

Atelier de restaurări teatrale

Descrierea CIP a Bibliotecii Naționale a României

www.edituratracusarte.ro

Editura Tracus Arte

București, Bulevardul Gloriei nr. 32, sector 1

© 2022 Tracus Arte

Miruna Runcan

Atelier de restaurări teatrale
**Studii de reconstrucție critică
și retorică a spectacolului**
Volumul 1: 1990-2000



2022

În memoria neprețuitei Florica Ichim

Cuprins

<i>Mulțumiri</i>	9
<i>Introducere – argument</i>	11
1. Analiză retorică și arheologie critică. O perspectivă metodologică.....	21
2. Contextul istoric al „tranziției” teatrale.....	45
3. Intrare în peisaj.....	72
4. „Revoluția tinerilor” și <i>Trilogia antică</i> : revenirea lui Andrei Șerban	92
5. Momentul Silviu Purcărete	130
6. Alexandru Darie – Robin Goodboy	151
7. Victor Ioan Frunză și vocația marilor arhitecturi	175
8. Alexander Hausvater, reîntoarcerea fiului darnic.....	197
9. Tompa Gábor – un model al „modelului”	231
10. Moralitățile hermeneutice ale lui Mihai Măniuțiu ...	256
11. Alexandru Dabija și aventura cunoașterii prin teatru	286
12. Theodor Cristian Popescu – deschiderea unor noi drumuri	315
<i>În loc de epilog</i>	346
Bibliografie	357
Album fotografic.....	369

Mulțumiri

Se cuvine, și de această dată, să aduc mulțumiri colegilor și prietenilor care au însoțit, într-un fel sau altul, procesul de cercetare și nașterea acestei cărți. În ordinea intervenției, îi mulțumesc Iuliei Popovici fiindcă a stârnit, și verbal dar și într-o cronică a sa la *Teatrul în diorame*, ideea și curajul de revizita, cu metodologia de acolo, spectacolele altor decenii prin vocile criticilor de teatru. Apoi, desigur, Cristinei Modreanu care, involuntar probabil, a stimulat, prin implicarea mea în munca de elaborare a *Dicționarului Multimedia al Teatrului Românesc*, ca și prin nesfârșitele noastre discuții profesionale, disponibilitatea și plăcerea mea de a cotrobăi prin cotloanele arhivelor și de a le pune la lucru. Le mulțumesc pe această cale tuturor organizațiilor și persoanelor private care au reacționat cu un neașteptat (de mine) entuziasm în fața apariției trilogiei *Teatrul în diorame*: gesturile lor spontane, cronicile și, în cele din urmă, premiile de care s-au bucurat aceste cărți reprezintă nu doar o confirmare că această formulă de acordare a istoriei criticii e una validă, ci și un îndemn ca ea să continue pe alte paliere și cu alte ținte. Sper să am sănătatea și energia să mai urc măcar un etaj.

Desigur, le mulțumesc nespus profesorilor și prietenilor mei Liviu Malița și Marian Popescu pentru constantul și neprețuitul lor ajutor, în citirea, revizuirea și sugestiile

oferite cu generozitate pentru ca *Atelierul de restaurări* să ajungă în forma finală. Dar și fiicei mele, Irina Kappelhof-Costea, pentru constantul ei sprijin, și de această dată, în minuțiosul proces de redactare.

În fine, probabil că cele mai adânci și mai speciale simțăminte de recunoștință se îndreaptă spre colegii mei critici de teatru, de toate vârstele și de toate orientările, unii dispăruți nedrept dintre noi prea devreme, alții refugiați, cel mai adesea de nevoie, în alte profesii – din ce în ce mai puțini rezistând, totuși, cu încăpățânare pe baricade: fără contribuțiile lor atât de interesante și de vii, efortul meu reconstructiv ar fi fost imposibil.

august 2022

Introducere – argument

Ideea acestei cărți s-a născut cumva firesc, la sugestia unor prieteni, în vreme ce lucram la corecturile și redactarea finală ale celui de-al treilea volum din *Teatru în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism*¹. În formule diferite, ei remarcaseră faptul că, în cazul fiecărei etape investigate în proiectul trilogiei, ultimul capitol se apleca asupra felului în care cronicile de întâmpinare și sintezele tematice restituie peste decenii, voluntar-involuntar, nu doar informații asupra felului în care arăta spectacolul, ori asupra intențiilor de semnificație ale realizatorilor lui, ci și asupra atmosferei, modului în care spectacolul a fost receptat și, în cazurile fericite, asupra manierei în care el se înscria pe harta națională și internațională a mișcării teatrale din epocă. Unora, aceste capitole le-au stârnit atât de tare interesul încât m-au îndemnat, nu o dată, să pornesc o cercetare de sine stătătoare, menită să recupereze, pe cât se poate, câteva „spectacole din cuvinte”, care s-ar putea astfel întoarce către cititorii de azi, fie ei oameni de teatru, universitari, studenți sau simpli iubitori de teatru din toate generațiile. La început, propunerea mi s-a părut a avea puține șanși de izbândă, mai ales dacă ținem seama de prejudecata editorilor cu privire la distribuția cărților cu teme sau subiecte legate de teatru, o nișă, spun ei, greu

¹ Editura Tracus Arte, 2021.

vandabilă. O clipă mai târziu, însă, mi-am amintit că nicio dată acest argument de marketing (unul extrem de superficial din punctul meu de vedere, câtă vreme el ascunde, de fapt, lenea sau neștiința de a construi publicurile, deci de a face cu adevărat marketing cultural) nu m-a oprit din drum. Cărțile mai întâi se nasc și abia apoi devin o marfă pentru distribuitorii lor ipotetici – oricare vor fi fiind, dacă vor fi fiind, aceștia.

Un alt argument care a venit să slujească ideea cărții a fost nașterea și dezvoltarea, în ultimii ani, a excepționalului proiect *Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc*, inițiat de către Cristina Modreanu și colaboratorii ei, printre care mă număr. Lucrul aplicat la fișele și articolele de dicționar, ca și entuziastul ecou pe care edițiile sale succesive l-au avut în rândul publicului, mi-au întărit convingerea că acest proces de cercetare, selecție și activare a patrimoniului teatral ar putea fi augmentat și cu alte demersuri complementare: între ele, un număr de cărți care să recupereze și să dezvolte metodic, în profunzime, discursul critic și, atunci când e cazul, pe cel auctorial, punându-le să lucreze în beneficiul unei imagini multidimensionate a spectacolelor eveniment dintr-o epocă sau alta. Atunci când mă refer la multidimensionalitate am în vedere integrarea contextuală – socială, politică, estetică și chiar etică – a operei în peisajul specific în care aceasta a fost creată.

În acest sens, unele dintre capitolele și subcapitolele de mai jos sunt menite să introducă, să dezvolte și să completeze unele dintre posibilele articole ale DMTR, profitând de faptul că, de această dată, e vorba despre spectacole create în intervalul 1990-2000, în raport cu care experiența mea

spectatorială a fost una directă: chiar dacă în prima parte a intervalului, din rațiuni de etică profesională, nu am putut scrie despre ele (lucrând în teatru ori la Ministerul Culturii), de cele mai multe ori le-am păstrat o amintire vie, care a preluat, inevitabil, și o parte greu cuantificabilă din reacția publicului și a presei. Desigur, acest avantaj s-ar putea răsturna, involuntar, în reversul său: atât selecția, cât și perspectiva, la decenii distanță, asupra importanței și valorii lor pot fi acuzate de subiectivitate. Aceasta e pricina pentru care am încercat, în fiecare caz, să urmăresc conjuncția dintre contextul politic și estetic al momentului și reacția critică, intervenind, atunci când mi s-a părut nu doar legitim, ci și necesar, cu considerații proprii, inclusiv legate de o anecdotică particulară, ori derivate din participarea personală la procesul de elaborare al operei, ori din simpla reacție de spectator.

Studiile de mai jos se doresc mai mult decât microantologii ale unor cronici dramatice de întâmpinare: fără pretenții de exhaustivitate, ele își propun, totuși, să recompună nu doar spectacolele ca atare, ci și climatul în care ele au apărut, repoziționându-le, atunci când e cazul, în raport cu canonul esteticii teatrale coagulate până la 1989, ori semnalând mugurii unor noi direcții. Pe de altă parte, ele dezvoltă, așa cum vom vedea, o metodologie de reconstrucție deja propusă în volumul al doilea al *Teatrului în diorame*, fără a avea pretenții ultimative cu privire la această metodologie; ci doar propunând-o ca pe una utilă. E și pricina pentru care am simțit nevoia de a relua aici, într-un capitol dedicat, metodologia dezvoltată acolo, ușurând astfel lectura cititorilor care n-au reușit sau nu s-au încumetat să citească volumele anterioare de istorie teatrală.

Prin fire nevăzute, perioada de documentare pentru această carte a ajuns să se intersecteze, la un moment dat, cu nevoia de a revizita critic anumite idei pe care le formulasem cu două decenii înainte în unele eseuri din volumul *Modelul teatral românesc* (UNITEXT, 2001), și care, inevitabil, își aruncă umbra prelungă și asupra selecției de spectacole pe care o propun aici. În fapt, perioada în care s-a coagulat materialul critic și teoretic din acea carte elaborată în pragul dintre milenii coincide aproape fără rest cu cea în care au fost create spectacolele selectate aici; cum însă nu am publicat în acel interval (și nici ulterior) o culegere de cronici, ipotezele mele de atunci, în bună parte confirmate, nu pot fi conjugate direct cu analizele personale la cald (cum nu aveam computer, bună parte din publicistica tipărită zace uitată, ascunsă prin presa vremii). Mai mult decât atât, la recitare, unele din exemplele de creații teatrale de care m-am folosit acolo pentru exemplificarea modelului, ori pentru a încerca „să zăresc” mugurii unor direcții alternative în raport cu el, mi se par azi cumva nepotrivite – ori prea optimiste, ori cerând cu obstinație nuanțări: azi pare că descriind cu aproximație modelul, uneori i-am căzut victimă eu însămi.

Modelul teatral românesc rămâne, cred, un moment determinant, esențial, pentru întregul meu parcurs de cercetător și critic de teatru. El schița formula predilectă de organizare estetică și comunicațională a spectacolelor calificate de critică drept eveniment, o formulă sintetizată cale de jumătate de secol și care a continuat încă decenii la rând să fie considerată *adevăratul teatru*, *teatrul de artă*, ori *teatrul cu T-mare*; iar în ultimii ani ai deceniului, nu doar eu am scris

și discutat public despre asta, ci și o serie de colegi, între care i-aș pomeni aici în primul rând pe Victor Scoradeț, Marian Popescu, Alina Nelega, cărora li s-au alăturat și alte voci din mai tinerele generații, între care Eugenia Anca Rotescu, Marie-Louise Semen, Saviana Stănescu, Ionela Liță, Claudiu Groza, Crenguța Manea, ca să pomenesc în dezordine numai câțiva.

Caracteristicile sale cele mai importante sunt date de „corelarea, în retorica discursului scenic, a cel puțin trei momente spectaculare de bază: metafora de deschidere, cea de culminație și cea de final. (Am putea numi acest tip de structură structura silogistică)”. Dar și de „preponderența, din rațiuni ritmice, a imaginii metaforă, cu valoare de predicat și/sau de eveniment față de materialul vorbit”¹; ori, nu de puține ori, de dimensiunea intertextuală, interculturală, cu fundament meta-teatral a viziunii regizorale (uzând de intersecții cu alte texte literare decât cel original, de citări și auto-citări livești sau vizuale, din cultura pop etc.) Prelunga rezistență a acestui model, ce împinsese dramaturgia nouă, românească și străină, aproape dincolo de marginea mediului teatral, muzeificând și comercializând turistic, în mare parte, comunicarea cu spectatorul nu părea, în deceniul 1990-2000, să fi fost sesizată de breasla artiștilor, nici să fi deranjat esențial breasla criticilor, iar volumul de eseuri se voia un semnal de alarmă atât din punct de vedere critic, cât și aplicativ. Mai mult decât atât, el atrăgea atenția asupra unui tip de relație nesănătoasă cu

¹ Miruna Runcan, *Modelul teatral românesc*, București, UNITEXT, 2000, p. 102.

publicurile: cea de auto-ghetoizare a discursului teatral, care cerea imperativ un spectator pregătit să urmărească și să interpreteze volutele asociative ale regiei, creând astfel, involuntar, un efect dublu: de captivitate a publicurilor „culte”, pregătite pentru aventurile intelectuale și culturale propuse, și un refuz cumva înspăimântat al altor generații și pături de publicuri potențiale. Înțelegeam prin *publicuri captive*...

Mai întâi de toate, [publicuri] captive ale unui model cultural hemoragic, care dă măsura unei foarte grave crize de identitate nu numai în raporturile reflexive teatru-sală, ci chiar interpersonale, «civile». Mai apoi, captive ale unei autonomii a esteticului care, în câmp teatral, se suprapune aproape total pe definiția interbelică a teatralizării teatrului: opera este autoreferențială, ea propune o lume independentă care concurează și esențializează, cu mesaje polimorfe, lumea realului – o reflectă, dar o și refractă: teatrul vorbind, în ultimă instanță, despre nimic altceva decât despre condiția însăși a teatrului. Orice tip de experiență estetică este, în emisie, «la producător», una de mărturisire a sinelui egal cu opera, și ea se legitimează ca «stil» (...) Ambii termeni ai ecuației [artiști și spectatori] le sunt captivi, într-o copleșitoare proporție, în acest glob de cristal care conservă azi consumismul exact în măsura în care, la 1900, definiția i se opunea cu vehemență. E vorba însă, desigur, de alte tipuri de consumism, fiindcă și necesitățile de consum s-au modificat radical. Aș zice însă, cu riscul de a fi acuzată de tezism ideologic, că teatrului i se potrivește mai puțin ca oricărei alte forme de expresie artistică

autorefențialitatea, ca și autonomia reală a esteticului.”¹

Desigur, dialectica relație dintre modelul teatral despre care vorbeam și caracterul captiv al publicurilor, care începea deja să se manifeste – o relație nu în mică măsură clasistă, dar asta e o discuție pe care în 2000 n-o intuiam, deci n-o puteam prevedea –, transpare și în discursurile criticii. Iar asta acoperă inclusiv și mai ales cazul criticii hermeneutice din epocă, b chiar de după primul deceniu post-comunist, inclusiv în cronicile și eseurile pe care le semnam eu însămi. Un fenomen însă mult mai interesant azi e, din punctul meu de vedere, *prelunga coalizare a unei părți substanțiale a criticii de întâmpinare întru apărarea și protejarea (uneori vehementă a) modelului unic în deceniile următoare*, în condițiile în care, pe cale naturală, acesta a început să fie din ce în ce mai vizibil pus în discuție și concurat de alte modele, alternative, de a face teatru.

Copleșitoarea majoritate a spectacolelor selectate aici fac parte, vezi bine, din universul de definire și funcționare a „modelului unic”: succesul lor binemeritat, în țară dar și în afara ei, nu neagă tezele expuse în cartea mea din 2000 – ci, de fapt, exact acest succes a hrănit ideile coagulate în ea; cum nici respectul și admirația mea pentru ele nu m-ar fi putut face nici atunci, nici acum, după 30 de ani, să supun „modelul unic” unui atac negaționist: și atunci, și acum, perspectiva mea critică nu-și propune demolarea unui tip de estetică ce s-a dovedit eficient și și-a câștigat fără intervenții exterioare, normative, celebritatea. Și atunci, dar

¹ *Ibidem*, p. 127.

și acum, fundamentul pe care mi-am elaborat poziția critică a rămas același: într-o cultură sănătoasă, viața teatrală, cuprinzând atât artiștii, cât și publicurile, are nevoie de un spațiu suficient de respirație pentru a favoriza formule și modele de expresie diverse, cu adresabilități și funcții la rândul lor diverse, care să conserve, în principal, nu prestigiile și celebritățile zilei, ci practica unei comunicări active între teatru și publicurile sale vii, de categorii sociale și vârste diferite.

Elaborate în salturi, pe parcursul celui dintâi deceniu de după căderea regimului, eseurile din *Modelul teatral...* s-au născut la încrucișarea drumului dintre cercetarea mea doctorală dedicată reteatralizării (publicată abia trei ani mai târziu) și clocotul „tranziției” unei Româнии năucite de schimbarea politică, economică și socială care o luase cumva pe nepregătite.

Spre deosebire de unele pulsuni interrogative – și acelea puține și în bună parte încărcate de un (explicabil) anticomunism declarativ – care au traversat cinematografia anilor ‘90, teatrul românesc n-a părut deloc interesat, în primul deceniu, să chestioneze istoria recentă, nici tumultuoasa „tranziție”. Paradoxal, în viața teatrală a epocii, singurul motiv major de neliniști a fost dat de fluctuațiile inevitabile ale finanțărilor și, uneori, de intervențiile politicii la nivel managerial: altminteri, câmpul vieții artistice și-a conservat cu încăpățănare și structurile, și formele de producție, și estetica, cele mai strălucite spectacole fiind, aproape fără excepție, bazate pe texte clasice sau pe adaptări din marea literatură universală. Selecția de mai jos vine să depună mărturie în acest sens.

Clocotul tranziției, dar și exasperanta lentoare a reacției teatrale se simt, în schimb, în tonul polemic al unei bune părți din textele *Modelului teatral românesc*, chiar dacă diagnozele de acolo s-au dovedit în continuare valide, ba chiar anunțau o schimbare de paradigmă ce n-a întârziat să apară. Paradoxal (și nu tocmai, știută fiind amorțeala tradițională a criticii noastre în raport cu teoria), provocarea mea polemică de atunci n-a angrenat niciun răspuns consistent înlăuntrul breslei, fie el de confirmare sau mai ales de opoziție – iar referințele la carte și la concept au început să apară, sporadic, abia după 2003, angrenate probabil de apariția *Teatralizării*¹. Cu toate astea, „modelul unic”, instituțional și estetic (al teatrului de repertoriu de tip Național și al spectacolului-metaforă), a început să fie, după 2000, dacă nu negat, atunci măcar interogată, scuturat, completat și chiar concurat de alte formule de comunicare, bazate pe alte sisteme de producție și pe alte ținte funcționale, ce au atras inevitabil alte răspunsuri estetice.

Însă mugurii acestor schimbări se coagulasera deja, chiar dacă în textele cărții din 2001 ei nu erau detectați cu pregnanța pe care-ar fi meritat-o. *Atelierul de restaurări* va încerca, spre final, să corecteze pe cât se poate această involuntară nedreptate.

Trebuie precizat faptul că, spre a sublinia continuitatea (și darea în pârg) de model estetic și de producție și prevalența, la toate nivelurile, a prezențelor regizorale, am optat pentru selectarea *unora* dintre spectacolele-eveniment

¹ Miruna Runcan, *Teatralizarea și reteatralizarea în România. 1920-1960*, Cluj, Editura Eikon, 2003.

apartținând celor mai vizibili, național și internațional, creatori ai perioadei asupra căreia ne vom concentra atenția. Ordinea intrării acestor creatori în șirul analizelor de mai jos respectă criteriul (la fel de aleatoriu ca oricare altul asupra căruia am fi putut opta) datei premierei oficiale a celui dintâi spectacol ce se califică, prin reacțiile de presă și public, în categoria „eveniment”. Deci, nu ține seama nici de prestigiul anterior, nici de vârstă, nici de vreo stilistică anume. Vor fi, desigur, mai multe absențe decât prezențe, însă această carte nu se dorește una de tip antologie, care să acopere pas cu pas stagiunile și producțiile teatrale ale deceniului; ci, mai degrabă, de tip compendiu. Atât selecția, cât și absențele (unele dintre ele notabile, dac-ar fi doar să ne gândim la spectacolele lui Liviu Ciulei sau Vlad Mugur, dar și ale altor regizori) dau seamă asupra unor valorizări ce au partea lor, inevitabilă, de subiectivitate¹. Pe care mi-o asum. În cazul unora dintre regizorii propuși, opțiunea „economică” pentru doar două, maximum trei spectacole din opera unui întreg deceniu e și ea, inevitabil, restrictivă. Are însă avantajul de a oferi o imagine echilibrată asupra dinamicii vieții artistice a perioadei și ține seama și de faptul că asupra unora dintre ei există deja una sau mai multe lucrări monografice care pot cu asupra de măsură completa, pentru doritori, imaginea de ansamblu.

¹ Evident, subiectivitatea e, cred, una a judecății cu privire la valoare, nu a judecății de gust; și se referă la spectacole, nu la legendarii lor autori.

1. Analiză retorică și arheologie critică.

O perspectivă metodologică¹

E greu de determinat care ar putea fi relația dintre scriitura particulară a criticilor și obiectul specific asupra căruia se apleacă actul critic. Venind dintr-o cultură literaro-centristă, în care discursul empatic al actului critic a constituit un model de-a dreptul magnetic (dacă e să ne gândim la prestigiul hegemonic, de trei sferturi de secol, al lui George Călinescu), ar fi lesne de presupus faptul că, în manifestările ei cel mai coerent structurate și mai spectaculos expresive, și critica de teatru a nutrit, cumva nedeclarat, mai ales în intervalul de vârf 1965-1977, visul unei emulări ori măcar a unei evocări textuale lăuntrice a stilisticii particulare a unui spectacol sau altul. Și totuși, ar fi lipsit de precauție să lansăm o asemenea ipoteză, în primul rând pentru că vocile critice majoritare din epocă sunt foarte diversificate, iar încheștarea de bază rămâne aceea „de poziție”: între adepții textocentrismului și cei ai libertății hermeneutic-vizionare a regiei; această opoziție fiind mereu reactivată, la diverse niveluri, a lăsat puțin spațiu de respirație preocupărilor cu privire la estetica scriiturii critice. În al doilea rând, cu toate îndemnurile, mai mult

¹ Într-o formă prescurtată, acest capitol a apărut în *Teatru în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism. Amăgitoarea primăvară 1965-1977*, București, Tracus Arte, 2020.

sau mai puțin politicoase, adresate criticii de către artiști, cu privire la propria stilistică, și în pofida destul de multelor întâlniri profesionale organizate – colocvii, mese rotunde, dezbateri de festival, cenacluri etc. –, e greu să sesizăm semnele unei coagulări a opiniei de breaslă cu privire la o scriitură, fie de tip empatic, fie de tip rece-chirurgical; temele discuțiilor s-au limitat, în perioada comunistă, de cele mai multe ori, la chestiunile generale, mereu de tip mai degrabă „defensiv”: obiectivitate vs. subiectivitate, criterii de analiză și mai ales de evaluare ș.a.

Ceea ce ne-am propus în acest prim capitol se află la intersecția dintre estetica teatrală, văzută prin unele dintre cele mai interesante și, în bună măsură, mai reprezentative dintre spectacolele anilor 60-70 ai secolului trecut, în care s-a constituit modelul spectacolului teatralizant, și unele dintre vocile critice care s-au aplecat asupra lor. Ținta principală e aceea de a urmări *în ce fel scriitura critică reușește să descrie, să descifreze hermeneutic și să conserve, în cele din urmă, spectacolul analizat și evaluat*, transferând astfel pentru noi, cititorii de azi, o imagine credibilă și vie a acestuia. Am numit această țintă „arheologie critică”, conștienți că această titulatură e doar o metaforă (destul de opacă și de restrictivă) în raport cu combinația de proceduri pe care o presupune reconstrucția, fie ea și aproximativă, a spectacolului. În ceea ce privește exemplificările alese, corpusul de texte utilizat poate fi văzut doar ca un soi de hartă (aproximativă), asemenea unui *board-game*: pe ea ar fi marcate intersecțiile câtorva dintre cele mai interesante/curajoase spectacole ale epocii de vârf a teatrului românesc în secolul trecut și cronicile/cronicarii cei mai expresivi care le-au abordat (pro sau contra) în publicațiile vremii. Pe de altă parte, însă,

tipul de metodologie utilizată aici ne va folosi, *mutatis mutandis*, și la explorarea spectacologică a deceniului 1990-2000, asupra căruia ne vom apleca ulterior, în corpul acestui volum; desigur, intersectând analiza retorică cu o inevitabilă contextualizare social-politică.

*

La ce-ar folosi un proces de tip arheologic-reconstructiv în câmpul și cu instrumentele criticii teatrale? Întrebarea e, mai degrabă, una strategică decât una cu adevărat legitimă: în primul rând, fiindcă munca oricărui istoric al teatrului, de când lumea, a apelat la un efort de acest tip, bazându-se pe mărturiile scrise sau orale, fie ele cu pretenție critică sau nu, pentru a documenta felul în care s-au produs și receptat spectacolele de teatru dintr-o epocă sau alta, dintr-un spațiu sau altul. Cu toate acestea, ea merită pusă o dată în plus, în contextul actual: producția de reflecție critică, în spațiul românesc, dar nu numai, e din ce în ce mai scăzută și mai lipsită de impact, în condițiile uriașului tsunami produs de comunicarea electronică instantanee și de platformele de social media. Interesul față de recuperarea și conservarea istorică, mai ales în câmp teatral e, cel puțin în spațiul românesc, unul oscilând între sporadic și inexistent. Practicile de producție se schimbă, publicurile se diversifică până la fărâmițare – o fărâmițare care e, în fond, o continuă contractare; sistemele de marketizare în câmp teatral au devenit din ce în ce mai standardizate ori mai ghettoizate, iar câtimea de efort intelectual și imaginație investită în ele tinde spre nesemnificativ. Exercițiul profesionist al criticii de teatru a fost împins de politicile editoriale ale *new-media* înspre o nișă cețoasă, ambiguă, în care promovarea

monetizatoare – cu orice preț (ba chiar și fără preț) – pare aproape o regulă. Lăsat singur „pe piața liberă” a informației instantanee, de cele mai multe ori împins să-și exercite profesia semi voluntar ori de-a dreptul neplătit, „în timpul liber” furat de la alte profesii care-i permit să trăiască, criticul de teatru e vulnerabil atât în fața indiferenței vesele a publicurilor potențiale, cât și în fața atacurilor morocănoase ale artiștilor: care uită ori se prefac că au uitat că menirea de bază a actului critic este cea de filtru prospectiv-evaluativ între munca lor și reacția spectatorilor, între lumea cotidianului și lumea artei.

Altfel spus, arheologia și reconstrucția critică sunt, paradoxal, cu atât mai necesare cu cât, azi, conștiința mediului teatral asupra propriei condiții se cere retrezită, ba chiar restartată. Nu critica teatrală e cea care trebuie salvată, ci conștiința de sine, rațional-empatică, a mediului artistic, care nu poate supraviețui propriu-zis decât prin exercițiul – cotidian, profesionist – de cercetare și prospecție, recuperator dar și proiectiv, al unei critici viguroase și competente. Critica unui câmp artistic e, metaforic vorbind, o parte esențială a corpului artistic însuși, cea responsabilă de percepția, evaluarea și memoria actelor artistice, în prezentul, trecutul și, mai ales, viitorul lor.

Genurile preferențiale ale arheologiei critice. Și o propunere metodologică

Ca să refaci structura tridimensională a unui spectacol, nu e suficient să-i cauți urmele descriptive în cronici, ci ar trebui să le și intersecțezi cu alte tipuri de „probe” ale

existenței lui: fotografii și/sau știri de televiziune ori jurnale de actualități, interviuri sau, mai rar, reportaje; ori chiar volume de memorii. Genurile preferențiale de publicistică ce pot servi arheologiei critice dau, desigur, întâietate cronicii, dar alături de aceasta se pot utiliza o mulțime de alte tipuri de materiale apărute în proximitatea creării și distribuirii spectacolului, punând în context atât atmosfera (politică, socială și estetică) a perioadei, cât și procesul prin care s-a coagulat viziunea și structura acestuia. Ori, desigur, impactul pe care spectacolul l-a avut asupra spectatorilor și mediului artistic.

Din păcate, tradiția noastră teatrală nu a reușit să implementeze în profunzime genul jurnalului de repetiții – care în perioada, 1965-1977, cea din care-și selectează exemplele capitolul de față, lipsește aproape în întregime. Și asta în pofida faptului că atât regizorii ori actorii, cât și directorii instituțiilor de spectacol făceau frecvent apel la criticii de teatru să frecventeze repetițiile. Desigur, rolul acestor mărturii cade mai degrabă în sarcina redactorilor de televiziune și de jurnale de actualități filmate (jurnale care, de altfel, dispar treptat după 1970). Însă atât frecvența lor sporadică, cât și dimensiunea critică a acestor materiale le fac mai degrabă superficiale, rostul lor primar fiind să promoveze o producție în lucru, creându-i statutul de eveniment potențial. Și mai regretabil e faptul că practica jurnalului de repetiții ținut de un jurnalist, asistent de regie, dramaturg sau secretar literar, atât de bine implementată în alte spații (cel sovietic, cel german, cel polonez etc.) nu ajunge la noi decât foarte târziu și, din foarte multe pricini, rezultatele ei, presupunând c-au existat, nu sunt

publicate: apariția în 2012 a jurnalului Monicăi Săvulescu Voudouri¹, care urmărește reflexiv procesul de creație al *Regelui Lear* pus în scenă de Radu Penciulescu în 1970 – probabil spectacolul de teatru cu cele mai multe cronici din deceniul cu pricina –, are, deci, (aproape) valoare de unicat. Lectura lui, interconectată cu cele mai relevante cronici, servește de aceea ca argument solid asupra faptului că jurnalul de repetiții ar fi putut oferi șansa refacerii imaginare, precise și vii, a unor opere esențiale, puncte de cotitură în istoria teatrului românesc.

Din rațiuni de strictă economie a expunerii, subcapitolul de față își propune să se concentreze asupra genului jurnalistice cel mai frecventat, cronica de spectacol, care, în epoca de referință, poate avea, mai ales în revistele de specialitate sau cu profil cultural, consistența impresionantă a eseului analitic. Perspectiva metodologică a abordării noastre va fi, din această pricină, una preponderent retorică, în descendența studiilor de retorică și antropologie dezvoltate în Europa și Statele Unite în ultimii treizeci de ani.²

Dacă ne lăsăm ghidați de funcțiile principale ale cronicii teatrale (funcția de informare-descriere, funcția de contextualizare, funcția hermeneutică, funcția axiologică), în

¹ Monica Săvulescu Voudouri. *Un Rege Lear. Jurnal de repetiții*, Târgu Mureș, Ed. UArtPress, 2012, volum îngrijit de Zeno Fodor.

² Vezi, în acest sens, Peter L. Oesterreich, „*Homo rhetoricus*”, *Culture and rhetoric*. Edited by Ivo Strecker and Stephen Tyler, 2009, pp. 49-58. Oxford and New York: Berghahn; sau Ivo Strecker, *Ethnographic chiasmus: Essays on culture, conflict and rhetoric*. East Lansing: Michigan State Univ. Press, 2010.

orice text interpretativ-analitic vom detecta și vom putea pune în evidență un număr de dimensiuni discursive care, în directă relație cu interesul, specializarea și, de ce nu, talentul autorului sunt îndeobște întretesute strâns, alcătuind o hartă complexă, cu densitate și dimensiuni variabile. În rezumat, putem determina următoarele dimensiuni:

1. Dimensiunea contextual-empatică
2. Dimensiunea contextual-comparativă (culturală)
3. Dimensiunea hermeneutică
4. Dimensiunea descriptiv-spațială
5. Dimensiunea descriptiv-interpretativă
6. Dimensiunea axiologică

Dimensiunea contextual-empatică acoperă reacțiile imediate ale cronicarului în propriul proces de receptare, cuprinzând aici, colateral sau accentuat, și marcarea efectului spectacolului asupra publicului, în măsura în care autorul îl percepe și se lasă influențat de acesta. De exemplu, într-un articol referitor la spectacolul lui Valeriu Moisescu cu *Cinci schițe de I. L. Caragiale și Cântăreața cheală*, apărut în *Contemporanul* în 16 aprilie 1965, Ileana Popovici ne atrage la un moment dat atenția că:

„De închiriat” dublează automat cuvânt și mișcare, fără milă pentru spectator, căruia nerăbdarea îi este inoculată în mod deliberat. Se creează astfel senzația palpabilă a descompunerii unui organism, de parcă creierii imbecililor care nu ajung să se-nțeleagă ar fi fiert de... căldură mare.¹

¹ Ileana Popovici, „Caragiale și Ionescu”, *Contemporanul*, 16 aprilie 1965, p. 4.

Dimensiunea contextual-comparativă cuprinde în ea atât aprecieri cu privire la relația dintre istoria specifică (și intențiile intrinseci ale textului dramatic) și felul particular în care e construit spectacolul, cât și, mai ales, felul în care acesta din urmă se încadrează în peisajul estetic (și/sau ideologic) al momentului, ori în ansamblul operei unui regizor anume. De exemplu, analizând *Regele Lear* pus în scenă de Penciulescu, în 1970, Mira Iosif ne trimite la „vecinătățile” artistice ale propunerii regizorului:

Semnele trimit oarecum la recuzita fostului Living Theatre, Laboratorul lui Grotowski, sau experiențele unor mici companii „de grup” americane, să subliniem trupe independente de presiunile teatrului comercial. Importantă mi se pare încorporarea diferitelor și disparatelor elemente din acest catalog al teatrului contemporan, în desfășurarea organică și cel mai adesea motivată a *acestui spectacol*...¹

De aici derivă, într-o oarecare măsură, și **dimensiunea hermeneutică** a discursului critic, ce acoperă argumentativ felul în care criticul a încercat și a reușit (sau nu) să perceapă și să sintetizeze intențiile generale ale spectacolului, felul în care se coagulează sistemul lui de semnificații. Din nou, și pe acest palier se intersectează adesea tensiunea dialectică dintre textul preexistent și formula spectaculară particulară (bătăliile recurente cu privire la primatul textului în raport cu libertatea interpretării regizorale erau încă, după cum știm, la ordinea zilei în epoca pe care-o documentăm). Într-o

¹ Mira Iosif, „Regele Lear”, *Teatrul*, nr. 11, 1970, p. 51.

amplă cronică dedicată montării lui Lucian Pintilie cu *D'ale carnavalului*, Andrei Strihan remarca:

Spre deosebire de alte montări unde ponderea spectacolului cădea fie pe intrigă, fie pe *quiproquo*-uri, fie mai ales pe limbaj – cu o funcționalitate atât de caracteristică în dramaturgia lui Caragiale – regizorul mizează în întregime pe o idee mult mai generoasă, dar evident mai dificilă [sic!] de realizat. El a urmărit să creeze imaginea spectaculară a *psihologiei unui mediu clausturat* în propria-i existență, dar care acționează încă, cu o forță magnetică, asupra destinului personajelor acestei piese. Personajele nu au o psihologie personală, sau nu o au decât la nivelul cerințelor elementare ale existenței. Ele se deosebesc prin trăsături exterioare, dar omenești; psihologia lor este însă psihologia mediului, ele nu sunt decât particule prin intermediul cărora mediul capătă concretețe, senzorialitate, iar împăcarea din final strânge la un loc aceste particule dându-ne din nou imaginea întregului [s.a.].¹

Dimensiunea descriptivă propriu-zisă, atât de importantă în încercarea de reconstrucție imaginară a spectacolului, poate fi descompusă pe cel puțin două paliere. Unul – de altfel cel mai generos în scriitura critică românească din jurul deceniilor șapte și opt – este dedicat spațiului scenic, cu decorul, costumele și atmosfera degajată de ele

¹ Andrei Strihan, „Tinerețea mereu proaspătă a lui Caragiale”, *Contemporanul*, 11 nov. 1966, p. 4.

(inclusiv, atunci când e cazul, soundtrack-ul, muzică de ilustrație sau compusă special). Statistic vorbind, cronicile teatrale ale perioadei 1965-1977 își ilustrează argumentația hermeneutică, ca și deciziile evaluative pe această dimensiune determinantă. De exemplu:

Spectacolul montat de Lucian Giurchescu se mișcă pe un podium scutit de orice apetență la o decorație fixă; câteva recuzite și câteva perdele „nasc” o scenografie vie, diversă, imediat sugestivă, secată de orice emfază greoi și ostentativ stilizatoare. Dan Nemțeanu participă activ și degajat, cu actul său scenografic, la acțiunea comediei, făcând să treacă – cu aceeași instrumentație – un loc de joc în altul: un câmp de exerciții militare într-un interior de pagodă asiatică, aceasta într-o cantină-bar-baracă a trupei de ocupație colonialistă, aceasta, mai departe, în tribunal, fals loc de execuție și înmormântare, apoi, toate, în „câmp de luptă” și de desfășurare a finalului – burlesc, poate nu și cutremurător, cum s-ar cuveni, dar mișcat de un subteran curent ironic, capabil să pună un dram de plumb pe ariile larg și nespus de melodios fâlfâinde ale marșului „cuceritorilor” Tommies... În general compozițiile lui Paul Urmuzescu încălzesc atmosfera comediei și songurile ei cu o muzicalitate, aș zice, periculoasă, de șlagăr, păcătuind așadar, prin însușiri ce ajung să acopere, dacă nu chiar să facă simple „texte” din versurile poetului dramaturg.¹

¹ Florin Tornea, „Dispariția lui Galy Gay”, *Teatrul*, nr. 12, 1969, p. 144.

Cel de-al doilea palier este cel al **dimensiunii descriptiv-interpretative**, dedicată construcțiilor actoricești de rol, felului în care, individual sau în echipă, performerii (inclusiv aici inclusiv dansatorii ori mimii) își înțeleg, compun și execută rolurile în structura și dinamica spectacolului. E de remarcat faptul că, cu puține excepții, în intervalul asupra căruia ne aplecăm, unul deloc lipsit de excepționale prestații actoricești, acesta este palierul cel mai sărac, atât cantitativ, cât și expresiv, în economia cronicii dramatice. Vom recurge, de aceea, la un exemplu din categoria regulii, nu din cea a excepției.

Ne aflăm poate în fața celei mai elocvente demonstrații din ultimii ani a faptului că teatrul trăiește în primul rând prin ACTOR, că strădania nevăzută a regizorului asupra textului, ca și cea văzută, a scenografului, în sprijinul ei, nu capătă viață decât prin intermediul creației actoricești. *Gheorghe Dinică – ale cărui calități de mim și interpret ne erau cunoscute – reușește să fie exact așa cum îl descria filozoful francez pe nepotul lui Rameau: un amestec de trufie și josnicie, de bun-simț și rătăcire; pe semne că noțiunile de cinstit și necinstit îi sunt învâlmășite în creier, de vreme ce-și arată calitățile fără pic de mândrie și defectele fără pic de rușine* [s.n].¹

Până și din acest pasaj, unul complex, extins, dedicat interpretării, putem sesiza cu acuitate că autorul (estetician și profesor la IATC, altminteri) nu descrie, propriu-zis, „ce face actorul”, ci recurge la un amestec între reacțiile sale

¹ Ion Pascadi, „Elogiul gândirii”, *Gazeta literară*, 23 mai 1968, p. 6.

directe în raport cu propunerea creatoare a lui Dinică și propriile concluzii asupra personajului literar, așa cum i s-au coagulat în memorie, în urma lecturii textului lui Diderot. De cele mai multe ori, deci, referința descriptivă la interpretarea actricească e menită, și atunci ca și azi, să descrie ceea ce am putea numi „*efectul de personaj*” în receptarea spectacolului. Sunt și cazuri, rare, în care efectul descris poate depăși, oarecum involuntar, intențiile inițiale ale cronicarului, ca în acest pasaj aproape psihanalizabil dintr-o cronică la *Disparația lui Galy Gay*:

Prezența Stelei Popescu, acaparatoare nu numai prin scânteietoarea ei vervă și o nesecată efuziune de virtuți scenice, dar și prin zestrea, poate prea marcată și exploatată, a însușirilor personale, a patinat, cu un șerpuitor strat de feminitate, această comedie, în fond colțuroasă și brutală. A fost o Begbick mai degrabă „văduvă veselă” (în asprul climat bărbătesc în care trăiește) [...], a fost o vivandieră pe care n-o putem vedea vreodată devenind Anna Fielding, dar pe care o ascuți totuși cu înfiorată surprindere când, parcă intrând în altă piele, a gravității, cântă despre „curgerea lucrurilor” și despre viață, ori când rostește marele monolog despre puțința montării și demontării omului.¹

În fine, cea din urmă **dimensiune** este cea **axiologică**, palier evaluativ către care, cu mai multă sau mai puțină măiestrie, tinde, în fond, orice text critic, fie că îi acordă

¹ Florin Tornea, „Disparația lui Galy Gay”, *Teatrul*, nr. 12, 1969, p. 144.

evaluării un pasaj de sine stătător, fie că aceasta este dizolvată echilibrat pe parcursul textului, în zonele descriptive, argumentative și hermeneutice.

Nimănui nu-i poate scăpa ceea ce este valoros și personal – din punctul de vedere al artei spectacolului – în tabloul acestei feerii terne și monocrome, în această sinteză a unei societăți în care mai totul este contrafăcut pentru – cum zicea odată Arghezi – o demonstrație de mucava. Apreciez în mod special faptul că interesul regizorului pentru amănuntul de haz e mutat în sfera fenomenului, iar concretul colorat nu există niciodată pentru culoarea sa, ci pentru semnificația conținută.¹

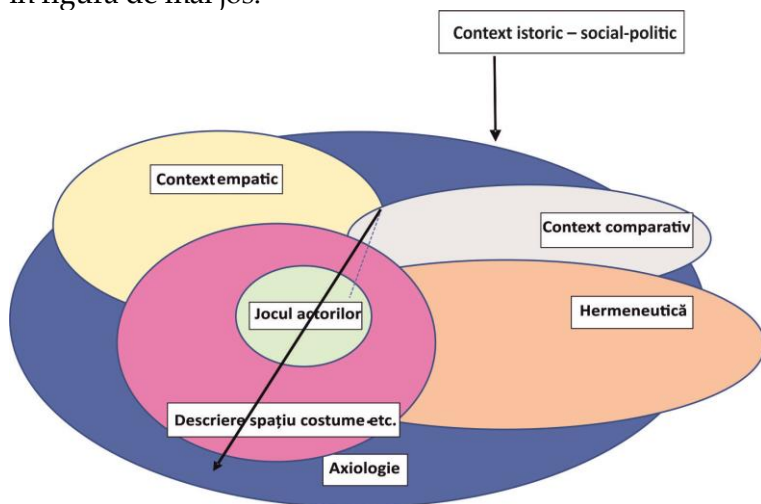
Arhitectura cronicii și recompunerea arheologică a spectacolului

Cum spuneam mai sus, aceste șase dimensiuni sunt, cel mai adesea, prezente permanent în discursul critic, și ele se interconectează și se întrepătrund în măsuri infinit variabile, în funcție de stilul particular al criticului, ba chiar în funcție de dispoziția sa momentană sau de atitudinea generală pe care și-o asumă în raport cu un spectacol sau altul, un autor sau altul, o estetică sau alta. Chiar și atunci când, din cine știe ce pricină, cronicarul evită să se pronunțe tranșant asupra valorii spectacolului, dimensiunea

¹ B. Elvin, „Cinci schițe și Cântăreața cheală”, *Teatrul*, nr. 5, 1965, p. 53.

axiologică e totuși topită în felul în care descrie sau în felul în care interpretează producția de semnificație. Ori, atunci când, foarte adesea, enumeră doar superficial actorii, eventual însoțind numele cu câte un epitet, e probabil că judecata sa de valoare semnalizează banalul, lipsa de creativitate, ori de aderență la propunerea regizorală.

În principiu, însă, o schematizare aproximativă a felului în care se ordonează dimensiunile retorice ar putea arăta ca în figura de mai jos:



Ceea ce ne interesează în această discuție e capacitatea cronicii, în ansamblul ei, de a reconstrui în fața cititorului, peste timp, o imagine coerentă și vie asupra reprezentației. Nu e, de cele mai multe ori, suficient recursul la o cronică, ci e nevoie de intersectarea mai multora, astfel încât dimensiunile descriptive și cele hermeneutice să poată lucra împreună cu folos, surprinzând atât elementele compoziționale,

cât și palpitul dinamic în care se desfășura reprezentația. Să urmărim însă, mai întâi, felul în care se combină armonic dimensiunile sus amintite într-unul și același fragment de cronică. Am ales în acest scop două cronici la două celebre spectacole bazate pe texte de I. L. Caragiale.

Aparența „veristă” este repede depășită în spectacol. De fapt, se constituie, pe fundamentul unei investigații realiste, imaginea convențional-artistică a mahalalei caragialești. Amănuntul crud – adesea solicitat – servește nu unei reconstituiri arheologice a periferiei de pe la 1880, ci evocării cu mijloace tari a unui climat moral lamentabil, ridicat de Caragiale la o reprezentare esențializată a unei realități bolnave. Sordidul, atât de insistent subliniat în excelențele decoruri, ca și în vestimentație, accentuează derizoriul general al ambianței și trivialitatea unor existențe contrafăcute la scară mică și în bani mărunți. Decorul mai ales (Liviu Ciulei și Giulio Țincu), depășind considerabil funcționalitatea subalternă, a intervenit în elaborarea variantei scenice ca un comentator fin și acid al acțiunii. La drept vorbind, scenografia conține, în liniile și în cromatica sa atât de inspirat valorată, miezul întregii viziuni regizorale. Scândurile posomorâte ale sălii de bal, ferestruica mansardată a odăiței lui Girimea și întregul amestec de fard și mizerie al întregului astfel creat, degajă neconținut atmosferă, cu o neliniștită ironie. Excesele picturii „de urât” nu lipsesc din spectacol, opunându-se uneori adevărului intrigii. [...] O inițiativă extrem de importantă, care amintește de modul în care Ion Sava resuscitase

canțonetele lui Alecsandri, dă textului caragialean o dezvoltare de cea mai bună calitate. *Rostirea repli-cilor într-un acord subtil – adesea surprinzător – cu mișcarea activă a interpreților completează semnifi-cațiile conținute în cuvânt, proiectându-le pe fondul atmosferei generale. Astfel, discuția dintre Pampon și Iordache din primul act, care se derulează în timp ce calfa lui Girimea își spală picioarele și se îmbracă, dă vorbelor un tremur ilar, introducând publicul în lumea piesei, în universul specific al acestei „pseudofarse de bărbierie” [s.n.].¹*

După cum vedem, din postura de eseist și cronicar dramatic, profesorul Mândra nu dă dovadă de o capacitate descriptivă înclinată spre detaliu. Discursul lui e vădit conceptual, scurtele referințe la decor și vestimentație sunt încadrate de decizii hermeneutice, iar cele de tip evaluativ sunt, la rândul lor, scurte și mai degrabă diagnostice: realismul fenomenologic e *antiverist*, decorurile *excelente*, chiar dacă nu lipsește *excesul picturii de urât*, universul piesei e unul de *pseudofarsă*. E interesantă aici însă, din punctul nostru de vedere, observația pertinentă și aproape fotografică cu privire la jocul actorilor, la relația dintre cuvânt, rostire, situație/relație scenică, mișcare.

În cazul unei cronici la celebra *O scrisoare pierdută* pusă în scenă de Liviu Ciulei în 1972, Ileana Popovici face dovada unei acuități a percepției vizuale considerabil mai prețioase pentru reconstrucție:

¹ Vicu Mândra, „Noi paralele scenice la comediile lui Caragiale”, *Teatrul*, nr. 3, 1967, pp. 77-78.

Această ingenuitate e clarvăzătoare, străbate în adâncime, radiografiază. Ea se exprimă pe mai multe paliere: în alcătuirea distribuției, care revine în asemenea măsură la datele și tipologiile originare, încât pare multora, obișnuiți cu imaginea stilizată, de-a dreptul șocantă; apoi în scenografie (scenograf secund Dan Jitianu, costume Doris Jurgea), care condensează cu ascuțire ironică contrastul dintre prostul gust și ifosele notabilităților urbei (*salonul lui Tipătescu, cu ferestre-vitralii și cu farfurii pe pereți, cu capul de cerb împăiat, canapelele învelite în cuverturi plușate, și cu minusculele, rafinatele servicii de cafea; sala de întruniri, cu lemnăria vopsită oribil într-o culoare „instituțională”*), dar așază parcă deasupra un vâl fin de înțelegere, care o împiedică să degenereze în caricatură; în sfârșit, într-o serie de detalii de mizanscenă (*de pildă, prefectul ascultă relatarea polițaiului bărbierindu-se, îi oferă protector o cafea, dar îl pune totodată cu nonșalanță, ca pe o slugă de casă ce-i este, să-i sprijine oglinda ținută pe burtă*). De îndată ce principalele fire ale intrigii au fost expuse – încurcătura cu scrisoarea, posibilele consecințe asupra alegerilor, raporturile de forțe dintre –, tot ce urmează să se întâmple se succedează, interesele nu mai pot fi despărțite de sentimente, amorul, teama de scandal și ambiția sunt absorbite în una și aceeași viață agitată a personajelor. [...] Scrisoarea reprezintă și ea realismul teatral, dar într-o modalitate supradistilată, foarte îndepărtată de verism; expresia e dilatăată, încărcată de

tensiune suplimentară, potențată. Dat fiind că registrul comic fertilizează intenția, se obține un spor de teatralitate [s.n.].¹

În pasajul ales, nu sunt referințe la jocul actoricesc (cărui criticul îi va aloca largi pasaje ulterior), ci doar la felul în care actorii construiesc nonverbal o situație, însă putem remarca foarte fina combinație dintre dimensiunea hermeneutică și cea axiologică a discursului, întrețesute astfel încât ele să se unească în câteva puncte tari, aproape *keywords*, care cad diagnostic și energetic: ingenuitatea privirii e *clarvăzătoare*, *radiografiază* fenomene, ansamblul vizual, deschis cu mici detalii vizuale, dar și situaționale, nu degenerază în *caricatură* datorită unui *val fin de înțelegere*. Formula de realism e *supradistilată*, efectul e un *spor de teatralitate* – o caracteristică asumată, de altfel, a artei regizorale a lui Ciulei. Tehnica argumentativă a autoarei, încastrând fotograme precise în corpul analizei hermeneutice, pentru a încheia cu un pasaj evaluativ derivat nemijlocit din cele două paliere anterioare, e și astăzi de admirat.

În fine, am ales, pentru a exemplifica cât de productivă e interferarea cronicilor și eseurilor mai multor autori, unul dintre spectacolele celebre ale perioadei: *Nepotul lui Rameau*, prin soluțiile regizorale și scenotehnice alese, combina într-un mod unic simplitatea cu sofisticarea. El a reprezentat în mod clar o mare provocare pentru critici, mai ales din punctul de vedere al celor două (cele mai)

¹ Ileana Popovici, „O scrisoare pierdută”, *Teatrul*, nr. 2, 1972, pp. 34-35.

prețioase dimensiuni discursive pentru istoricul arheolog: cea spațială și cea a interpretării actoricești. Unul dintre criticii aleși pare chiar că se ferește cu îndârjire să descrie propriu-zis spectacolul, supradimensionând cu un entuziasm necenzurat palierul axiologic și pe cel hermeneutic (ceea ce dă mărturie doar asupra entuziasmului și admirației pe care producția Teatrului Bulandra o stârnea în spectator).

Regizorul David Esrig se află pe traiectoria sa. Mă feresc de calitative, de adjective sau de formulări care închid calea unei reale aprecieri. La baza spectacolului său se află nu numai un caiet de regie, ci și un întreg studiu despre Diderot, ca și o întreagă viziune despre teatrul filozofic. *Nepotul lui Rameau*, din punctul său de vedere, a însemnat radiografia artistică a conștiințelor, făcută cu mijlocul artei teatrale. Dar litera textului singură – oricât de măiestrit scrisă – are nevoie pe scenă de *atmosfera* ei, de universul și imaginea prin care să se exprime. Esrig nu este atât un regizor – cu ceea ce se înțelege în genere ca aparținând acestei îndeletniciri – cât mai mult *un autor de spectacol*, până-ntr-atât realizările sale ies din câmpul profesiei rutiniere și intră în cel al gândirii inovatoare. [...] Este o operație pe care un om de teatru ca Giorgio Strehler spunea că face dintr-un regizor un critic luminat [sic!]. [...] Problema acestui spectacol devenea astfel aceea de a face ca aceste conștiințe ficțiuni, devenite Eu și El, să nu rămână în scenă doar Diderot și Rameau-nepotul. Trebuia ca dincolo de vorbe să întrevezi omul,

oamenii, caracterele sau lipsa de caractere; deci: să pictezi o galerie de tipuri printr-un personaj și printr-un actor. (*Ceea ce se și întâmplă, căci publicul are mereu în față pe același Dinică și mereu alt personaj, aceeași piesă și mereu alte idei, alte gânduri [s.a.].*)¹

Ceea ce „vedem” în acest text e că nu vedem nimic, exceptând faptul că Gheorghe Dinică interpretează un personaj care joacă, cu mare versatilitate, un număr neprecizat de alte personaje-idei. Îl avem însă, pe David Esrig, nu doar înscris în propria sa traiectorie artistică, ci și lăudat entuziast pentru capacitatea sa, recunoscută ca *auctorială*, de a cerceta în profunzime și de a transpune scenic, inovator, un text dintre cele mai dificile și, în principiu, mai non-teatrale. Și mai aflăm și, printr-o comparație camuflată, diagonală, că autorul eseului nu doar văzuse spectacole, ci și citise interviuri cu Georgio Strehler.

Fără să aibă dimensiunile unui eseu analitic, cronica profesorului Pascadi, din care am citat anterior, e mult mai echilibrată în palierale sale retorice, elogiile la adresa montării fiind fundamentate pe pasaje descriptive care, chiar dacă nu ne lămuresc întru totul cu privire la felul în care era tratat spațiul, ne ajută totuși să întrezărim formula vizuală în care era construit.

Nepotul lui Rameau spunea că trebuie să pătrunzi adânc în artă ca să cunoști primele noțiuni și că numai cunoscând bine mijlocul și sfârșitul poți limpezi negurile începutului. Este ceea ce a reușit

¹ Mircea Alexandrescu, „Nepotul lui Rameau”, *Teatrul*, nr. 7, 1968, pp. 16-20.

regia lui David Esrig, înțelegând că nu este vorba despre o culegere de reflecții scilicitoare, ci de o zbatere lăuntrică a unuia și aceluiasi spirit, reușind să-i dea o magistrală imagine scenică. În acest spectacol poți, într-adevăr, „să vezi idei”, pentru că cei doi actori nu se mulțumesc să le rostească, ci le întruchipează, iar scenografia originală a spectacolului, semnată de Ion Popescu Udriște, nu se reduce la rolul de a le ilustra, ci devine o lupă prin care se pot citi cele mai ascunse gânduri, transformate pe această cale într-o imagine concretă. *Concepția regizorală și scenografică include în substanța ei artistică ingenioasa soluție a oglinzilor în care se reflectă tablouri de epocă sau apare chipul multiplicat de zeci de ori al personajelor piesei, astfel mi se pare o nedreptate a-l numi pe Dorin Manolescu doar „scenotehnician”. [...] Ne aflăm poate în fața celei mai elocvente demonstrații din ultimii ani a faptului că teatrul trăiește în primul rând prin ACTOR, că strădania nevăzută a regizorului asupra textului, ca și cea văzută, a scenografului, în sprijinul ei, nu capătă viață decât prin intermediul creației actricești. Gheorghe Dinică – ale cărui calități de mim și interpret ne erau cunoscute – reușește să fie exact așa cum îl descria filozoful francez pe nepotul lui Rameau: un amestec de trufie și josnicie, de bun-simț și rătăcire; pe semne că noțiunile de cinstit și necinstit îi sunt învălmășite în creier, de vreme ce-și arată calitățile fără pic de mândrie și defectele fără pic de rușine [s.n.].¹*

¹ Ion Pascadi, „Elogiul gândirii”, *Gazeta literară*, 23 mai, 1968, p. 6.

În fine, în cronica extinsă semnată de Valentin Silvestru – critic de teatru predispus adesea la lungi și prolixе acolade erudit-comparatiste –, găsim, paradoxal, poate tocmai din cauza admirației necondiționate pe care i-a stârnit-o producția, una dintre cele mai detaliate descrieri ale aparatului spectacular:

Dar o mișcare abia simțită a oglinzilor, un freamăt al reflectoarelor ce păreau imobile în plafonul sugerat, o ușoară translație a meselor și fotoliilor, apariția, într-o lumină lividă, a manechinelor colorate ce figurează lumea în care se învârtesc eroii, ecoul ciudat al propriilor lor glasuri în megafoane nevăzute proiectează cu finețe, dar și siguranță dezbaterea în universul care a generat-o: în societatea atât de complexă și contradictorie, depravată și inteligentă, bolnavă de frumusețe și tenace în ipocrizie, celebrând talentele și înlănțuindu-le cu perfidie – mormanul de gunoi aurit al aristocrației feudale, mistuindu-se fumegând în focul aprins de enciclopediști. *Filozoful se retranșează [sic!] discret în conuri de umbră, în timp ce Rameau, ratat ignobil și totuși strălucitor judecător al moravurilor, se multiplică în apele mișcătoare ale oglinzilor, se ipostaziază în cele mai surprinzătoare chipuri, se dizolvă în fiecare din personajele ce le evocă, cu o verovă atingând paroxismul demenței și redevine el însuși, față în față cu propria imagine [s.n.].*¹

¹ Valentin Silvestru, „Nepotul lui Rameau la Teatrul Bulandra”, *Contemporanul*, 24 mai 1968, p. 4.

Dinamica acestui pasaj e dintre cele mai interesante, încastrând hermeneutica viziunii între descrierea spațiului și descrierea interpretării actoricești, iar țesătura discursivă e atât de elaborată și de densă, încât interpretarea și diagnoza par aproape topite, greu decelabile, în substanța vizuală/aperceptivă. E spectaculos felul în care finalul primei fraze transferă imaginea descrisă în judecată de valoare, una născută în directă descendență a metaforei primordiale a producției, cea a oglinzilor mobile: *...proiectând... dezbaterea în universul care-a generat-o.*

*

Ceea ce ni se pare, la acest moment, o concluzie de etapă în efortul de a demonstra disponibilitatea criticii de teatru de a oferi instrumente pertinente pentru o arheologie spectacologică funcțională și utilă, e schimbarea de greutate care se petrece, prin intermediul analizei retorice, între dimensiunile dominante ale discursului critic. În contemporaneitatea imediată sunt la mare preț, atât pentru cititor (fie el spectator sau artist), cât și pentru autorul articolului, funcțiile axiologică și hermeneutică, lucru care centrează atenția cititorului pe dimensiunile sintetic-evaluatoare ale cronicii. În cercetarea istoric-reconstructivă, însă, această hegemonie e cumva răsturnată: evaluarea pierde inevitabil din greutate, hermeneutica devine foarte dependentă de contextul comparativ – altfel spus de specificitățile de canon ale momentului; iar aceste pierderi se petrec în beneficiul dimensiunilor descriptive și, paradoxal, contextual-empatice, care ne ajută să vedem spațial și să plonjăm imaginar în universul spectacolului pe cale de-a fi reconstruit.

Criticii de teatru, atâția câți au mai rămas, ar trebui, deci, să ia aminte că, în timp, țesutul moale al judecăților lor de valoare tinde să se mumifice, pe când scheletul solid al descrierilor detaliate rămâne o sursă mereu regenerabilă.

2. Contextul istoric al „tranziției” teatrale

Chestiunea dramaturgiei

După 1990 nu ne-a trebuit multă vreme, nouă, criticilor, dar și unei (mici) părți a artiștilor din mediul teatral, ca să constatăm că, aproape fără să fi băgat de seamă, între literatura dramatică autohtonă și viața scenei s-a instaurat un soi de divorț nedeclarat public, dar foarte morocănos și fără aproape nicio perspectivă de împăcare. Niciun teatru – majoritatea cu directori proaspăt numiți, reîntorși din exil sau localnici – nu avea chef să înscrie în repertoriu dramaturgie românească. Niciun regizor, indiferent de generație, nu avea în plan, ori nu avea disponibilitatea să recitească sau să descopere noi autori dramatici: dramaturgia dinainte de 1990 era... „răsuflată”, cea de după ori prea sofisticată, ori prea grăbit scrisă, ori „nu intra în sfera noastră de interes”... Singurii autori români frecventabili puteau fi, să recunoaștem, Caragiale și Matei Vișniec; pe acesta din urmă spațiul nostru îl descoperea abia atunci și scriitorul avea enormul avantaj de a trăi la Paris și de a fi fost deja jucat în Franța. Un deceniu întreg, dramaturgia (excelentă și mereu surprinzătoare a) lui Matei Vișniec a fost egală, în fond, cu dramaturgia română *contemporană*. Și asta în pofida apariției unor piese noi interesante și a unor voci

scriitoricești foarte personale, care au avut rare și dificile șanse să se facă auzite, cum e cazul cu cele ale lui Radu Macrinici, Vlad Zografi ori Ștefan Caraman.

Mărturisesc, atunci când, împreună cu C.C. Buricea-Mlinarcic am luat pentru *L.A & I*, suplimentul *Cotidianului*, interviurile cu regizori din generația noastră, ulterior publicate în 5 *Divane ad-hoc*¹, nici noi, nici intervievații n-am fost foarte tulburați, ori măcar foarte surprinși de faptul că, în rezumat concordant cu aproape toți ceilalți cinci, unul dintre ei afirma răspicat: „Pe mine, dramaturgia românească mă găsește ciufut.” Părea, într-un fel, o simplă constatare, de care am început însă să ne neliniștim foarte repede după aceea. O vreme destul de lungă, neliniștea asta n-a cuprins decât extrem de puțini critici din mediul teatral, unul încă halucinat și visător în urma marilor succese ale spectacolelor românești care plecau în turnee sau la festivaluri din Occident – împreună cu Shakespeare, Eschil, Sofocle, Euripide și alți autori români get beget.

Cum și de ce s-a instaurat/pronunțat divorțul dintre literatura dramatică și spectacolul teatral, un fenomen unic în felul lui în Europa către care ne îndreptam cu nesaț privirile? Cauzele sunt mai multe și vin din direcții diverse, dar toate se întâlnesc și concură la această ruptură. Cea dintâi identificată în puținele dezbateri din presa anilor 90 e legată de „calitatea” literaturii dramatice de până la 1989. Foarte mulți scriitori, critici literari și artiști s-au grăbit, în furibunda nevoie de a „se elibera de trecut”, de a „rupe barierele”, să arunce și copilul odată cu apa din copaie:

¹ Miruna Runcan, C.C. Buricea-Mlinarcic, 5 *Divane ad-hoc*, București, UNITEXT, 1994.

dramaturgia românească scrisă în comunism a fost declarată, în bloc, marcată ideologic ca oile în turmă, insuficient de ofertantă teatral, ori pur și simplu proastă. Ceea ce, desigur, era nu doar o exagerare, ci era de-a dreptul un neadevăr: dar mai nimeni n-avea răbdarea unei recitiri atente, nuanțate, menite să ierarhizeze, separând grâul de neghină, și să repună în drepturi acea literatură dramatică ce putea lesne supraviețui scenic.

Reacția de acest fel are explicații psiho-sociologice care depășesc tendința anti-comunistă, explicabilă, a perioadei. Adevărul e că excesul de literatură proastă, propagandistică, promovat de autorități, de instituțiile obligate să o monteze la normă, de televiziune și – s-o recunoaștem – chiar de critica teatrală (prin exegeze, culegeri, mese rotunde, cenacluri de dramaturgie etc.) decenii la rând și, în special, între 1977 și 1989, creaseră, atât pentru artiști, cât și pentru public, un soi de sațiu alergic la textul de teatru autohton: iar această reacție alergică s-a prelungit inerțial (dar și irațional) mai bine de zece ani.

Pe de altă parte, așa cum am scris pe larg încă din a doua jumătate a anilor 1990 și am coagulat în eseurile din *Modelul teatral românesc*, în mentalul lumii teatrale și, parțial, al publicurilor constante, se instalase, în coada de cometă a reteatralizării, odată cu afirmarea națională și internațională a regizorilor generației 60, o nouă autoritate de tip auctorial asupra spectacolului: cea a regizorului. În comunism, bătălia referitoare la această autoritate a durat aproape 30 de ani, a consumat multă energie, a creat aprinse confruntări ideatice și ideologice și a făcut să curgă destulă cerneală tipografică. Undeva, prin 1965, Aurel Baranga și Paul Everac au inventat

chiar termenul barbar de „regizorocrație”, iar toată mișcarea teatrală, inclusiv criticii momentului, s-au bătut ani la rând să protejeze regia de teatru de atacurile furibunde ale celor doi – cărora li s-au asociat, nu odată, și alți autori dramatici sau „inspectori cu cultura”. Dacă „direcția” Baranga-Everac a avut mai multe victorii ideologice și politice de etapă¹, mai ales după 1971 și „revoluția culturală” a lui Ceaușescu, ele au fost însă niște victorii artificiale, de *dictat*, care au dus, subiacent, la generalizarea în mentalul breslei a regizorocentrismului „modelului teatral” românesc, ce va ajunge la apogeu imediat după 1990.

O a treia cauză care a contribuit, fie și involuntar, la acest divorț mut ține de critica însăși, fie ea teatrală ori literară. Pe de-o parte, la presiunea „profesionalizantă” a regizorilor generației 60, critica evoluează, în deceniile 1960-1980, de la textocentrism (critică dramatică) spre analiza spectacologică (critică teatrală). Lucrul ăsta nu are, în epocă, o consecință directă, vizibilă, asupra interesului criticilor față de literatura dramatică, câtă vreme, în orice redacție ar fi funcționat, obligațiile lor de a analiza, discuta (la nesfârșit, aș zice) și ierarhiza scriitura dramaturgică nu slăbesc nicio clipă. Totuși, o simplă căutare în patrimoniul bibliotecilor ne demonstrează că, dincolo de colocviile mereu dedicate dramaturgiei, seminariile, conferințele, mesele rotunde și cenaclurile naționale și locale, lucrările dedicate dramaturgiei și dramaturgilor, inclusiv de tip monografic,

¹ Cei doi și-au și pus în scenă câteva spectacole, tratate însă de critică mai degrabă cu răceală. Singurul experiment reușit de montare a autorului de care-mi amintesc e *Matca*, regizată de Marin Sorescu împreună cu Eduard Covali la Piatra Neamț, în 1975.

sunt mai degrabă puține. Exceptându-l pe Valentin Silvestru și eseurile sale de sinteză (republicate în volume, antologii etc.) doar câțiva critici și istorici – Natalia Stancu (cu doar o monografie dedicată lui Horia Lovinescu), Florin Faifer, Mircea Ghițulescu, Marian Popescu – se încumetă să se aplece asupra scriiturii dramaturgilor în viață. Adriana Popescu publică în serial, în revista *Teatrul*, aproape 10 ani, schița unui *Dicționar al dramaturgilor români de la A la Z*, întrerupt după 1989 și niciodată reluat. În schimb, se publică multe, multe culegeri de cronici. Fiindcă, deja, în lumea românească, între cronicar și critic se stabilise o echivalență limitativă, fără rest. Iar cronicile, desigur, sunt în bună măsură centrate pe spectacol:

Inapetența pentru teorie a determinat formarea unei culturi teatrale expresive, dominate de o critica dramatica funcțională, ce a tins să se rezume la cronica de spectacol. Reticență la reflecția sistemică, critica de teatru a rămas preponderent impresionistă și, cel mai adesea, a analizat fără concepte, dezinteresându-se de acreditarea teoretică a unor criterii de analiză și fără să furnizeze criterii de ierarhizare. În absența unor astfel de instrumente, critica teatrală nu a reușit să ajute dramaturgia sa-și regăsească demnitatea, forța și independența; i-a lipsit capacitatea de a scoate dramaturgia din condiția sa de nișă și de a contracara eficient declasarea autorului dramatic în câmpul teatral.¹

¹ Liviu Malița (Coord.) „Stop cadru după treizeci de ani”, în *Să nu privești înapoi. Comunism, dramaturgie, societate*, Presa Universitară Clujeană, 2022, p. 27.

La rândul ei, critica literară pare să se depărteze accelerat de literatura dramatică în anii 70, împingând-o la margine, probabil sufocată, la rândul ei, de imensa cantitate de balast. Lucru care, după 1990, se va reflecta nemijlocit nu doar printr-un constant dezinteres atât față de vechea, cât și față de noua literatură dramatică, ci chiar la nivelul programelor școlare, unde genului dramatic abia dacă i se face loc, într-un fel de debara, iar la nivel „canonic” (urât cuvânt!) elevii nu se mai întâlnesc decât cu Caragiale și Marin Sorescu în 12 ani de școală.

Dacă distanțarea spectacolului teatral de tutela literaturii dramatice preexistente (de unde și conceptul, altminteri discutabil, de „post-dramatic” introdus de Lehmann¹) a fost, pretutindeni în culturile de tip european, un fenomen ce a evoluat, în a doua jumătate a secolului XX, în mod natural, totuși nicăieri el nu s-a identificat cu scoaterea din scenă a literaturii dramatice; cu atât mai puțin cu scoaterea acestei literaturi chiar din câmpul literaturii înseși. Această particularitate „românească” era inevitabil să creeze o reacție de reinserție a scriiturii dramatice în câmpul vieții teatrale de la noi, iar această reacție a început să devină vizibilă, în multiple formule, abia după 2000.

În prima jumătate a deceniului, chiar dacă se fac eforturi de sprijinire a noii dramaturgii prin instaurarea unor concursuri cu premii (dintre care cel mai constant e Cea mai bună piesă a anului, inițiat de criticul Marian Popescu,

¹ Hans Thiers Lehmann, *Postdramatic Theatre*, London: Taylor & Francis, 2006. Traducerea românească, aparținându-i lui Victor Scoradeț, a apărut la editura NITEXT în 2009.

acordat anual, până azi, de UNITER și susținut financiar de Fundația Principesa Margareta; pentru câțiva ani a funcționat și un concurs organizat de Ministerul Culturii), piesele selectate și premiate ajung rar, ori chiar niciodată, să vadă luminile scenei. Victor Scoradeț, unul dintre puținii critici care militează constant, în cronicile și sintezele sale din *Contemporanul*, pentru dramaturgia nouă, fie ea străină sau românească, rămâne vreme îndelungată o voce singulară.

Primele semnale consistente că ceva ar trebui să se schimbe în viața teatrală cu privire la textul de scenă și la literatura dramatică s-au coagulat, cred eu, în anii 1997-2000, de jur împrejurul festivalului târgumureșean Dramafest, inițiat de criticul și autoarea dramatică Alina Nelega și sprijinit de Teatrul Național și Teatrul Ariel din Târgu Mureș (care, ulterior, și-a creat și o divizie experimentală semi-independentă foarte valoroasă, numită Underground). Alina Nelega a coordonat, mai întâi, un supliment al revistei *Vatra* intitulat *Post-scenium*, a organizat o conferință națională dedicată dramaturgiei noi, iar ulterior a coagulat o echipă (autoarea acestor rânduri, C.C. Buricea-Mlinarcic, Eugenia Anca Rotescu, Marie-Louise Semen și alții) în redacția revistei *ultimaT*. Ținta acestor reviste a fost încurajarea unor noi formule de gândire și producție teatrală și, deloc în ultimul rând, restartarea scriiturii pentru scenă. Revistele încercau să facă vizibile atât rezultatele festivalurilor Dramafest (la care Alina Nelega invitase inclusiv traineri pentru workshopuri de scriere de la Royal Court, organizase colocvii dedicate dramaturgiei etc.), cât și să producă o breșă în zidul solid de indiferență produs de modelul „unic” regizorocentrist, devenit între timp mainstream. Evident, era... „cam devreme”.

De fapt, regândirea și restartarea s-au produs, la câțiva ani distanță, datorită unor factori ce combină educaționalul, în special prin facultățile de teatru de la Cluj, București și Târgu Mureș, cu dezvoltarea rapidă, fără precedent, a teatrelor independente. Dar cu privire la evoluțiile dramaturgiei de după 2000 discuția e mai amplă, parțial s-a scris deja și va continua desigur să se mai scrie.

Cum scriau, însă, dramaturgii insulari ai anilor 90? Cum ei sunt foarte puțini (care să fi fost cu adevărat reprezentativi, altminteri au fost premiate tot felul de texte slab sau deloc reprezentate), e greu de elaborat considerații estetice și stilistice unitare. Una dintre puținele linii de legătură între formulele de scriitură ce unește, dincolo de enormele diferențe particularizante, piesele de teatru scrise în anii 90 de Matei Vișniec, Radu Macrinici, Vlad Zografi, Alina Mungiu Pippidi ori chiar Ștefan Caraman e recursul referențial (mai fățiș sau mai discret) la marele patrimoniu cultural – în sensul de *cultură înaltă* – al modernității târzii, prin acolade intertextuale și prin particularități estetice ce „trimite” inevitabil către familiile mai degrabă literare de la care autorii se revendică sau cu care tânjesc să se asocieze.

Primele texte recuperate ale lui Vișniec sunt destul de fățiș asociabile unui teatru al absurdului de sorginte poetică, mai apropiat de Ionesco decât de Beckett, pentru ca ulterior discursul să transleze treptat către formule mai mult sau mai puțin experimentale, post-expresioniste, nu rareori cu încărcătură politică asumată. Cazul cel mai ciudat/simptomatic e cel al Alinei Mungiu Pippidi care, după debutul editorial cu *Emanciparea prințului Hamlet* (1991), e premiată la Gala UNITER din 1992 pentru *Evangheliștii* – o

parabolă despre manipulare și rescrierea istoriei, bazată pe Noul Testament. Piesa, fie citită, fie blamată doar din zvonuri, e considerată încă de la apariție blasfemică, iar reprezentarea ei e împiedicată cu consecvență de biserică și de „opinia publică”, viguros incitată de campanii de presă, decenii la rând (prima punere în scenă la Ateneul Tătărași din Iași, în regia lui Benoît Vitse, e întâmpinată și ulterior oprită cu manifestații de protest în 2005). *Moartea lui Ariel*, inspirată dintr-un caz real de colaboraționism, manipulare și crimă, toate legate de serviciile secrete dinainte și de după 1990, nu a fost nici ea reprezentată până azi, iar autoarea a renunțat, după publicarea acesteia din urmă, să mai scrie teatru. Vlad Zografi optează la început, cu *Petru*, pentru parabola istorică de sorginte franceză (Anouilh, Giraudoux ș.a.), căreia îi adaugă o anume măsură de grotesc, încercând apoi cu bravură o adaptare liberă după cartea de eseuri comparatiste *Regele și cadavrul* de Heinrich Zimmer. Cea dintâi piesă a avut parte de două montări, una la Satu-Mare, în regia lui Cristian Ioan, alta la Bulandra, în regia Cătălinei Buzoianu; *Regele și cadavrul* a fost produsă de Teatrul Național din București în regia tinerei regizoare Andreea Vulpe. Scriitura sa va evolua ulterior spre meditații dramatice contemporane, tot cu reflexe absurde. Caraman își construiește un discurs brutal-kafkian, cu referință la prezentul social și psihologic. Pe când Radu Macrinici, probabil cel mai prolific, dar și cel mai sofisticat dintre toți, propune o combinație foarte personală de suprarealism cu rădăcini livrești (de la Borges la Coelho, de la Ion Creangă la poezia germană din Banat și Transilvania din anii 1970-1980, de exemplu – vezi, în acest sens, *Întoarcerea lui Espinoza*,

Africa, Alchimistul), unele dintre piesele lui fiind însă, paradoxal, foarte legate de fenomene contemporane dintre cele mai acute (România înainte și după comunism în *ȚȚara mea*, debusolarea tinerei generații în *Îngerul electric*, invazia internetului asupra mediului familiar în *Ping Body* etc.) E, probabil, și una dintre explicațiile pentru care câteva dintre creațiile sale reușesc, totuși, să fie reprezentate cu succes la București, Sfântu Gheorghe, Târgu Mureș, Baia Mare etc.

De fapt, această tendință de recurs la livresc, în formule diverse, ar fi trebuit, în principiu, să fie percepută de mediul teatral și, în special, de către regizorii perioadei, drept un avantaj, drept o resursă aflată cumva în echilibru cu esteticile și stilisticile teatrale postmoderniste, dominante pe piața românească. Lucru care, paradoxal, nu se întâmplă; cu excepția Cătălinei Buzoianu (care montează o dramatizare după *Teatrul descompus* a lui Vișniec, în 1993, *Levantul* lui Cărtărescu, în 1999, ambele la Theatrum Mundi, și *Petru* de Vlad Zografi, la Bulandra, în 1998), a lui Nicolae Scarlat (care montează însă doar câteva piese ale lui Vișniec), ori a lui Theodor Cristian Popescu și Anca Maria Colțeanu (*Ping Body*, 1999, respectiv *Alchimistul* 2002), regizorii români *nu citesc* dramaturgia propriei lor generații de scriitori și au, cu puține excepții, proiecte bazate pe literatură universală clasică, în perspectiva unor potențiale călătorii „de recunoaștere” către o piață teatrală occidentală temporar interesată de fenomenul românesc.

Cât despre dramaturgia pe până la 1990, aceasta e, cu foarte puține excepții, respinsă în bloc, fără să i se ofere nici timpul, nici atenția menite unei reevaluări:

Pe măsură ce s-a coagulat o nouă generație de dramaturgi, s-a articulat o atitudine de respingere de pe poziții civice, în care i se reproșa vechii dramaturgii mai puțin compromisul ideologic, cât dimensiunea estetică, responsabilă, în opinia lor, de lipsa preocupării, implicării și incisivității sociale reclamate pentru actualitate. De pe această platformă, era (și este) incriminată explicit preocuparea (excesivă) a vechilor dramaturgi pentru dimensiunea estetică a operelor lor, pentru scrierea „frumoașă”, pentru capodoperă. Condamnarea ideologică și etică inițială este dublată, deci, de una estetică, astfel încât dramaturgia comunistă se prezintă la ora bilanțului nu doar compromisă moral, ci defazată artistic. Un alt prag a fost depășit: lustrația inițială (ratată în plan politic, grav viciată în plan cultural și literar) este urmată [...] de demitizare. De acum, nu se mai renegau punctual autori, experiențe biografice și ideologice, realizări artistice, ci se contesta/ă însuși ancadramentul.¹

Politicul și politichiile

Până în '89, teatrul a fost, pentru cei mai mulți dintre creatorii lui și dintre critici, o treabă foarte serioasă. Căci era în primul rând una cu miză, și încă o miză atât de mare, încât merita să te investești în această

¹ Liviu Malița, *op. cit.* p. 36.

poveste de dragoste pe viață. Ea avea darul să-i facă pe alții să simtă aproape la fel, realizându-se nu numai comuniunea spectatorilor, ci și un front comun al celor care apărau valorile perene ale teatrului. Tabloul ar fi prea idilic ca să fie și adevărat, așa că voi spune din capul locului că n-au lipsit ezitățile, lașitățile și compromisurile, inerente pentru cine mai e dispus să-și amintească teroarea viziunărilor și toate consecințele acestora. Importantă era însă miza teatrului, faptul că acesta putea să rămână viu și, deci, să-și îndeplinească menirea dintotdeauna – de a vorbi conștiinței oamenilor despre deprecierea și degradarea existenței lor la un moment dat. Reiterarea bătăliei pentru valoarea estetică a spectacolului, reateutralizarea teatrului, argumentarea dreptului la satiră socială ș.a.m.d. se opuneau în fapt sloganului politic afirmat cu deșănțare, în afara esteticului și în total dezacord cu menirea teatrului. Tragedie, comedie sau dramă, străină sau autohtonă, clasică sau contemporană, piesa putea deveni, datorită viziunii regizorale și grație interpretării actoricești, un spectacol cu miză, nu numai estetică. În consecință, chiar merita să trăiești pentru așa ceva¹.

Entuziasmul primar produs de căderea regimului Ceaușescu nu durează, pentru agitata opinie publică, decât câteva săptămâni, înghițit de vulturile capricioase ale bătăliilor generate de pluripartitism, dar și de confuzia inevitabilă creată de un vid de putere repede și cețos umplut

¹ Victor Parhon, „Teatrul cu miză”, *Teatrul azi*, nr. 3, 1996, p. 13.

de eșaloanele doi și trei ale fostului Partid Comunist. Atmosfera socială și politică a deceniului 1990-2000 e una dintre cele mai contorsionate, mai agitate și mai polarizate din istoria recentă a României. Mult idealizata trecere la capitalism aduce cu sine, în tot Estul european, drastice răsturnări politice, economice și juridice, eschive și proteste, manifestații mamut și lupte de stradă, inflație galopantă, șomaj, frământări dintre cele mai neprevăzute în viața fiecărei familii. Evident, nici mediul teatral nu e protejat împotriva acestor fenomene, în pofida faptului că aici schimbările nu sunt deloc grăbite să apară, dimpotrivă: primii doi ani sunt martorii unei infuzii de finanțare (haotică dar consistentă până la irepetabil) în instituțiile publice, dar acest fenomen va fi repede supus unui control mai atent, ba chiar unor intervenții politice – directe ori indirecte – de-a dreptul brutale; inițiativa privată e, pe cât de vioaie la început (cu companii minuscule care apar și dispar imediat ce realizează că teatrul bulevardier nu se poate auto-susține financiar fără mari sacrificii), pe atât de precaută în a doua jumătate a decadei, chiar dacă, cum vom vedea, își fac apariția câteva inițiative notabile, prin influxuri de capital din afara sistemului ori prin coproducții cu instituțiile publice. În fapt, din punct de vedere administrativ și organizațional, mediul teatral românesc se dovedește unul dintre cele mai conservatoare și mai anti-reformiste din întreaga Europă de Est, iar schimbările politice dramatice din acest deceniu nu reușesc să aibă aproape nicio consecință efectivă asupra sa, cu excepția unor fluctuații de finanțare mai mult sau mai puțin previzibile și a descentralizării (complet nepregătite nici juridic, nici economic) de după 1996.

Schimbările de natură legislativă întârzie deci, și asta lasă loc de mișcare tulburărilor politice care se succed la vârful eșafodajului administrativ-ministerial: coaliția stranie instaurată între 1992 și 1996, combinând vechea nomenclatură de eșalon doi a fostului partid comunist (devenită acum PDSR, sub conducerea lui Ion Iliescu) și versiunea coagulată a aripii național-comuniste din epoca Ceaușescu, acum fățiș de extremă dreaptă, avându-l în frunte pe indescriptibil-grotescul Corneliu Vadim Tudor, intră într-un război de uzură cu uniunile de creație, în special cu UNITER-ul condus de Ion Caramitru și, pe linie de consecință, alimentează bătăliile interne pe directoratele unora dintre teatrale din țară, cu precădere ale celor în care directorii sunt declarat reformiști și/sau au vizibilitate națională și internațională.

Pe de altă parte, și la nivel de mentalități, și la nivelul practicilor artistice organizaționale, alergatul după recunoaștere internațională devine sportul național preferat al câmpului artistic, iar cel teatral e, din acest punct de vedere, un deschizător de drum: nu ești vizibil internațional, înseamnă că nu ești. Orice mic contract de predare, workshop, schimb de experiență sau turneu e o probă de legitimare internă și de vizibilitate. UNITER-ul joacă, și în acest domeniu, un rol esențial, organizând schimburi culturale, cooptând parteneri din Vest, aducând dinafară și ofertând burse de creație, eșafodând organizații asociative care să favorizeze turneele externe ș.a. În plus, încă din 1992 ia naștere o mișcare complexă de re-vivificare a festivalurilor de teatru pe întreaga suprafață a țării, unele dintre ele cu deschidere internațională declarată, de la

micul dar originalul Festival Internațional Atelier de la Sfântu Gheorghe, la mult mai ambițioasele festivaluri Shakespeare de la Craiova, la Festivalul Școlilor de teatru de la Târgu Mureș, ori Festivalul Internațional de la Sibiu. Sistemul festivalier, dependent, evident, de finanțări naționale și locale, chiar dacă va trece prin nenumărate transformări de tot felul, se va extinde și, în bună parte, va supraviețui până azi.

Dacă intervalul 1990-1992 e unul al confuziei dar și al marilor entuziasme, cel dintre 1992-1996 aduce multe tulburări, inclusiv ilegalități „de stat”, pentru ca finalul de deceniu, în care conducerea e a amalgamatei Convenții Democratice, să provoace ample răsturnări economice și sociale, iar, în materie de cultură, destule deziluzii: o legislație organizațională șchioapă, o lege a sponsorizărilor descurajantă pentru inițiativa culturală privată ori independentă și, deja, împingerea sectorului cultural către marginea vieții sociale și economice, manifestată în primul rând prin absența vizibilă a unui proiect coerent de politici publice și de priorități eșalonate în întregul peisaj.

După '89 și teatrul a intrat în tranziție. Firească, goana recuperării repertoriului ce nu putuse fi jucat înainte n-a dus, în general, la mari spectacole, importante și prin miza lor. Au început, în schimb, să prolifereze reprezentațiile ușurele, fără nici o miză, lăsându-ți un gust sălcu și întrebarea dacă mai merită să-ți pierzi timpul (adică viața) cu așa ceva. Noroc că, în plină tranziție și chiar de la începutul ei – dar și în continuarea celor mai valoroase creații și tradiții ale teatrului românesc –, s-au născut câteva

spectacole extraordinare, atât în capitală, cât și în țară, care au avut posibilitatea să circule, căpătând o consacrare internațională greu de imaginat în urmă cu câțiva ani¹.

În vreme ce, în prima jumătate a deceniului, suntem martorii unui soi de reglaj osmotic între mișcarea teatrală din Occident și cea națională, prin turnee reciproce de amploare în ambele direcții și prin succesele unor regizori români – dintre care unii reușesc să lucreze constant și în Vest, cum e cazul lui Silviu Purcărete, lui Alexandru Darie sau Tompa Gabor –, treptat, după 1996-1997, acest proces ce hrănea, neîndoielnic, și vizibilitatea și orgoliile interne ale instituțiilor teatrale intră pe o pantă descendentă evidentă²...

Economia și artele poetice

Ultima parte a deceniului 1990-2000 coincide, în cazul României, cu trei fenomene care se intersectează mai degrabă accidental, dar care par a avea, la vârful de notorietate al regiei, un efect paradoxal: acela al *recursului la un discurs cu dimensiune meta-teatrală accentuată* (vezi infra, analizele la *Hamlet*, *Saragossa* 66 de zile și la *Iluzia Comică*). Primul fenomen e, cum am văzut, instalarea treptată, după 1996, a unui anume dezinteres al pieței de

¹ Victor Parhon, *art. cit.*

² Pentru o imagine mai detaliată cu privire la teatrul românesc în perioada 1990-1997, vezi Marian Popescu, *Oglinda spartă. Teatrul românesc după 1989*, București, UNITEXT, 1997.

spectacole occidentale față de „marile spectacole” conservate estetic în Estul european, atât în ce privește organizarea (generoasă) de turnee, cât și în ceea ce privește invitațiile la mari festivaluri. Chiar dacă robinetul occidental al finanțării deplasărilor nu se închide nici spontan, nici complet, disponibilitatea față de producțiile grandioase, puternic vizuale și cu efect semantic translingvistic scade treptat, dar vizibil.

Explicațiile sunt multiple și, s-o recunoaștem, cele de natură economică primează: *costurile unor turnee de durată (și de impact)*, cu transportul, cazarea, diurna și drepturile contractuale, *pot depăși, adesea, costurile reale de producție*. Trebuie să ținem seama, mai ales, de dezechilibrul dintre costurile de producție mici din România și cele din țările potențial gazdă – punând aici la socoteală artiștii și tehnicienii angajați pe durată nedeterminată și salarii fixe, incomparabil mai mici decât ale colegilor din Occident, costurile decorurilor și costumelor, drepturile de autor ș.a.m.d. Se adaugă, desigur, și treptata scădere (generațională) a interesului față de teatru în general, dar și mutația de accent, în politicile culturale ale Apusului, dinspre teatrul „de artă” spre funcțiile pragmatice ale comunicării teatrale: educația tinerelor generații, dar și a adulților, multiculturalism, intervenție socială, formarea publicurilor etc. Una peste alta, din toate aceste pricini, dar și din altele particulare – ca, de exemplu, procesul de pregătire a intrării României în Uniunea Europeană, ceea ce presupunea un tratament echivalent, inclusiv în acoperirea costurilor deplasărilor –, entuziasmul față de exotismul teatrului de mare montare din Est a scăzut vertiginos.

Al doilea fenomen interesant, ce pare, văzut de la distanța de astăzi, unul compensatoriu în raport cu scăderea interesului față de turneele din Est, e reprezentat de inițiativele unor mari coproducții fie înăuntrul țării, fie între instituții publice românești și altele străine. Unele teatre se asociază cu firme private ori cu fundații născute pe baza câștigurilor unor întreprinzători de toate felurile. Altele au șansa să găsească finanțatori externi, de obicei mari festivaluri, care să contribuie alături de ele la producții pretențioase. Sunt de amintit aici Select Management Art – SMART, finanțat de patronul de atunci al PRO TV și al trustului Media, Adrian Sârbu (coproducător între altele al spectacolelor *Richard II* și *Ioana d'Arc. Pagini de dosar* la Teatrul Național din București, ambele în regia lui Mihai Măniuțiu, ori al *Saragosa 66 de zile* în regia lui Alexandru Dabija și *O noapte furtunoasă* în regia lui Mihai Măniuțiu la Odeon, ca și al *Îmblânzirii scorpiei*, în regia aceluiași, la Teatrul Bulandra); ori Fundația pentru Teatru și Film Tofan, finanțată de magnatul Gelu Tofan (care a coprodus, alături de Teatrul Bulandra, *Pescărușul* de Cehov în regia Cătălinei Buzoianu, *Danaidele* în regia lui Silviu Purcărete la Teatrul Național „Marin Sorescu” din Craiova, ori *Leonce și Lena* regizată de Alexandru Dabija la Odeon). Se adaugă aici, după Festwochen din Viena pentru *Fedra* regizată de Silviu Purcărete, în 1993, coproducție cu Teatrul Național „Marin Sorescu” din Craiova, Festivalul „Theater der Welt” de la Berlin, coproducător și gazdă a premierei cu *Saragossa 66 de zile* în 1998; ori Weimar 1999 Capitala Culturală a Europei care, alături de Teatrul Act și Teatrul Odeon, a coprodus *Genosse Frankenstein, Unser Geliebter*

Fuhrer! (Tovarășe Frankenstein, Conducător Iubit!), realizat de Mihai Măniuțiu.

În fine, al treilea fenomen e reprezentat de apariția, mai mult sau mai puțin efemeră, a unor inițiative independente și a câtorva companii private, și ele cu viață mai degrabă scurtă (după Teatrul Levant, înființat de actrița Valeria Seciu încă din 1990, cu activitate sincopată, dar cu producții bine apreciate de critică, mai vizibile par Teatrul Unu, de exemplu, condus de Dragoș Galgoțiu și finanțat de un întreprinzător privat, ce a închiriat scurtă vreme fosta sală Rapsodia de pe Lipscani); între ele, doar Teatrul Act al lui Marcel Iureș (plecat din Fundația Art-Inter Odeon, 1995) va reuși să reziste până în zilele noastre. Asupra altor companii independente, cu program dedicat dramaturgiei recente și experimentului ne vom apleca spre finalul acestui volum.

Critica în schimbare de voceli

Primul deceniu de după 1989 e unul al presei: ziarele și revistele se nasc peste noapte, după frământări politice dintre cele mai fierbinți iau avânt și radiourile și ulterior televiziunile comerciale, se fac și se pierd averi și-n capitală și-n provincii, bătrânele tipografii se văd repede concurate și apoi eliminate de noile tehnologii computerizate. Se pierd definitiv vechi profesii, altele se nasc cu grăbire, iar foamea de informare „liberă”, după decenii întregi de interdicții, pare o vreme de neostoit. Odată cu ea se diversifică și tehnicile de manipulare, iar nepregătită opinie publică e mereu disponibilă pentru jocurile de putere, pentru

răsturnările spectaculoase (și adesea producătoare de victime) din economia în schimbare și din administrația haotică. Apar mogulii de mucava și vedetele media cu viață mai lungă sau mai scurtă. Bună parte din vechii ziariști suferă drastice operații „estetice”, menite să le relaxeze mușchii etici; unii le supraviețuiesc spectaculos, moral și financiar, alții nu. Reconversiile profesionale sunt la ordinea zilei: ingineri, fizicieni, geologi, avocați și juriști consuliți, profesori de tot soiul și de toate vârstele își lasă plicticoasele locuri de muncă către care i-au trimis părinții și societatea socialistă multilateral dezvoltată și, presați de urgența reinventării, se avântă curajos către mediile de informare: unii rezistă, alții clachează, unii fac lungi cariere, alții fug mâncând pământul, după posibilități și noroc. Reînființate sau eșafodându-se din mai nimic pe tot cuprinsul patriei, școlile superioare de jurnalism sunt luate cu asalt de mii de tineri aspiranți la o carieră ce pare să ofere, în pas sprințar, prestigiu și vizibilitate.

Critica teatrală traversează, la rândul ei, un complicat, plin de capcane, proces de devenire, cu suișuri și coborâșuri, cu mare entuziasm și drastice deziluzii. Pe de-o parte, după confuziile entuziaste ale primilor doi ani, noile autorități par, treptat, din ce în ce mai puțin dispuse să finanțeze de la bugetul central și de la cele locale publicațiile culturale tradiționale. Iar noii îmbogățiți nu dau bani pe-așa ceva, căci profitul e complet nesemnificativ. Lucru care naște mari frământări, soldate adesea cu micșorarea drastică a tirajelor, a componenței redacțiilor, ori chiar cu desființarea unora dintre ele, mai ales în cazul în care pierderile nu pot fi compensate de alți finanțatori, ori de

uniunile de creație (și ele în colaps, după desființarea sistemelor centralizate de colectare și distribuție a drepturilor de autor). Legislația mereu în schimbare nu ajută nici ea, câtă vreme sponsorii potențiali nu sunt încurajați mai deloc să preia sarcinile de susținere atunci când statul se retrage. Totuși, tonul schimbării în publicațiile teatrale îl dăduse restructurarea *Teatrul azi*, în 1990, prin decizia lui Andrei Pleșu, după desființarea revistei *Teatrul*: formula găsită de Dumitru Solomon și Marian Popescu, noii conducători ai publicației, propunea un concept redacțional mai dinamic și un discurs personalizat, deschis dezbaterilor și chiar polemicii. Uniter, prin editura UNITEXT, condusă de același Marian Popescu, găzduiește între 1993-1997 și o publicație dedicată studiilor cu dimensiune teoretică, *Semnal teatral*. Însă marile reforme economice ale CDR, dintre 1996 și 2000, lovesc din greu câmpul, astfel că însăși revista *Teatrul Azi* e silită să dispară în ianuarie 1998, spre a se reînființa într-o formulă de criză, după mai puțin de jumătate de an, cu o finanțare modică de la Ministerul Culturii și realizată cu uriașe sacrificii sub umbrela Fundației Camil Petrescu conduse de inegalabila Florica Ichim.

Apar, în schimb puzderii de ziare și reviste cu interes, fie el și temporar, față de artele spectacolului. Unele cotidiene, și din București, și din țară, își păstrează încă, ani la rând, rubrici săptămânale dedicate cronicii teatrale sau informațiilor și interviurilor din mediul teatral. Altele inventează, pe model occidental, suplimente culturale de weekend: *Adevărul literar și artistic*, ori *Literatură, Artă & Idei al Cotidianului*. Ziare noi ca *Ora*, *Curierul Național*, *Jurnalul Național*, *Curentul*, parte din rețelele *Monitorul* și *Ziua* ș.a.,

au pagini culturale și cronicari, fie ei angajați ori colaboratori. Majoritatea publicațiilor interesate de cultură sunt însă săptămânalele, cu viață mai lungă sau mai scurtă, de la tradiționalele *Contemporanul-Ideea Europeană*, *România literară*, *Amfiteatrul*, la noile *Expres Magazin*, *Cuvântul*, *Phoenix* și puzderie de altele dispărute destul de repede în uitare. O vreme, e editat chiar un săptămânal ce încercă să reînvie brandul interbelic *Rampa*. În a doua jumătate a intervalului, cel mai greu de supraviețuit le e periodicelor culturale din provincie (*Steaua*, *Tribuna*, *Vatra*, *Orizont*, *Ramuri*, *Convorbiri literare*, *Astra*, *Ateneu* etc...), unele de mare tradiție, parte reușind să traverseze perioada, cu chiu cu vai, mai ales dacă sunt susținute de Uniunea scriitorilor, altele trecând printr-un șir nesfârșit de transformări, azvârlite de autoritățile locale din dreapta-n stânga, de la bugetul local la privați și înapoi, ori de-a dreptul la coș.

În speranța supraviețuirii, o parte din redacția *Teatrul azi* și câțiva colaboratori consecvenți ai revistei se readună sub brandul nou creat al revistei *Scena*, patronată de Fundația MediaPro a magnatului Adrian Sârbu, dar mariajul de conveniență nu reușește să dureze decât aproape patru ani (ca, de altfel, multe din bunele intenții culturale ale fondatorului și proprietarului ProTV, care se prăbușesc pe rând, după 2000, ca un castel de cărți de joc).

În tot acest tumult au loc firești schimbări în peisajul jurnalismului teatral și al criticii, fie ea de întâmpinare, fie ea cu dimensiune teoretică. Eliberat de controlul centralizat, discursul critic devine treptat din ce în ce mai personalizat – cu pierderi și câștiguri inerente, uneori judecățile de gust sau chiar de umoare prevalând asupra celor

analitice; fenomen doar parțial contracarat de noul avânt al educației academice. Fiefurile de autoritate, atâtea câte erau, se dizolvă în bună măsură – mesagerii „autorizați” ai teatrului românesc în străinătate și ai teatrului internațional către România, ca Valentin Silvestru și Margareta Bărbuță, își pierd locurile rezervate decenii la rând la birourile pașapoartelor de serviciu și în fotoliile instituțiilor internaționale; câțiva reprezentanți ai generației optzeciste, rămași pe parcursul deceniului anterior în afara sistemului controlat de stat, intră acum, pentru o vreme mai lungă sau mai scurtă, în prim planul publicisticii specializate: Marian Popescu, Victor Scoradeț, Alice Georgescu, Sebastian Vlad Popa, Doru Mareș, Ioan Cristescu, Patrel Berceanu, Antoaneta Iordache, Maria Sârbu, Oltița Cântec, Roxana Croitoru și mulți alții. Au loc, și în materie de teatru, reconversii spectaculoase, de neimaginat cu câțiva ani înainte: Eugenia Anca Rotescu (traducătoare), Ionela Liță (ingineră constructor), Saviana Stănescu (ingineră automatician), Sorin Crișan (cercetător chimist), Adrian Mihalache (inginer electronist, profesor universitar), Oana Cristea Grigorescu (ingineră mecanic), Crenguța Manea (profesoară de chimie), Liviu Ornea (matematician, profesor universitar) ș.a. pătrund cu hotărâre în enclava teatrală, unii, puțini, continuându-și și profesiile de bază, alții părăsindu-le pentru totdeauna.

Însă, așa cum era de așteptat, anii 1990-2000 sunt martorii unei adevărate „invazii” de nume noi în jurnalismul teatral, impuse în cea mai mare parte în presa scrisă, dar și, în mai mică măsură, în celelalte tipuri de media; tânără generație, tocmai ieșită de pe băncile facultăților (fie ele de

teatru, fie ele de filologie sau din nou înființatele școli superioare de ziaristică) ia cu asalt jurnalismul cultural/teatral de toate tipurile impunând, pentru o perioadă mai lungă sau mai scurtă, voci reprezentative, dintre care unele câștigându-și autoritatea până azi, în ciuda hemoragiei constante ce va lovi mediile (și cu ele spațiul de expresie al criticii de teatru) după 2000. Altele părăsind țara sau profesia, sau ambele. Din multele semnături lansate după 1990, le menționăm aici, cu scuze pentru neintenționatele scăpări, pe câteva dintre cele mai semnificative, însoțite și de publicațiile în care au debutat ori la care au colaborat constant în primii ani de carieră: Marina Constantinescu (*România Literară*), Mihaela Burda (TVR), Claudiu Groza (*Tribuna*), Marinela Țepuș (*Teatrul azi*), Cristina Rusiecki (*Cultura*), Carmen Bărbulescu (*Teatrul azi*), Ioana Florea (*Cuvântul liber, Teatrul azi*), Saviana Stănescu și Cristina Modreanu (*Adevărul literar și artistic*), Carmen Croitoru (*Expres Magazin*), Ana Marius (Radio Cluj), Olivia Șireanu (*Curierul Național*), Adina Bardaș (*Teatrul Azi, Scena*), Clara Mărgineanu (*Ora, TVR*). Cipriana Petre (*Teatrul azi*), Ramona Mitrică (*9 O'Clock*), Carmen Stanciu (*Teatrul azi*), Delia Voicu (*Teatrul azi*), Oana Borș (*Teatrul azi*), Octavian Saiu (*Teatrul azi*), Mirela Nagăț (TVR), Răzvana Niță (*Teatrul azi*), Irina Ionescu (*Teatrul azi*), Eugenia Anca Rotescu, Marie-Louise Semen (*ultimaT*) ș.a...

O inițiativă interesantă, chiar dacă viața ei a fost scurtă, a avut UNITER, la propunerea criticului Marian Popescu, pe atunci vicepreședinte al uniunii: în anul universitar 1993-1994 s-a derulat săptămânal, dar și cu câteva deplasări menite lucrului intensiv (la Bacău, la Centrul cultural

Gh. Apostu, la Târgu Mureș, în cadrul Festivalului internațional al școlilor de teatru), programul UNIPROF, de „profesionalizare a actului critic”, dedicat tinerilor jurnaliști sau aspiranți. Avându-i drept traineri-coordonatori pe criticii Marian Popescu, C.C. Buricea-Mlinarcic, Victor Scoradeț și Miruna Runcan, programul a coagulat o echipă de 17 tineri studenți și practicieni deja implicați în publicistica culturală, o parte dintre ei devenind în timp jurnaliști, critici, producători sau manageri culturali profesioniști, de înaltă ținută. Programul a beneficiat și de colaborarea, în regim de invitați speciali, a unor artiști de renume, între care Alexandru Dabija, Marcel Iureș, Mihai Măniuțiu, Vlad Rădescu, Radu Amzulescu, scenografi Nic Ularu (alături de o clasă a Academiei de Arte, în workshopul de la Bacău) și Constantin Ciubotaru ș.a. Amintim printre cursanții absolvenți, din nou cu părere de rău pentru potențialele omisiuni nedorite, pe Eugenia Anca Rotescu, Cristina Rusiecki, Alina Moldovan, Remus Andrei Ion, Anca Ioniță, Ionela Liță, Saviana Stănescu, Cipriana Petre, Carmen Bărbulescu.

O simplă privire asupra acestor (din păcate reci) înșiruri de nume dă seama cu limpezime că nu e vorba doar despre o firească schimbare de generație, ci și, mai ales, una de echilibru între prezența și autoritatea bărbaților și cea a femeilor critici în dezorganizata și fluctuantă breaslă teatrologică. Lucru care, până la momentul unei cercetări cantitative și calitative mai serioase asupra discursurilor critice care să demonstreze contrariul, pare să fi avut drept singură consecință majoră o lărgire de orizont și o nuanțare simptomatică a scriiturii și exercițiului profesional ca atare.

Și totuși...

Și totuși, așa cum vom vedea, în ciocnirea uneori turbulentă dintre entuziasmul creator vizibil și înțepenirea hotărâtă a sistemului legislativ și administrativ, unele semne ale schimbării ori alternativei în raport cu modelul teatrului de artă mainstream își fac apariția chiar din anii imediat următori căderii comunismului. Unul dintre primele și cele mai durabile e Teatrul Masca înființat de Mihai Mălaimare și profilat pe pantomimă și reprezentații în spații neconvenționale; care reușește, în pofida lipsei, pentru multă vreme, a unui spațiu stabil (o perioadă e găzduit la Așezămintele Brătianu) să reziste, să obțină finanțare de la stat și să crească constant până în zilele noastre. O vreme, câteva vizibile succese are și compania de pantomimă condusă de Dan Puric, fie în producții proprii, fie în coproducții cu teatre bucureștene.

Între 1992-1996 funcționează, sub umbrela UNITER, un amplu program de „job shadowing” cu LIFT Festival și Royal National Theatre din Londra, intitulat „Seeding a Network”, din care, apoi, s-a desprins programul NOROC; programul a fost dedicat schimbului în domeniile Actorie, Regie, Scenografie, Dramaturgie și Management teatral. Zeci de tineri români și britanici au beneficiat de acest proiect, în cazul participanților din România experiența reprezentând o programatică luare de contact cu alte expresii și formule de gândire teatrală din afara țării¹.

¹ Vezi în acest sens Marian Popescu, *Oglinda spartă*, ed. cit.

Un loc aparte i se cuvine mișcării de dans contemporan, adesea combinată cu teatrul-dans, cu sau fără participarea unui regizor, cu sau fără integrarea coregrafiei specifice în producții ale teatrelor subvenționate. Între promotorii acestei mișcări ce și-a probat, încă din primul deceniu viabilitatea și forța se disting Sergiu Anghel și Adina Cezar, dar și Raluca Ianegic, activi încă din anii 80 (Teatrul Odeon găzduiește o vreme chiar un Centru de cercetare în dans contemporan condus de aceasta din urmă), urmați hotărâtor de Vava Ștefănescu, Cosmin Manolescu și compania Proiect DCM (colaborând o vreme cu Theatrum Mundi), Florin Fieroiu, Răzvan Mazilu ș.a.

În fine, cu o anume lentoare, lumea teatrului subvenționat începe să fie receptivă măcar la traduceri din dramaturgia occidentală și estică contemporane, lucru care aduce cu sine, inevitabil, și intervenția unor estetici teatrale mai sobre și mai puțin metaforizante, bazate mai accentuat pe participația creativă a actorului. Vom re-contextualiza și exemplifica acest proces către finalul călătoriei noastre.

3. Intrare în peisaj¹

Revenirea din exil a regizorilor plecați (unii prin cerere de azil politic, alții cu acceptul tacit al autorităților și fără să renunțe la cetățenie) are, în 1990, motivații sistemice comune, dar și unele foarte personale. De aici și evoluția diferită a performanțelor lor din clipa în care, majoritar, primesc direcțiile unor instituții de spectacol. E suficient să ne raportăm la refuzul net al lui Lucian Pintilie de a-și relua activitatea teatrală, în beneficiul propriei sale propuneri de a reconstrui de la zero Centrul Național al Cinematografiei, aflat câțiva ani în directa subordine a Ministerului Culturii (și menit, astfel, să contrabalanseze cu un program precis producțiile mai degrabă heuripiste ale celor 4 case de filme preluate, printr-o micro-revoluție stradală, de UCIN). Ori la mai discretele refuzuri politicoase ale lui David Esrig și Radu Penciulescu, care și-au declinat orice intenție de a manageria vreun teatru, preferând să-și continue carierele didactice din Germania și Suedia și să poposească doar, din vreme în vreme, în ateliere, *masterclass*-uri și schimburi de experiență cu instituțiile de profil artistic și educațional.

¹ O parte din acest subcapitol a apărut într-un articol mult mai amplu dedicat revenirii din exil a regizorilor români în 1990, „Teatre vechi, regizori reîntorși, actori noi: trei proceduri de selecție în frământatul 1990”, *Studii de Istoria Teatrului. Teatru, Film, Muzică*, vol. 10-11, 2017.

Motivațiile sistemice care l-au animat pe cel dintâi ministru al culturii, Andrei Pleșu, sunt azi lesne de reconstituit: în primul rând, revenirea marilor regizori exilați, coroborată cu oferta de a prelua teatre, se dorea un gest reparatoriu, câtă vreme condițiile precare și cenzura vechiului regim constituiau pricinile care determinaseră exilul; în al doilea rând, era de presupus că, pentru a produce o primă „schimbare la față” în atmosfera teatrală, în metodele manageriale și în direcțiile artistice/estetice ale momentului, era înțelept să apelezi la regizori care și-au continuat activitatea în țările de absorbție, cu (mai mult sau mai puțin) succes. Ei puteau oferi ceea ce azi am numi „o expertiză specifică” în tranziția de la un sistem la altul, dar și o trecere mai lină între cele două, câtă vreme le cunoșteau dinăuntru pe ambele. Sau, cel puțin, așa părea logic, în perspectiva unor necesare schimbări de natură legislativă și administrativă, care-ar fi urmat să fie produse după o adâncă chibzuință și în urma unor largi consultări de breaslă. Cum bine știm azi, unele lozuri au fost câștigătoare, altele nu, iar procesul de „tranziție” a durat mult mai mult, a avut de înfruntat suficiente opoziții din chiar miezul breslei, a produs rupturi brutale și eșecuri declarate, iar unii dintre oamenii de teatru, printre care mă număr, sunt convinși că el e departe de a se fi încheiat, în acești peste 30 de ani, atât instituțional, cât și din punctul de vedere al politicilor culturale, ori al statutului artiștilor scenei.

Faptul că rezultatele primilor ani de reîntoarcere din exil sunt atât de diverse și, măcar aparent, atât de contradictorii, n-ar trebui să ne mire. În fond, regizorii-directorii aveau vârste, experiențe, curiozități, temperamente și

agende personale destul de puțin asemănătoare și veneau din medii artistice occidentale cu tradiții, legislații și practici la rândul lor neomogene. Nu e, aparent, nicio legătură între sistemul de auto management și *fundraising* al *off*-ului și *off-off*-ului newyorkez, din care venea Andrei Șerban, și sistemul puternic subvenționat la nivel local și statal din Germania lui Vlad Mugur. Dacă, într-o bună măsură, experiențele artistice din România ale lui Liviu Ciulei și Lucian Giurchescu sunt similare, destinele lor profesionale în occident sunt mai degrabă divergente. Pe de altă parte, unii dintre artiștii exilați se întorc după lungi perioade de absență, alții după perioade mult mai scurte, unii revin în teatre al căror colectiv îl cunosc măcar în parte (Ciulei, Giurchescu, Adrian Lupu, Iulian Vișa), alții preiau teatre în care abia montaseră accidental sau nu montaseră deloc (Șerban, Mugur).

Cert este că, privite de la această distanță, efectele pe termen mediu și lung ale trecerii lor pe la conducerea teatrelor care li s-au încredințat sunt, adesea, paradoxale, iar explicațiile acestor paradoxuri sunt multiple și nuanțate. Aparent cu toții, indiferent de temperament sau de stil, doresc să-și recâștige încrederea colectivelor și a publicurilor printr-o primă montare de anvergură și răsunet, care să le marcheze cu succes revenirea. Unii lucrează cu mai multă energie, alții sunt mai înceți, dar intenția strategică e similară. Ca atare, unele proiecte izbândesc cu brio, cum e cazul *Trilogiei antice* a lui Șerban, ori al *Dcameronului* scris de Alexander Hausvater și regizat de Iulian Vișa la Sibiu. În alte situații, „marele spectacol” întârzie din pricini obscure, cum e cazul *Mincinosului* lui Goldoni, pus

de Mugur și scos în premieră abia după precipitata sa demisie din vara lui 1991 – altminteri un spectacol antologic. Ori au un succes mai degrabă modest, cum e cazul cu 3 *Havel* pus de Giurchescu în stagiunea 1990-1991. Liviu Ciulei nu se grăbește deloc, revenirea sa scenică are loc abia cu premierele din mai și iulie 1991, cu *Visul unei nopți de vară* și *Deșteptarea primăverii*.

Un alt punct de convergență pare să fie, de cele mai multe ori, acela al dorinței de a împrăști echipele, uneori îmbătrânite și oarecum ponosite, ale instituțiilor teatrale: ultimul deceniu fusese un adevărat calvar atât pentru intrarea la facultățile de teatru, cât și pentru visata integrare într-un teatru bucureștean; oricât ai fi fost de talentat, era de-a dreptul o loterie (sau un joc de pile și relații) să câștigi un concurs, câtă vreme nu apăreau decât un post sau două în toată capitala, la finalul stagiunilor. Din punctul ăsta de vedere, momentul verii lui 1990 e, probabil, unul unic în istoria mai veche sau mai nouă a teatrului românesc: fiindcă niciodată înainte, dar nici ulterior, nu se va mai petrece o asemenea migrație de forță de muncă în câmpul nostru artistic, capabilă să fi dezlănțuit asemenea risipă de entuziasm și de energie artistică.

Încă de pe la finalul lui aprilie 1990, zvonurile se propagă în toate teatrele din capitală și din provincie: vor fi concursuri în București, cu multe posturi vacante. Când se anunță oficial, unele dintre aceste concursuri se dovedesc a fi, parțial sau integral, deschise. Că audițiile pentru angajarea tinerilor actori reprezentau un eveniment în lumea teatrală a momentului o dovedește și larga participare, în public, a ziariștilor mai tineri ori mai cu experiență, ori a

actorilor din alte trupe (îmi amintesc că Gina Patrichi a venit și la Giulești și la Național, de exemplu), ce se alătură celor din teatrul organizator, dintre care unii stau, răbdători, pe întreaga desfășurare a programului, chiar dacă nu fac parte din juriu.

Cel dintâi concurs are loc la Giulești, în sala de pe Calea Victoriei, la finalul lunii următoare: mai precis, începe în 29 mai și se prelungește nu mai puțin de șase zile, de la 10 dimineața până spre patru-cinci după-amiaza. S-au înscris treizeci de candidați din toată țara. Se va dovedi că, probabil pentru că tânăra generație nu era suficient de informată cu privire la opera și calitățile de mentor ale lui Vlad Mugur, ori pentru că unora Giuleștiul nu li se părea suficient de atractiv, dintre cele trei teatre aici va fi numărul cel mai mic de concurenți: la Național vor fi peste 100, la Bulandra peste 60. Merită subliniat, de la bun început, că mulți dintre concurenți se vor prezenta neobosiți la toate concursurile, uneori chiar dacă au câștigat deja, anterior, un post la teatrul concurent. Dacă tot scrie presa că avem de-a face cu „primele concursuri libere” (!), atunci această libertate merită stoarsă, energic, de tot mustul din ea. Aici, la Majestic, juriul ce-l secondează pe Vlad Mugur e unul numeros: regizorii Tudor Măărăscu și Mircea Marin, actorii Sebastian Papaiani, Anca Neculce, Sorin Postelnicu și Corado Negreanu, sprijiniți tehnic de secretara literară Angela Ioan. Sala e, în mod constant, plină ca la o premieră. Fiindcă, în fond, e și asta un fel de premieră.

De ce a durat aproape o săptămână selecția, câtă vreme n-au fost decât 30 de candidați pe un număr indefinit de posturi? (În niciuna dintre cele trei situații numărul de

posturi n-a fost precizat dinainte, lucru fără precedent și fără urmare în istoria noastră recentă – semn că, pentru o singură dată, în mod excepțional, proaspeților directori li se dăduse mână liberă să angajeze exact atâția oameni de câți considerau că au nevoie). În primul rând, durata prelungită i se datorează nemijlocit lui Vlad Mugur.

Fiecare candidat e invitat mai întâi să se prezinte scurt (anul absolvirii, teatrul de unde vine, ce-a jucat), apoi să enumere piesele de repertoriu (maximum trei). Timpul nu e limitat, comisia întrerupe, prin glasul blând și politicos al directorului, numai atunci când consideră că e edificată asupra uneia dintre ipostazele actricești: «E suficient!» Numai că, și pentru concurenți, dar și pentru spectatorul care sunt, abia după aceea începe greul. Căci, față de oferta fiecăruia, Vlad Mugur mai dorește, totdeauna, și altceva. Când un candidat nu are pregătit un moment de comedie, i se propune să improvizeze unul, cu propriile cuvinte. Altuia i se cere să revină a doua zi, pentru interpretarea unui text la prima vedere. La fel, unei actrițe i se propune să pregătească pentru «mâine» un scurt fragment de «forță». Este testată, experimental, capacitatea interpretului de a acoperi arii și registre cât mai largi ale expresiei. Unui candidat i se cere să povestească, pur și simplu, cum a dat examenul de admitere la institut. Altuia să nareze o întâmplare trăită, de preferință ultima întâmplare hazlie. Treptat am impresia că încep să intuiesc sistemul de gândire al regizorului, interesat simultan să dezvăluie personalitatea inconfundabilă

a fiecăruia, să îi scurtcircuiteze lanțurile inhibitorii, să verifice, cu obstinație parcă, firească. Unii rezistă. alții nu, unii intră în joc și uită de miză, alții se închid și mai tare în sine.¹

Imaginea pe care-am păstrat-o de la acest concurs e, în fapt, mult mai puternică decât lasă să se întrevadă reportajul. Sigur, mă gândesc acum că pentru candidații aflați pe scenă sau, mai ales, pentru cei așteptându-și, cu firească nerăbdare, rândul ca să intre în audiență trebuie să fi fost mai degrabă exasperant decât fascinant. La fel și pentru unii dintre membrii juriului, cu care Vlad Mugur se consulta destul de puțin, păstrându-se, probabil, pentru discuția închisă de la finalul fiecărei zile. Însă, treptat, senzația mea a devenit una mai degrabă de curs, ori de atelier de arta actorului și improvizație, desfășurat ad-hoc, cu o infinită răbdare și bunăvoință. Regizorul scotocea, realmente, prin personalitatea fiecăruia, fără să-și manifeste nicio secundă nerăbdarea, iritarea ori nemulțumirea. Îi obliga, plecând de la propunerile lor, să se scuture de blocaje și să comunice omeneste, personal, îi potopea cu întrebări despre viața lor artistică de până atunci, le dădea tot soiul de exerciții, ba chiar indicații, ca la o oră de măiestrie din școală. Câte-un candidat putea ocupa scena și mai bine de-o oră jumătate, până când nici el nu mai știa bine de unde-a venit și încotro se va întoarce...

O candidată e rugată să-și reia monologul tragic, din fundul scenei, rostit complet «fără trăire». Apoi să

¹ Miruna Runcan, „În fața porților deschise (I): Cui i se vor deschide ușile capitalei?”, *Teatrul azi*, nr. 6/1990, p. 16.

spună același text, traversând în diagonală și imprimând interpretării un ton sarcastic. Un candidat e rugat să repete un scurt fragment shakespearian de două ori, o dată ca și când partenera i-ar intra în cinci minute în scenă, a doua oară ca și când ar intra peste douăzeci de secunde. Cumulul de surprize, îndeobște, e menit să de-structureze așteptările și să imprime prospețime raportului dintre concurent și comisie.¹

Cum în reportaj nu sunt precizați câștigătorii de la Giulești (viitorul Odeon) pot doar să-ncerc, azi, să mi-i amintesc pe acei colegi tineri despre ale căror concursuri am, încă, în minte o imagine vie: Camelia Maxim, Oana Ștefănescu, Diana Gheorghian, Radu Amzulescu ori Dan Bădărău...

La Național, la începutul lui iunie, avem parte de-un adevărat tsunami de înscrieri la concurs, dar și de proceduri diferite. Încă din anunț, candidații aflau că trebuie să aibă în programul primei etape, una eliminatorie, și elemente de dans și cânt; vor exista, se precizează din start, trei etape ale concursului: o probă de maximum 15 minute, o a doua, și mai drastică, de doar 5 minute; în fine, cei rămași după aceste două filtre aveau să lucreze direct cu Andrei Șerban și asistenții săi, pentru dezvoltarea anumitor teme personale și de grup – această ultimă probă, însă, cu ușile închise.

În fapt, la fața locului lucrurile stăteau și mai surprinzător din punctul de vedere al metodologiei de selecție: la

¹ Ibidem.

prima probă, cea de 15 minute (pe ceas!) nici Șerban, nici juriul de actori ai teatrului care-l însoțeau nu interveneau nicicum. Nu cereau decât prezentarea în două vorbe a actorului/actriței și-i ascultau atent monologul ales, ori scena – fiindcă erau permise inclusiv momente cu partener (un mozaic fascinant de propuneri, trebuie subliniat). Politicos, Șerban îl întrerupea cu mulțumiri pe candidat la scurgerea timpului dat, fără niciun comentariu. La finalul fiecăreia dintre cele trei zile cât a durat prima probă se anunțau cei rămași în concurs. În total, 46! La a doua probă, cea anunțată ca fiind de doar 5 minute, candidații erau, în principiu, rugați să refacă la vedere acel moment din proba anterioară pe care comisia îl considerase cel mai nereușit, încercând să-l îmbunătățească spontan. Îmi amintesc și azi că zilele dedicate acestei probe mi s-au părut cele mai stresante, aproape sfâșietoare în unele cazuri. Însă, în fapt, nicio prezentare n-a durat cele 5 minute reglementare, acesta s-a dovedit a fi doar punctul de start pentru un șir mai lung sau mai scurt de teste pe care Șerban le arunca fiecărui candidat, provocat să își speculeze o întreagă paletă de abilități interpretative. (Cum am și scris la acea vreme, în minte-mi sunau doar „Zece negri mititei” ..., și mi se desfășurau pe repede înainte secvențele de cruzime a selecției din *All that jazz* al lui Bob Fosse; îi mulțumeam lui Dumnezeu că nu m-am făcut actriță). Au rămas douăzeci și ceva de actori. În fine, despre a treia probă, la care n-am participat, am reușit să aflu de la cei care-au parcurs-o că:

...ultima probă ar putea fi numită «proba de lucru». Grupul rămas a fost împărțit în două echipe, una condusă chiar de către Andrei Șerban, cealaltă de

către asistenta sa, Priscilla Smith; candidaților li s-a pus la dispoziție un text aparținând preconizatei *Trilogii antice*, anunțată de regizor pentru începutul stagiunii viitoare. Numai că textul este în ...greaca veche. Actorul/actrița erau puși, practic, într-o situație fără precedent: ei aveau datoria să umple acest text necunoscut (și neînțeles) cu sens, cu muzicalitate, cu trăire, în funcție de fantezia, expresivitatea și temperamentul personal. Acest experiment total era, deci, pragul cel mai de sus, și cu toate acestea cel dintâi, din complicatul demers pe care avea să-l aducă această vară în viața lor artistică.¹

La concurs, în mod surprinzător, s-au prezentat nu numai tineri abia ieșiți de pe băncile facultăților și „repartizați la teatre din provincie”, după obiceiul vremii; ci, paradoxal, și actori și actrițe din alte teatre bucureștene, unii deja bucurându-se de celebritate, ca, de exemplu, Ana Ciontea de la... Giulești, Simona Măicănescu de la Teatrul Mic, ori Claudiu Bleonț, actor lansat în cinema, care deja colabora cu Naționalul și cu alte teatre bucureștene, chiar dacă avea „cartea de muncă” la Petroșani. Fenomenul e, în sine, revelator pentru atmosfera timpului: puzderie de artiști doreau, pur și simplu, să-și ia destinul în propriile mâini, iar unii chiar aveau curajul s-o și facă. Carmen Galin, transferată de la Teatrul Mic la finalul stagiunii, a urmărit cu destulă emoție întreaga desfășurare a concursului².

¹ Ibidem, p. 17.

² Mihaela Burda, „Este Andrei Șerban în pericolul de a fi depășit de mitul său?”, *Teatrul azi*, nr. 7-8, 1990, p. 57.

Comunicatul de presă al teatrului, apărut după finalizarea concursului, e și el revelatoriu pentru diferențele de concepție privitoare atât la metodologiile audițiilor, cât și la înnoirile de tip administrativ: spre deosebire de colegii săi de la celelalte două teatre, aici doar Claudiu Bleonț va fi angajat pe perioadă nedeterminată, ca formă de recunoaștere legală a faptului că era, deja, membru de facto al trupei. Sunt admiși pe un contract de un an, cu posibilitatea prelungirii, Maia Morgenstern, Alexandru Bindea (ambii câștigând, cu numai o săptămână în urmă, și concursul de la Giulești), Mircea Anca, Iuliana Moise, Dan Puric, Ana Ciontea (care renunță astfel la contractul de la Giulești), Simona Măicănescu (aceeași situație, dar la Teatrul Mic), Liliana Hodorogea, Tatiana Constantin, Valentin Mihali, Mircea Rusu, Cerasela Stan, Raluca Penu, Maria Filimon, Carmen Ionescu, Cecilia Bîrbora, Vasile Filipescu, Claudiu Istodor, Ecaterina Nazare.

În fine, la Sala Izvor a Teatrului Bulandra, se adună concurenții în plină vară – 60 de actori în numai 2 zile de concurs: 7-8 iulie. Comisia de concurs din jurul lui Liviu Ciulei e numeroasă: Ion Caramitru, Gina Patrichi (care, așa cum am văzut, asistasese ca spectator la ambele concursuri anterioare, așa că-și coagulase, desigur, o imagine despre mulți dintre concurenți), Virgil Ogășanu, Victor Rebengiuc, Valeriu Moisescu și, spre surpriza mea, Ion Gârmacea, fost activist la Comitetul Municipal de Cultură, acum director adjunct la teatrul cu pricina. Vocea reporterului care-am fost sună a mare dezamăgire, în textul publicat în numărul dublu, 7-8/1990 al revistei *Teatrul azi*. După nesfârșitele concursuri de la Giulești și Național, fiecare durând câte-o

săptămână și constituindu-se într-un fel de „festival al tânărului actor” *avant la lettre*, la Bulandra domnește o atmosferă mai degrabă neprietenoasă și rece. Nici aici nu se cunoaște numărul de locuri, dar regulile audizioni sunt simple: candidații au la dispoziție 10 minute în care să-și prezinte propunerea de monolog la alegere și, cu foarte puține excepții, la trecerea timpului standard, candidatul e invitat să iasă, chiar dacă e-n mijlocul acțiunii scenice. Nu se fac comentarii, nu se intră-n dialog, nu-i sunt cerute alte elemente de portofoliu, nu i se dau indicații. Abia către finalul celor două zile, Anca Sigartău e întrebată despre autorul originalului său monolog (din păcate nu-mi mai amintesc despre ce monolog era vorba). Nicio clipă nu reușesc să înțeleg ce caută de fapt marele regizor, ce genuri, ce tip de prezență scenică, fiindcă nu se adresează mai nimănui, cu excepția șoaptelor discrete cu colegii de comisie.

Probabil că dezamăgirea mea de reporter cu privire la aparenta mecanicitate a concursului, ori întârzierea cu care s-au dat rezultatele, fac să nu pot acum consemna cine-au fost aici câștigătorii, exceptându-i pe Mihai Constantin, Ștefan Bănică Jr., Adrian Ciobanu și Anca Sigartău, pe care mi-i amintesc din concurs. E foarte posibil, consultând baza de date a CIMEC¹, ca alături de ei să mai fi fost pe lista câștigătorilor și Cornel Scripcaru, Claudiu Stănescu (venit după câteva succese de răsunet la Galați) și Dan Aștilean. Comparând distribuțiile spectacolelor din 1991 cu fișele personale ale actorilor din distribuție, pare să rezulte că majoritatea actorilor tineri utilizați de Ciulei în *Visul* și *Deșteptarea*

¹ http://www.cimec.ro/Teatre/Star_Home.htm

primăverii, exceptându-i pe cei de mai sus, erau încă studenți, deci pentru ei s-au dat, fără îndoială, audiții separate.

Atât concursul ca atare, cât și rezultatele lui ne semnalează, azi, o diferență de adâncime cu privire la ținutele intenționate, fățiș sau nu, de Andrei Șerban, ca director al „primei scene a țării”, și ceilalți conducători de instituții care, în aceeași perioadă, au făcut angajări. În fapt, marea afluență de concurenți de la Național, coroborată cu faptul că aici se înscriu și actori deja cunoscuți, dă măsura unei anumite așteptări a mediului teatral legate de prezența artistului româno-american ca director al celei mai vizibile instituții teatrale a țării. Motivația acestei afluențe nu are, nici pe departe, doar explicații care țin de ieșirea din frustrarea și servitutea concursurilor anilor anteriori. Însuși faptul că există transferuri spectaculoase, ca cel al lui Carmen Galin, sau intrări surprinzătoare în concurs, ca cea a lui Claudiu Bleonț ori a Anei Ciontea, probează faptul că „mitul Andrei Șerban”, așa cum l-a denumit cu mare intuiție Mihaela Burda în ancheta sus-citată, pusese pe jar suflarea tinerimii. Faptul că regizorul urma să deschidă noua stagiune cu remontarea *Trilogiei antice* era de notorietate, el anunțând public proiectul imediat ce-a preluat conducerea teatrului, iar asta pare să fi transformat, în fond, săptămâna de la Național mai degrabă într-o audiție ținută pentru selectarea actorilor spectacolului, și mai puțin într-un concurs clasic, în care sunt aleși acei actori de care trupa are, propriu-zis, nevoie.

Opiniile concurenților însșiși, luate la cald în ancheta Mihaelei Burda, fac să transpară acest tip de entuziasm fără precedent și care nu ține seama decât de ținta imediată – spectacolul. Zice Mircea Rusu:

Concursul a fost... extenuant din punct de vedere nervos și fizic pentru că a durat o săptămână, concurența a fost mare (peste 100 de participanți), locurile nu se știau (circulau zvonuri că sunt între patru și treizeci de locuri!)... S-a tins către testarea actorului total din fiecare. După prima probă, care a constat într-un monolog (sau două!), cântat, dansat, a urmat proba a doua, în care Andrei Șerban voia să vadă alte fațete: un monolog (sau o poezie) pe comic sau liric. În faza a treia au rămas vreo douăzeci și cinci; ne-a adus în hol, ne-a dictat patru versuri în greaca veche, fiecare a scris ce-a auzit și ne-a dat sarcina de a le spune ca pe un bocet, ca pe un cântec liric, ca pe povestea unei lupte la care am participat și pe care am pierdut-o; la sfârșit, trebuia să murim. A contat, de fapt, lupta noastră, a fiecăruia, cu noi înșine, pentru a ne domina neputințele în fața unuia dintre cel mai mari regizori din lume.

Iar Ana Ciontea subliniază insistent:

Consider că acesta a fost concursul generației tinere, pentru că nu a existat niciunul de o asemenea anvergură – și când spun asta mi refer și la numărul și la ținuta artistică a candidaților. În ceea ce mă privește, m-am gândit să mă confrunt cu „treapta” asta cu orice preț, dincolo de tentația de a lucra cu un regizor ca Andrei Șerban! Concursul a solicitat aptitudini diverse. Nu a contat că actorii au avut roluri sau succes de box-office, pentru el a contat efectiv competiția. (...) Tot ce pot să-ți spun este că

am avut sentimentul că în fața mea este un om de o mare respirație artistică. Și am avut încredere în putere lui de selecție, știind exact că dacă un concurent și-ar fi dat măsura tuturor posibilităților, el și-ar fi dat seama.¹

De aici mai departe, a doua concluzie care mi se pare firească e aceea că nu doar metodicile diferite de organizare a audițiilor-concurs au contat la momentul dat, ci și, probabil mult mai substanțial, motivațiile de adâncime ale regizorilor conducători de instituție. Dincolo de revărsarea fabuloasă de entuziasm de la Național, surprinsă mai sus, mi se pare destul de vizibil, privind dinspre azi spre ieri, că Șerban era infinit mai concentrat pe marea bătălie pentru *Trilogie* decât pe cunoașterea atentă a structurii propriiei echipe, deja una enormă, greu de evaluat în întregul ei pentru cineva plecat de aproape două decenii. Și, cum se va dovedi, la fel de greu de manageriat.

Sigur, contraargumentul marelui regizor ar fi putut fi că, într-adevăr, trupa avea puțini angajați cu adevărat tineri, iar cineva care-a trecut prin furcile caudine ale unui concurs de complexitatea celui propus de el în iunie 1990 era, cu siguranță, capabil de performanțe de înalt nivel, pe termen lung. Iar exemplele Maiei Morgenstern, ale lui Claudiu Bleonț, Mircea Rusu, Claudiu Istodor, Ana Ciontea par a proba asta cu prisosință. Bucuria acelui concurs mamut a fost atât de intensă încât, profitând de experiența didactică acumulată la Columbia University, Șerban a

¹ Ibidem.

propus în aceeași stagiune un spectacol realizat chiar din improvizațiile câștigătorilor săptămânii de foc, intitulat simplu, *Audiția*.

Totuși, aş pune acestui argument, pentru a susține teza de mai sus, măcar două... bemoluri: pe de-o parte, unii dintre actorii din lista celor selecționați au avut ulterior cariere mai palide, chiar dacă talentul lor nu putea fi pus la îndoială; ori s-au ilustrat mai degrabă în cinema decât pe scena Naționalului. Ori au plecat din țară definitiv, ceea ce nu-i chiar lipsit de însemnătate. Acest „efect secundar” se datorează, în primul rând, supradimensionării personalului artistic al Naționalului în momentul 1990: într-un teatru cu peste 100 de angajați e dificil, dacă nu imposibil, să fii folosit, în mod constant, la turație maximă. În fine, în pofida extraordinarului succes al *Trilogiei*, și încă interesantelor realizări cu *Cine are nevoie de teatru*, *Livada de vișini* ori mai controversatei *A douăsprezece noapte*, tensiunile din echipa teatrului au crescut progresiv, încă din iarna lui 1990, ducând la pensionările accelerate de directorul însuși, cu efect garantat de scandal în presă (Florin Piersic, Draga Olteanu și alții) și încheindu-se cu disensiunile majore (desigur, și exploatare politic) ce-au determinat plecarea lui Șerban în 1993. Altfel spus, cum sistemul de organizare a teatrelor refuza să fie modificat din rădăcini, conjuncția dintre „discriminarea pozitivă” a lui Șerban, din 1990, și rezistența sistemică la reformă a guvernelor succesive și a mediului teatral în ansamblul lui face ca, retrospectiv, miracolul audiției de la Național să-și dezvăluie, funcțional vorbind, și o dimensiune riscant-iluzorie.

Din nou politichiile...

Pe de altă parte, începutul anilor 90 era departe de a reprezenta o perioadă confortabilă, din punct de vedere politic, economic, administrativ și, nu în ultimul rând, cultural în genere. Încleștarea dintre iluziile (adesea naiv entuziaste) ale schimbării și inerția (parte firească, parte rod al manipulării) mentalităților și a sistemului politic ajung nu de puține ori să fie tranșate violent, în stradă.

Trecerea de la comunism la... ceea ce avea să vină era, s-o recunoaștem, un mare salt în necunoscut. Nici participanții la revoltele spontane, coagulate la Timișoara ca urmare a straniei „exilări” potențiale a pastorului Tökes (dar depășind până la uitare motivul inițial), nici manifestanții de la Cluj, nici cei de la baricada de la Intercontinental din București nu aveau vreun proiect asupra zilei de mâine, exceptând faptul că Ceaușescu și clica sa de nomenclaturiști trebuia alungată. Cultura politică monopartitistă, implicând o administrație și o economie integral gestionate de statul „socialist”, nu era, și nici n-ar fi avut cum să fie, concurată cu grăbire de alte variante, alternative, de restructurare a ansamblului societății. O societate care, în lunile imediat următoare lui decembrie 1989, cerea din ce în ce mai insistent răspunsuri imediate, în toate câmpurile sale. Statul – ca patron și redistribuitor – pâraia la cusături, căscând spontan găuri economice și politice imposibil de peticit. Saltul la visata „economie de piață” nu se putea face fără victime, cum nici renunțarea la vechiul sistem de ierarhii și privilegii nu se putea întâmpla fără rezistență, fie ea fățișă sau mascată. Anul 1990 e, probabil, cel mai

frământat, mai contorsionat, mai greu de citit în această confruntare confuză, mocnită, cu țâșniri iraționale de violență – fizică și de discurs –, lăsând urme adânci la nivelul dezvoltărilor întregului deceniu și pe toate palierele vieții cotidiene. Nu doar simbolic vorbind, e suficient să ne amintim că *Trilogia antică* se repeta, în Teatrul Național, ce străjuiește latura vestică a Pieței Universității, exact în zilele fierbinți în care avea loc înăbușirea manifestației mamut, urmată de a treia mineriadă...

Regizorii-directori veniți din exil, dar și directorii localnici, au, deci, a se confrunta cu dificultăți de tot soiul, când nu de-a dreptul cu revolta mai mult sau mai puțin vocală a echipelor pe care le-au preluat. Frenezia fără precedent a spectacolului stradal și mediatic tindea să acopere – până la asurzitor – comunicarea dintre teatru și teatru, dintre teatru și publicuri, dintre teatru și societate în ansamblul ei:

Toată această mișcare browniană, cu vastul ei câmp de manifestare – partide, syndicate, alianțe, forumuri, asociații, ligi – produce lideri autentici și veleitari, impostori și martiri, funcționari (de la funcție), boși și ștabi și, bineînțeles, într-o proporție infimă, miniștri pricepuți, onești și cumsecade (dar cine ar scrie piese despre miniștri pricepuți, onești și cumsecade?! – eventual dl. Paul Everac); fiind o însumare de forme ale conflictului și competiției, își are propriile ei expresii spectaculare. Astfel, contestația, luând-o mereu de la zero, născocеște un teatru al străzii, de tip *happening*, cu un înalt grad de imprevizibil, violent, sfidător, foarte solicitant pentru public, care se lasă astfel deturnat de la oferta palidă a teatrului

instituționalizat (în perspectivă, acesta din urmă își va lua probabil revanșa, asimilând substanța vie, densă, ce i se pune la dispoziție); în replică, puterea constituită instaurează o omniprezență a ceremoniilor, laic și religios, de-a dreptul sufocantă: sesiuni festive, slujbe de pomenire, sfeștanii, dezveliri de monumente, depuneri de jurăminte – un nesfârșit alai de solemnități urmărind să consacre, prin ritual și prin protocol, *status quo*-ul. (...) În Parlament, duhul lui Delavrancea se întrece cu duhul lui Caragiale; se practică grandilocvența retro, patetismul demagogic, acuzele teribile. Un senator, cu glasul voalat de emoție, cere de la prezidiu fiecărui deputat, fie el de orice culoare politică, în acest ceas greu, ca pe o supremă dovadă de patriotism, să-și arboreze în birou tricolorul. De la o asemenea revărsare de sublim nu ne poate salva, evident, decât patronul spiritual al liber-schimbistilor. Această lume nu e însă deloc blajină; dacă tipologia ei nu s-a schimbat radical, mentalitatea e acum alta, raporturile omenеști au o neascunsă tentă de cruzime. Noua „Voce a Patriotului Național” nu umblă cu aluzii vagi. Șefii mafioți din comedii satirice ale lui Aurel Baranga nu se mai lasă atât de ușor puși la punct de câte un miel turbat amenințând cu „Codul eticii și echității”, ei învață foarte repede să se servească de preceptele democrației, de sentimentul național și de libertățile economiei de piață.¹

¹ Ileana Popovici, „Puterea”, *Teatrul azi*, nr. 11-12, 1990, p. 8.

Punând lucrurile, deci, în context, în fierbințeala momentului așteptările legate de teatru și de reacțiile sale față de acest proces de schimbare la față a societății erau, inevitabil, determinate subteran de încleștarea politică dintre cei ce doreau destructurarea tuturor instituțiilor și sistemelor dominate de reprezentanții fostului regim, și o enormă masă de populație care nu dorea nimic altceva decât condiții decente de trai, într-un sistem deja cunoscut, cu care toată lumea era obișnuită – în limbajul iliescian al epocii, „dorea liniște”... Dezechilibrul numeric dintre cele două grupuri era, și atunci, ca și azi, lesne de întrevăzut; dar și puterea de auto-iluzionare a eșantioanelor de populație urbană, de vârste diferite, ce se revendica de la „schimbarea” iminentă de sistem era pe măsură.

Era, cumva, explicabil ca sosirea lui Andrei Șerban la conducerea Naționalului să intre în acest tăvălug de tensiuni aparent ireconciliabile, și să capete o greutate simbolică ce depășea, fără voie, spațiul cultural ca atare. Directoratul lui avea să implice, cum vom vedea, o puternică infuzie de entuziasm tineresc; pe de altă parte, era tot atât de firesc ca regizorul să caute să-și alcătuiască cu grabă, să-și antreneze și să-și consolideze o echipă cât mai performantă și mai fidelă.

4. „Revoluția tinerilor” și *Trilogia antică*: revenirea lui Andrei Șerban

În amintirea lui Vlad Stănescu

Mitologia născută spontan în jurul evenimentelor tragice cu final optimist din decembrie 1989 a împământenit, în primele decenii de după căderea comunismului, clișeul de „revoluție a tinerilor” – în pofida faptului (verificabil) că nici în cazul Timișoarei, nici în restul țării nu a fost vorba despre coagularea unor eșantioane de populație predominant tinere, ci de vârste și statusuri sociale dintre cele mai diverse¹; cu atât mai puțin, așa cum s-a pretins adesea plecând de la imaginea baricadei de la Intercontinental, aflată față în față cu Universitatea din București, nici în capitală, nici în restul orașelor în care au avut loc mișcări stradale înainte și în zilele de după 22 decembrie 1989, participarea studenților nu a fost, ca-n alte țări cu precedente în câmpul revoltelor spontane, una substanțială: de altminteri, vacanța universitară începuse deja.

Într-un foarte amplu interviu din *Contemporanul*, apărut în iunie 1990, noul director al Teatrului Național

¹ Vezi în acest sens Dragoș Petrescu, *Explaining the Romanian Revolution of 1989: Culture, structure and contingency*, Editura Enciclopedică, București, 2010; Ruxandra Cesereanu, *Decembrie '89: de-construcția unei revoluții*, Iași, Polirom, 2004.

bucureștean, înainte de a-și prezenta pe scurt biografia și proiectele imediate (între care și *Cruciada copiilor* de Lucian Blaga, pus ulterior în scenă de Laurian Oniga), face și el trimiteri la această mitologie în plin proces de sedimentare:

M-ar pasiona dacă s-ar putea scrie despre ceea ce s-a întâmplat, de exemplu în Piața Universității, piese scrise de oameni foarte tineri, de elevi de școală, de studenți. În *fond* *Revoluția ei au făcut-o* [s.n.]. Pentru mine asta ar fi o mărturie, chiar neperfectă din punct de vedere al formei sau al structurii dramaturgice. Dar o expresie mult mai vie și mai interesantă despre viața de azi, decât piesele care sunt deja clasice ale dramaturgiei contemporane românești.¹

De altminteri, legătura aceasta, mai degrabă oblică, „alegorică”, între așa-zisa revoluție a tinerilor și deschiderea celei dintâi stagiuni a directoratului lui Șerban la Național va fi marcată și în discursul regizorului de la conferința de presă din 21 iunie²; și va reveni, mai discret sau mai puțin discret, în multe dintre materialele de presă scrisă sau audio-vizuală ce au precedat, strategic, spectacolul. În fapt, miezul asociației e unul strict metaforic, ori mai degrabă de *wishful thinking*, câtă vreme revolta decembristă n-a ținut seama de vârste: un etos de întinerire morală traversa, ca o briză primăvărată, imaginarul unei bune părți din media

¹ Magdalena Popa-Buluc, „Andrei Șerban – În teatrul antic, actorul îndeplinea funcția preotului”, *Contemporanul-Ideea europeană*, 1 iunie 1990, p. 3.

² Vezi Ludmila Patlanjoglu, „Preludiu la Național”, *România literară*, 7 iulie 1990, p. 16.

și din intelighenția românească, în pofida contorsionatelor manifestări stradale ale perioade; iar Șerban nu avea cum să iasă din această dispoziție mai degrabă patetică, chiar dacă proiectul *Trilogiei antice* n-avea cum să se refere în vreun fel la tânăra generație; decât cel mult în sens... educativ¹.

Cum știm, *Trilogia antică* de la București reprezintă de fapt reluarea unui ciclu de spectacole dintre 1972 și 1974, produse la Teatrul „La Mama” din New York² și care s-au bucurat, ani la rând, nu doar de-o circulație internațională puțin obișnuită, ci și de-o recunoaștere critică pe măsură, asigurându-i regizorului o intrare triumfală pe lista scurtă

¹ „Cu acest prilej, Andrei Șerban a anunțat și programul primei scene a țării, la începutul acestei stagiuni. Subliniem câteva repere ce îl direcționează. În concepția sa, Naționalul trebuie să fie o expresie a culturii naționale; va propaga «un teatru popular pentru toate straturile de public». Limbajul de semne și imagini al reprezentațiilor va fi oglinda epocii. Spectacolele, opțiunile repertoriale vor veni în întimpinarea efortului de reconciliere națională, de trecere «de la starea de negare la aceea de afirmare» a societății. Vor ajuta la depășirea stadiului de adolescență a tinerei democrații românești, a fenomenului de „neuroză” — cum îl denuște plastic, de nesiguranță și nemulțumire ce dezbină oamenii și poate duce la grave manifestări de psihoză colectivă. Preocuparea directorului este de a provoca în colaboratorii săi și în public o încărcătură spirituală. O stare de spirit care să transforme repetițiile și spectacolele în experiențe existențiale”. *Ibid.*

² În acest sens, vezi prefața lui Andrei Șerban la volumul Anei Maria Narti, *Medeea lui Andrei Șerban*, Teatrul azi și Fundația „Camil Petrescu”, 2007.

a celor mai însemnați regizori ai deceniilor opt și nouă¹. Pentru artist, decizia de a reface aici *Trilogia* după șaisprezece ani a fost dublu motivată: pe de-o parte, publicul românesc putea intra astfel în contact cu realizarea sa teatrală care îi asigurase un înalt prestigiu, iar pe de altă parte, lucrul la un proiect atât de amplu, într-un timp relativ scurt dar necondiționat de niciun fel de limite de finanțare, putea asigura o platformă excelentă de antrenament pentru actori (mai ales pentru cei tineri, abia angajați), coagulând o echipă proaspătă, încă neatinsă de morbul mecanicizării mijloacelor, care bântuia în instituțiile de spectacole ale momentului. E, de altfel, și punctul – imaginar – de întâlnire dintre așa zisa „revoluție a tinerilor” și produsul artistic ca atare.

Totuși, în presa vremii au existat și unii critici și jurnaliști culturali care au ridicat din sprânceană la auzul

¹ „Medeea s-a născut, fără să știu în acel moment, pe băncile școlii de regie, sub impresia lecturilor din Artaud, a ritmurilor și sunetelor care să provoace subconștientul ca să devină vizibil, actorul să devină magician și teatrul să ia foc. Brook a văzut probabil în mine resurse pe care eu nu știam că le posed. Am fost norocos. Dacă eu nu regizam, la New York, *Arden din Faversham*, și Brook nu venea, din întâmplare, la Teatrul „La Mama” în seara premierei să dea ca exemplu, apoi, că a văzut în Arden cea mai clară montare după ideile expuse în *Le théâtre et son double*, dacă el vedea, în loc de *Arden...*, *Lecția...* lui Manea – destinul fiecăruia poate ar fi fost altul... Oricum, *Medeea* a fost regizoral «clocită» chiar pe meleagurile unde odată se spune că ar fi călătorit chiar ea...” Andrei Șerban, în introducerea la volumul Anei Maria Narti, *Medeea lui Andrei Șerban...*

veștii că stagiunea Naționalului va fi deschisă prin refacerea unui spectacol creat cu atâta vreme în urmă:

S-ar putea da, desigur, și alte exemple, nu puțini fiind de pildă noii directori de teatre (nu numai de stat, ci și particulare) care se gândesc să-și înceapă activitatea cu reluarea unor mai vechi succese din țară sau din străinătate. Sigur că pe cele din urmă publicul românesc (și majoritatea criticii teatrale) n-a avut cum să le vadă, iar «reluarea» lor, cu trupele din țară, poate fi uneori de real interes, fiind posibile și succese aproape la fel de mari ca acelea de odinioară. Cel puțin acestea sunt șansele la care ne gândim în legătură cu eventualitatea (anunțată) a reluării spectacolelor cu trilogia greacă (*Medeea*, *Electra*, și *Troiane*), realizate la Teatrul „La Mama” din New York de către Andrei Șerban, actualmente noul director al teatrului Național din București. Ceea ce nu schimbă însă, fundamental, datele problemei de principiu. Chiar dacă unele dintre aceste foste și viitoare spectacole, atât prin conținutul lor de idei, cât și prin modernitatea viziunilor scenice propuse, se pot «potrivi» noilor condiții din țară, suportând la nevoie și o «actualizantă» deplasare a accentelor regizorale.¹

Totuși, ceea ce domină campania de presă dinaintea premierei e frenezia, dar și o anume atenție asupra procesului de lucru, urmărit de unii (puțini, aleși pe sprânceană) ziariști, oameni de televiziune și critici. Ceea ce putem afla înainte de premieră din presa scrisă sunt

¹ Victor Parhon, „Începem cu *remake-uri*?”, *Teatrul azi*, nr. 3, 1990, p. 8.

însă, în primul rând, intențiile realizatorilor, iar cheia principală de deschidere cu privire la estetica spectacolului e un soi de recuperare – fizică și în imaginar – a tezelor lui Artaud din *Le Théâtre et son Double*, cele referitoare la întoarcerea la ritual:

[Șerban spune că]... în teatru, stilul se schimbă mereu, unele experimente sunt astăzi din pornire demodate. Numai esențele nu se perimează. Ceea ce rămâne pentru noi este «esența mitului». Ca martor la repetiții, te confruntă cu o concepție nu numai de spectacol, ci și de teatru, în general. (...) Din multitudinea direcțiilor din spectacologia modernă, post-stanislavskiană, Andrei Șerban optează pentru Artaud și pentru experiențele urmașilor săi. (...) Regizorul și compozitoarea Elisabeth Swados reorganizează secvențe în *Troienele*, transformând-o într-o operă epică, îmbină fragmente din Seneca și Euripide în *Medeea*, din Sofocle și Euripide în *Electra*. Actul lor este unul de deliteraturizare și de teatralizare [s.n.]. *Trilogia* capătă o structură mozaicată și spațializată în care sunt implantate cântul, mișcarea, dansul, participarea actorului și a spectatorului. Evenimentele decurg după o ordine nu cauzală, ci asociativă. Semnificațiile cresc din juxtapuneri, din imagini și șocuri ale sensibilității. Muzica verbului în contrapunct cu muzica instrumentelor fluidizează sau dinamizează acțiunea, tensionează relația dintre interpret și public.¹

¹ Ludmila Patlanjoglu, „Martor”, *Teatrul azi*, nr. 9-10, 1990, pp. 22-23.

Una dintre marile surprize, anunțată încă din mărturiile precedând premiera de presă, e dată de conceptul spațial:

Labirintul coridoarelor și al culiselor va fi străbătut de public și de protagoniști, la lumina pâlpâitoare a lumânărilor și a torțelor. În Sala Atelier, trupa trebuie să se obișnuiască să evolueze izolați [*sic!*] de public printr-o perdea de întuneric. Doar flăcările lumânărilor (și patru reflectoare de o intensitate minimă) însoțesc tragedia Medeei. Aici, explică directorul de scenă, importante sunt finețea, subtilitatea, gradația. În *Troienele*, lumina incendiară însuflețește întunericul, unde eroii se vor amesteca în public. Un efect de ape va da fior metafizic coborârii în moarte, sugerată prin alunecarea spasmodică a unui trup pe o pantă abruptă. Prin această mișcare convulsivă, ea devine, în tărâmul de dincolo, mireașa copilului jertfit, Astyanax. În *Electra*, lumina invadează întregul spațiu, mișcarea ei va fi directă, surprinzătoare, ca un scurt-circuit. Aici totul este conceput să vibreze, reflexele de pe costume, de pe chipurile interpreților trebuie să ne conducă gândul spre o lumină cosmică, spre armonie.¹

Aflăm însă și că, așa cum se putea bănuși de la a treia probă a concursul actorilor, întreaga parte vorbită va fi într-un amestec de greacă veche și latină, ba chiar cu pete de japoneză, la fel cum se întâmplase în montarea originală. O sarcină în plus pentru ampla echipă de interpreți, în copleșitoare măsură tineri, cărora li se alăturaseră, însă și câțiva artiști binecunoscuți din Național sau din afara lui.

¹ *Ibidem*, p. 23.

Premiera și receptarea

Interesul deosebit cu care a fost așteptată premiera Naționalului de către publicul român era nuanțat – de ce să nu recunoaștem? – de un dram de neîncredere. Va fi spectacolul la înălțimea propriei faime? Dar noi, vom fi la înălțimea spectacolului? Se va înțelege? Nu se va înțelege? Cum se vor descurca spectatorii care nu cunosc greaca și latina (câți dintre noi le mai cunosc?), cei care nu au citit sau au uitat de mult textele? Vor reuși actorii să se afle la largul lor jucând un teatru de un tip neabordat până acum? Reunirea în spectacol a unor generații diferite de interpreți nu va crea dezechilibre?¹

În ansamblul ei, lumea teatrală și publicurile sunt, după premieră, copleșite de efectul personal și colectiv al spectacolului, de forma de participare neobișnuită (la noi), provocată de construcția unui „traseu” fizic, epic totodată, de proxemica fără precedent, inter-corporală, în raport cu interpreții, de scenele șocante de cruzime și nuditate din primele secțiuni ș.a.m.d. Se scrie enorm, parcă la fel de descătușat și fără limite de dimensiune editorială pe cât de descătușat și fără limitări de cheltuieli de producție a fost construită *Trilogia* însăși. Recitind imensul material de arhivă rămas în publicațiile vremii ai senzația că toată suflarea criticii, indiferent de vârstă sau grad de profesionalizare, simte nevoia „să spună ceva”, să probeze că „a fost acolo”. Într-un anume fel, presiunea aceasta, amestec

¹ Cristina Dumitrescu, „Starea de grație”, *Teatrul azi*, nr. 9-10, 1990, p. 28.

de inevitabil și obligatoriu, transformă pe nesimțite *Trilogia* dintr-un spectacol-eveniment, asemenea altora, într-unul care-și depășește condiția estetică, căpătând o valoare existențială pur și simplu: *trebuie* să fi participat la această experiență! De aici și creșterea exponențială, în discursurile critice, a dimensiunii de mărturie directă contextual-empatică:

Nu știu dacă o astfel de comunicare a fost vreodată posibilă (altfel decât poate prin Zen) și dacă ea a fost urmată și de acțiunea purificatoare a catharsis-ului. Cert este faptul că, pe măsură ce prăpastia care ce cască astăzi între emoție și rațiune pare mai de netrecut, și cu cât pare, așadar, mai puțin probabilă, o astfel de comunicare este cu atât mai necesară. Și că, pe drumul spre o astfel de comunicare, *Trilogia* este mai mult decât un experiment: propunând-și să se adreseze senzorialului, așadar nouă, pe drumul cel mai scurt, mai direct, ea este presărată cu destule momente de iluminare, în care emoția și rațiunea par să reacționeze concomitent la intensitatea maximă. Momente mai lungi sau mai scurte, în care am simțit că facem parte din acea lume surprinsă în convulsiile nașterii, plămădiți din materia primordială din care rațiunea și pasiunea încă nu se diferențiaseră. O lume în care omul face încercarea eroică de a-și găsi chipul și locul în univers, undeva între modelul divin și masca tragică.¹

Prima grijă a criticilor, însă, e să transfere către cititor mutația de receptare produsă de recursul lingvistic al

¹ Victor Scoradeț, „Nașterea tragediei”, *Contemporanul-Ideea europeană*, 12 dec. 1990, p. 3.

creatorilor – greaca și latina. Cum poate fi percepută și interpretată semnificația în absența cunoașterii limbii care se vorbește pe scenă? Cât din materialul literar mai e inteligibil? Puțini critici mai au grija, ori răbdarea de a se apleca în detaliu, așa cum le-o cerea fișa postului până atunci, asupra construcției de text ca atare, iar asta e perfect explicabil, câtă vreme n-au instrumentele de înțelegere chiar în cazul în care ar avea acces la scenariul finit (ceea ce e mai mult decât probabil că nu s-a întâmplat). Totuși, în cronică eseu din *România literară*, Valentin Silvestru se dovedește, spre lauda sa, un clasicist, acordând o primă secțiune acestei întreprinderi de sumarizare-interpretare textuală; dar ea rămâne, inevitabil, una aproximativă:

În scenariul propus de *Trilogia antică*, personajul Medeea e creat din imaginile dramatice elaborate de Euripide (care a împrumutat elemente din legendele despre corintieni) și de Seneca (acesta folosind, la rândul lui, textul lui Euripide, dar și al unei piese, pierdute, a lui Ovidiu), substanța mitului aflându-se aici în povestea despre existența reală a eroinei și despre existența sa fantastică; *Troienele* e o adaptare liberă după Euripide – *Hecuba* și *Andromaca* povestind despre tragedia lor după căderea Troiei; iar în *Electra* sunt contaminate dramele, cu același titlu, ale lui Sofocle și Euripide, abordând direct evenimentele de la curtea regelui Agamemnon. Fragmentările, conexiunile, mutațiile de replici, prescurtările, ca și făurirea unor momente care nu se găsesc în textele citate, ci reprezintă traducerea, în extensie scenică, a unor relatări concise din acele piese, precum și

inventarea, în dramaticitate specifică, a unor secvențe, fac ca literatura spectacolului să aparțină, formal vorbind, regizorului. Printr-un gest artistic cutezător, el a făurit o reprezentare unitară, de sinteză universalistă, care are un caracter pancronic – în ea regăsindu-se poeme ancestrale, istorii atestate, rituri ale mai multor popoare, reacții colective tipice epocilor de mari învolburări, care au fost ale antichității ca și ale evului mediu, și fine reverberații ale actualității¹.

Chestiunea saltului peste bariera lingvistică, egal de importantă și pentru actori și pentru participanți, e rezolvată, de cele mai multe ori, prin recursul la un soi de transfer discursiv ce combină imaginile vizuale și auditive cu emoția creată de situațiile scenice și de intensitatea interpretării actoricești. Trimiterile la tezele artaudiene referitoare la întoarcerea la ritual sunt uneori încapsulate fin în descriere, chiar și atunci când referința nu e una explicită, directă:

Neesențială devine și cunoașterea textului tragediilor pentru că spectacolul nu e interesat de stabilirea unor biografii, de trasarea unor destine, ci de situarea pe o dimensiune spirituală, senzorială, afectivă. Actorii și spectatori participă împreună la un ritual cunoscut și veșnic necunoscut, vechi de când lumea și de-a pururi descoperit. Este, într-un fel, ca la slujba de înmormântare sau de nuntă. Toți le cunoaștem deși nu le-am învățat și nici unul dintre

¹ Valentin Silvestru, „De la mit la realitate: Trilogia antică”, *România literară*, 7 septembrie 1990, p. 16.

noi, simpli mireni, nu le-ar putea «juca» și nici reconstitui singur, în afara spațiului și a momentului convenite lor. Totul ține, parcă, de o anume memorie colectivă cu rădăcini și repere destul de închețate dar care funcționează fără greș atunci când intervine «starea de grație».¹

Și mai entuziaști, unii critici teoretizează chiar pe marginea a transferului energetic translingvistic pe care-l produce participația spectatorilor la actul teatral în întregul său, descriindu-și reacția personală, așa cum am văzut, drept încărcată cu valori revelatorii. Mai mult decât atât, Victor Scoradeț nu numai că nu-și temperează exuberanța interpretativă, ci merge mai departe pe mâna intențiilor regizorale, declarând sentențios: „În mod – iarăși! – paradoxal, această limbă consfințește, fapt rar, *victoria Teatrului asupra Literaturii* [s.a.]. Teatrul este când înțelegi tot, fără să cunoști limba în care se joacă – iată încă o definiție posibilă.”² Dar și riscantă, tocmai pentru că nu se potrivește oricărui tip de literatură dramatică și atinge o barieră dincolo de care nu pare să mai existe orizont, am zice azi.

Cum era și firesc, cronicarii acordă o importanță deosebită traseului parcurs de spectatori în spațiile multiple de joc, parte esențială atât a compoziției arhitectonice a *Trilogiei*, ce încearcă – și reușește într-o exemplară măsură –, să-și înglobeze participanții, în manieră ceremonială, în însăși desfășurarea acțiunii, cât și mizei conceptuale, artaudiene, propuse de regizorul-autor:

¹ Cristina Dumitrescu, *art. cit.*, p. 28.

² Victor Scoradeț, *art. cit.*

Factura spectacolului e complex ritualică. Recursul la sursele primare ale ceremonialelor histrionice, precum și inserția elementului livresc, de antropologie teatrală, în modelarea situațiilor, dau un aspect de mister teatral modern. Elementaritatea scenografică, neutralizarea costumației, măștile, iluminarea, sonoritățile stranii, incantațiile, implorațiile, lamenturile, rugile, evoluțiile corale, de o stranie frumusețe și puternică sugestivitate, ca și mișcarea, de o uimitoare varietate și policromie gestică, stau sub semnul unei stilizări și sub acela al unor ritmări riguros controlate. Asistăm, cu *Medeea*, la un ritual magic al vindicției: femeia, care a părăsit totul pentru bărbat, se vede înșelată, disprețuită, gonită fără vină. (...) Din atmosfera aceasta lugubră, punctată de enigmatice sunete de triangu, puternice lovituri de tobe, un tânguit de contrabas, și în care flăcările luminărilor tremură, luminile sunt livide și fugace, un cerc de foc aduce mărturia nenorocirii, un lanț izbit de perete vădește neputința în fața moirei, a destinului, deci dinspre acest spațiu strâmt, rece și obscur, din subsolul prelung al teatrului, și din sala Atelier, accedem într-un loc mai larg, cu câteva focalizări ale acțiunii pe schele înalte. Apoi suntem purtați într-o ambianță vastă, chiar pe scena Teatrului Național. Lumina e mai blândă și mai generoasă. Unghiul de privire se deschide spre cuprinderea unui ritual de sacrificii: *Troienele*. (...) [În *Electra*, n.n.] pedeapsa e crâncenă, dar legiuită. Scena devine enormă. Se joacă pe toată întinderea Teatrului Național, de la zidul din urmă al clădirii până la loja mare.

Suntem mereu în plină lumină. Culorile devin mai vii; roșu aprins, violet, albastru, verde, apoi nuanțe pastelate; azurul și albul; aurul. Ca și în secvențele anterioare, scenografi Doina Levința, Dan Jitianu, Lucu Andreescu și asistenții lor, Michaela David, Anca Pâslaru, Doina Ciocănea, au elaborat forme din lemn cu funcții multiple – turnuri, galerii, promontorii, porți de palat, o splendidă corabie figurată doar de elementele-i marginale – într-o viziune constructivistă, ce se înscrie în stilul auster (însă nu uscat) al spectacolului. Multitudinea planurilor înclinate, a scărilor duce gândul la instabilitate – ilustrată, dealtfel, și de peripețiile parcurse de eroi; iar altele la Golgota perpetuă a celor implicați. Costumele, de turnură antică, se împreunează cu cele ce ar putea fi de azi, într-o manieră care evită atât localizările, cât și decorativismul. În schimb, statornicește trăsături ale personajelor, ipostaze în conflicte, uneori chiar atitudini.¹

Pe lângă efortul de a descrie atent și expresiv atât tra-seul epic, în geografia și semnificațiile sale, amplul pasaj de mai sus are și calitatea de a fi reținut informația prețioasă că dimensiunile cu totul neobișnuite ale producției Naționalului au avut nevoie de nu mai puțin de trei scenografi, asistați de alți trei mai tineri, pentru ca întreaga mașinărie vizuală – aparent simplă, în fapt foarte complexă, să poată fi pusă în mișcare. Majoritatea cronicilor din epocă trec voios peste acest amănunt, preferând să transcrie mai degrabă reacțiile emoționale și mai puțin compozițiile

¹ Valentin Silvestru, *art. cit.*, p. 16.

vizuale. Mai mult decât atât, în pofida faptului că, așa cum va proceda adesea și în alte spectacole, Șerban propune distribuții paralele pentru rolurile principale (Medeea, Iason, Hecuba, Andromaca, Elena, Clitemnestra, Agamemnon, Electra, Oreste ș.a.), cronicarii nu se apleacă atent asupra interpretărilor (altminteri, firește, diferit nuanțate), mulțumindu-se să schițeze din vârful peniței câteva contribuții actricești care li s-au imprimat în memorie din tumultul desfășurărilor scenice cuprinzând zeci de actori și figuranți. De altminteri, par să fi fost destul de puțini criticii care să fi parcurs experiența teatrală de mai multe ori, ca să poată face comparații între interpretările paralele. Unul dintre cei care se încumetă la comparații, spre satisfacția restaurării de azi, e, din nou, Valentin Silvestru:

Deși rolul e compus din monologări, dialogări de la distanță, imobilism, rigiditate, regia și interpretele au dat o vivacitate neobișnuită eroinei. Olga Delia Mateescu conferă valoare declamatorie imprecăției și mimează cu excelență tulburarea sufletească. Ea pare a-l copleși pe Iason – deși apropiere fizică între ei nu e. Leopoldina Bălănuță are gravitate tragică, glasul ei e tunător. În el se ghicesc și șoaptele tandreților pierdute, amărăciunea ingratitudinii, și teribila amenințare. Iar la urmă, când, printr-o metaforă cumplită, îi pune lui Iason pe umeri, pentru toată viața, povara copiilor pieriți, și-i vorbește din văzduh, sună în vocea ei, acum liniștită, hotărârea ruperii definitive de tot ce lasă în urmă. Maia Morgenstern e cea mai feminină Medee, cea mai ardentă. În senzualismul reprezentației ea constituie o culminație.

Feminitatea-i frustrată, maternitatea-i ultragiată, demnitatea-i ofensată o transformă într-o fiară turbată care dacă nu s-ar răzbuna, ar muri. (...) Nebunia Casandrei – atât de sensibil jucată de Raluca Penu și atât de expresiv interpretată de Tatiana Constantin, plânsul neconținut, strigătele de groază, dialogul fioros cu Elena, ale Hecubei – cu demnitate și dramatism creată de Ileana Stana-Ionescu și aprig, impetuos, arătată de Ioana Bulcă – plecarea nefericitei Andromaca (Silvia Năstase, veloce, certă, Ecaterina Nazare, într-o remarcabilă stare participativă și Liliana Hodorogea-Drăgușanu, adecvată) potențează substanța ritualică a multiplelor sacrificii. Iar Elena, în zbuciumata ei apariție și în exorbitantele-i întâmplări din mijlocul mulțimii supraexcitate de ură și invidie, până la imolarea pe butucul călăului (de admirat, fără rezerve, prestația temerară a interpretei, Carmen Ionescu, sfidătoare și îngrozită, ripostând și apărându-se ca o bestie, blestemând parcă și zeii care până atunci au ocrotit-o), ilustrează sângeroasa clipă ultimă a celei ce trebuie să-și asume culpa originară...¹

Admirația fără rezerve a lui Silvestru față de curajul și expresivitatea actriței Carmen Ionescu, care s-ar fi putut foarte bine extinde și asupra Iuliane Moise, maschează, pudibond, unul dintre cele mai șocante momente ale spectacolului, acela în care mulțimea o dezbracă, o agresează și apoi o execută pe Elena – momentul ca atare,

¹ *Ibidem.*

introdus de scenariul regizoral, e o deviere și de la textul tragediilor combinate aici, și de la mit; rostul său e de a constitui un punct de culminație, extrem de spectaculos, în prima parte a secțiunii dedicate Troiei și *Troienelor*. Să nu uităm că Artaud își numise estetica visată „teatrul cruzimii”, iar căutățile avangardelor teatrale ale deceniilor șapte și opt se străduiseră din toate puterile să „întrupeze” acest concept inconfortabil. Parcă pentru a preveni obiecțiile altor exegeți ori ale unor spectatori în raport cu seria de șocuri ce intervin în această secțiune, Cristina Dumitrescu acordă, din nou fără referiri teoretice ori bibliografice directe, un pasaj special chestiunii:

Pentru că am amintit de bagajul de judecăți – poate, uneori, prejudecăți – care ne însoțește întotdeauna în călătoria pe tărâmurile teatrului, ni se pare potrivit să ne referim la momentele în care modalitatea de expresie este șocul vizual. Soluție extrem de riscantă (de la sublim la ridicol e doar un pas, să nu uităm), ea se legitimează doar prin excluderea suspiciunii de gratuitate; e, poate, exact diferența greu de precizat dar perfect sesizabilă dintre tabloul unul maestru și reproducerea sa fotografică. Am fost profund tulburați, emoționați în sensul cel mai elevat al cuvântului de imaginea trupului gol, mânjit cu noroi, a chipului de femeie batjocorit prin absența veșmântului capilar mai mult decât prin absența veșmântului pur și simplu. Imaginea constituia un șoc, desigur, dar un ȘOC de maximă încărcătură artistică (exclusiv artistică). Nu era nimic vulgar în scena pedepsirii Elenei, deși cutezanța regizorului (ca să nu mai

vorbim de admirabila cutezanță a interpretelor) depășea cu mult micuțul teribilism al arătării unui sân gol pe scenă, ce ne-a provocat o mișcare retractilă vexată, am putea spune, în destul de multe dintre spectacolele acestei stagiuni.¹

„Spectacolul” cronicilor și eseurilor dedicate *Trilogiei antice* în proximitatea premierei nu e, totuși, atât de unitar-elegios pe cât ni s-a păstrat în memoria colectivă. Fără să se fi produs cu adevărat luări de poziție care să aibă consecințe polemice, există și voci care refuză, pur și simplu, să își asume aventura „reîntoarcerii la origini”, la miezul ritualului teatral, propusă de Șerban în descendența lui Artaud. Altfel spus, să interiorizeze noua regulă a jocului. Numărul de septembrie-octombrie al revistei *Teatrul azi* (pe a cărui copertă e o imagine din *Troienele*) găzduiește nu mai puțin de șapte texte dedicate spectacolului, dintr-un total de nouă care acoperă tema deschiderii stagiunii la Naționalul din București (întreaga secțiune e supra-intitulată, sugestiv, „E pur si muove!”). În prima categorie, alături de un reportaj, un fel de testimonial de receptare, două cronici propriu-zise, se găsește și un alt text, deloc îndrăgostit ori măcar vrăjit, ba dimpotrivă. Alice Georgescu își începe propriul articol², unul foarte personal, de atmosferă dar cu strașnice tonuri critice, mărturisindu-și dezaprobarea în legătură cu campania de publicitate și cu aparițiile publice din ultimele luni ale regizorului:

¹ Cristina Dumitrescu, *art. cit.*, p. 29.

² Alice Georgescu, „Falsă cronică la o falsă tetralogie”, *Teatrul azi*, nr. 9-10, 1990.

...am asistat succesiv – și cu stupefacție crescândă – la o sumă de «ieșiri» publicistice ale distinsului regizor, la o aproape agasantă reclamă făcută la televiziune (reclamă ce dă foarte bine la public: «aici se joacă chestia aia cu Șerban – uuuuuuaah!» a exclamat, trecând pe lângă TNB, un tânăr de vreo 17-18 ani imitând, pentru companionii săi, efigia vizual-sonoră prin care TVR ni l-a întipărit în minte regizor în timpul unei repetiții le «Trilogie», la o conferință de presă; în fine – la apariția, pe una dintre laturile clădirii teatrului, a unui afiș pe care scria: «Medeea – povestea unei femei mistuită (*sic!*) de patima răzbnării; Troienele – învinse, femeile supraviețuiesc prin puterea spiritului lor; Electra – o soră și un frate își înfruntă mama» ș.a.m.d. Trebuie să recunosc că toate acestea erau detalii de natură să modifice îndestul, pentru mine, imaginea solară a omului pe care îl așteptasem toți (sau aproape toți) cu nerăbdare și bucurie. Am încercat însă și, cu toată sinceritatea, pot spune că am reușit (conștient, cel puțin) să înlătur toate aceste reziduuri atunci când am intrat la *Trilogie*. Mărturisesc chiar că nici nu recitisem înainte piesele de teamă ca nu cumva, sub influența propriului meu spectacol mental, să nedreptățesc în vreun fel ceea ce urma să văd.¹

Precauția autoarei, asumată din titlu – „falsă cronică” –, se dovedește întemeiată: textul e mai degrabă o amplă relatare de stări, situații, percepții, gânduri adunate pe

¹ *Ibidem*, p. 31.

parcursul vizionării; toate laolaltă sunt menite să dezvăluie, presant, un disconfort fizic și intelectual care se cere împărtășit și cititorului: care e, nu-i așa?, un spectator potențial, deci trebuie pregătit sufletește pentru ce i se va întâmpla în cazul în care merge la spectacol. De ce-ar fi fost, însă, cronicarul profesionist încurcat de recitirea tragediilor antice intrate în compoziția scenariului lui Șerban pare, totuși, imposibil de explicat. Rămâne însă confuză și a doua parte a titlului: de ce folosește autoarea formula *tetralogie*, când pe afiș citim *O trilogie antică*? Din pricini obscure, din articol lipsesc explicațiile cu privire la opțiunea „corectivă”, dar am putea presupune că, dat fiind faptul că sub secțiunea *Troienele* sunt cuprinse două episoade, unul reunind fragmente restructurate din *Hecuba* și *Andromaca*, celălalt din chiar *Troienele*, iar aceste două episoade au loc în spații diferite, Alice Georgescu a concluzionat că, de fapt, sub aceeași umbrelă spectacologică sunt reunite patru spectacole, fiecare cu propria bază dramatică. Sau, forțând lucrurile din pricină că finalul textului se oprește în fugă și asupra premierei cu *Cine are nevoie de teatru?*, am putea presupune că asocierea dintre *Trilogie* și piesa canadiană i-a oferit criticului ideea (ce puțin ciudată) de a trata întreaga deschidere de stagiune drept o ... tetralogie. Chiar și așa, de ce-ar fi „tetralogia” una *falsă* rămâne totuși un mister.

Ceea ce ni se transmite în clar, însă, încă din primele momente dedicate descrierii, e iritarea crescândă în fața „dezordinii” (intenționate) în privința respectării convențiilor (în principal cea lingvistică) și protocoalelor uzuale ale receptării în spațiul teatral:

Pătrund, împreună cu ceilalți spectatori, în subso-
lurile înăbușitoare ale Naționalului. Suntem conduși
– când nu împinși, cu mai multă ori mai puțină
curtoazie – de tineri înveșmântați în lungi anterie
negre, purtând în mâini lumânări fumegânde. Mă
ciocnesc de cineva, șoptim amândoi odată «par-
don!», recunosc alături pe altcineva, ne salutăm, o
necunoscută mă apucă brusc de umăr și, zâmbind
stânjenită, îmi explică pe muțește – era să ating
flacăra unei lumânări ținute prea jos. Îi mulțumesc
tot pe muțește și deodată realizez, cu un sentiment
de vină, de enervare mocnită, că spectacolul a în-
ceput de câteva minute bune și eu am rămas în afara
lui, ca în fața unei uși a cărei cheie n-o am fiindcă
știam că dincolo de ea mă așteaptă cineva. Încerc să
recâștig starea de spectator care pentru mine, la
teatru, nu înseamnă doar privitor, ci participant –
tovarăș, complice, dușman, orice numai asistent «la
rece» nu. Zadarnic. Chiar lângă mine, dar infinit
departe, o fată îngână cuvinte pe care nu le înțeleg
dar care simt (atavismul?) că sunt cuvinte, adică nu
sunete oarecare, ci sunete cu un sens, cu un rost.
Cineva, odată, le-a înțeles ori le va înțelege. Eu nu; și
mă simt ca un musafir poftit cu insistență la o petre-
cere și uitat pe urmă într-un colț, cu un pahar în
mâna. Aud (de unde mă aflu nu-mi pot vedea decât
vecinii) o voce masculină strigând ceva, apoi o voce
feminină, cineva aleargă emițând paroxistic sunete-
cuvinte de neînțeles. Mă resemnerez, studiez pereții,
tavanul, coafura unei doamne elegante. O zăresc o
clipă pe Simona Bondoc și o admir pentru

convingerea cu care pare să sufere pentru ceva (a, sigur, pentru soarta Medeei, e Doica). (...) Ajung fără să știu bine cum în Sala Atelier; e întuneric beznă (doar lumânările pâlpâie) și lumea se înghiontește discret dar hotărât ca să apuce un loc. Călcături, «pardon, scuzați-mă», foială. Rămân în picioare și, brusc, observ – iarăși cu un sentiment de vină – că pe un podium se zbate (de mult, probabil) o femeie cu mâinile în lanțuri; strigă și geme, spune ceva, nu înțeleg ce. Vizavi de ea, pe un alt podium, au apărut un bărbat și o femeie mai tânără. Între timp, spectatorii au sfârșit să se așeze (care pe scaune, care pe jos), dar spectacolul pare c-ar fi putut continua oricum și fără ei (adică fără noi), că oamenii de pe podiumuri n-ar fi fost cu nimic deranjați (dimpotrivă) să strige și să suspine pe limba lor neînțeleasă în lipsa oamenilor din jur.¹

Cum am văzut din celelalte cronici, intenția spectacolului era de a schimba, măcar în parte, convențiile de participație care l-au fixat pe spectatorul urban/burghez, de secole, într-un fotoliu confortabil, spre a „consuma” o marfă culturală mai ieftină sau mai scumpă, după posibilități. Evident, oferta lui Șerban – care, de fapt, înlocuia un set de convenții spectatoriile cu ritualizarea ipotetică, prezumată, ce induce alt set de convenții – putea fi, în egală măsură, acceptată sau respinsă. Tot astfel și corolarul ei, transgresarea barierei lingvistice, poate și mai greu de manageriat. Chiar dacă *Trilogia* a fost excelent primită de

¹ *Ibidem*, p. 32.

copleșitoarea majoritate a publicurilor și a criticilor, de aici și din alte părți ale lumii, semn că pariul echipei conduse și orchestrate de regizor a fost unul câștigat, e totuși mai mult decât probabil că au existat și oameni care s-au simțit, asemenea Alicei Georgescu, „*ca un musafir poftit cu insistență la o petrecere și uitat pe urmă într-un colț, cu un pahar în mână*”. Treptat, textul articolului se transformă (mimând nu foarte convingător, totuși, o anume modestie) într-un rechizitoriu ținând intențiile regizorale în ansamblu. Începând, evident, cu opțiunea pentru *remake* și revenind la chestiunea barierei lingvistice:

Am însă timp destul (pentru că, vorbind pe șleau mă plictisesc temeinic) și ca să-mi pun câteva întrebări cărora, evident, nu le pot răspunde decât cu simple supoziții. Mă întreb, de pildă, de ce a ținut neapărat Andrei Șerban să refacă pentru publicul românesc din anul 1990 spectacolul său de referință de la începutul anilor '70, spectacol în care experimentează – mergând declarat pe urmele lui Peter Brook – comunicarea (teatrală) nonverbală. Pe scurt, de ce joacă «Trilogia» în această limbă necunoscută, împănată încă, se pare, cu vorbe exotice japoneze, africane etc.? Probabil, pentru că nu știe (și nu are cum să știe) cât de mult au însemnat pentru noi, în toți acești 20 de ani, cuvintele. În bine și în rău. Cuvintele golite de sens prin repetare obsesivă de o voce obsedantă, cuvintele transformate în sunete ilare și exasperante, cuvintele pe care le ascultam fără să le mai auzim, ca pe o litanie înnebunitoare într-o limbă străină – mai rău, înstrăinată; și cuvintele rostite – uneori – pe

scenă, cuvintele în care descopeream sau voiam să descoperim adevărul, curajul ori măcar o încurajare, cuvintele pentru care se dădeau lupte, deschise și subterane, la «vizionări», cuvintele periculoase, ascunse de actori, la vreo premieră oficială, în faldurile sonore ale celor nevinovate, de unde reapăreau triumfătoare la spectacolele obișnuite (...) La aplauze, regizorul apare alături de actori și rostește un mic discurs din care, atunci și acum, rețin Ideea: dacă altminteri vom avea unele probleme și dificultăți în a ne integra Europei, prin teatru putem socoti c-am și început s-o facem. Îmi dau încă o dată seama cât de ridicole sunt întrebările și răspunsurile mele.¹

Înduioșătoarele reflecții cu privire la necunoașterea, de către Șerban, a greutății cuvântului rostit pentru publicul român (și, mai pe larg, în continuare, a importanței culturale pe care-ar fi putut-o avea interpretarea textului în limba română, prin re-familiarizarea spectatorilor cu literatura dramatică a antichității) slujesc pertinent întreaga argumentație a cronicarei; doar că ea, argumentația, ca și atitudinea pe care se fundamentează, e una stranie, un fel de justificare aplicată a refuzului participării – anulând aplicat intențiile propunerii regizorale în ansamblul lor. Omeneste, e legitim ca un spectator, orice spectator, *să refuze premisele unor convenții propuse de viziunea regizorală*. Profesional, un asemenea refuz – de a recunoaște, circumstanția și descrie, cu bunele și cu relele sale, o propunere de estetică teatrală în ansamblul ei – e, totuși, chestionabilă, de

¹ *Ibid.*

aici și precauția din titlu: „falsă-cronică”. Și, da, discursul lui Șerban de la final (o procedură pe care-a mai aplicat-o și la alte spectacole ale sale, ulterioare *Trilogiei*) degaja o stânjenitoare senzație de naivitate adolescentină amestecată cu un strop de aroganță la fel de juvenilă. E interesant că, probabil copleșiți de experiența ca atare și de statusul regizorului, ceilalți critici ignoră cu toții acest discurs de final, în fond neavenit. În fine, pledoaria cronicarei pentru importanța („*site specific*” am zice azi, a) cuvântului, în contextul dureros al ieșirii din comunism ne trimite, voluntar-involuntar, la lozincile strigate de manifestanții pro-Iliescu, în chiar primăvara și vara lui 1990, pe bulevardele capitalei, îndemnând politicienii reveniți din exil să se întoarcă de unde-au venit, fiindcă „n-au mâncat salam cu soia!”

Redacția, pregătind un număr dublu, foarte consistent, care acoperă primele două luni ale stagiunii, pare să fi simțit nevoia de a reacționa la textul amplu semnat de Alice Georgescu, a cărui ultimă parte, mai degrabă scurtă, se apleacă „contondent”, dezgustat, și asupra următoarei premiere propusă de Șerban, cea cu *Cine are nevoie de teatru*, de Timberlake Wertenbaker – ceea ce deja ar fi putut fi interpretat ca un atac la persoană (vezi *infra*). Primul intervenient e Marian Popescu, care oferă un eseu¹ ce leagă în introducere cele două spectacole, atât de clar diferite stilistic, prin trimiteri diagonale la Artaud (și nu la Brook, cum afirmase Georgescu), însă se concentrează analitic asupra celei din dramaturgia de ultimă oră (vezi *infra*). Însă

¹ Marian Popescu, „Deșteptarea primăverii”, *Teatrul azi*, nr. 9-10, 1990.

replica – nedeclarată fățiș – la ofuscata falsă-cronică se petrece la finalul secțiunii referitoare la Naționalul bucureștean și îi aparține Ilenei Popovici, care pare a răspunde punctual acuzelor colegei sale de redacție:

...spectatorul are parte de o bună doză de disconfort, pe care o va resimți desigur diferențiat, în funcție de gradul de familiarizare cu fenomenul teatral și de informația prealabilă, acceptând-o însă până la urmă. Andrei Șerban îi contrazice programatic obișnuințele, începând cu faptul elementar de a nu-i îngădui să urmărească evenimentele instalat comod în fotoliul rezervat, ci stând în picioare, ba chiar umblând destul de mult prin «teritoriile secrete» ale clădirii, și până la proba de rezistență – marele pariu al *Trilogiei* – aceea de a «decoda» un «mesaj» transmis într-o limbă inaccesibilă. E o experiență complexă, care ne testează deopotrivă, fiecăruia dintre noi, disponibilitatea la nou, puterea de concentrare, capacitatea de a primi șocul emoțional și de a-i răspunde spontan și fără prejudecăți. (...) Andrei Șerban anulează «distanța» aceea contemplativă, cumva protectoare, care ne izola ca un perete de sticlă de lumea pieselor. Suntem prinși în încheștarea Războiului troian ca și cum am fi acolo, în mulțimea tălăzuită de năvala invadatorilor, vedem, auzim și pricepem exact atât cât vede, aude și pricepe orice individ surprins de rostogolirea brutală a tăvălugului istoriei, nu beneficiem de «perspectiva» care filtrează și răcește impresiile, tensiunea conflictului ne ia respirația, iată, la doi pași, dezlănțuirea violenței ucigașe, aceeași,

atunci, azi și întotdeauna ... Moartea. Jaful. Pustiirea. Exilul. Realizăm brusc ce înseamnă, în fond, dimensiunea tragică, neepurată, nediluată, neînfrumusețată. Misterul și solemnitatea ritualurilor potențează această revelație. Deși nu sesizăm nuanțele semantice ale schimbului de replici, scurt-circuitul ce se produce, zguduindu-ne până în ultimă fibră, ne pune în contact cu miezul lucrurilor și ne modifică lăuntric. E însăși dorita, așteptata stare de catharsis.¹

Desigur, după peste trei decenii, judecățile cu privire la splendidul spectacol par să se fi decantat; dar persistența sa în memoria colectivă îi asigură, într-un anume fel, o poziție insulară: experimentul artaudian de întoarcere la ritual, imaginat de Șerban în anii '70 și refăcut „instituțional”, canonic, în 1990, nu pare să fi avut la noi urmași de calibru, în pofida intrării sale binemeritate în legendă. Și asta din mai multe pricini, unele lesne de explicat, altele mai degrabă inefabile. Prima ar fi aceea că doar atunci, în 1990, în acea degringoladă politică, economică și administrativă, s-a putut face o asemenea investiție în producția unui spectacol, și numai atunci s-a putut coagula, pe valul imensei energii degajate post-revoluționar, o echipă de realizatori de asemenea anvergură și de asemenea proporții (un merit deosebit îi revine, aici, pe lângă artiștii de tot felul pe care-i găsim pe afiș, regretatului regizor tehnic al Naționalului, Vlad Stănescu, un adevărat om-orchestra, cu tonus, dedicație și abilități de magician).

¹ Ileana Popovici, „Disconfort”, *Teatrul azi*, nr. 9-10, 1990, pp. 37-38.

A doua explicație ține însă, credem noi, de contextul estetic-teatral al ultimului deceniu al secolului trecut, la nivel internațional, dar și local: în fapt, tocmai prin condiția sa particulară de recuperare, *Trilogia antică* produsă în România venea nu să deschidă, ci să închidă, involuntar, o cale experimentală, fascinantă, deschisă în America și în Europa la sfârșitul anilor 1950 – e și pricina pentru care „reamintirea” (reminiscența platoniciană, am zice) acestui *pseudo drum inițiativ* a creat o atât de mare emoție în turneele internaționale ce au urmat premierei¹.

¹ În acest sens, vezi Adriana Popescu, „Teatrul Național la Paris”, *România literară*, 7 septembrie 1991 p. 16: „«PARIS, 25 iulie, miezul nopții, 600 de spectatori pe gradenele Marii Hale La Vilette salută, ovaționând în picioare, trupa Teatrului Național din București, la finalul primei reprezentații cu *O trilogie antică* pusă în scenă de Andrei Șerban. Patru ore ale unui spectacol – publicul de la La Vilette nu s-a înșelat – care va marca istoria teatrului european.» Am citat fraza cu care cronicarul ziarului *Le Monde* (Olivier Schmitt) își începe relatarea despre turneul Naționalului bucureștean la Paris, desfășurat între 25 iulie și 2 august, la invitația Ministerului francez al Culturii și Comunicațiilor, în cadrul celei de-a doua ediții a „operațiunii” cunoscute sub denumirea PARIS – QUARTIER D’ÉTÉ (Paris – reședință de vară). (...) „Un spectacol-eveniment care marchează reintrarea oficială a teatrului românesc în arena internațională, prin Andrei Șerban și Teatrul Național din București. (...) Un spectacol șoc, mai ales, eliberând energii, deschizând calea unor abisuri din care nimeni – începând cu spectatorii – nu este sigur că va mai reveni...” – consemnează Didier Méreuze în *La Croix*. „Un spectacol copleșitor. Și un succes antologic” – apreciază *Libération*. Se pare că așa a fost, întrucât cele 5 reprezentații prevăzute inițial,

Recuperarea, ori mai bine zis *reinventarea* esteticii artaudiene prin formule diverse, menite să *evoce* ritualul, își atinsese vârful de val la jumătatea anilor 1960, prin intersecția accidentală cu plonjeurile psihedelice ajunse la nivel de masă critică în Occident, cu ideologiile *New Age*-ismului, cu revoluția sexuală și cu etosul *flower-power*. *Trilogia* originală, din 1972-1974, reprezentase, fără să știe, un fel de copertă finală a acestui proces, fiindcă încrucișarea de drumuri dintre condițiile sociale, de filozofie existențială și artistică se dizolvase, după momentul șaizeci-și-optist, într-un marasm de dezamăgire bine frapată cu consumerism. Între premiera new-yorkeză și refacerea bucureșteană se interpusese, tampon, mai bine de un deceniu de Thatcher/Reagan-ism, blazare și *dirty dancing*. Nu e de mirare, deci, că nici Andrei Șerban însuși n-a mai continuat să exploreze această potecă seducătoare a ritualismului, câtă vreme lumea se schimbase fățiș. Artaud¹, explorările de antropologie teatrală, tehnicile de antrenament împrumutate din practici religioase sau laice orientale etc. s-au retras treptat,

între 25 și 29 iulie, sunt urmate de altele două, programate la cererea publicului. «Sunt puternici acești români!» — exclamă cronicarul de la *Libération*, recomandând entuziast, celor ce n-au făcut-o, vizionarea spectacolului românesc. «N-ați avut timp, ați uitat, ați lipsit din Paris, inutil să vă căutați vreo scuză –, *Trilogia antică* propusă de Andrei Șerban s-a prelungit, dar numai cu două reprezentații. (...) Strălucitor prin simplitate, copleșitor, prin universul sonor și melodia limbii – greaca veche – este spectacolul pe care se impune să-l vedeți în acest moment»."

¹ Vezi, în acest sens, Monique Borie, *Antonin Artaud. Teatrul și întoarcerea la origini*, Iași, Polirom, 2004.

spre finalul anilor 70, în eseistica și teoria teatrală, ori în școlile și atelierele de actorie, mai mult sau mai puțin oficializate, de pretutindeni. Altfel spus, s-au... academizat.

Faptul că *Trilogia antică* a rămas insularizată estetic în România are, însă, și explicații interne, particulare. Aici, la noi, actul ei recuperator, atât de entuziast primit și de către creatorii înșiși, și de către artiștii, criticii și publicul martori, sosește într-un moment în care etosul șaizeci-și-optist, la care tineretul nu participase decât vag, ca și cum ar fi privit o planetă depărtată printr-un telescop, se pierduse undeva, într-un trecut aburos, subțiat și tocit de grelele încercări ale ultimelor decenii ceaușiste, de frig și foamete. Dimensiunea cu adevărat experimentală a mișcărilor teatrale legate de el pătrunsese la noi abia pe cale livrescă, fără să fi deranjat în vreun fel curgerea lină (și ulterior aproape colmatarea) *modelului unic* – al spectacolului bazat pe metafora vizuală. Neasimilate, atât Artaud (care, merită precizat, va apărea în traducere abia spre finalul deceniului), cât și propensiunea ritualistică erau, în vocabularul esteticii teatrale românești, simple articole de dicționar. Astfel că gestul recuperator, în pofida exultantei lui primiri și în țară și în afara ei, e tratat de subconștientul colectiv drept... excepțional, deci drept *excepție* de la o regulă pe cât de neconceptualizată, pe atât de nezduncinat. Iar viața teatrală, inclusiv opera curentă a creatorului său, și-a văzut mai departe de treburile ei.

Cine are nevoie de teatru?

Așezând însă lucrurile înapoi, în contextul deschiderii de stagione 1990-1991, *Trilogia* ar trebui privită și în relație

cu celălalt spectacol, semnat tot de Șerban și prezentat imediat după ea. *Cine are nevoie de teatru?* (în original *Our Country's Good*) de Timberlake Wertenbaker e o fantezie dramatică, parte satirică, parte vodevilescă, bazată pe faptul istoric real al colonizării Australiei, în secolul XVIII, cu britanici condamnați de justiție pentru tot felul de delikte, de la vagabondaj la tâlhărie, de la prostituție la contrabandă ș.a.m.d. Trucul dramaturgic pe care se sprijină construcția dramatică a piesei (la momentul acela de mare succes pe scenele britanice, canadiene și americane) este cel al teatrului în teatru¹: la ideea generoasă a căpitanului corabiei, grupul foștilor deținuți va pune în scenă *Ofițerul recrutor* al lui George Farquhar, iar efectul acestui „tratat psihodramatic” va fi, simultan, unul de reconstrucție a identității personale, dar și unul de regăsire, pe cât se poate, a propriei umanități. Picătura de tezism a piesei e concurată de un umor suculent, bazat adesea pe jocuri de replică argotice decoltate, perfect verosimile dacă ținem seama de contextul narațiunii, dar și de intențiile subterane ale piesei, acelea de a evoca stilistic farsa populară engleză din aceeași epocă în care se petrece acțiunea.

Premiera a stârnit comentarii contradictorii și, venind imediat după trilogie, a produs o anume confuzie în rândurile publicurilor „specializate”, fidele. Acum, după trei

¹ Cum vom vedea în capitolele următoare, formula metateatrală bazată pe „teatrul în teatru” va căpăta o importanță copleșitoare pe toată întinderea deceniului, fiind reluată în diverse forme de către regizorii selectați aici, și atunci când textul dramatic abordat o conține el însuși, și atunci când inițiativa folosirii sale îi aparține directorului de scenă.

decenii, memoria colectivă conservată în reacțiile de presă, cronici, relatări, comentarii marginale, pare să depună mărturie asupra unui soi de scurt reflux, stânjenit, al entuziasmului iscat de premiera anterioară. Reverberația participativ-ritualistică a *Trilogiei* crease un soi de efect inerțial, iar spectacolul voit „popular”, cu construcție dramaturgică clasică – în pofida faptului că piesa era nouă, complet necunoscută publicului autohton –, pare să fi funcționat ca un nemeritat duș rece. Unora, atât textul cât și reprezentația li s-au părut ușurele, chiar vulgare. Alice Georgescu e, și aici, purtătoarea vehementă a punctului lor de vedere:

Odată spectacolul început însă, nu mi-a trebuit prea mult timp ca să constat că mă înșelasem în presupuneri. Pe scena Naționalului, *Cine are nevoie de teatru?* nu e o dramă satirică, nu e nici măcar o dramă pură și simplă, ci a devenit un soi de comedioară când mai licențioasă, când mai serioasă, pretext de joacă (mai degrabă decât de joc) pentru actori. Care – cu binecuvântarea regizorului, putem presupune – își «dau drumul» din plin. În decorul de rafinată simplitate al lui Andrei Both, în costumele agreabile și sugestive concepute de Ștefania Cenean, «trupa tânără» (și provizorie, din câte am înțeles) a Naționalului și cei câțiva veterani ne arată tot ce știu ei să facă: joacă aproape tot timpul cu fața la public aruncându-i ocheade complice și bezele, introduc replici noi (sau asta s-o fi chemând improvizație?), coboară în sală și interpelează – astfel zicând – spectatorii, și așa mai departe. E drept, asta demonstrează aptitudinile lor ludice (nu interpretative), ca și priceperea

lui Andrei Șerban (vădită și în «Trilogie») de a crea echipă, dar... Dar, dincolo de câteva somptuoase imagini scenice și de câteva recitaluri individuale – Gheorghe Dinică, Ana Ciontea, Alexandru Bindea, Alexandru Georgescu, Mircea Rusu, Florina Cercel, în reprezentația văzută de mine –, din spectacol nu se rețin decât jenantele vorbe «fără perdea» (inexistente în traducere) și enervantele «texte» personale (inexistente în piesă), de genul «parțial color», sau «eu mă privatizez», care fac efectul unui varieteu de gust îndoielnic, să desfunde mahalalele, cum se zice. Este vorba, cred, despre un alt rezultat al aceleiași cauze: regizorul nu a sesizat ponderea pe care au căpătat-o cuvintele pe scena românească și în special pe scena Naționalului.¹

Teza aceasta a inadecvării tipului de teatralitate propus de Șerban la un logocentrism preumt al publicurilor din România e, dacă privim de astăzi spre momentul premiierelor succesive, o încercare ratată (și cam oțărâtă, în relație umorală directă cu cronica anterioară la *Trilogie*) de a diagnostica un fenomen mult mai complex. În fapt, publicurile care au beneficiat de cele două spectacole n-au dat niciun semn fățiș de inadecvare, chiar în condițiile în care la *Cine are nevoie de teatru* s-a putut sesiza un soi de surpriză care ar fi putut avea și picătura sa de disconfort. În realitate, distanța aparentă de estetică dintre cele două propuneri era, evident, și intenționată, și bine marcată. Din punctul de vedere al regizorului-director, oferta sa acoperea

¹ Alice Georgescu, *art. cit.*, p. 33.

distanța dintre tratamentul textului (fost) sacrosant al tragediei grecești și punerea în scenă a unuia din contemporaneitatea imediată, reunite, de fapt, sub umbrela aceluiași căutări/soluții ale sale: pe de-o parte, un spectacol elastic, cu distribuții multiple, care să solicite actorilor o maleabilitate maximă, și să facă fiecare reprezentație să arate diferit față de cea anterioară (de altfel, procedeul a fost utilizat de regizor și la premiera aceleiași piese de la Universitatea din San Diego¹, și va fi reluat de multe ori în alte montări, și din țară, și din străinătate); și, pe de altă parte, poate și mai important, un tip de spectacol care să folosească tehnici, estetici și stilistici diverse (inclusiv spațiu de respirație lăsat acelei „s-o fi chemând improvizație” a actorului), reunite însă toate în scopul unei activări a procesului de receptare spectatorială, astfel încât efectul să fie unul de... „teatru popular” (o obsesie – sănătoasă, am zice – a mediilor teatrale ale anilor 50-70 pretutindeni în lume, de la Moscova la New York, trecând prin Varșovia, Berlin, Roma, Paris, inclusiv București). Ceea ce pare să se fi petrecut, în ochii unor critici, prin alăturarea celor două spectacole e, paradoxal, polarizarea lor, *Trilogia* fiind percepută ca o producție de Mare Cultură, dedicată elitelor, iar *Cine are nevoie de teatru* unor publicuri „de masă” (de „desfundat mahalalele”, ca să o cităm tot pe Alice Georgescu).

Desigur, nu toți criticii au reacționat în acest fel, unii acuzând însă subțirimea piesei de teatru (care, în fapt, e o

¹ Vezi, în acest sens, prefața la Timberlake Wertenbaker, *Our Country's Good: Based on the novel 'The Playmaker' by Thomas Keneally*, London-New York, Bloomsbury Publishing, 2020, p. 23.

dramatizare), în pofida faptului că recunosc în spectacolul lui Șerban atât efortul de integrare al echipei, cât și intențiile de înnoire a peisajului repertorial:

Conflictul, însă, rămâne în permanență ancorat în enunțuri teoretice, afirmând «mesajul» piesei lui Timberlake Wertenbaker doar în măsura în care spectatorul îl *acceptă* ca formulă abstractă; ideea umanizării prin teatru avansează scenă cu scenă, însă, artificial, prin *comentarii*; este un concept generos, afirmat ca printre rândurile unui manual; un *conflict interior* rămas subînțeles. Unica variantă de expresie pe care Timberlake Wertenbaker o oferă conflictului așteptat este cea comică, cu nuanțe tragice în spectacolul lui Andrei Șerban, dar păstrând-se în limitele impuse și de la început declarate ale vodevilului. Inadecvarea (prin educație, prin simplitatea condiției culturale) atitudinilor proprii, desprinse ca stereotip, ale pușcăriașilor la noua ipostază, a convenției teatrale, creează scene comice. Fiecare dorește să-și joace rolul propriei vieți, să-și refacă biografia și refuză cu încăpățănare să trăiască o altă viață, o altă biografie. Acesta pare a fi, de altfel, punctul culminant al spectacolului, silit, prin natura textului piesei, să rămână situat la cote dramatice nu foarte înalte.¹

Cum spuneam, un eseu cu acest subiect, semnat de Marian Popescu, apare chiar după „falsa cronică” a Alicei

¹ Sebastian-Vlad Popa, „Vodevilul tragic”, *România literară*, 11.10.1990, p. 16.

Georgescu, și poziționarea sa, ca și tonul sobru în care e conceput, par să vină ca replică la materialul anterior – o replică ce își dorește să pună lucrurile în ordine și să facă dreptate spectacolului și piesei, punctând corect o anume disonanță dintre așteptările unui public până de curând captiv (în ceea ce-am numit model unic) și textul contemporan occidental:

Pentru unii dintre spectatori, imagini și replici din text pot să fi fost un șoc. Dar aceasta e urmarea unei interdicții la care teatrul a trebuit să se supună ani în șir. Sistemul imagistic al spectacolului joacă și se joacă intenționat cu o convenție teatrală care se instituie într-un plan distinct; spațiul scenic va cuprinde nu numai scena mare a Naționalului dar și sala întreagă, actorii debarcă de pe scena-corabie pentru a acapara sala, loja «oficială», chiar pe unii spectatori (dar numai în scopuri artistice!), iar inscripțiile vizibile în stânga și în dreapta sus țin la curent cu mersul acțiunii. Un fel de ziar al deținuților care, după ideea locotenentului-regizor Ralph, vor juca o singură dată piesa *Ofițerul recrutor* de George Farquhar, el însuși ofițer în timpul Restaurației. Alternarea acțiunii pe diferite spații scenice, o concepție rafinată a eclerajului, luminile revelând adesea natura spirituală a episoadelor dramatic-sentimentale instituie, dincolo de convenția «teatrului în teatru», senzația unui pariu disperat, dar nu o dată comic, al vieții cu neantul, al destrămării ființei cu trezirea spiritului, al unui uman de dincolo de abjecție. Ceva arghezian plutește deasupra acestui pariu unde teatrul ar putea –

dar câtă credință și câtă utopie este aici! – să readucă la civilizație pe dezmoșteniții soartei.¹

În schimb, criticul nu crede că miza lui Șerban pe „teatrul cruzimii” al lui Artaud ar fi putut fi atinsă în condițiile în care textul – pe care-l apreciază cu măsură, justificându-i contextual inserțiile argotice – nu lasă suficient loc de manevră pentru un tratament regizoral radical. În schimb, ca și Sebastian-Vlad Popa, Marian Popescu marchează ca pe o reușită nu doar combinarea echipei tinere cu mari actori de alte generații, ci și ideea de a stimula și fructifica disponibilitatea improvizatorică fiecărui interpret. Din punctul său de vedere, dar și din acela al multor altor cronicari ai momentului, deschiderea stagiunii 1990-1991 la Teatrul Național din București se dovedea o reușită incontestabilă:

«Deșteptarea primăverii» care a «sunat» la Național odată cu venirea lui Andrei Șerban și cu realizarea *Trilogiei antice* cred că dă un răspuns și prin acest spectacol întrebării din titlul piesei. *Cine are nevoie de teatru?* Răspunsul e chiar întrebarea. Paradoxal poate, amuzant poate, serios oricum, spectacolul dă de gândit în privința sensului recuperator al teatrului.

E, totuși, destul de interesant faptul că între cronicarii epocii mai nimeni nu sesizează – sau nu se grăbește să comenteze – subtila provocare politică, ce-i drept alegorică, pe care-o lansa, în contextul nostru specific, înscenarea lui Șerban. Cum nimeni nu relaționează, nicicum, opțiunea sa

¹ Marian Popescu, *art. cit.*, p. 34.

de a utiliza ca spațiu de joc loja oficială, „locul puterii/tiranului”, atât în *Trilogie*, cât și în *Cine are nevoie de teatru?* – o decizie ce nu era, desigur, deloc întâmplătoare. Căci, desigur, pentru spectatorii vremii, asasinarea lui Agamemnon, în *Electra*, în marea lojă oficială, rezervată până atunci exclusiv fostului cuplu prezidențial, ca și „invadarea” răzvrătită a aceleiași loji de către mulțimea pușcăriașilor exilați din *Cine are nevoie de teatru* creau un frison născut din recunoașterea imediată a trimiterii la căderea regimului Ceaușescu. La distanța largă ce s-a așternut între premieră și publicurile de astăzi, recuperarea scenică a piesei pseudo-vodevil pare că ar merita reluată, dacă vreun regizor și vreo instituție teatrală s-ar încumeta la o asemenea aventură.

5. Momentul Silviu Purcărete

Ubu Rex *cu scene din Cântarea României*

Silviu Purcărete este, cu siguranță, regizorul român care a căpătat, imediat după 1990, o vizibilitate internațională suficient de mare încât să se reflecte, la nivel național, într-un adevărat cult. Absolvind IATC în 1974, Purcărete a lucrat la Piatra Neamț, Constanța (unde a realizat spectacole importante și la teatrul dramatic și la cel de animație, dac-ar fi doar să amintim cele două producții în aer liber cu *Hecuba* și *Atrizii*), apoi la Teatrul Mic din București. La schimbarea de regim, avea deja în portofoliu câteva producții cu adevărat remarcabile, între care *Richard III* de Shakespeare, la Teatrul Mic (1983), *Piațeta* de Carlo Goldoni, la Piatra Neamț (1986) ori *Piticul din grădina de vară* de D. R. Popescu, la Teatrul Național din Craiova (1989). Scena craioveană, aflată la acel moment sub conducerea excelentului actor-animator Emil Boroghina, va deveni, în anii '90, platforma sa preferată pentru construcția unor spectacole de răsunet, care-au obținut un succes internațional dintre cele mai strălucite. Această vizibilitate îi aduce numirea, în 1996, la conducerea Théâtre de L'Union – Centre Dramatique National du Limousin (Limoges, Franța), instituție căreia îi atașează un an mai târziu o Academie de teatru și pe care-o va păstori până în 2002. Cel mai probabil, punctul de start al acestei prodigioase cariere, ce traversează cu

impetuozitate ultimele trei decenii, în teatru și operă, cu spectacole de incontestabil prestigiu în țară și în întreaga lume, cu invitații la mari festivaluri de pretutindeni și o mulțime de premii, e reprezentat de spectacolul craiovean cu *Ubu Rex cu scene din Macbeth*, din 1990.

E de remarcat faptul că, dacă până în 1989 regizorul montase, după cerințele epocii, piese de teatru de toate calibrele, de la Goldoni și Shakespeare la Baranga ori Teodor Mănescu, după momentul de răscruce istorică întreaga sa operă teatrală se va concentra pe marea literatură clasică (ori clasicizată, dacă ne referim, de exemplu, la *Așteptându-l pe Godot*), unicul autor din patrimoniul românesc fiind – deloc surprinzător – Caragiale. Nu putem ști dacă proiectul cu *Ubu Rex* fusese deja schițat de autor înaintea dispariției cuplului Ceaușescu, dar e destul de probabil să fi fost așa, dacă ținem seama de faptul că premiera a avut loc, cu un anume aer de urgență, în decembrie 1990, iar Purcărete mărturisea în mai multe rânduri că perioada de gestație a unui nou spectacol durează, în cazul său, câțiva ani la rând. În orice caz, în șirul amplu al teatrografiei sale din ultimii treizeci de ani, spectacolul ocupă o poziție cu totul singulară – și asta pentru că el a fost intenționat și a și fost receptat ca spectacol politic, unul ce-și lua adio fățiș, cu un aer somptuos-carnavalesc, de la epoca dictaturii ceaușiste.

Arlechinesc-avangardistul text al lui Jarry avusese, în perioada comunismului, o soartă dintre cele mai ciudate: spumoasa și imaginativa traducere a lui Romulus Vulpescu apăruse într-o ediție de o concepție plastică și tipografică absolut excepțională, în tiraj de masă, în 1969.

Dar o versiune (probabil prescurtată pentru examen), fusese pusă în scenă de tânărul student Andrei Șerban la IATC încă din 1965, avându-i printre interpreți pe Florian Pittiș și pe colegul de promoție al regizorului, Aureliu Manea¹. Ulterior, considerată desigur subversivă, piesa nu mai primise aprobarea de a vedea luminile scenei decât o singură dată, și asta la Teatrul de păpuși din Cluj, în regia lui Kovács Ildikó, în 1980, cu Melania Ursu și Tudorel Filimon – un spectacol legendar, în pofida faptului că a avut o circulație limitată². Alegerea teatrului craiovean și a regizorului veneau astfel să împlinească o firească așteptare, iar asocierea satirei grotești a „decadentului” francez cu imaginea cuplului foștilor conducători se făcea, cumva, de la sine.

Silviu Purcărete a semnat și scenografia spectacolului și, așa cum spune și titlul, i-a adăugat textului lui Jarry (altminteri fidel respectat) un interludiu în pauză, ce se desfășura în foaier, cu fragmente din *Macbeth* de Shakespeare (piesă model pentru *Ubu*, parodiată de francez), în principal scena vrăjitoarelor; nu toți criticii vremii au apreciat această decizie cu funcție exorcizantă, care creștea, totuși, dimensiunea de spectaculos a arhitecturii regizorale:

Dacă, până la data schimbării regimului, personajul Ubu era o obsesie, în ultima vreme piesa lui Jarry

¹ Toma Pavel, „Exercițiu regizoral – *Ubu Roi* de Jarry”, *Teatrul*, nr. 9, 1965, pp. 93-95.

² Valentin Silvestru, „Alfred Jarry la păpuși”, *România literară*, nr. 13, 26 martie 1981; vezi și volumul Zsuzsa Szebeni și Daniela Vartic (eds.), *Kovács Ildikó, regizor la teatrul de păpuși*, Cluj, Editura Koinónia, 2018.

tinde să devină o manie exprimată printr-un început de modă repertorială. Și dacă acum nimic nu te împiedică să joci *Ubu Roi*, a rămas la fel de greu să-l joci bine. La Teatrul Național din Craiova, regizorul Silviu Purcărete riscă pariul și îl câștigă – sau îl pierde – pe jumătate. Aceasta, în pofida – sau tocmai din cauza – unor handicapuri de natură ideatică, precum, de pildă, încercarea, inutilă din punctul de vedere al concepției de ansamblu, de a crea un scenariu prin împănarea textului cu o felie din *Macbeth* și cu comentarii proprii. Gestul este didacticist, ilustrativ, și cătuși de puțin generator de surprize expresive, căci orice spectator cât de cât avizat știe că piesa a fost concepută de autorul său tocmai ca o parafrază în cheie grotescă și derizorie a tragediei shakespearene. Forțarea unei uși gata deschise infirmă de astă dată aserțiunea conform căreia omul este singura creatură din care iese mai multă informație decât a intrat.¹

Încruntarea criticului rămâne, însă, în impresionantul ansamblu de cronici, una mai degrabă singulară. În schimb, el laudă cealaltă decizie regizorală, și ea, desigur, tot una de terapie colectivă: ambele părți ale producției craiovene erau încadrate cu deschideri și închideri în costume contemporane, în care doi prezentatori (Smaragda Olteanu și Valeriu Dogaru), în haine de seară țepene, cu atitudini tipice spectacolelor de poezie patriotică ori celor

¹ Dan Predescu, „De la obsesie la manie”, *Teatrul azi*, nr. 11-12, 1990, p. 38.

omagiale din deceniul tocmai încheiat, rezumau cu aplomb narativa secțiunii ce urma să se dezvăluie spectatorului. Efectul „citatului” din realitatea pseudo-culturală de până mai an era de un comic halucinant:

Însă, chiar dacă perspectiva adoptată nu adaugă nimic unor fapte deja știute, Silviu Purcărete rezolvă situația cu eleganță ingeniozitate, introducând, la propriu, istoria domnului Ubu între copertile Cântării României, prin deschiderea spectacolului de către doi sobri prezentatori secondăți de un cor de roboți îmbrăcați într-un fel de salopete-uniforme, care declamă cu patos una dintre comicăriile lui Jarry. Faptul că regizorul este și autor al unei inspirate scenografii și, împreună cu compozitorul Nicu Alifantis, al ilustrației muzicale dă un plus de coerență spectacolului. Costumele și însuși aspectul fizic al eroului și consoartei sale, precum și cele ale vrăjitoarelor din *Macbeth*, sunt memorabile.¹

Compartimentarea pe aceste trei etaje – *Ubu Rex*, *Cântarea României* și *Macbeth* – avea avantajul de a-l angaja pe spectator într-o călătorie dinspre marginea cotidianului exasperant, abia depășit, către miezul criminal al dictaturii – un proces de recunoaștere, de expurgare și de solidarizare totodată; fără să fie neapărat didactic, fiindcă deborda de vitalitate și își păstra constant anvergura interpretativă, spectacolul propunea, prin combinarea satirei cu tragicul, un model exemplificator de raportare artistică la trecutul

¹ *Ibidem.*

foarte recent, al cărui palpit era încă viu la toate nivelurile societății.

...spectacolul *Ubu Rex* realizat de Silviu Purcărete împreună cu trupa Teatrului Național din Craiova (prezent și pe scena Naționalului bucureștean la 14 ianuarie 1991) își definește discursul ca o meditație asupra condițiilor originare ale trezirii instinctelor despotice. Deși speculează (inevitabil) coincidențele anumitor evenimente din piesă cu cele ale unei realități nu demult trăite de societatea românească, ba chiar adăugând unele inspirate direct din această realitate (mă gândesc în primul rând la fabuloasele scene care deschid și închid reprezentația cu aluzia la spectacolele omagiale, la prezența, deși comică, mai mult grotescă decât sinistă și terifiantă a celor două sicrie), regizorul nu populează prin nimic vulgar, de artificiu ieftin, prin coduri de o subversivitate perimată, calitatea receptării spectacolului. Nimic nu devine recognoscibil în imaginația lui Silviu Purcărete, acolo unde parabola spectacolului înglobează și aluzia directă la realitățile noastre, decât prin filtrul bine întreținut al convențiilor specifice teatrului lui Jerry.¹

În plus, aproape toate cronicile vremii pun în lumină, în spații ample, excepționalele creații actricești oferite de cuplul experimentat Ilie Gheorghe și Valer Dellakeza, doi

¹ Sebastian Vlad Popa, „Madam Ubu și Lady Macbeth”, *România literară*, 01.03.1991, p. 16.

actori aflați la vârful (îndelung prelungit, trebuie spus, al) propriei cariere.

Ilie Gheorghe, în rolul lui «dom' Ubu» apare fără chip, caricatural. Abuzând în mod fericit de tehnicile teatrului burlesc, actorul trece cu lejeritate de la agresivitate la frica cea mai penibilă, de la declamativ la vorbirea aberantă și neinteligibilă, totul într-o rostire pregnantă, în tonuri înalte, țipate, dar fără stridențe. Face jocul iraționalului printr-o dinamică a atitudinilor oscilând fără cusur pe «distanțe scurte» și într-un ritm alert de la minciună la trivialitate, de la supunere (față de «madam Ubu») la porunca idioată, de la jocul autopersiflant la cinism, de la spaimă la imaginația bolnavă a torționarului, ajungând astfel să compună imaginea unui stereotip esențial al tiranului.¹

Într-un anume fel, la lectura peste decenii, pare totuși că interpretarea lui Dellakeza în Madame Ubu ~~pare să fi~~ coagulat chiar și mai mult din entuziasmul criticilor vremii, iar unele cronici leagă acest efect nu doar de talentul și spontaneitatea excepționale ale actorului, ci și de soluțiile pe care regia le-a ales pentru a accentua greutatea personajului în ansamblul construcției sale:

Sugestivă mi se pare ideea travestiului actorului Valer Dellakeza în rolul lui «madam Ubu», femeia-bărbat, măcinată de instincte monstruoase. Ea este cea care îl naște pe «dom' Ubu», iar scena este

¹ *Ibidem.*

realizată agresiv, aproape naturalist, în urlate sacadate, cadențate, în același timp comice, deasupra unei cupe de roabă. Ea este cea care cultivă instinctele criminale ale lui Ubu acesta făcând, în spectacolul lui Silviu Purcărete, un joc incestuos, de fiu și soț (...) Excelent în acest rol, Valer Dellakeza sugerează și o plăcere perversă a durerii. Filosofia spectacolului lui Silviu Purcărete atribuie instinctelor femeii, ale consoartei mai exact, originea despotismului, a spiritului tiranic și criminal. Nu întâmplător regizorul aduce în spectacol scene din *Macbeth* de Shakespeare, pe care le integrează sub convenția teatrului în teatru, unde, ca și în *Hamlet*, Ubu se recunoaște pe sine în *Macbeth*. Pe regizor îl interesează mai ales cealaltă identitate de identități: «madam Ubu» și Lady *Macbeth*.¹

Copleșitorul succes de care s-a bucurat spectacolul în țară s-a intersectat cu valul de entuziasm creat în Europa de Vest în urma „primei revoluții televizate”, ce a antrenat spontan și creșterea fără precedent a interesului față de teatrul românesc în prima jumătate a decadei – lucru probat de organizarea rapidă a unei stagiuni de teatru francez la București, de turneele răsunătoare, în diverse colțuri ale lumii, a unor spectacole de mare anvergură, participări la festivaluri de prestigiu, turneul britanic de un excepțional succes cu *Hamlet*-ul regizat de Alexandru Tocilescu, avându-l în rolul titular pe Ion Caramitru ș.a. În aceste fericite circumstanțe, *Ubu Rex cu scene din Macbeth* a

¹ *Ibidem.*

călătorit enorm și a fost pretutindeni întâmpinat cu mare căldură și cronici elogioase, semn că nici publicul, nici criticii nu întâmpinaseră vreo dificultate în a interpreta sofisticata construcție trietajată a montării. De folos, în acest sens, a fost și rapida adaptare a Naționalului craiovean la noi strategii de promoționare internațională, lucru care a crescut fără precedent vizibilitatea companiei, ca și pe cea a regizorului. Un amplu reportaj al lui Valentin Silvestru, care a însoțit Naționalul craiovean la Festivalul de la Edinburgh, stă mărturie asupra efectului producției, criticul notând adaptările spontane făcute de regizor pentru scena teatrului Empire și utilizând generos și fragmente din presa britanică a vremii:

Când intri în Empire Theatre trăiești o experiență oarecum neliniștitoare – povestește cronicarul ziarului *Daily Telegraph*, Robert Gore-Langton. Deoparte și de alta a casei de bilete sunt două cuști de sticlă. În fiecare din ele e o figură ca de ceară, reprezentându-i pe Macbeth și pe doamna sa. Când treci prin fața acestor manechine ochii lor te urmăresc și buzele li se agită ușor. După o clipă de incertitudine realizezi că sunt ființe reale, specimene vii, mișcătoare... Este prima din numeroasele surprize ale acestei strălucite versiuni românești... (...)

Public numeros – în sala cu o mie de locuri, parter și două rânduri de loji și balcoane în culorile purpuri și bronzului, luminată de zeci de candelabre. Mulți tineri, interesați, citind cu luare- aminte caietul-program. Coadă la ghișeu unde se distribuiau aparatele de ascultare a textului în engleză, niște bastoane cenușii, cu măciulie acustică. Liniște desăvârșită,

înainte de începere. Primele hohote de râs, chiar de la prezentarea comică săvârșită de Smaragda Olteanu și Valeriu Dogaru, talonați de figurație. Apoi aplauze. «Primele explozii de râs nervos stârnite de acest preludiu s-au multiplicat pe întreg parcursul serii – dominată, de altfel, de ilaritate» – scrie cronicarul lui *The Glasgow Herald*, John Linklater. Satisfacție mărturisită zgomotos în pauză, când, totuși, reprezentația continua, căci «distribuția numeroasă și plină de vitalitate a bântuit prin toate cotloanele teatrului și nu și-a încetat patrulările prin foyer și holul teatrului nici în pauza acestui spectacol care, la propriu, n-a lăsat nici un răgaz pentru vreun respiro» (*The Glasgow Herald*). Final încununat de aplauze prelungi, ovații, o veritabilă manifestație pentru atât de interesanta montare. Un grup de români aflați în Anglia la studii, ori stabiliți aici mai de demult, agită, entuziaști, un tricolor. «În final au fost salutați cu ovații pline de emoție și entuziasm. Din public s-au fluturat steaguri românești. O seară memorabilă» (*The Glasgow Herald*). Publicul rămânând în hol, în stradă, grupuri de tineri mimând, glumeți, scene din cele văzute, deși o ploaie fină, vaporizată încerca să-i alunge; surpriză pentru prezența în hol, în costum de scenă, a lui Nicu Alifantis, cântând solo și la vioară «song»-ul compus de el și executat cu brio mai întâi în scenă; i se aruncă în glumă monezi și bancnote în cutia deschisă a viorii¹.

¹ Valentin Silvestru, „Festivalul de la Edinburgh”, *Romania literară*, 07.09.1991, p. 16.

Entuziasmul declanșat la Edinburgh, ce transpare cu vioiciune din rândurile de mai sus, evocă azi o stare de spirit în totul caracteristică pentru excepționala conjuncție cu privire la România și la teatrul ei în primii ani de după căderea zidului Berlinului: din perspectiva vest-europeană, țara care-l dădăse în *prime time* pe sângeros-ridicolul dictator era și cea care trimitea către Occident producții teatrale de o neobișnuită forță expresivă, dărâmand barierele temporale și lingvistice. În subsidiar – lucru la care pare că ne gândim astăzi prea puțin –, tocmai dimensiunea de teatru politic a producției cu *Ubu Rex cu scene din Macbeth*, o dimensiune refuzată foarte repede și foarte hotărât, ulterior, de marele regizor, era cea care hrănise, consistent și decisiv, această percepție.

Fedra

Succesului național și internațional al producției cu *Ubu Rex* îi urmează, la aproape doi ani distanță, două alte montări de amploare: *Titus Andronicus* de Shakespeare, la Teatrul Național din Craiova (premiat la Festivalul Național de Teatru), și *Teatrul comic* de Carlo Goldoni, la Teatrul Bulandra, instituție pe care Silviu Purcărete o va și conduce pentru scurtă vreme. Însă *Fedra*, adaptare personală după Euripide și Seneca, realizat tot cu echipa craioveană dar având premiera în iunie 1993 în colaborare cu Festwochen din Viena (Austria), pare să fi avut un rol crucial în configurarea ulterioară a operei regizorului. De altfel, producția craioveană deschide drumul altor câteva asemenea realizări în parteneriat cu festivaluri europene de teatru, toate

proiecte ale unor regizori români de prestigiu (aşa cum am amintit într-un capitol anterior). În intervalul scurs între premiera vieneză şi cea craioveană, şi ulterior reprezentarea în cadrul Festivalului Naţional de Teatru, se acumulase, foarte probabil, atât în public cât mai ales în mediul teatral, o tensiune a aşteptărilor ce părea să dea în clocot. Surpriza a fost mare, reacţiile destul de confuze:

Phaedra (după Euripide şi Seneca), în regia lui Silviu Purcărete, producţie a Naţionalului din Craiova, a fost un eveniment aşteptat de luni bune, deja subiect de frustrare (premieră vieneză, comentarii între iniţiaţi etc.) sau legendă. Un sociolog profesionist sau măcar debutant ar fi putut, cu un reportofon şi o grilă corect alcătuită, să stabilească o extrem de interesantă şi eficientă radiografie a receptării «specializate» şi «amatoare» la ieşirea din sala de spectacol. Am fi avut astfel şansa de a sonda abisalele circumvoluţiuni ale aceluia necunoscut pe care obişnuim să-l numim public. «Sunt dezamăgită», şoptea o doamnă, «mă aşteptam la ceva mult mai spectaculos». «E foarte frumos, dar e rece», rostea cu timiditate o alta către soţul ei tăcut şi interogativ, «rece, aşa ... de la-nceput la sfârşit». «Pe la jumătate era gata s-adorm», mărturisea un artist sincer, într-un colţ de foaier, altui artist entuziast, «mă întreb chiar dacă n-am adormit o clipă». «Nu înţeleg de ce-avea nevoie de toată demonstraţia asta», se indigna un literat, «care, de altminteri, nici nu-i limpede, nici nu-i originală». «Ba, de limpede e limpede»,

rezuma un critic, «dar n-are emoție!» «Marfă de export, domnule!», concluziona un altul cu aplomb.¹

Acest concept de „marfă de export”, cu conotații duble – pe de-o parte, de excelență, în raport cu o imaginară cerere pe o imaginară „piață a producției teatrale” din Occident, pe de altă parte, de auto colonizare, indiferentă în raport cu așteptările publicului local –, pare să fi glisat pe nesimțite din folclorul de foaier în chiar discursul critic: o analiză, altminteri suficient de atentă, a spectacolului îl include chiar în titlu²:

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 revelator 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 bătrâni îmbrăcați în lungi paltoane mohorâte, cu pălării trase adânc pe frunte și sprijinindu-se, cocârjați, în bastoane supradimensionate, Corul nu doar comentează povestea, ci și participă activ la ea, înfăptuind, de pildă, într-o mișcare coregrafică expresiv desenhată, uciderea lui Hipolit, a Fedrei și a tovarășilor de vânătoare ai tânărului – uciderea dragostei, a ino-

¹ Miruna Runcan, „*Phaedra*, dialectica, axul balanței”, în *Modelul teatral românesc*, p. 13.

² Alice Georgescu, „Ce se cere la export”, *Teatrul azi*, nr. 11, 1993.

cenței, 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 cețoasă, chiar derutantă – ce are a face aici misoginia? E un accent în a cărui plasare Purcărete a cedat ispitei «lucrului în sine».¹

Asocierea dintre imaginea intrării viermuitoare a corului de mici personaje masculine, coborâte parcă din tablourile lui Magritte, și finalul surprinzător, al dansului dezlănțuit, a ridicat, în epocă, destule sprâncene și a dus la interpretări diverse, însă acuza „ispitei lucrului în sine” rămâne, în peisajul criticii vremii, una mai degrabă singulară. Dimpotrivă, mutația de funcție a corului, de la cea clasică, de însoțitor-comentator, la cea de erou central, a fost recunoscută drept un gest regizoral esențial și a suscitat multiple tentative hermeneutice; cât despre transferul de gen, cu rol macabru-dionisiac de la final (unul, altminteri, trimițând discret la sursele antropologice pe care se baza Purcărete, de la Dodds² la Girard¹), avea rolul de a

¹ *Ibidem*, p. 28.

² Vezi, în acest sens, E. R. Dodds, *Dialectica spiritului grec*, traducere de Catrinel Pleșu, București, Editura Meridiane, 1983;

declanșa în spectator o fascinantă „uitare de sine”, eliberatoare:

Eroul spectacolului lui Purcărete există, totuși. E corul. Singura devenire îi aparține. Chiar dacă această devenire e, în ultima instanță, o demascare. Subiectul povestirii regizorului este ființa izocefală a mulțimii, comunitatea, comentator, martor, voaierist, suporter, proxenet al puterii, adulatorul și aprigul ei dușman. Ea, mulțimea, este cea care se preface că apără cutuma, deghizându-se în haine bărbătești, în pofida faptului că natura îi e una feminină, în acest moment de cumpănă. Are haine «civile», burgheze, și nu războinice, e democratică: poartă cârja când păstorul e plecat în adormire. Își impune punctul de vedere atunci când, la lumina lunii, se-nfruntă umbra cu umbra și nuanțele vor să fie culori. Dacă virilitatea sleită nu face față sarcinii sale întemeietoare și se lasă atrasă (precum Poseidon înlăuntrul blestemului) de obscure măsuri, mulțimea va triumfa, în inconștiența ei fericită, sacralizând nimicul. Judicios și înfricoșător «clasic», spectacolul lui Purcărete pare «rece» doar celor care nu pot, nu vor, sau

revizuită și republicată cu titlul *Grecii și iraționalul*, Iași, Polirom, 1998.

¹ Vezi, în acest sens, René Girard, *La Violence et le Sacré*, Paris, Grasset, 1972; ediția românească **Violența și sacrul**, traducere de Mona Antohi, București, Nemira, 1995; dar și René Girard, *Cele ascunse de la întemeierea lumii*, traducere de Miruna Runcan, București, Nemira, 1998.

pur și simplu n-au vreme să-i asculte limpedele mesaj. El, corul (ea, mulțimea), va rămâne să danseze în cerc, în horă, exhibându-și concupiscent sâni, într-o hermafrodită rotire, în jurul unei movile de cadavre «exemplare». Până la noi ordine, până la o nouă ordine cosmică, echilibrul este exclus; subiectul spectacolului craiovean e o lume absurdă și fericită că și-a eliminat, cu violență și iraționalitate, însuși principiul germinativ, înghițindu-și, devorându-și eroii.¹

Spectacolul marca, am zice, un etaj nou, esențial, în creația regizorului: vizual, el e era de-o rigoare austeră, construit în clare obscururi asumate și trasee precise, cu foarte puține elemente de decor – luna, un pat mare cât o scenă secundară, alb, mobil, scăunelele aduse de omuleții-cor, pădurea cârjelor episcopale care semnalau „puterea” cu care e investită ființa multiplă a cetății –, cu costume de maximă simplitate, în constantul contrast alb-negru introdus de la bun început de opoziția dintre alba, spectrala Artemis (Ozana Oancea) și halucinat-furioasa Afrodită (Rodica Radu), în scenografia excelentă a Ștefaniei Cenean. Spațiul sonor, foarte sofisticat, construit de Purcărete însuși și de Valentin Pârlogea, combina chemările unui cetaceu, captate subacvatic și prelucrate electronic, cu ritmuri folclorice românești, arhaice, interpretate la țambal și la instrumente de coarde: se degaja astfel și auditiv o senzație de nocturn marin, de straniețate frisonantă, de o răceală voită, neliniștitoare, amintind vag de unele dintre spectacolele

¹ Miruna Runcan, *cap. cit.*, p. 27.

conceptual-vizuale ale lui Bob Wilson (în fapt, total străine, la acel moment, spațiului teatral românesc). Atmosfera înghețat fosforescentă, asociată cu hieratismul jocului actoresc, au produs, la rândul lor, un ciudat disconfort unei părți a publicului, găsindu-și expresia și în unele cronici care, recunoscând remarcabila vibrație stilistică a producției, s-au arătat mai puțin dispuse să-și pună întrebări de adâncime cu privire la direcțiile de semnificație intenționate de viziunea regizorală.

Spectacolul este, incontestabil, foarte frumos – scenografia elegantă, rafinată a Ștefaniei Cenean (inclusiv discul selenar ce 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, până la un punct, răspicat. Lipsește însă, cu desăvârșire, *emoția*, acel «mic» amănunt care desparte retorica, fie ea și perfectă, de poezie. *Phaedra* pare un spectacol elaborat – impecabil – pe hârtie și mutat apoi pe scenă fără altă «implicare» decât aceea pur tehnică. Tot așa pare să se fi desfășurat, judecând 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 colegi 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.¹

Interesant, în cronicile acumulate de-a lungul celor câțiva ani în care *Fedra* a călătorit pe toate meridianele lumii, nu vom găsi mai niciodată sugestii cu privire la neglijarea de către regizor a creațiilor actricești din rolurile centrale ci, dimpotrivă, e remarcată viziunea, arhitectura precisă, coerența arhetipală în interpretarea întregii echipe, iar actorii din rolurile centrale sunt apreciați pe măsură.

Spectacolul pus în scenă de regizorul Silviu Purcărete cu actorii de la Teatrul Național din Craiova a fost pe drept laureat al numeroaselor festivaluri teatrale din lumea întreagă, iar spectatorii din Ungaria care au văzut *Phaedra* se pot considera fericiți de ocazie. Sobru, ca un cadru de simplificare maximă a acțiunilor, decorul a sugerat doar, așa cum și efectele acustice au sugerat circumstanțele legendare. Limbajul artistic folosit de Purcărete a omis orice risipă, într-o economie tensională încordată, când nu cuvântul, ci pasiunile, tălmăcite prin gesturi: zvâcniri convulsive sau mângâieri discrete; ori prin sunet:

¹ Alice Georgescu, *art. cit.*, p. 29.

răcnete, țipete sau doar șoapte au produs efecte dramatice. Ca teatru de performanță, fiecare gest, chiar și cel mai mărunț, a fost încărcat de multiple esențe. Iar manipularea corului a fost de-a dreptul senzațională (...) Pasiunea dezlănțuită a Phaedrei: dragostea nepermisă pentru fiul vitreg o împinge la sinucidere, iar furia dezlănțuită a lui Theseu invocă mânia ucigașă a lui Poseidon, așa cum pasiunea pădurii și a vânătorilor, moștenite de Hippolyt prin Amazoană, stârnește blestemul zeiței... în această accepțiune, figura maiestuoasă a doamnei Leni Pințea-Homeag, cu trăirea intensă a celor mai mistuitoare pasiuni, prin gest, glas și intonație, a realizat o eroină cutremurătoare, cu mijloacele proprii unei tragediene de mare talie. Pe potrivă a fost secondată de partenerul Hippolyt – Angel Rababoc, neîmblânzit, cu energie primară și mișcări instinctive.¹

N-ar putea, deci, ca exact enormul succes al *Fedrei* în străinătate să fi reprezentat o marcă de validare a conceptului ironic/sarcastic de „teatru de export”, în ambele sensuri conotative rezumate mai sus? Asociind acest succes cu cel, poate și mai exploziv, al enormei montări din 1995 cu *Danaidele* (un adevărat fenomen!), și apoi cu invitarea regizorului, trei ani mai târziu, la direcția Centrului Național Dramatic de la Limoges, un observator distanțat ar putea spune că Purcărete a descoperit/inventat, la mijlocul anilor 90, o formulă magică de validare a propriei

¹ Eva Illyés, „Drama pasiunilor dezlănțuite – Phaedra”, Budapesta, *Foaia Românească*, nr. 1, 1997.

creativități (dar și a posibilităților artistice oferite de teatrul din România) pe plan internațional. Asta însă doar dacă observatorul distanțat ar face abstracție de faptul că deja, prin montările sale anterioare (de la *Hecuba* și *Legendele Atrizilor* la *Piațeta*, *Piticul din grădina de vară* ori *Decameronul* de la Râmnicu Vâlcea), stilistica monumentalului epurat de decorativism, ca și predispoziția lui Purcărete față de interpretarea preponderentă a textelor clasice erau coagulate. *Fedra*, am putea spune, a reprezentat punctul de vază dintre procesul de coagulare a acestei stilistici personale și expansiunea ei într-o operă de autor. Avea desigur dreptate Victor Parhon când afirma, în 1997, în urma unui turneu în Italia:

Nu cunosc însă – și poate că nici nu există, în întreaga istorie a teatrului! – un destin mai generos decât acela pe care l-a avut și îl are în continuare *Phaedra* lui Purcărete. Căci, din cele peste 120 de reprezentații de până acum, peste 90 au avut loc în străinătate, și nu oriunde, ci la Viena și la Sao Paolo, la Londra și la Copenhaga, la Glasgow și la Lisabona, la Bruxelles și la Marsilia ori la Torun, în Polonia. Și n-am nici o îndoială că va depăși suta de reprezentații în străinătate, numai în acest an fiind certe, între altele, participarea la Festivalul Teatrului Națiunilor de la Seul și un turneu la Tokio.

E adevărat că noi, românii, ca și alte popoare aparținând – nu (numai) din vina lor – așa-ziselor culturi «mici», cu limbi de circulație restrânsă, abia așteptăm un mare succes în străinătate, în orice domeniu, acesta fiind singurul în stare să gireze și chiar să

legitimeze propriile noastre valori, ce ar trebui să se bucure mai întâi de o solidă recunoaștere în țară. Numai că, *în absența recunoașterii internaționale, ele riscă să nu capete recunoașterea nici în țară sau să capete una decalibrată, cu mult sub cota reală* [s.n.]. Să ne reamintim că premiera *Phaedrei* a avut loc nu la Craiova, ci la Viena! Nu ține oare destinul omului, ca și al spectacolului poate, și de locul de naștere?¹

În fapt, probabil că *Fedra* ar putea fi considerată producția cea mai reprezentativă, tocmai prin ascetismul său asumat, pentru formula estetică de teatru elevat, metaforic-filozofic, ce și-a atins la noi apogeul, așa cum vom vedea, în ultimul deceniu al mileniului trecut. Și asta, prin conjuncția fastă dintre mitologia regizorului-autor, în cazul dat unul cu vocație universalistă, formele de producție teatrală care, în estul european, încă puteau susține spectacole de asemenea amploare, și interesul încă activ al rețelei festivaliere internaționale față de acest tip de discurs care sparge specificitățile locale și traversează fără sfiieli barierele lingvistice.

¹ Victor Parhon, „Fedra la Bologna”, *România literară*, 3 martie 1997, p. 16.

6. Alexandru Darie – Robin Goodboy

Alexandru Darie avea, la schimbarea de regim din 1989, treizeci de ani. Fiu al actorilor Iurie și Consuela Darie, copilărise, efectiv, în culisele Teatrului de Comedie, unde și jucase, la doar șase ani, în figurația celebrului spectacol al lui David Esrig *Troilus și Cressida*. Emul al lui Dinu Cernescu, debutase la Teatrul de Stat din Oradea, după absolvirea IATC, cu o satiră a birocrăției comuniste – *Jolly Joker* de Tudor Popescu, 1984 –, ce stârnise un scandal politic și fusese oprită după câteva reprezentații din pricina sumbrei, neo-expresionistei sale viziuni regizorale^{1,2}. În schimb, luxuriantul *Amadeus* de Peter Schaffer (1986), pus în scenă tot acolo, se bucurase de un mare succes de presă și critică ce a condus, în cele din urmă, la venirea sa în București.

¹ Vezi, în acest sens, Ludmila Patlanjoglu, „Jolly-Joker”, *Teatrul*, nr. 4, 1984, pp. 16-17.

² Într-un interviu din iulie 2022 cu autoarea cărții, criticul de teatru Marian Popescu își amintește: „Spectacolul a fost introdus în selecția Festivalului de Comedie de la Galați, iar Ducu a repus la loc «tăieturile» solicitate de comisiile de vizionare; a fost văzut de conducerea de partid a județului care făcut o sesizare la CC și la CCES. Eu am scris în *Flacăra* despre această reprezentație și apoi am fost chemat de Tamara Dobrin să dau...explicații. Urmarea: mi s-a interzis apariția timp de șase luni în publicațiile CCES”.

După o premieră „de serviciu”, în februarie 1990, cu *D’ale protocolului* de Paul Everac, piesă moștenită din repertoriul aprobat înainte de evenimentele din decembrie, Darie își concentrează eforturile asupra unui proiect mult dorit, cel cu *Visul unei nopți de vară* de William Shakespeare, în scenografia lui Puiu Antemir și cu costumele Mariei Miu (soția sa în acea perioadă și constant colaborator), adunând în jurul său o echipă formată preponderent din actorii mai tineri ai Teatrului de Comedie.

Visul unei nopți de vară

În atmosfera tumultuoasă a primei jumătăți a lui 1990, în care dezordinea, haosul administrativ, zvonistica, frica și entuziasmul, generate toate de schimbarea de regim, se topeau unele într-altele într-un amestec greu de imaginat astăzi, Teatrul de Comedie trecea, desigur, și el prin schimbări inevitabile. Actorul Silviu Stănculescu – vedetă de teatru și film, dar și un favorit al regimului Ceaușescu, omniprezent în spectacolele omagiu televizate și fost membru al Marii Adunări Naționale –, demisionase din funcția de director pe la începutul lui februarie, în locul său reîntorcându-se regizorul Lucian Giurchescu, emigrat în 1979 în Danemarca (o mișcare recuperatorie susținută, așa cum am văzut, de ministrul culturii Andrei Pleșu în multe alte instituții din țară).

Revenirea lui Lucian Giurchescu la conducerea teatrului a adus multă bucurie generației mai vechi de actori, ce împărtășiseră cu acesta multe proiecte din vremea de strălucire națională și internațională a instituției, în anii '60-'70.

Însă noul-vechiul director avea nevoie, probabil, de o perioadă de readaptare, așa că viața instituției părea să fi intrat într-o paradoxală zodie de veselă lânzeală colocvială, cu zile întregi de taifasuri între starurile de ieri, în cabinetul directorial. Timp în care România traversa o avalanșă amețitoare de evenimente politice și sociale, de la manifestațiile de stradă la inflație, de la presa incandescență din care se clădeau mici imperii de cărți de joc, la transmisiile în direct (uneori groțești) din noul parlament improvizat. Iar publicul refuza, năucit, să se întoarcă la teatru.

Alexandru Darie n-a mai avut, la un moment dat, răbdare. A coagulat spontan o bună parte din echipa încă tânără a teatrului căreia nu-i pria statul pe loc. A anunțat că se apucă de *Visul*... și a început truda. Mai întâi cu întâlniri spontane cu o parte a viitoarei distribuții și secretarul literar (autoarea acestor rânduri), apoi cu documentarea și reordonarea unui scenariu, combinând vechile traduceri cu contribuții proprii și reorganizând structural textul shakespearian în raport cu propria viziune, dar fără să-i altereze substanța și frumusețea. A topit în scenariul său elemente din serioase studii antropologice, de mitologie comparată și etnologie, referințe istorice la teatrul elisabetan și la poetica shakespeariană, ținând însă, paradigmatic, către ideea jocului manipulativ de putere al teatralității ca atare – sub semnul, discret și puternic în același timp, al punerii în abis: lucru sugerat de suprapunerea fățișă a rolurilor centrale din cele trei planuri ale piesei, cel diurn, cel nocturn și cel al teatrului în teatru (Quince, Theseu și Oberon jucați de același actor, Șerban Ionescu, Hippolita și

Titania de aceeași actriță, Gabriela Popescu); dar și de decorul grafiat cu finețe de Puiu Antemir.

De la repetițiile la masă la premiera de cerc restrâns din iunie (după câteva spectacole jucate la... Chișinău¹), atmosfera de creație a *Visului unei nopți de vară* a fost, constant, una de emulație entuziastă în raport cu proiectul, iar efectul vizibil al acestei stări de spirit s-a resimțit atât în dinamica excelentă a montării, cât și în unitatea armonioasă a ansamblului, la nivelul imaginii dar și, mai ales, la acela al stilului interpretativ.

În multiplele sale intervenții publice din interviuri sau din cartea Doinei Papp, Darie s-a arătat, de-a lungul vremii, mai degrabă nemulțumit de reacțiile cronicarilor în urma premierei, părându-i-se că nu se ridicau la înălțimea produsului finit, ulterior atât de bine primit în străinătate. Cu toate astea, revizitarea cronicilor dovedește că *Visul* a avut impact și acasă și nu confirmă decât parțial impresia de sărăcie critică a regizorului:

Spectacolul de la Comedie trasează atent coordonatele acestor jocuri. Le face lesne recognoscibile. Actorii, unii dintre ei, interpretează mai multe roluri. Trecherile prin scenă permit publicului să observe schimbările de identitate. Un accesoriu de costum, un gest fix, un semnal sonor sunt elemente ajutoare în acest sens, ele țin de o convenție creatoare a teatralității, dar și de gândirea regizorală care fundamentează ideea spectacolului. Alexandru Darie

¹ Cf. informațiilor furnizate de regizor, în volumul Doinei Papp, *Alexandru Darie – Spectacole de poveste*, București, Nemira, 2019.

pune în joc aici un sistem de interpretare a comediei shakespeariene care parcurge câteva trepte ale ideii sale că visul poate fi tradus în termeni concreți ai jocurilor cu «mai multe strategii». Una dintre acestea, sugerată de finalul spectacolului, trădează motivația «spectacolului» din spectacol: «actorii» se retrag în spatele scenei, în timp ce de sus coboară un șir de păpuși de dimensiuni relativ obișnuite. Sugestia ar fi a delimitării față de jocul unde au fost folosiți ca «actori». Sau, cu vorbele unui personaj al lui Ionescu, ei par să opteze pentru politica de «detașare ca sistem»¹.

O altă cronică elogioasă oferă, lucru rar, un spațiu amplu descrierii intrării în atmosfera magică a reprezentației (de altminteri, cum vom vedea, tema magiei teatrale va reveni în forță în creația artistului, câțiva ani mai târziu), transferând către cititor mai întâi percepțiile și senzațiile produse de aceasta, pentru a evolua pe nesimțite către interpretări de adâncime ale intențiilor artistice:

Iată-l însă că se trezește: de râsetele noastre? Nici-decum. Sugestia spațiului scenic ne face să-i percepem închiderea imaginară, undeva înainte de avanscenă; nu sunt semne că cineva ar încerca să ne «păcălească», să ne implice... (Depășind ingenios inconvenientele unei scene nu tocmai generoase, Puiu Antemir mobilează perfect acest spațiu

¹ Marian Popescu „Vă place Shakespeare?”, *Teatrul azi*, nr. 9-10, 1990, pp. 48-49.

al imaginarului la pătrat, adecvându-l poeziei, când crude, când calde a comediei lui Shakespeare). Se întinde cu poftă – după un somn bun, ca după un vis frumos. S-a ridicat: e Oberon. Îl trădează nu doar veșmântul – desigur, nu lipsit de importanță: schimbarea câte unui amănunt vestimentar va semnala trecerea aceluiași actor în rolul Theseu ori în Quince... (actorii par a se simți excelent în costumele Mariei Miu, la fel și bătrânul Will) –, ci mai ales gestica destinsă și suverană ce-i însoțește trezirea într-un loc, totuși, nu prea prietenos... (...) Și iată și restul celui de-al doilea personaj, o alcătuire greoaie, exprimând, totuși, în chip obscur, o mare mobilitate latentă; chip bonom, dar cu luciri diabolice în priviri – care va să zică, Puck. Cine altul și-ar fi permis acel gest familiar cu Oberon? Prin urmare, asistăm totuși la *Visul unei nopți de vară* (în regia lui Alexandru Darie), chiar dacă spectacolul nu a început cu scena din palatul lui Theseu. Și, ca pentru a împrăști orice dubiu, după acest prolog mut, Oberon părăsește acel cerc magic și vine în avanscenă – unde, după ce se așază pe o bancă, recită, pentru noi, versurile emblematice ale *Visului*, acelea cu „lunaticul, poetu’, îndrăgostitul / Sunt întruparea-nchipuirii goale”... (am citat din singura traducere pe care o am la îndemână, aceea a lui Dan Grigorescu; regizorul și-a alcătuit însă o variantă nouă de text – atât din traduceri existente, cât și cu ajutorul unor inspirate rezolvări originale). Plasate la început, reflecțiile lui Theseu din actul V, scena I, capătă o pondere nouă:

«concluzie» meditativă la somnul lui Oberon și la visul pe care-l va fi avut? Motto al visului pe care urmează să-l pună în scenă cu ajutorul lui Puck? Invocație? Declarație de intenții regizorale, expresie a ambiției de a aborda piesa pe cele trei planuri sugerate? Toate aceste interpretări sunt pe deplin îndreptățite¹.

Unele cronică acordă spațiu binevenit tratamentului vizual asupra spațiului și costumelor, ce constituie un pivot al eșafodajului de semnificații alcătuit de echipa de creație, cu soluții simple dar de mare plasticitate și putere de sugestie, acordându-se complex cu stilistica jocului actorilor:

O altă strategie, evocată de spațiul scenic gândit cu aplicație inedită de către Puiu Antemir (decorul) și Maria Miu (costumele), se referă la caracterul simi-oriental al jocului din spectacol. Dar și la elemente ale comicalului, parodice, aduse din arta actorului de *commedia dell'arte*. Pânza de culoare închisă din spate, un fel de cort neridicat încă, pe fundalul zecilor de stele aprinse când și când, mișcarea în scenă a actorilor care desenează volute, arabescuri, o coregrafie, deci, reflectând nivelurile jocurilor (cuplul princiar, cele două perechi bezmetica de îndrăgostiți, cuplul mitologic, grupul meseriașilor), toate indică și un joc al regizorului.²

¹ Victor Scoradeț, „Vis și teatralitate”, *Contemporanul*, nr. 30, 12 iulie 1990

² Marian Popescu, *art. cit.*

Una dintre particularitățile care se rețin constant din articolele analitice dedicate spectacolului, atât în țară, cât și în afara ei, este dinamica excepțională a reprezentației, ritmul său deosebit de alert, dublate de o abundență de soluții ingenioase și, simultan, foarte rafinate stilistic în care erau tratate situațiile scenice, altminteri binecunoscute, ale piesei lui Shakespeare; aş adăuga aici și informația, pe care am regăsit-o rar în cronici, referitoare la toate intrările, în cupluri, ale eroilor în regimul nocturn, cel al pădurii: pe frânghii-liane, o sugestie de zbor ce trimitea discret atât la *Visul unei nopți de vară* al lui Peter Brook din 1970 (amintită chiar de Darie în cartea interviu a Doinei Papp), cât și la alte puneri în scenă ale unor *romance* din opera bardului (amintesc aici coincidentă intrare în codrii Ardenilor a auto-exilaților Rosalinda, Celia și Bufonul din *Cum vă place*, montat de Florin Fătulescu la Brașov, în 1996).

Acestea sunt, deci, planurile care se succed, se interferează ori se suprapun până la confuzie (cu sugestia unui posibil, semn de identitate), într-un ritm alert și de o manieră cuceritoare, în spectacolul lui Alexandru Darie. Mânate de sentimentele lor accelerate de puterile oculte, perechile de îndrăgostiți parcurg, într-un spațiu și un timp pulsatil, toată gama de atitudini posibile, de la ridicol la candoare, de la tandrețe la cruzime, experimentând, într-un fel de vertij cu posibile valențe inițiatice, toate ipostazele erosului. Scene de tonalități contrastante se succed într-un ritm îndrăcit; înainte ca un moment ce ne-a cucerit prin farmecul său liric să devină excesiv și să cadă în dulcegărie (ori kitsch), comicul irumpe irezistibil, cu

risipă amețitoare de forme: de la comicul de limbaj până la cel buf și gagurile ce amintesc în egală măsură de *comedia dell'arte* sau de filmul mut, totul este binevenit pentru a stârni râsul. Dar, înainte ca zâmbetul să ni se fi șters cu totul de pe față, ne aflăm în miezul unei noi secvențe pline de poezie și avem nevoie mai toți de un scurt moment în care să ne dumirim: e de râs sau nu? Mai cu seamă că multe scene combină umorul discret cu efecte de certă poezie – de pildă, scena în care, la despărțire, actorii-meșteșugari, frumos grupați în mijlocul «poienii», cântă „Should old acquaintance be forgot” – urmând a se revedea, de fapt, peste douăzeci și patru de ore... Singurii care urmăresc cu detașare tot acest spectacol care, deși pus la cale de ei, nu este lipsit de surprize, sunt Oberon și Puck. Iată-i stând pe o bancă în avanscenă și mâncând semințe, mimând, față de cele văzute, reacțiile tipice unui cinematograf de cartier...¹.

În toate cronicile e remarcată unitatea de ansamblu a echipei de actori și dedicația cu care aceștia își construiesc personajele cu imaginație și un binevenit amestec de voioșie, ingeniozitate și rafinament, indiferent de dimensiunea efectiv-cantitativă a prezenței lor în economia narațiunii dramatice. Totuși, cronicile sunt dominate de aprecieri cu privire la rolurile centrale (triplu, respectiv dublu) interpretate de Șerban Ionescu și Gabriela Popescu, ca și de surprinzătorul Puck, mixtură de grobianism, șiretenie și generozitate, propus de viziunea regizorală și interpretat cu măiestrie de Petre Nicolae:

¹ Victor Scoradeț, *art.cit.*

În fine, Oberon, Theseu, Peter Quince – o scară pe care Șerban Ionescu o parcurge în ambele sensuri cu siguranța unui actor mare: nuanțează exact deosebiri, fără să omită însă trăsătura lor comună, aceea de conducători, de «regizori» ai unor grupuri de întinderi diferite – ceea ce sugerează echivalențe permițând interpretarea celor trei lumi ca ipostaze diferite ale uneia singure. Marea revelație a acestui spectacol o prilejuiește însă Puck: aici, viziunea regizorală s-a întâlnit fericit cu harul unui actor de mare forță expresivă. Interpretarea lui Petre Nicolae face din spiritul, de regulă poznaș și unidimensional, un personaj de maximă pondere și... realitate. Între el și restul personajelor, Petre Nicolae reușește să țeasă o rețea de fire aproape vizibile. Sobru, cu o incredibilă economie de mijloace, el face un Puck de o rară complexitate: masiv și imponderabil, malefic și naiv, înțelept și jucăuș, blând și poznaș, amestec de Ariel și Caliban, regizor tânjind după condiția de actor; îndrăgostit, oricum, de teatru, de spectacol («Cum, joacă teatru? Ah, îi voi privi. / Iar, la nevoie, fi-voi și actor»), ceea ce ar explica mult mai plauzibil supunerea lui față de Oberon – mai exact, colaborarea lui cu acesta la montarea «spectacolului». Tot ce face Puck este memorabil, așa că mă voi limita la evocarea scenei ce precede finalul, scenă de intensă poezie teatrală: cu pas târșit de îngrijitor bătrân, cu chipul lui de diavol trist, Puck mătură resturile de decor ale *Visului* care se apropie de sfârșit; stinge, pe rând, lumânările atârinate de cerul scenei: obosit? plictisit? trist că s-a terminat?¹

¹ *Ibidem.*

Finalul cronicii elogioase a lui Victor Scoradeț din *Contemporanul* se va dovedi, în foarte scurtă vreme, o predicție confirmată de destinul spectacolului ce i-a deschis, aproape instantaneu, lui Alexandru Darie o bogată și prestigioasă carieră internațională:

Spectacol de incontestabilă ținută europeană, demn de o sală și o scenă mai adecvate, dar și de o atenție și, de ce nu, de o publicitate sporită, acest *Vis* este un prim și cât se poate de hotărât pas pe care Teatrul de Comedie din București îl face spre primul plan al acestei stagiuni¹.

Selectat de Lucy Neal, directoarea Festivalului Internațional de Teatru de la Londra (LIFT '91), *Visul unei nopți de vară* a avut parte, în Anglia, de un turneu ieșit din comun, prin asocierea câtorva teatre din diverse provincii, prin Programul româno-britanic NOROC, dornice să găzduiască reprezentațiile românești, ba chiar, în unele cazuri, solicitând suplimentarea lor. Într-o corespondență de la Londra, Darie admiră dedicația, excelenta organizare a întregului turneu, dar remarcă – așa cum era de așteptat în acele vremuri – și enormele diferențe dintre scenotehnica vestică și învechitele noastre mijloace tehnice, ceea ce a presupus un efort supraomenesc de adaptare a spectacolului la tehnologii necunoscute de echipele românești, atât pentru oaspeți, cât și, desigur, pentru gazde.

O campanie publicitară-model, din care am avea multe de învățat. Totul e pe viață și pe moarte, extrem de exigent și de eficient. Primesc telefoane de la

¹ *Ibidem.*

prieteni din Londra: încă din martie, străzile s-au umplut de afișe. Pe toate scrie, mare: Teatrul de Comedie. Și, pe măsură ce apar prezentările elogioase, dar deloc de complezență, și superbe fotografii color explodează zgomotos pe copertele revistelor britanice, programul turneului se extinde vertiginos. Sună telefoanele, chiar și din provincie. Biletele încep să se vândă. Alte teatre sau festivaluri contactează biroul londonez al LIFT și ne invită. Vom juca 26 de spectacole în 30 de zile. Uneori și câte două pe zi! O săptămână la Londra, una la Sheffield, în cadrul Festivalului „Spirit”, paralel Jocurilor Mondiale Universitare, apoi câte o săptămână de turneu la Oxford și, respectiv, Cambridge. În trei orașe, în săli de peste 500 de locuri. (...) O echipă de tehnicieni perfectă, dotare superbă, sute de proiectoare mici ce inundă totul de lumină, zeci de contrabare ușoare, mișcându-se fără zgomot, microfoane și căști fără fir, ca de piloți de supersonice, pentru intercomunicațiile din timpul spectacolului, curățenie, pași vătuiți, atmosfera relaxată și, totuși, puțin suspicioasă la adresa noastră. Ai noștri, deși tensionați, fac minuni. Lumina e scrisă în computer. Tehnica spectacolului e adaptată la noul spațiu. Lucru care avea să se repete de patru ori, pentru fiecare dintre teatrele vizitate. Două zile și o noapte de muncă încordată, luate, de patru ori, de la capăt.¹

¹ Alexandru Darie, „Jurnal Britanic”, *România literară*, nr. 36, 5 septembrie 1991, p. 17.

În țară au apărut, de-a lungul vremii, mai multe materiale ce consemnează mai mult sau mai puțin minuțios acest succes de presă și public, ulterior prelungit cu alte turnee în diverse colțuri ale lumii, făcând din spectacolul Teatrului de Comedie una dintre cele mai circulate producții românești ale deceniului 1990-2000¹.

Iluzia comică

Așa cum am remarcat deja în capitolul dedicat contextului istoric, deceniul 1990-2000 e martorul mai multor spectacole aparținând, în stilistici diferite, modelului unic, cel al spectacolului metaforă vizuală, ce utilizează formula teatrului în teatru și, implicit, se instituie (voit sau nevoit) ca arte poetice ale regizorilor care le-au creat. În cazul lui Alexandru Darie, a cărui ascensiune internațională a fost una spectaculoasă, în acest interval, el montând din belșug în Europa, în Statele Unite ale Americii și în Japonia, *Iluzia comică* de Corneille e, probabil, cea mai împlinită realizare artistică a deceniului pe scena românească, dar și unul dintre exemplele emblematice ale acestei tendințe fățiș meta-teatrale.

În amplul interviu luat de Doina Papp în volumul *Alexandru Darie – Spectacole de poveste*, regizorul mărturisește că tema, ori uneori subtematica „magiei teatrului”, este una care i-a revenit adesea pe cale de-a lungul carierei,

¹ Vezi, în acest sens, Marina Constantinescu, „Un vis pe trei continente sau regăsirea identității”, *România literară*, nr. 23, 12 august 1992, p. 16.

dar și că ea ar reprezenta puntea dintre *Visul unei nopți de vară* din 1990 și *Iluzia comică* din 1999. Lucru cumva evident, dacă ținem seama de atmosfera creată de scenografie și lumini, ca și, mai ales, de formula de interpretare a piesei shakespeariene prin punerea în abis provocată de utilizarea acelorași doi actori în rolurile centrale; dar și de câteva dintre soluțiile marcat teatrale pe care le folosea acolo: trezirea lui Puck, poziționarea lui Oberon și Puck ca spectatori ai tribulațiilor amoroase din pădure ș.a.

Comedia de tinerețe a lui Corneille are parte, prin montarea de la Teatrul de Comedie (unde Darie revenea după ce se transferase la Teatrul Bulandra, în 1992), de prima sa reprezentare în România: unii cronicari își exprimă mirarea pentru această „ciudată” întâmplare, fără să țină seama de faptul că numele lui Corneille apăruse oricum foarte rar în repertoriile teatrelor noastre în ultimii cincizeci de ani. Această absență și, în general, retragerea teatrului clasic și romantic francez, mai ales a pieselor în versuri, are explicații multiple: pe de-o parte, modelul teatral centrat pe regizor și pe metafora vizuală era (și continuă să fie până în zilele noastre) foarte puțin permisiv în raport cu structurile dramaturgice care, de principiu, își câștigă greutatea pe baza textului vorbit-recitat, lăsând puțin spațiu de libertate invenției regizorale. Pe de altă parte, școala de teatru părea, în ultimele decenii, din ce în ce mai puțin interesată de educarea actorului ca interpret-recitator de text în versuri, chiar dacă multă vreme la IATC/UNATC au continuat să existe cursuri specializate în acest sens. Drept consecință, a devenit din ce în ce mai complicat să găsești distribuții dispuse și capabile să își asume interpretarea tragediilor, dramelor și comediilor în versuri.

Trebuie precizat de la bun început faptul că, pentru *Iluzia comică*, Alexandru Darie i-a comandat dramaturgului Horia Gârbea o nouă traducere, iar cei doi au alcătuit, după obicei, un scenariu compactat și, spun cronicarii epocii, destul de liber în raport cu originalul.

Alexandru Darie este un astfel de regizor. El este însă, totodată, ceea ce italienii numesc «figlio d'arte», adică un om de teatru provenit din părinți și ei oameni de teatru; este un intim cunoscător al vieții nevăzute a teatrului, al mecanismelor și mașinărilor care declanșează, tocmai, iluzia, comică sau nu. De aceea, nu s-a putut stăpâni să nu «pirandellizeze» oarecum textul, introducând în curgerea acțiunii mici sincope de observație «la rece», care ne reamintesc, periodic, că avem în față un exemplar pur de «teatru în teatru». (Același rol «distanțator» îl are și traducerea realizată de dramaturgul Horia Gârbea – discret actualizantă și autoironică, parcă mai degrabă comentând textul decât tălmăcindu-l ca atare.) Procedul înviorează considerabil desfășurarea scenică, în care povestea propriu zisă – piesa din piesă i s-ar putea spune – rămâne destul de neclară. De altminteri, ea nici nu contează prea mult, menirea sa principală fiind, în spectacol, să umple cumva timpul până la surpriza din final¹.

Mai puțin disprețuitoare față de primul opus cornellian, alte cronici laudă noua traducere și, implicit, scenariul

¹ Alice Georgescu, „Joc Secund”, *Scena*, nr. 15, 1999, p. 24.

obținut la final, admirându-i suplețea și aerul de bufonadă conținută, care ajută la instalarea dinamicii actricești într-o compoziție alertă și fermecătoare:

Traducerea dramaturgului Horia Gârbea și versiunea scenică a lui Alexandru Darie dau un ritm alert piesei și, implicit, spectacolului. Nu este prima colaborare între ei. Au lucrat și la *Mephisto*. Jocuri de cuvinte însoțite de punctare pe gest și mimică, meșteșugite special pentru a stârni râsul la această iluzie comică. Când momentele romanțioase ar fi pe punctul să lase un gust sălcu, Alexandru Darie dezvoltă un plan doi, un contrapunct, încărcat de gag-uri, ironie, umor de mare clasă, o extraordinară soluție pentru un text ce ar putea să pară prăfuit sau banal. *Iluzia comică* este un spectacol de mare ținută, unitar, împlinit în toate planurile spectacologice, plin de rafinament, un spectacol care lucrează efectiv benefic asupra spectatorului. Este unul dintre cele mai frumoase spectacole pe care le-am văzut în ultimii ani.¹

De altminteri, într-un mic text² apărut la oarecare distanță în raport cu premiera (și asupra căruia va reveni mai pe larg în 2002 în *Vatra*³), Horia Gârbea remarcă ironic că nicio cronică n-a protestat față de traducerea titlului însuși, care, spune el pe bună dreptate, ar fi trebuit să fie, în

¹ Marina Constantinescu, „Aripa lui Strehler”, *România literară*, nr. 11, 30 iunie 1999, p. 16.

² Horia Gârbea, „Iluzia teatrală”, *Contemporanul*, 16 martie 2000, p. 15.

³ Horia Gârbea, „O, ipocrit traducător”, *Vatra*, nr. 7, 2002, pp. 8-9.

românește, *Iluzia teatrală*; dar s-a optat pentru acest calc din rațiuni privitoare la atragerea publicului. Tot acolo, însă, el face binevenite referiri la modul în care a lucrat cu Darie și la intervențiile libere cerute de regizor pe parcursul repetițiilor, menite să „actualizeze” bătrâna comedie și s-o apropie de contemporaneitate: libertăți destul de fățișe, inclusiv inserarea unui monolog al lui Matamore (Marian Râlea) cu referiri directe la situația precară a teatrului în contemporaneitatea imediată. Gârbea – unul dintre beneficiarii schimburilor româno-britanice din programul „Seeding a Network” al UNITER -, pare să fi devenit, astfel, unul dintre primii dramaturgi de scenă de la noi, și nu doar traducătorul piesei.

Cronicile la spectacol au, în majoritate, dimensiuni de eseu și se întrec în a-și exprima entuziasmul față de punerea în scenă, una pe cât de aerisită în conceptul spațial (Maria Miu), pe atât de complexă semantic și de plină de surprize. Victor Parhon alege să-și deschidă analiza cu un plonjeu imagistic menit să-l atragă pe cititor în atmosfera producției:

Încă înainte de începerea spectacolului suntem preveniți că ne vom afla în lumea teatrului sau a «iluziei comice». Cortina e însă ridicată, iar pe scenă se detașează pregnant mulajul de ghips al «frontonului» unei alte scene de teatru, poate chiar a Teatrului du Marais, unde, pe la începutul lui 1636, avea loc prima reprezentație a piesei. Mulajul ar fi putut să fie desigur aurit, dar e intenționat lăsat așa, alb, ca să nu treacă drept altceva decât e. De altfel, în scenă se mai află două «mașini de vânt» ce vor funcționa la

vedere, ca și tabla de tunete, tot la vedere fiind și suflorul spectacolului. E clar că realizatorii nu-și doresc un *teatru al iluziei*, preferând a ne face părtași la *iluzia teatrului* sau la magia acestuia¹.

Acest joc subtil între teatralitatea marcată, „la vedere” și calitatea cuceritoare a „luatului personajelor în serios”, cu tactici interpretative combinate, producea un efect cuceritor, al cărui farmec e transmis cu obstinație de către criticii care interpretează atent, încercând să surprindă combinația de mijloace scenice utilizate de echipă în pofida unei aparente simplități:

Așa stau lucrurile și cu *Iluzia*. Aici, totul se petrece la vedere, convențiile de tot felul sunt afișate, comentate, expuse la modul exhibiționist în unele cazuri. Simplitatea poveștii lui Corneille impunea simplitatea abordării regizorale. Iar lucrurile, exact așa s-au și întâmplat. (...) Căci forța iluziei este atunci când ajungi la demontarea ei în elementele și mecanismele componente, dar când ea, cu toate astea, își păstrează nealterată vraja. Prin urmare, strategia regiei e perfect consonantă cu aceea a uitatului Corneille. Iar magia lui Darie constă în faptul că spectacolul său are asupra noastră exact efectul pe care spectacolul «magicianului» Alcandre, jucat cu un amestec perfect dozat de ironie și mister de Florin Anton, o are asupra stupid-naivului Pridamant, interpretat fără

¹ Victor Parhon, „Teatrul care ne justifică existența”, *Teatrul azi*, nr. 7-8-9, 1999, pp. 69.

cusur de Ion Chelaru. Darie lucrează cu multă finețe momentele comice. Există o delicatețe a gestului regizoral care evită fără efort capcana îngroșărilor. Și – lucru rar – actorii îl cred și îl urmează atrăgând hohote de râs cu mijloace elaborate.¹

Cum această echipă e constituită, la vârf, din artiști de înaltă ținută, muzica lui Adrian Enescu și complexitatea plasticii – scenografie și costume – semnate de Maria Miu își găsesc și ele pasaje descriptive pe măsură:

Muzica originală scrisă de Adrian Enescu pentru această stranie farsă, văzută la urma urmei ca un libret de operă bufă, cu final paradoxal, intens dramatic, e de o neasemuită bogăție expresivă, alternând registrele grave, în care veseliei dezlănțuite nu-i mai poate sta nimeni în cale. Muzica lui Adrian Enescu nu «ilustrează» și nici nu «comentează» evenimentele, ci se implică în derularea lor, structurându-le acea matrice stilistică de care vorbeam mai înainte. Spectacolul e de neconceput fără muzica lui Adrian Enescu, în aceeași măsură în care ar fi de neconceput fără scenografia Mariei Miu sau fără bagheta regizorală inconfundabilă a lui Alexandru Darie². Este o plăcere să urmărești costumele Mariei Miu, gândite pentru fiecare personaj, elaborate pe momente și planuri, unitar cromatice pe alburii, bejuri, nisipiiuri. Soluțiile de spațiu rezolvă 80% din efectele

¹ Victor Scoradeț, „Urma scapă turma – O iluzie comică”, nr. 30-33, *Contemporanul*, 25 noiembrie 1999, p. 62.

² Victor Parhon, *art. cit.*, p. 70.

plastice și vizuale și marchează convenția aleasă de teatru în teatru. Un cadru mare, care marchează în mod obișnuit scena, anunță de la început codul convenit. Scenografia se joacă și ea cu iluzia și, pe o scenă aproape goală, folosește o succesiune de cortine, fragmentând și împărțind acțiunea, amplificând încă o dată jocul între aparență și esență. Cortinele Mariei Miu, de diferite... esențe și consistențe devin instrument teatral.¹

Excelentei distribuții, a cărei omogenitate, imaginație și dinamică au impresionat atât presa, cât și, mai ales publicul spectator, i se oferă pasaje extinse, în încercarea de a caracteriza, pe cât se poate, creațiile individuale ce dau volum și culoare ansamblului, punând astfel în valoare Teatrul de Comedie, intrat de câteva stagioni mai degrabă într-un fel de amorțeală nemeritată. În capul listei se distinge, însă, compoziția de neuitat a lui Marian Râlea.

Marea creație actricească a spectacolului îi aparține, de departe, lui Marian Râlea, de neuitat pentru toți cei care au șansa să-l vadă în acest căpitan Matamore, descinzând desigur din Soldatul fanfaron al lui Plaut, dar devenit inegalabil sub pana lui Corneille. Iar Marian Râlea se ia în serios cu atâta aderență compozițională, cu atâta har și cu atâta pasiune, încât nici nu ți l-ai mai putea imagina altfel pe Matamore, decât așa cum l-a creat Marian Râlea. Creații actricești remarcabile au însă și alți

¹ Marina Constantinescu, *art. cit.*

interpreți, precum Șerban Cella, excelent în savuroasa compoziție Geronte, Dan Aștilean, de un comic copios în pajul lui Matamore (nu și în Uci-gașul din final, unde nu se aude ce spune), tânărul Alexandru Pop, în majoritatea rolurilor prin care trece. Magicianul Alcandre e schițat cu finețe de Florin Anton, bătrânul Pridamant e conturat temeinic de Ion Chelaru, iar feciorul său, Clindor, numai de virtuozitate comică nu duce lipsă, în interpretarea funambulescă a lui George Ivașcu. Dorina Chiriac e adorabilă în Lyse, servitoarea Isabellei, personajul stăpânei fiind interpretat de Delia Nartea cu o vădită plăcere a jocului, lucru la care aspiră și Tudor Chirilă în Adraste, gentilomul îndrăgostit de Isabelle.¹

Unii critici, însă, se apleacă descriptiv dar și hermenetic asupra celor câteva momente din centrul eșafodajului teatral, în care, în contrapunct cu umorul vrăjitoresc, regizorul atinge cu rafinament corzile sensibile ale unui prezent confuz, încărcat de amenințări și primejdii obscure:

...Ducu Darie își scoate asul din mânecă: el a pus piesa pentru a aduce în discuție condiția teatrului, condiția actorului, condiția «iluziei comice», spectacolul aducându-le un omagiu emoționant până la lacrimă. (...) Și atenție, e vorba de condiția teatrului dintotdeauna, dar mai ales, de condiția teatrului azi. Acel «Oricum e prea puțin!» pe care-l rostește tulburător magicianul Alcandre (Florin Anton), atunci

¹ Victor Parhon, *art. cit.* p. 71.

când bogatul, dar opacul Pridamant (Ion Chelaru) vrea să-l răsplătească – pentru ceea ce i s-a arătat – numai cu bani, neștiind încă să aplaude, are o dure-ros de actuală rezonanță pentru întreaga breaslă a slujitorilor teatrului românesc. (...) Oare nu e chiar dreptul teatrului să vorbească și despre sine, în fiecare epocă pe care îi e dat s-o străbată? Iar condiția celor ce slujesc teatrul, în clipa de față, în România, nu e cu nimic mai bună decât a majorității populației țării. Căci lumea teatrului, în majoritatea ei, e o lume ajunsă în sărăcie, pândită de șomaj și mizerie, dar încă demnă, încă nedecăzută din rangul unei înalte meniri asumate.¹

Alte intervenții analitice insistă în această direcție, punând în lumină, cu riscul de a tăia involuntar *suspense*-ul, marea surpriză dramaturgic-regizorală a propunerii lui Darie, ce îl aruncă pe spectator, în final, din vârtejul bufonadelor carnavalești direct în zona unei meditații adânci, încărcate de emoție și neliniște:

La sfârșitul spectacolului, actorii din trupa lui Alcandre, împreună cu regizorul lor, se strâng într-un colț al scenei și, umăr lângă umăr, îi privesc pe spectatori râzând. Un râs profund, «homeric», care-i zguduie din toate măduarele. Apoi, tăcere. Dar nu cade cortina. Se prăbușește în fața noastră, la picioarele actorilor săi și ai creației sale, magicianul, sublimul dirijor al iluziei! Viața și moartea sunt

¹ Idem.

preamărite pe scenă. Doar acolo, moartea durează o secundă. De aceea putem suporta tragedia și dușul rece pe care Darie ne obligă să-l facem, alternând brusc registrul comic cu cel tragic. Dar numai pe scenă miracolul are loc. La sfârșitul spectacolului, Alcandre se ridică și ne mulțumește, împreună cu trupa, pentru aplauze. Și publicul mulțumește pentru această jucărie-bijuterie pe care a primit-o în dar.

Într-un eseu în două părți, de puternică vibrație scriitoarească, în care asociază, pe bună dreptate, spectacolele semnate în aceeași stagiune de Alexandru Darie și Alexandru Dabija (*Saragosa 66 de zile*, vezi infra), regretata Irina Coroiu propune, în analiza sa, asociații filozofice și curajoase, stârnite de formula teatrului în teatru, cu adânci rădăcini în gândirea europeană, dar oricând actualizabile:

Lui Darie i-a reușit pe deplin demonstrația – fascinant elogiu închinat TEATRULUI prin intermediul unei povești în poveste, o alegorie despre un tată ce-și caută fiul alungat de acasă și descoperit pe scena vieții, devenit actor în spectacolul lumii, condiție nobilă pe care novicele *voyeur* o realizează abia în final. Călăuza în narațiunea aceasta dramatizată după formula *teatru în teatru în teatru* este un expert în arta scenică și ale ei miraculoase secrete care lansează invitația de a fi urmat în peștera sa. Simbol matricial cu semnificație regenerativă perpetuă indusă odată cu substituirea grotei cu însăși profunzimile scenei – loc geometric al spiritului și fanteziei inepuizabile. În perimetrul dintre arlechini, eclerajul

savant asociat mișcării plastice filigranate închipuie parcă universul aflat sub tutela astrilor a căror rotire ciclică evocă eternitatea fenomenului teatral. Fenomen al cărui tumult și exuberanță este redat în prim plan, pe fundalul translucid profilându-se siluetele personajelor, umbre ale idelor care le animă. Un subtil joc platonician care convine perfect jocului sorții vizat de dramaturg în această piesă de început, unde se întrevăd caricate atât caracterele viitorilor eroi, cât și conflictele faimoaselor sale capodopere. Etapele intrigii urmează structura de *raccourci* a reprezentației glisând dintr-un plan în altul, într-o gradație retorică susținută de fiecare interpret în parte (...) O montare unică, dar cum avea să se dovedească, nu și singulară în peisajul teatral românesc actual, confruntat cu o acută criză nu doar financiară, ci și de direcție. La figurat, și la propriu!¹

¹ Irina Coroiu, „Saragossa și iluzia (II)”, *Contemporanul*, nr. 45, 25 noiembrie 1999, p. 12.

7. Victor Ioan Frunză și vocația marilor arhitecturi

Cu operă vastă și complex configurată, Victor Ioan Frunză e unul dintre regizorii de marcă ai ultimelor patru decenii teatrale, iar creația sa, văzută în desfășurarea ei, dezvăluie o coerență și o continuitate stilistică neobișnuite – lucru care se datorează, în mare măsură, lucrului pe perioade lungi alături de un nucleu constant de colaboratori – între care se distinge, în primul rând, scenografa Adriana Grand, urmată de câțiva compozitori precum regretata Dorina Crișan Rusu, ori Tibor Cari. În plus, cariera sa e particularizată și prin asumarea succesivă, de la bun început, a câtorva programe tematice proprii, ambițioase, urmărite cu fidelitate, și care dovedesc o predispoziție scrutătoare, calități analitice subtile și o anume predispoziție, cel puțin în prima jumătate a acestei cariere, față de elaborările scenice ample, tinzând spre grandios.

În 1981, când am spus cuiva că am un program regizoral, mi s-a replicat că programe au numai curențele estetice. Un program nu înseamnă neapărat o înșiruire de titluri, deși presupune și așa ceva. El presupune, mai degrabă, un fel de vector de direcție, un vector al unui demers de creație. Nu cred că regia se poate face în mod serios așa, dându-ți-se un text și peste o săptămână sau o lună, suindu-te pe scenă, îl

și montezi. S-a întâmplat asta și înainte, se întâmplă și acum, dar nu se naște nimic valabil așa. Pe mine m-a preocupat până acum definirea și redefinirea unor eroi în situații de criză, cum e *Don Juan*, *Don Quijote*, *Făt Frumos...*¹

Debutând strălucit cu *Dragonul* de Evgheni Șvarț la Piatra Neamț, spectacol încununat imediat cu marele premiu al Festivalului Teatrului de Tineret de la Piatra Neamț în 1981, Victor Ioan Frunză urmărește câțiva ani acest program dedicat eroilor prin câteva producții remarcate de critica de specialitate – *Tinerețe fără bătrânețe*, la Teatrul din Brăila în 1982, *Turandot* după Gozzi și *Don Juan* de Molière, la Galați în 1988 și 1989; dar 1989 îl găsește la Cluj, unde montează un fascinant *Iașii în carnaval* de Alecsandri, cu anume accente de manifest politic ce nu le-au scăpat spectatorilor vremii. După 1990, conduce Naționalul clujean vreme de două stagioni, între realizările sale în acest interval remarcându-se *Transfer de personalitate* de Dumitru Solomon (un autor pe care l-a montat, de altfel, de mai multe ori), sau *Păsările* de Sylvaine Zaborowski.

Ultimul deceniu al secolului trecut e, neîndoielnic, unul care-l propulsează cu grăbire pe Victor Ioan Frunză în vârful incontestabil nu doar al generației sale de regizori, ci al regiei românești în ansamblul ei; și asta în pofida unui straniu proces de migrație în căutarea unei echipe artistice și manageriale suficient de entuziaste și de flexibile ca să își asume proiectele complexe și solicitante ale echipei Frunză-

¹ Miruna Runcan; C.C. Buricea-Mlinarcic, „Interviu în fostul Protocol”, în 5 *Divane Ad-Hoc*, p. 40.

Grand – relativ fixate în această perioadă între serii dedicate „teatrului revoluțiilor” și „teatrului marilor epopei”.

Acum, însă, mă preocupă aceste epopei fundamentale ale lumii, m-ar interesa mai degrabă niște mari desfășurări epice care conțin în sine un anumit tip de mărturie modelatoare. De exemplu, există un ciclu de piese ale lui Marlowe despre *Tamerlan cel Mare*. Sunt niște piese care se încheagă într-un fel de epopee asupra felului în care poate fi cucerită lumea (...) Dincolo de depășirea unei etape de creație, istoriile despre cucerire mă interesează foarte tare. Nu le raportez neapărat la cotidian, fiindcă eu nu văd o legătură anecdotică între teatru și realitate, cred că între ele există un sistem mult mai subtil de relații, un sistem de impulsuri de natură fundamentală și nu evenimențială. Altminteri orice expresie teatrală s-ar transforma în bancuri, în aluzii (...) Eu am însă în vedere înscenarea unor asemenea epopei (le spun așa fiindcă nu am la îndemână alt termen), nu pentru că suntem într-o perioadă de incertitudini și de conflictualitate puternică, ci pentru că eu cred că ele conțin și exprimă un sens foarte adânc asupra unei epoci în desfășurarea lor...¹

Regizorul și scenografa vor pleca de la Cluj în 1992, în urma unei demiteri intempestive despre ale cărei motivații nu găsim informații concrete în presa vremii, la Naționalul din Târgu Mureș – prilej pentru excelente producții ce

¹ *Ibidem.*

combină cele două perspective tematice, atât cu echipa maghiară (de neuitat e *Cruciada copiilor* de Lucian Blaga, 1992) ca și cu cea română, prin *Tom Paine* de Paul Foster, 1993¹, *Satyricon*, 1994, dar mai ales popularul spectacol de stradă cu farse medievale *Trupa pe butoaie* – un proiect mai vechi al lui Frunză ce s-a putut realiza abia în 1992. După catastrofica dezmembrare, parte datorată factorilor politici, parte unor turbulențe interne, a conducerii teatrului târgumureșean² (1994), Frunză și Grand se vor întoarce pentru o vreme la Cluj, sub directoratul lui Dorel Vișan, punând în scenă *A douăsprezecea noapte* de Shakespeare, la Teatrul Maghiar, 1995, *Falstaff* după Shakespeare și *Becket* de Anouilh, ambele în 1996, sau fastuosul *Visul unei nopți de vară*, în 1999 (vor reveni asupra piesei de patru ori, în formule diverse, în următoarele decenii). Schimbarea politică de la trecerea în noul mileniu îi va conduce, însă, la Timișoara.

Biruința cu adevărat remarcabilă din perioada directoratului clujean e reprezentată de prima montare (în sfârșit, după peste douăzeci de ani de la traducere, timp în care nu primise niciodată aprobarea de reprezentare de la forurile culturale comuniste), a celebrei piese a lui Peter Weiss *Persecutarea și asasinarea lui Jean-Paul Marat* reprezentată de grupul teatral al ospiciului din Charenton sub conducerea domnului de Sade. Utilizând splendida versiune românească a lui Gellu Naum, echipa Victor Ioan Frunză-Adriana Grand și-l asociază pentru muzica originală pe compozitorul

¹ O nouă versiune va fi montată la Teatrul Național Lucian Blaga din Cluj în 1999.

² Vezi Marina Constantinescu, „Cuvântul bumerang”, *România literară*, nr. 37, 28 septembrie 1994, p. 16.

Marius Marchiș și folosesc aproape întreaga suflare a artiștilor clujeni, căreia îi asociază studenți, mașiniști, regizori tehnici și chiar secretarele literare în numerosul ansamblu al figurației.

Marat-Sade

Azi pare, cumva, surprinzător faptul că textul atât de celebrei piese a lui Peter Weiss¹ se dovedea destul de puțin cunoscut criticilor români; atât în structura sa, una declarat brechtiană, cât și în intențiile sale de adâncime, piesa pare să îi fi surprins nepregătiți, cu toate că traducerea lui Gellu Naum circulase în toate teatrele din țară, în varianta șapirografiată și legată de ATM, încă din 1968. Unii critici par să se fi întâlnit cu piesa pentru întâia oară și îl taxează pe Weiss de prolixitate, alții de demonstrativism, în vreme ce altora structura dramatică li se pare precară – lăudându-l în schimb pe Victor Ioan Frunză pentru „îmblânzirea”, prin decupajul regizoral, a asperităților și redundanțelor sale argumentative.

Sentimental nu este nici spectacolul montat pe scena Naționalului clujean de Victor Ioan Frunză, dar e

¹ Prima montare britanică, din 1966-1967, la Royal Shakespeare Company, reprezintă un moment nodal în teatrografia lui Peter Brook, care-a realizat ulterior și o filmare îndelung difuzată – cu Patrick Magee, Jan Richardson și Glenda Jackson în rolurile centrale; în România, la acel moment, înregistrarea nu se difuzase încă – coordonarea noastră cu istoria recentă a teatrului apusean mai avea mulți pași de recuperat.

străbătut de o căldură, de un patetism de bună calitate, asumat și nu «ornamental», care șterge *senzația de ușoară uscăciune resimțită la lectură* [s.n.]. Nu este vorba de o schimbare de optică (cu atât mai puțin de o schimbare a sensurilor), ci doar de «sublinieri în text», am putea spune, ce reușesc să dea pregnanță, un suflu tensionat discursului dramatic, să aducă în prim plan idei (sau concluzii) ce decurg din demonstrație fără a fi formulate ca atare. Versiunea scenică evită, și ea, subiectivismul, partizanatul lacrimogen, în favoarea unei analize limpezi și nepărtinitoare. Nu compătimentește dar, în plus față de litera (nu și de spiritul) piesei lui Weiss, *se solidarizează*. Cu mereu înfrânții învingători, cu fapăturile fragile care încheagă forja unei revoluții.¹

După aproape treizeci de ani de la publicarea sa, în 1963, piesa fiind deja patrimonializată, aproape canonică nu doar în Apus, ci și în centrul european, inclusiv în țări foste comuniste, presuposiția *sentimentalismului* și *subiectivismului* (?) pare, s-o recunoaștem, alături cu drumul în raport cu această satiră filozofică și politică de extracție post-expresionistă. Mai nimeni, însă, nu se oprește explicativ, în cronici, asupra piesei ca atare, în pofida faptului că e reprezentată pentru prima dată la noi; iar caracterul de colaj al documentelor reale (extrase din articolele din *L'Ami du Peuple*, ori din cuvântările lui Marat în Assemblée Nationale, ca și fragmente din eseurile și romanele lui de

¹ Cristina Dumitrescu, „Patetismul ne-ornamental”, *Teatrul azi*, nr. 12, 1991, p. 17.

Sade) în cadrulul ficțional e pur și simplu ignorat de recenziți, lucru cel puțin neliniștitor cu privire la cultura lor teatrală (ori, în cazul unei ipotetice neglijențe, se pot ridica legitime întrebări cu privire la funcțiile de bază ale cronicii în raport cu publicul țintă). Tot astfel, nimeni nu se obosește să explice cititorilor că ipoteza fundamentală a construcției lui Weiss, cea de *teatru în teatru, imaginat într-un azil de nebuni* – parte integrantă a titlului integral –, are o bază reală, că ospiciul ca atare a existat, la fel și directorul său, abatele Coulmier, că Sade a trăit aici peste un deceniu și că există informații istorice privitoare la exerciții teatrale terapeutice, experimentate exact în jurul lui 1808. Criticii par să delege, în bloc, aceste informații esențiale către caietul program (altminteri splendid) al Naționalului clujean, cititorul lipsit de șansa consultării acestuia fiind lăsat în întuneric¹.

Atât la sediu, cât și în deplasări, producția clujeană cu *Marat-Sade* se desfășura cu publicul pe scenă, așezat pe câteva rânduri de practicabile în fața unui spațiu cu plantație în U. În fundal, cortina de fier era pictată astfel încât să sugereze peretele placat cu faianță al unei băi (textul prologului sugerează în mod limpede că reprezentația are loc în baia azilului); în dreapta și în stânga, perpendiculare pe peretele alb, alte două nivele de practicabile erau ocupate de gardienii, îngrijitoarele, bolnavii și

¹ O prezentare a piesei făcuse, totuși, Valentin Silvestru într-o cronică anterioară, dedicată unei premiere de la Pitești, în regia Cristinei Ioviță, cu aceeași piesă – vezi „Peter Weiss, Marat și Marchizul de Sade”, *România literară*, nr. 2, 1 ianuarie 1991, p. 16.

„spectatorii” invitați, la 1808, să urmărească năstrușnica reconstituire filozofică a anilor 1789-1793, alcătuită și supervizată de Marchiz. Cu excepția câtorva obiecte scenice (cada de baie a lui Marat, scaunul lui de Sade, un leagăn înflorat, decorat cu tricolorul francez, pe care Charlotte Corday (Miriam Cuibus) era coborâtă de la pod, spațiul mai degrabă restrâns, claustrofobic, își câștiga dimensiunile vizual metaforice prin densitatea prezenței umane – personaje, cor, spectatori ficționali, gărzi; costumele jucau, în acest sens, un rol capital.

Un aport substanțial în această benefică animare a materialului dramatic revine decorului și costumelor semnate de Adriana Grand, decoruri și costume atât de bogate în sugestii, de o asemenea luxurianță a imaginii dar și a sensurilor încât s-ar putea, pur și simplu, povesti. Mai fiecare detaliu conține o posibilă istorie, un comentariu tandru sau răutăcios, un semn de întrebare ori eventuale răspunsuri. E atât de mare bogăția de soluții plastice încât ajungem să ne întrebăm dacă nu seamănă a risipă; sunt atât de multe ideile, încât uneori ne încearcă bănuiala că ar fi, poate, prea multe.¹

Sugestia de „risipă” de idei și sugestii scenografice, din finalul citatului, face parte dintr-un zgomot de fond, un adevărat clișeu de *folclor critic* ce a urmărit, cale de câțiva ani, cu obstinație, spectacolele cuplului Frunză-Grand, spre iritarea firească a ambilor artiști, manifestată în mai multe interviuri. Și asta în pofida unor spectacole în care, ca și

¹ Cristina Dumitrescu, *art. cit.*

aici, lumea scenică era centrată pe costumele potențând jocul actoricesc, nu pe decorul propriu-zis, unul pe cât de simplificat, pe atât de coerent ca ramă spațială (cele mai elocvente exemple ce contrazic radical „folclorul” de mai sus sunt superba *Cruciadă a copiilor*, în care tot decorul era realizat dintr-un covor de iarbă și schița grafitată, în lemn, a unei clopotnițe; ori, cum vom vedea mai jos, non-decorul de la *Ghetou*). O altă cronică tratează cu opacitate ușor țăfnoasă textul piesei și, parcă în oglindă, această opacitate se răsfărânge și pe propunerea regizorală, criticul ajungând chiar să acuze scenografia, în ansamblul ei, de inutilitate (!):

Nu pot să nu remarc, în contrapondere a unui univers semantic deosebit de bogat, slăbiciunea construcției dramatice, redundanța formulelor de sugestie. Temele se învârtesc pe coordonatele aceluiasi ciclu de la un capăt la altul al piesei, repetitiv. Spectacolul Teatrului Național din Cluj – *Marat-Sade* – realizat de Victor-Ioan Frunză pare a încerca să dinamizeze ritmurile unui text nu foarte riguros asamblat, uneori prea lung, alteori lipsit de relief. Într-un decor elegant, generos, cu foarte mult gust gândit de Adriana Grand, actorii urmăresc, totuși, aceeași ciclicitate a mișcărilor, obținând, la rândul lor, o redundanță a evenimentelor scenice. Astfel încât *fastul modern al scenografiei devine inutil, ne îndeajuns animat* [s.n.] (...) Se poate decide un verdict critic? Când am mărturisit, în cazul lui Marius Bodochi, impresia unui abandon al personajului la granița de sus a ceea ce l-ar fi putut împlini, ar fi trebuit s-o extind asupra întregului spectacol

Marat-Sade. Decorul este admirabil, costumele remarcabile, discursul scenic este urmărit fără stridențe, vădind, altminteri, o bună tehnică regizorală. Articulațiile spectacolului sunt, însă, firave, indecise, chiar dacă, pe alocuri, regizorul imaginează scene impresionante.¹

În realitate, spectacolul s-a bucurat de un succes de public care l-a înscris, cu grăbire, în categoria marilor evenimente de „teatru popular”, în sensul definit cândva de Planchon și, ulterior, la noi, de Liviu Ciulei – un cadru teoretic la care Victor Ioan Frunză a revenit de foarte multe ori în intervențiile sale publice și atunci, dar și în zilele noastre. Iar majoritatea criticilor n-au considerat producția nici „firavă”, nici „indecisă”, ci au remarcat cu entuziasm această capacitate ieșită din comun a regizorului de a armoniza o distribuție vastă într-o construcție de ansamblu pe cât de dificilă și multietajată ca semnificații, pe atât de percutantă emoțional și cognitiv în raport cu spectatorii de toate felurile. Sunt, în acest sens, remarcate și contribuțiile creatoare ale muzicii lui Marius Marchiș (ale cărui coruri și arii făceau deliciul interludiilor de tip brechtian), și cele ale actorilor – fie ei în roluri centrale sau secundare:

Dintre interpreți, câteva nume se detașează cu autoritate. L-am numi, mai întâi, pe Marius Bodochi pentru arta, remarcabilă, de a construi mozaicat și totuși unitar, pentru forța expresivă a unei imagini scenice în care grandiosul se naște din nenumărate,

¹ Sebastian Vlad-Popa, „Persecutarea lui Marat în regia Marchizului de Sade”, *România literară*, 10 decembrie 1991, p. 16.

chinuitoare neputințe omenești, în care efigia se pulverizează mereu în derizoriu pentru a se reînchega, pentru a pieri iar. L-am numi, de asemenea pe Dorin Andone, care vascularizează contururile personajului (ale personajelor, de fapt, pentru că joacă două) cu seva hrănitore a unei emoții, temperate, stăpânite cu grijă, dar mereu și benefic prezente. Se cuvine amintit Gheorghe M. Nuțescu, cu o sarcină scenică dificilă pentru că prezența personajului său – Marchizul de Sade – trebuie să fie percepută și atunci când nu participă nemijlocit la acțiune; o sarcină dificilă, deci, de care experimentatul actor se achită cu prestanță. Dintr-o distribuție destul de amplă am remarcat-o, de asemenea, pe Miriam Cuibus, desenând precis, cu subtilitate, neliniștita, neliniștitore personalitate a celebrei Charlotte Corday, interpretată – actrița are meritul de a nu uita acest detaliu – de o pensionară a ospiciului din Charenton. Bine marcată, de reținut, ni s-a părut și evoluția scenică a Vioricăi Mischilea.¹

Bucurându-se de un excepțional succes într-un turneu la Budapesta, *Marat-Sade* nu a primit, totuși, la primul Festival Național de Teatru de după 1990 decât premiul de scenografie (ce ironie!) și un premiu de debut pentru tânăra actriță Anda Chirpelean care o interpreta pe Marianne, unul dintre personajele cvartetului muzical. E drept, oferta primelor două stagii fusese una bogată, concurența – mare. Totuși, unii critici – și, desigur, mulți spectatori – au

¹ Cristina Dumitrescu, *art. cit.*

deplâns această omisiune, permițându-și chiar jocuri ale ironiei:

O prezență mai mult decât remarcabilă și, prin urmare, insuficient remarcată (în virtutea unei posibile legi a lui Murphy ce guvernează rubricile de specialitate) a constituit-o Naționalul clujean cu un spectacol de zile mari: dificila (deși foarte generoasa) piesă a lui Peter Weiss cunoscută sub titlul mai scurt *Marat-Sade*. Sensurile adânci ale textului urcă firesc și convingător până la suprafața pe care o numim spectacol, își afirmă actualitatea fără ostentație. Exploatată cu fantezie și măsură, teatralitatea nu alunecă nici o clipă în gratuitate. Nu-i de mirare că, din această montare de excepție, cei însărcinați (!) cu împărțirea premiilor vor reține tocmai scenografia și o așa-zisă debutantă în actorie: această modalitate de marginalizare a efortului regizoral ar trebui să-l măgulească pe Victor Ioan Frunză, ea demonstrează că talentul lui începe – sau... continuă? – să fie «temut»...¹

De altminteri (e de menționat doar pentru a ilustra atmosfera confuz-belicoasă a momentului politic, că) într-un articol de sinteză anterior², Victor Scoradeț sugerase chiar

¹ Victor Scoradeț, „Amintiri din festival”, *Contemporanul*, 13 decembrie 1991, p. 6.

² „Un alt spectacol care ar fi meritat un premiu mai semnificativ este *Marat-Sade* de Peter Weiss, regizat de Victor Ioan Frunză la Teatrul Național din Cluj. Evident, acesta nu a fost cu totul ignorat de juriu, el fiind chiar „consolat” cu două premii,

faptul că regizorul ar fi fost „evitat” din lista finală a premiilor pentru că urma a fi schimbat de la conducerea Naționalului clujean: un zvon adeverit doar câteva luni mai târziu.

Ghetou

Producția cu *Ghetou* de Joshua Sobol a Teatrului Național „I.L. Caragiale” din București, de la finalul stagiunii 1992-1993, e, fără îndoială, cel mai amplu și mai impresionant proiect al echipei formate din regizorul Victor Ioan Frunză, scenografa Adriana Grand și compozitoarea Dorina Crișan-Rusu, într-o perioadă în care realizările lor de amploare abundă. Totuși, în linia dedicată de regizor epopeicului, această montare e una aparte nu doar din pricina complexității cu totul neobișnuite a propunerii dramaturgice – ce a născut pretutindeni în Europa

pentru costume (Adriana Grand) și pentru cel mai valoros debut (Anda Chirpelean) – ambele, meritate, chiar dacă aud că talentata actriță clujeană nu ar fi chiar la primul ei rol... Dar spectacolul Naționalului din Cluj a impus în primul rând prin concepția regizorală, textul lui Weiss – cel mai valoros reprezentant al teatrului politic documentar – fiind o partitură pe cât de generoasă, pe atât de complexă, descifrată însă cu brio de încă (prea?!) tânărul regizor. Dar cum să premiezi un... director de teatru care, după cum se vorbește, urmează a fi dat jos? Guri evident rele pretind chiar a-i cunoaște pe urmașii lui Frunză în postul aproape vacant... Nu e exclusă însă nici șansa ca totul să nu fie decât un simplu zvon.” Victor Scoradeț „Tact(ică) și strategie”, *Contemporanul*, 29 noiembrie 1991, p. 2.

dezbateri aprinse, adesea contradictorii, iar în Israel contestări aprige. Discuțiile, uneori încinse, au însoțit la un moment dat și spectacolul Naționalului, așa cum dovedește o dezbatere cu publicul organizată după una dintre reprezentațiile de la începutul următoarei stagiuni, consemnată în presă de Magdalena Boiangiu¹.

Piesa lui Joshua Sobol utilizează și ea, ca și *Marat-Sade*, formula teatrului în teatru; și de această dată, nu e vorba de un artificiu dramaturgic, ci de exploatarea ficționalizată a unor informații concrete: da, în ghetoul de la Vilnius/Vilna, aflat în plină depopulare prin înfometare și prin transferurile către abatoarele morții, a existat, temporar, o trupă de teatru căreia i s-a permis/ordonat „să-și facă me-seria”. Subiectul ca atare a stimulat imaginația mai multor scriitori – de altfel, *Decameronul*, adaptare după Boccaccio, scris de regizorul Alexander Hausvater și folosind același nucleu narativ, a fost pus în scenă la Sibiu de Iulian Vișa la începutul aceleiași stagiuni. Victor Ioan Frunză oferea o adaptare solidă, de un dramatism copleșitor, decupând momentele succesive de conflict astfel încât meditația tragică despre putere și sacrificiu, negociere și compromis politic, religie și absența credinței să producă în spectator un efect de adâncă cutremurare – amintind, într-un anume fel (probabil neintenționat), spectatorilor trecuți de prima tinerețe de cel al *Vicarului* lui Hochhut, pus în scenă de Radu Penciulescu cu două decenii în urmă. Frunză și-a adus alături o numeroasă și dedicată echipă de actori

¹ Magdalena Boiangiu, „Ghetou la timpul prezent”, *Teatrul azi*, nr. 11, 1993, pp. 36-37.

excepționali ai teatrului, însoțiți și de această dată de o figurație impresionantă, excelent orchestrată cu ajutorul coregrafelor Beatrice Bleonț și Felicia Dalu.

Pentru a reduce cât mai mult distanța dintre public și actori, și pentru a spori sentimentul participării directe, al trăirii, Victor Ioan Frunză îi așază pe spectatori chiar în scena ghetoului, instalat pe imensa scenă a Naționalului, exploatată la maximum în grandioase tablouri cu zeci de actori desfășurați peste tot, chiar și în sala rezervată în mod tradițional spectatorilor, cu coborâri, ridicări și glisări, în ritmul vieții din ghetou. Victor Ioan Frunză a știut să construiască atât momente individuale, de detaliu, de stări, de răbufniri și frământări, cât și, aș zice mai ales, scene colective, dinamice, vii, extrem de ample.¹

Cum vedem, una dintre primele și cele mai puternice surprize ale spectacolului era oferită de conceptul asupra spațiului: de această dată, publicul era așezat pe laturile scenei, într-un aparent non-decor, regizorul decidând să folosească în mod surprinzător echipamentele tehnice (îndelung nefolosite) din dotarea teatrului: în fața publicului se căscau succesiv hăuri de prăpastie, se ridica scena micuțului teatru, cu tot cu actorii ce urmau să joace pe ea, se înălțau turnuri ale puterii ori terorii, se redimensionau instantaneu spații ale reflecției, negocierii meschine sau torturii – de cele mai multe ori abia marcate de o piesă sau alta de recuzită, când nu cumva doar de prezența

¹ Marina Constantinescu, „Povestea boabelor de fasole”, *România literară*, 10 decembrie 1993, p. 16.

personajului central al unei scene anume. Spre deosebire de situația de la *Marat-Sade*, unde îngustimea spațiului de joc și abundenta sa populare cu personaje și figurație nu lăsa să se observe cât e, de fapt, de sărac „decorat”, de această dată sugestia claustrării era, paradoxal, mai degrabă vastă, spectator și artiști fiind cuprinși, împreună, într-un ȋarc mare cât poți cuprinde cu ochii, dar a cărui ascetică sărăcie punea în tensiune expresivă prezența omenescului – un omenesc uneori frenetic-viermuitor, senzație augmentată și de fascinanta elaborare a costumelor.

Când planșeul scenei coboară implacabil, introducând un grup de nou veniți în ghetou, spectatorii așezați pe laturi simt vertijul, au senzația că intră împreună cu zdrențăroasa trupă de actori în locul care în limbaj convențional se numește iad. Ceea ce vrea să spună autorul piesei, Joshua Sobol, și ceea ce pune în scenă (la propriu) regizorul Victor Ioan Frunză este o fabulă pentru aici și acum, nu o elegie pentru ceea ce a fost. (...) Meritul lui Victor Ioan Frunză este acela de a fi cuprins într-o formulă regizorală amplă și consistentă atât tragedia unei colectivități umane, cât și lecția pe care această tragedie o impune tuturor colectivităților și indivizilor care le alcătuiesc. Spațiul de joc este imens cât lumea, dar și claustrofobic ca ghetoul. Când pare că se deschide (se trage cortina), dincolo nu e decât hăul, pustiu. Elie Wiesel (supraviețuitor dintr-un lagăr al morții) spunea odată că Holocaustul a fost posibil pentru că Dumnezeu și-a întors fața de la ceea ce se petrecea pe pământ. Așa și arată lumea acestui

spectacol, imaginat și concretizat de regizorul Victor Ioan Frunză și scenografa Adriana Grand: ea se scufundă inexorabil, indiferentă la zbaterile individuale sau colective. Doar un spațiu de joc izbutește să-și păstreze statutul normal: scena teatrului din ghetou. Existența unei trupe de teatru în ghetoul din Vilna este atestată documentar. Ce a fost acest teatru? O încercare de a revărsa puțină lumină în aceste vremuri întunecate, o diversiune pentru a nu aprinde scânteia răscoalei? Sau o blasfemie: «Cum poți să joci într-o piesă la trei săptămâni după masacru, când sângele nu s-a uscat încă?» Câte ceva din toate.¹

Desigur, această tulburătoare condiție a teatrului în teatru, bazată pe informația documentară, miez visceral al piesei înseși, îi oferea echipei de realizatori un fundament extrem de ofertant pentru a-și eșafoda spectacolul pe **pa3liere** multiple, dar perfect sincronizate, coordonat cu o rigoare de ceasornic elvețian, topit fără rest în amestecul rarisim de sobrietate și patos, exuberanță și tragism, ansamblu aproape simfonic și detaliu revelator:

Ideea de teatru în teatru din text aduce în spectacolul lui Frunză o tensiune excepțională, pentru că el este gândit mereu în funcție de doi parametri: viață și joc. Atmosfera, când de lagăr, când hollywoodiană, când pariziană, este împlinită în spiritul viziunii regizorale de scenografa Adriana Grand și de muzica Dorinei Crișan-Rusu. În această montare, timp de

¹ Marian Popescu, „Un avertisment”, *Teatrul azi*, nr. 8-9-10, 1993, p. 33.

trei ore actorii sunt solicitați și ei din plin: se cântă, se dansează, se repetă, se joacă, se suferă, se trăiește, se moare.¹

Merită subliniat aici, tocmai de aceea, atenția minuțioasă cu care Victor Ioan Frunză a știut să facă din aparițiile și participația unei „mase” neobișnuit de mari de figuranți (inclusiv copii) un discurs de însoțire volumetric, cu prezențe mereu particularizate, transmițând fiecare vibrația unui caracter și unui destin anume, fără a impieta cu accidente neprevăzute asupra întregii țesături narative și dramatice; altminteri, această știință de *armonizare fără uniformizare* a corpului de figuranți e una dintre mărcile personale ale regizorului în mai multe dintre spectacolele perioadei; probabil cea mai dificilă, și de aceea și mai spectaculoasă, e reprezentată de mulțimea de copii de vârste diferite, în care se înscria cu dedicație inclusiv un cor, din *Cruciada copiilor* de Lucian Blaga de la secția maghiară a Teatrului Național din Târgu Mureș².

Valoarea cu totul specială a spectacolului era augmentată de prezențele și creațiile unei echipe de actori cu totul remarcabili, iar critica vremii nu obosește, pe bună dreptate, să-i acorde măcar unei părți dintre aceștia cuvenita atenție, în lungi acolade în care sunt activate atât situații scenice foarte importante pentru țesătura narativă, cât și, pe cât se poate, descrieri ale creațiilor individuale:

Din numeroasa prezență actricească, trebuie relevate câteva personaje care coordonează și sprijină

¹ Marina Constantinescu, *art. cit.*

² Vezi, în acest sens, Alina Cadariu, „Ireconciliabile esențe”, *Teatrul azi*, nr. 8-9-10, 1992, p. 40.

întreaga demonstrație: Maia Morgenstern (Haya), cu o disponibilitate genială pentru toate tipurile de ro-luri și situații; Mircea Diaconu (Gens) și Alexandru Bindea (Weiskopf), complementari (ideal și mate-rial), unul târând din ce în ce mai greu responsabi-litatea vieților din ghetou (extraordinar Mircea Diaconu în scena în care predică moralitatea și disperarea propriei existențe «aici, unde nu există viață», în templul în care preotul a mințit mereu, iar atunci când rostește adevărul, cutremură), celălalt, înrobit doar de puterea banului, chiar dacă asta poate ucide; Cerasela Stan (Una), epatantă, păpușă-clovn, cu un ochi râde, cu un ochi plânge, nebunul-bufon de la Curtea regelui care, acceptat fiind, stre-coară în giumbușlucuri drama pe care o traversează toți; deloc în ultimul rând Mircea Rusu (Kittel), ine-puizabil în diabolica teroare strategic omniprezentă, criminal-pătimaș îndrăgostit de artă, dement lucid în orchestrarea vieții și a ficțiunii.¹

Sau, în versiunea descriptiv-hermeneutică a altei cronici cu dimensiune de eseu, pe care-o cităm aici pe larg tocmai pentru că îmbină cu măiestrie descriptivul cu extragerea semnificațiilor ce se degajă din epopeica desfășurare:

Teatrul nu poate ține loc de pâine și nici nu e apt să înlocuiască revolta. O demonstrează într-o scenă me-morabilă Una (Cerasela Stan); nu pe scenă, ci în spațiul în care moartea învinge viața îl înfruntă ea pe

¹ Marina Constantinescu, *art. cit.*

ofițerul nazist: nici cea mai divină muzică nu-l poate înfrăți pe călău cu victimele. În absența lui Dumnezeu, fiecare vrea să-și asume rolul Judecătorului: Kittel (ofițerul nazist) dorește eliminarea celor impuri, Gens (comandantul evreu al ghetoului) acceptă ca pe o necesitate dispariția celor slabi, Kruk (fostul militant comunist) crede că trebuie să supraviețuiască cei buni, Weiskopf (comerciantul) luptă pentru triumful utilului. Argumentele lor capătă substanță emoțională în interpretarea actorilor. Mircea Rusu (Kittel) exprimă patima rece a inteligenței în delir, curiozitatea perversă a celui care deplasează mereu, prin acțiune individuală, granițele răului colectiv. Mircea Diaconu (Gens) nu se străduiește în nici un fel să-și explice personajul, să-l umanizeze, să ne facă să-l compătimim. Actorul joacă reținut drama celui care a călcat legea morală în deplină cunoștință de cauză: el are motivații, nu scuze. Reținut, sigur de sine, pare că știe întotdeauna ce trebuie să facă, pentru că înțelege că nu mai e nimic de făcut; și când e, la un moment dat, copleșit, plânsul lui degajă aceeași forță a lucidității niciodată salvatoare. Constantin Dinulescu (Kruk) este însăși neputința: nu se poate raționaliza, prin ideologie, iraționalul. Persecutat în primul rând de maniheismul propriilor idei, actorul face perceptibil spațiul cuprins între trăiri și cuvintele care le exprimă. Febrilitatea întru profit a lui Alexandru Bindea (Weiskopf) are o tensiune a ambiguității relevată în momentul «parada modei» (căruia fantezia adecvată la obiect a Adrianei

Grand îi dă o tragică splendoare): sluga ticăloasă îl urăște pe stăpânul ticălos, și cu cât este mai cumplit și mai concret blestemul, cu atât este mai evidentă zădărnicia. «Trupa» este condusă de un actor interpretat de Bogdan Mușatescu cu o infinită grijă față de ipostazele histrionismului etalat, dar și asumat. Intensitatea trăirii tragice de care e capabilă Maia Morgenstern își găsește în rolul cântăreței Haya un amplu spațiu de desfășurare și faptul că actrița ne-a obișnuit cu performanța nu ne poate împiedica să observăm puterea ei de a polariza conflictul, de a dota cu mister sordidul vieții.¹

La Festivalul Național de Teatru din toamna lui 1993, într-o companie de realizări teatrale de mare vibrație, care au dat manifestării, ce încă oferea premii, un caracter acut competitiv (*Richard III* regizat de Mihai Măniuțiu, *Fedra* și *Decameron 654* în regia lui Silviu Purcărete, *Teatru descompus* de Matei Vișniec în regia Cătălinei Buzoianu ș.a.), *Ghetou* a primit două Premii speciale ale juriului, pentru Mircea Diaconu și compozitoarea Dorina Crișan Rusu, premiul pentru interpretare feminină i-a revenit Maiei Morgenstern, cel de scenografie Adrianei Grand, premiul Fundației pentru reconstrucția Bucureștiului actorului Mircea Rusu și, în fine, premiul pentru originalitate, oferit de UNITER, regizorului Victor Ioan Frunză. La Gala UNITER din aprilie 1994, în pofida faptului că spectacolul a avut nu mai puțin de cinci nominalizări (pentru cel mai bun spectacol, pentru cea mai bună regie, pentru cea mai

¹ Marian Popescu, *art. cit.*, p. 34.

bună scenografie și pentru cel mai bun actor/cea mai bună actriță – Mircea Diaconu și Maia Morgenstern), în mod uluitor nu a primit niciun premiu. Și asta chiar dacă primirea critică și entuziasmul publicului spectator au fost unanime, cu totul excepționale.

Ghetou învederează o tectonică dinamică, să zic așa, a spațiilor incluse, realizată impresionant prin aparatura mobilă a Teatrului Național. Muzica nu mai e ilustrativă, nici atmosferizantă, ci o componentă dramatică: soliștii sunt personajele ce-și cântă dramele, corul e expresia unei forțe morale de rezistență, pianista iese din mulțime și reintră în ea ca figurant distinct. Scenografia propune costume și, apoi, într-o defilare uimitoare, vestimentații grotești ce evocă destine anonime și infinite tragedii. Victor Ioan Frunză orchestrează toate mijloacele la nivelul de pregnanță al unui oratoriu măreț.¹

¹ Valentin Silvestru, „Din registrul ideilor primare”, *Teatrul azi*, nr. 12, 1993, p. 3.

8. Alexander Hausvater, reîntoarcerea fiului darnic

*Fenomenul ...au pus cătușe florilor...*¹

A doua stagiune bucureșteană de după evenimentele din 1989 nu s-a deschis într-o atmosferă socială și politică mai liniștită decât precedenta: în septembrie, o nouă descindere a minerilor din Valea Jiului la București, prilejuită de această dată de revendicări în directă legătură cu prăbușirea economiei în plină tranziție spre capitalism, cu creșterea galopantă a inflației și cu ezitant-turbulentul proces de privatizare, avea să producă dramatica demisie a guvernului Roman. După frenezia creatoare (fără limite clare de buget) a primei stagiuni, chiar dacă nici legislația, nici sistemele de finanțare nu suferiseră încă modificări, instituțiile de spectacol intraseră deja într-o stare de confuzie și agitație surdă, viața lor de fiecare zi fiind mereu mai afectată de imprevizibilul unui mediu politic, economic și administrativ aparent incontrolabile. În viața artistică, inclusiv cea teatrală, își făcea loc o polarizare fără precedent a opiniilor și deciziilor de apartenență politică:

¹ Unele fragmente din acest capitol au apărut în Miruna Runcan, *Odeon 70. Aventură istoric-omagială*, București, Oscar Print, 2016.

un fel de război rece, nedeclarat, între nou (reprezentat de o formulă stranie de anticomunism vehement și recuperare – memorială și practică – a pluripartitismului din interbelic, idealizat tocmai pentru că era proiectat la o distanță temporală irecuperabilă rațional) și vechi (reprezentat de oamenii fostului regim, acum în haine noi, dar cu mare susținere de masă, într-un reflex firesc de conservare a celor deja cunoscute). Lumea culturală însăși era scindată, din ce în ce mai vizibil, paradoxal, între teoreticienii artei pentru artă (o autonomie a esteticului percepută, pe de-o parte, ca unica formă de rezistență pasivă în comunism – cu efectul secundar, pe de altă parte, de a pune în paranteză sau chiar de a șterge cu buretele colaboraționismul și privilegiile obținute în perioada anterioară); și cei ce doreau, indiferent de generațiile din care făceau parte, implicarea în procesul de reformare a societății, inclusiv prin discursuri artistice, în condițiile unui mediu complet nepregătit în fața unor asemenea profunde modificări structurale. Granița dintre cele două tabere e, totuși, privită de la distanța de azi, una mlăștinos-fluctuantă, determinată mai degrabă de habitudini, fidelități și chiar orgolii particulare, greu de reconstituit, astfel încât separarea netă între „pro-iliescienii” reconvertiți la autonomia esteticului și „anti-iliescienii” dornici de schimbare pare, de fapt, un operator simplificator, naiv, chiar dacă explicabil la acel moment.

În acest straniu context, marele moment de biruință al primei stagiuni girate de Alexandru Dabija și noua sa echipă la Teatrul Odeon nu e, de fapt, premiera cu *Mincinosul* de Goldoni, montată de Vlad Mugur – un spectacol frumos și bine primit de critică, dar care ar fi putut fi conceput și

realizat, fără urmă de îndoială, în aceeași concepție, și în 1970; ci ...*au pus cătușe florilor*... de Fernando Arrabal, în traducerea și adaptarea, extrem de originale, ale Irinei Călin și a lui Cristian Popescu, cea dintâi montare în România a regizorului canadian de origine română Alexander Hausvater. Marcând un moment de răscruce nu doar pentru Teatrul Odeon, ci și pentru întreaga mișcare teatrală din țară, spectacolul a fost și continuă să fie considerat și astăzi unul legendar.

Spectacolul lui Hausvater se sustrage unei abordări ce ar uza de termenii consacrați în critica noastră. Fiindcă, acest spectacol care își refuză până și aplauzele, ne poartă dincolo de teatru. Mai exact, dincolo de reperele după care obișnuiam să recunoaștem actul teatral. El nu intenționează să se constituie într-un «produs artistic desăvârșit», ci într-un șuvoi năvalnic de imagini de o violență extremă, de o frumusețe extremă (...) Recentă premieră de la Odeon este, fără îndoială, unul dintre evenimentele teatrale majore ale acestei stagiuni. Dar ea este, mai cu seamă, un spectacol necesar.¹

Povestea întâlnirii lui Alexander Hausvater cu actorii viitorului Odeon începe aventuros, cu ani în urmă, în 1983, ocazionată fiind de faptul că regizorul de origine română (dar care părăsise țara în adolescență), curator în acea vreme al unui mare festival internațional de teatru, Quinzaine Internationale du Théâtre de Quebec, a dorit să vadă deja celebrul *Woyzeck* pus de Alexa Visarion, în perspectiva

¹ Victor Scoradeț, „Dincolo de teatru sau Alchimia visului”, *Contemporanul*, 10 ianuarie 1992.

unei posibile invitații în festival. S-a organizat o reprezentație specială, doar pentru el (deja spectacolul era, la ordinul autorităților, reprezentat foarte rar), apoi ambasada Canadei a oferit un cocktail. Prietenoasa întâlnire nu s-a finalizat cu un turneu peste ocean (nu din vina lui Hausvater, ci pentru că, pur și simplu, plecarea n-a fost aprobată „de la centru”); însă, iată, după 1990, regizorul de origine română s-a întors și-a propus directorilor – Florin Zamfirescu, cu care rămăsese în relații de comunicare și amicale de la vizita din 1983, și Alexandru Dabija, pe care l-a cunoscut abia atunci, o serie de proiecte de perspectivă. S-au hotărât, din motive nemijlocit legate de situația politică particulară a momentului, asupra piesei lui Arrabal. Întrebat de Victor Parhon, într-un amplu interviu, ce l-a determinat să revină cu un proiect în țara sa de origine, regizorul sentimentaliza, în ton cu euforia epocii:

Uneori ai nevoie de o întâlnire cu rădăcinile tale. Pe care poate le-ai uitat, pe care poate nu le cunoști, dar ajungi la o vârstă când această întâlnire devine necesară. Pe de altă parte, aici s-a întâmplat ceea ce s-a întâmplat în '89. Mi se pare că ceva s-a întâmplat și în mine. Iar dacă nu participi la ceea ce se întâmplă, chiar cu tine însuși, înseamnă că nu ești. Oricât de mărunț ar fi acest fel de participare. Al tău, față de tine însuși. Ceea ce pentru alții, de acolo, poate părea o nebunie – să-ți lași alte proiecte și să vii în România să faci un spectacol – pentru mine, chiar dacă n-a fost deloc simplu, e omenește de înțeles.¹

¹ Victor Parhon, „Alexander Hausvater: E nevoie de acest strigăt fără sfârșit”, *Teatrul azi*, nr. 2, 1992 p. 5.

Pe de altă parte, însă, în același interviu, Hausvater pare a avea o viziune deloc conformă cu estetica teatrală ce domina (exceptând, desigur, experimentul lui Șerban) mediul artistic românesc. Din punctul său de vedere, unul mai degrabă intervenționist, teatrul (și oamenii lui) trebuie să încerce să trezească conștiințe și să zguduie, pe cât se poate, mentalități.

Cred că nu mai sunt suficiente doar șușotelile aluzive și nici arta jocului actoricesc, în care sunteți fantastici. E nevoie de un strigăt fără sfârșit, care spune pur și simplu că, oricine ai fi, ești un participant activ la sistemul trecut, la sistemul prezent și viitorul depinde numai de tine (...) Eu cred, în general, în această responsabilitate a fiecăruia, și ea are nevoie de o altă teatralitate decât cea de până acum. Acest strigăt trebuie să te urmărească. Actorii îți spun ceva. Tu ești aici. Tu vezi și nu mai poți să spui că n-ai știut. (...) *Animatorii de teatru, prin producțiile lor, trebuie să-ți dea și imaginea integrării teatrului în viață, în societate. Publicul nu se duce la teatru numai ca să râdă și să evadeze din realitate* [s.n.]. El a trăit, aici, în ultimii doi ani, momente deosebit de intense, și nu cred că funcția teatrului acum este să-i ofere o nouă evaziune. Cred că teatrul trebuie să-i spună publicului: uite, avem aici un orologiu, dar și o bombă care va exploda. Auzim împreună cum face tic-tac, tic-tac. Funcția mea este să ies din meseria mea extraordinară de actor și să spun acest tic-tac, tic-tac. Spunându-i, actorul a făcut ceva. Ce

faci tu, mai departe? Spui același tic-tac, împreună cu el? Nu știu, ceva totuși se va întâmpla.¹

Această intenție fundamentală, de „necesitate” terapeutică a spectacolului în raport cu mediul social, politic și artistic românesc al începutului de deceniu postrevoluționar e una dintre ideile ce revin, obsesiv, și în cronicile de întâmpinare ale spectacolului. Ținta lui Hausvater a fost, în mod declarat, aceea de a vorbi, prin intermediul piesei prelucrate liber după Arrabal, despre ieșirea din infern, din țara închisoare, iar paradoxala alegere a unui text scris de un comunist asumat, pentru a exorciza și transcende teroarea comunistă, n-a părut, la momentul acela, să ridice nimănui niciun fel de întrebări. Dimpotrivă, și memoria personală conservă, după trei decenii, aceeași senzație de „urgență” cathartică care-a însoțit producția, receptarea și succesul său uluitor, echivalent, probabil, doar cu cel al *Trilogiei antice* a lui Andrei Șerban, ieșită la public cu doar un an înainte. Însă despre Șerban știa mai toată lumea cine este și de unde vine. Despre Hausvater nu auzise, în România, mai nimeni, cu toate că avea, la acea dată, peste o sută de spectacole montate în Israel, Marea Britanie, Canada sau SUA.

Iar de-aici începe o experiență artistică, halucinantă, fără precedent, splendid evocată dinăuntru echipei de Mugur Arvunescu în cartea sa dedicată spectacolului cu *La Țigănci* (căreia i-a urmat, în 2021, un volum reunind mărturii despre ... *au pus cătușe florilor...*”, la treizeci de ani de la premieră²):

¹ *Ibidem*, p. 7.

² Mugur Arvunescu, ...*au pus cătușe florilor... Spectacol revoluție*, București, Oscar Print, 2021.

La sfârșitul anului 1991, după trei săptămâni de repetiții intense, într-un regim de lucru pe care actorii Odeonului nu-l mai trăiseră, a avut loc premiera spectacolului *...au pus cătușe florilor...*, după F. Arrabal, în regia lui Alexander Hausvater și scenografia lui Constantin Ciubotariu. A fost un spectacol memorabil, un mare succes, disputat, controversat, fecund, în care s-au depășit multe granițe în ceea ce înseamnă expresia și expresivitatea actorului pe scenă. Deși puțini recunosc astăzi, Hausvater a fost, prin viziunea puternică și prin acest experiment cultural remarcabil, un deschizător de drumuri în istoria recentă a teatrului românesc (...) Când l-am cunoscut prima dată, Hausvater ne-a speriat pe toți. Era ceva cu totul și cu totul nou, ceva cu care nu ne mai întâlnisem, nu mai făcusem, și am început lucrul cu sentimentul că prima criză de comunicare nu este prea departe. A urmat însă o demonstrație de farmec, logică și entuziasm prin care Hausvater a reușit să ne strângă pe toți laolaltă, băieți și fete într-un singur suflet. Ajunsesem să acceptăm lucruri pe care nici în visele noastre cele mai îndrăznețe (mai curând le-aș spune coșmaruri) nu le-am fi făcut. Se trăia cu toată credința, cu tot sufletul, pentru că ceea ce făceam acolo era pe viață și pe moarte, și pentru că demersul propus își găsea perfect motivarea (...) După șocul produs de duritatea textului, a urmat lungul drum al motivațiilor pentru ca trupurile noastre, până atunci păstrătoare doar de energii și intimități discrete, să devină, în nuditatea lor absolută, imagini de coșmar sau viziuni estetice sublime

(...) Timp de trei săptămâni, actorilor nici nu le mai venea să mai plece acasă. Unii nici nu mai plecau. Dormeau în teatru, rămâneau acolo pentru că simțeau nevoia să stea împreună. Această experiență trăită intens, uneori dincolo de limite, sentimentul comunicării perfecte și armonizarea energiilor colective au creat o stare specială actorilor din *Cătușe*. Acum sunt convins că, deși succesul a fost copleșitor, de durată și recunoscut cu prisosință, marele câștig al acelor zile a fost sentimentul că nimic nu ne putea sta în față. Am câștigat cu toții credința că energia și efortul celui care este la un moment dat în scenă se transmite integral următorului actor care va continua cu aceeași intensitate și dăruire demersul colegului său. Am învățat cu toții ce înseamnă să faci parte dintr-o orchestră cu viori bine acordate, care știu să atingă în orice moment acel sunet unic pe care alții îl obțin cu totul întâmplător.¹

Cum vedem, există câteva asemănări importante între *Trilogia* lui Șerban și ... *au pus cătușe florilor*... – chiar dacă la momentul respectiv critica a părut să evite cu oarecare obstinație, din cine știe ce politicoase pricini, comparațiile²

¹ Mugur Arvunescu *La Țigănci... cu Popescu*, București, Oscar Print, 2014, pp. 17-18.

² De altfel, sub titlul *And They Put Handcuffs on Flowers*, Hausvater montase o versiune a piesei lui Arrabal la Theatre Lab din Montréal încă din 1974, același an în care Șerban a montat *Troienele* la LaMama; ceea ce ar fi trebuit, probabil, să încurajeze critica românească în „a citi” cât de cât contextual și comparativ cele două producții. Nu s-a întâmplat.

– prima fiind aceea de adâncime: dorința ambilor regizori de a crea, prin antrenamente coagulante și printr-un regim de repetiții de tip atelier, o echipă dedicată unei idei, pentru care spectacolul ca atare nu mai e doar „o sarcină de serviciu”, ci devine un proiect personal, de grup și individual, animat de credința comună că actul teatral trebuie să producă un efect catarctic puternic, ce depășește cu hotărâre divertismentul elitist, ținând o înnoire, ori măcar o modificare profundă în fiecare spectator-participant. De aici mai departe, desigur, umbra lui Artaud și a teatrului cruzimii plutea ca un nor dens asupra ambelor proiecte, cu atât mai mult cu cât ele induceau din start spargerea convențiilor burgheze de participare confortabilă, „din fotoliu”, a publicurilor implicate.

Dar chiar din acest punct de intersecție proiectele se și separau, și nu doar metodic. Dacă *Trilogia* se revendica de la fascinanta iluzie a întoarcerii ritualistice la originile teatralității, *Cătușele* lui Arrabal/Hausvater mizau, în descendența *Living Theatre*, pe o exacerbare șocantă a asumării realului imediat, a istoriei recente, ca experiență „personală” a alterității, a umanității ultragiutate – în carnea și sângele ei. Da, fiecare era (și) o demonstrație meta-teatrală, doar că cea dintâi se păstra în cadrul cultural-estetic al formulei „acesta este, la rigoare, teatrul”, pe când cea de-a doua opera în termeni de activare, de „agency”: „asta poate face/ar trebui să facă teatrul”.

Agitate cum erau vremurile, de undeva din interior a transpirat, în timpul repetițiilor (altminteri unele cu uși perfect închise – până la avanpremieră niciunul dintre artiștii sau funcționarii neimplicați în montare n-a văzut

nicio repetiție), faptul că pe scenă va exista, la un moment dat, nuditate masculină. Au început să vină tot felul de anonime de protest, inclusiv o scrisoare strecurată în căsuța poștală a actorului Florin Zamfirescu – director adjunct la acea vreme; apoi, cu puțin înaintea conferinței de presă, în ziarul *Românul* a apărut o notă prin care deputata Agatha Nicolau (actriță a teatrului!) amenința cu oprirea reprezentației, invocând articolul 30 din Constituție, cel referitor, la acea vreme, la atingerea adusă „bunelor moravuri”. Povestindu-se asta la o conferință de presă, evident o substanțială parte a presei, inclusiv a celei subvenționate (încă) de putere, a sărit ca arsă... Azi am zice: ce publicitate mai bună decât neîndemânateca și scandaloasa amenințare publică cu oprirea spectacolului ți-ai fi dorit, în iarna lui 1991? Cum totul era, în acea vreme, interpretabil dar și interpretat politic, nici nu-i de mirare că reacțiile au venit pe măsură¹.

Trebuie spus, ținând seama nu doar de mărturiile celor implicați, ci și de extraordinara reacție a presei de după premieră, că spectacolul era, într-adevăr, copleșitor. Textul lui Arrabal fusese în bună parte rescris/ adaptat, se introduseseră pasaje din mărturiile deținuților politici români cu privire la „reeducarea” de la Pitești și Gherla: acest strainu artificiu de calcul dramaturgic – preluarea și adaptarea la România, aflată în plin puseu anticomunist, a unei piese inspirate de ororile detenției îndurate de militanții de stânga în pușcăriile lui Franco – nu a produs nici publicurilor, nici criticii nicio nedumerire, semn cert al consensului

¹ Vezi, de exemplu, Doru Mareș, „Teatrul în luptă cu cenzura”, *Cotidianul*, 7 ianuarie 1992.

așternut, și la noi și-n alte spații europene, în chestiunea echivalării ideologice, fără rest, dintre fascism și comunism¹.

Scene din spectacol încep să aibă impact emoțional: dezvăluiri recente privind închisorile comuniste din România trag dureros, dar necesar, lespeda uitării, a indiferenței sau a compromisului de pe o realitate trăită. Din această cauză, care poate fi interpretată și ca un avertisment, multe dintre scenele spectacolului sunt jucate dintr-o perspectivă a durității, dar și a speranței într-un mediu care nu are cum suporta fardul ipocriziei. Dacă aceste scene șochează, faptul trebuie să fie raportat la habitudinile noastre de spectatori. Viziunile celor întemnițați, evadările lor în vis instituie o tensiune între scene ale vieții de închisoare – culminând cu execuția lui Tosan –, scene ale vieții exterioare și cele din regimul visului. Imaginile create de Alexander Hausvater sunt de o semnificație specială: ele nu frizează naturalismul, atunci când apar replici într-un limbaj crud sau actori goi, ci determină verosimilul cerut de logica actului scenic.²

Întregul spațiu al reprezentației fusese complet reorganizat, astfel încât spectatorul să-și asume, cu sau fără

¹ De altminteri, vizitând România în 1995, la invitația Teatrului Toma Caragiu din Ploiești, unde se montase piesa sa *Labyrinthul*, Arrabal a văzut și *Picnic pe câmpul de luptă* și ... *au pus cătușe florilor...*, ambele la Odeon. Nici lui nu i s-a părut nimic ciudat. Cf. Mugur Arvunescu, ...*au pus cătușe florilor... Spectacol revoluție*, pp. 83-85.

² Marian Popescu, „Avertismentul”, *Teatrul azi*, nr. 2, 1992, p. 15.

voința sa, traseul inițiat prin care să i se reveleze coșmarul spațiului concentraționar – iată încă un punct comun între *Cătușe* și *Trilogie*. Încă de la intrarea teatrului, un lung tunel de sârmă ghimpată, tapetat cu zdrențe, ziare, fragmente de haine ori chiar de corp uman traversa cele două foaiere, iar publicul era condus prin coridorul luminat la capăt de un insuportabil reflector, în sunetul amenințător al sirenelor, dar și de hăituiala unora dintre actori, prin cele două culoare laterale ale lojilor, până în scenă. De altfel, spațiul sonor, construit/compus/înregistrat de Mircea Kiraly era, el însuși, o extraordinară instalație experimentală, menită să reordoneze volumetric percepția spectatorului în raport cu imaginile și situațiile scenice, acționând direct asupra propriei sale imersii în universul reprezentației. Participantul era așezat de actori, la limita busculadei, pe locurile fixate pe schelării metalice, paralele cu oglinda scenei. Decorul mobil, la rândul lui bazat pe elemente metalice care coborau și se ridicau la pod, în funcție de necesitățile unei situații dramatice sau alteia, era pus în relief printr-o sofisticată tăietură a luminilor ce sculptau întunericul, și era mărginit, pe laterale, de un amenințător scaun electric, și de un perete înalt, semitransparent, asemeni unui acvariu, în care pluteau, la final, trupurile sângărânde, fără identitate, ale victimelor.

Experiența receptării era, de la început până la final, un fel de succesiune de bombardamente psihologice, amestecând spaima, poezia, oroarea, dezgustul și revelația tragică, într-un vârtej de emoții a căror brutalitate abia dacă îți lăsa vreme să respiri, ori să prelucrezi informația estetică – asupra căreia puteai reveni, în fond, abia după ce păărăseai,

îmbrâncit, în același zgomot infernal de sirene și portavoce, LOCUL comuniunii teatrale. Evident, nu exista ieșire din convenție, detașare de trăirea teatrală, nu existau aplauze.

Despre *...au pus cătușe florilor...* de Fernando Arrabal, în regia lui Alexander Hausvater (Teatrul Odeon), s-au scris multe rânduri. Cu siguranță însă, subiectul este departe de a fi epuizat. Spectacolul regizorului canadian a fost, neîndoielnic, unul din evenimentele majore ale Festivalului. Experiența ambientală se sprijină pe activarea prin șoc a spectatorului care este *condus* să asiste la o execuție. Spațiul de joc se descompune pe elemente de focalizare a atenției: zidul, scaunul, vorbitorul, arena, cușca, electrocarul. Textul dificil al lui Arrabal se metamorfozează într-un spectacol dinamic și incitant, în care permanenta pendulare între visul libertății și realitatea claustrării capătă accentele dure ale universului concentraționar. Extraordinara performanță a lui Alexander Hausvater ni se pare, după reușita de ansamblu a spectacolului, evitarea tentațiilor de a face «șopârle». Drama închisorilor e convertită în act artistic, fără să se mizeze, aparent, pe experiența reală a publicului, ci pe asumarea dirijată a convenției receptării actului teatral. Dovedind o nedisimulată stare de empatie, trupa Teatrului Odeon susține ștacheta înaltă a spectacolului printr-un joc inspirat și permanent conectat la tensiunea ambientului.¹

¹ Cătălin Ștefănescu „Festivalul Național de Teatru I. L. Caragiale”, *Steaua*, nr. 11-12, 1992.

Excepționala coerență și omogenitate a echipei de actori e scoasă în evidență de mai toate cronicile, lucru care va duce, ulterior, și la premiarea întregului grup, în cadrul Festivalului Național de Teatru (la care, în treacăt fie spus, năvala publicului a fost atât de mare încât, ca să nu se spargă, ușile au trebuit susținute de mașiniști, ținându-se de mâini, ca în cordoanele poliției la manifestațiile de stradă, atunci când e stăvilită mulțimea. Îmi amintesc cu mare amuzament imaginea unei tinere, pătrunzând printre picioarele bine înfipite în sol ale acestora, în patru labe, în timp ce-și chema șuierat prietenii: „Pe-aici, pe-aici!”). Cristina Dumitrescu încearcă să surprindă, fulgurant, prezența și contribuțiile unora dintre actori:

Foarte bună, de o coerență remarcabilă a fost interpretarea actricească, merit ce se împarte, desigur, și cu regizorul. Demnitatea ultragiată a eroului lui Dragoș Pîslaru se decupează cu forță, cu o desăvârșită puritate a figurării impurului. Impresionează vibrația de omenie ce animă personajul interpretat de Florin Zamfirescu. Maxima concentrare a mijloacelor dă adâncime, un sens tulburător, efigie de simbol însângerat eroului lui Dan Bădărău. Vibrant amestecul de grotesc și tragic al lui Marius Stănescu. Convingător, nuanțat e și portretul lui Ionel Mihăilescu. Femeia-vis, femeia-coșmar, femeia-aspirație, femeia-erou tragic, femeia-femelă, chipuri nenumărate mereu aceleași, mereu altele, desenează pregnant Carmen Tănase, Camelia Maxim dar și Oana Ștefănescu, Mirela Dumitru, Simona Gălbenușă sau Angela Ioan. Torționarii interpretați de Mircea

Constantinescu, Mugur Arvunescu și Laurențiu Lazăr, reușesc să fie emblematici pentru această blestemată «profesie», fără a fi fantoșe, ci ființe vii, posibil de individualizat în deliberata lor lipsă de individualitate.¹

Participarea la reprezentație producea, așa cum bine sublinia în cronica mai sus citată Victor Scoradeț, o reacție complexă, ce depășea de departe simpla emoție contemplativă ori evaluarea stilistică și estetică cu care atât publicul cât și critica erau obișnuite. Era, în realitate, aproape imposibil de așezat în simplele casete stilistice (chiar dacă s-au făcut, cu parcimonie, trimiteri la post-expresionism, la teatrul cruzimii ori la *Living Theatre*), stârnind reacții (aproape) viscerale, dintre care unele se păstrează încă în rândurile textelor ce i-au fost dedicate – inclusiv în cele câteva turnee externe în care a fost invitat:

Spectacolul Teatrului Odeon (fostul «Giulești») cu piesa lui Fernando Arrabal – *...au pus cătușe florilor...* în regia canadianului (român-israelian) Alexander Hausvater. Uluitor! Greu de analizat în cadrul unei relatări generale. Armelle Heliot, citată în programul spectacolului, referindu-se la Arrabal, printre alte considerații scrie: «Nu i se poate oferi un comentariu»... E tocmai ceea ce pot spune, în rezumat: impresionat, uimit, entuziasmat, îngrijorat, nelămurit întru totul, provocat, surescitat (...) Acest spectacol trebuie văzut. Văzându-l, trăiești două ore de

¹ Cristina Dumitrescu, „Visul, unica salvare de coșmar”, *România liberă*, 18 decembrie 1991.

autentică emoție artistică, la o înaltă tensiune umană, intelectuală... Teatru autentic, militant, anti-convențional, inteligent, superb vizual... Te simți îndatorat să mulțumești dramaturgului, regizorului, actorilor. Din tot sufletul! Bravo!

Cătușele și florile lui Arrabal-Hausvater mă vor urmări multă vreme.¹

Un interludiu comparatist

În altă ordine de idei, chestiunea creării/coagulării unei echipe „de proiect”, pe principii și cu tehnici de antrenament de tip atelier, într-un regim de semi-cantonament, punct de asemănare, așa cum am văzut, între *Trilogia* lui Șerban și *Cătușele* lui Hausvater, merită la rândul său, după peste trei decenii, măcar un moment de revizitare reflexivă.

Încă din anii 1960, în critica teatrală și, implicit, în instituțiile de profil din România, toate subvenționate, s-a desfășurat o amplă dezbatere privitoare la *regizorul animator*, ori la conducătorul de instituție animator, indiferent de profesia de bază de la care acesta s-ar fi revendicat. Împănată cu multe naivități visătoare, această dezbatere, al cărei vârf de val se poate plasa undeva în jurul anilor 1964-1966, semnală, la rigoare, o schimbare de perspectivă (și de mentalități) atât în privința modalităților de organizare a instituției teatrale, cât și, poate cel mai important, în privința felului în care a fost repositionată și asimilată arta

¹ Carol Feldman, „Reîntâlnire cu teatrul românesc”, *Viața noastră*, Tel-Aviv, noiembrie 1992.

regizorală în mediul artistic însuși. În fapt, ideea de *artist animator* – în situația specială a țărilor din Estul Europei, în care companiile sunt finanțate de stat, au trupe salarizate pe contracte fără limită de timp și program repertorial cu producții aprobate centralizat, care pot fi reprezentate, în funcție de audiență, cale de mai multe stagiuni –, funcționează ca răspuns parțial în procesul de sincronizare modernistă cu mișcarea teatrală din Occident; el acoperă un proces de individualizare și relativă (controlată) liberalizare a inițiativei individuale în actul artistic. Oamenii de teatru români care pot circula către marile festivaluri, ori cei care, neputând circula suficient de frecvent, se țin la curent pe cale livrescă cu viața teatrală de dincoace și de dincolo de Atlantic, sunt cu toții fascinați de performanțele și de omogenitatea echipelor *independente* care fac teatru de avangardă, centrate pe proiecte personale, experimentale, cu sau fără încărcătură de conținut politic, și care iau cu asalt scenele teatrale din Europa și din lume prin turnee sau mari festivaluri de răsunet.

În planul unor politici culturale imediate, conceptul de artist animator își găsește aplicarea, la noi (dar și în alte țări socialiste), pentru o destul de scurtă perioadă, prin numirea în funcții de conducere a unor artiști de prestigiu în câteva teatre cu vizibilitate mare din București și din provincii: Radu Beligan la Comedie, Liviu Ciulei la Bulandra, Horia Lovinescu la Nottara, Radu Penciulescu la Teatrul Mic, Vlad Mugur la Naționalul Clujean ș.a. După 1970, chiar dacă unii dintre aceștia mai rămân o vreme ~~rămân~~ în funcție, discuția despre animatori se stinge treptat: menținerea aceluiași sistem de organizare și implementarea

„revoluției culturale” ceaușiste de după 1971 dovediseră, la firul ierbii, că mitologia artistului animator fusese o iluzie. Pe de altă parte, chiar și în râvnitul Occident, pulsivitatea experimentalist/neoavangardistă își pierduse, în aceeași perioadă, din strălucire, sub presiunea noilor politici culturale cauzate de crizele economice din prima jumătate a deceniului opt.

Însă mirajul artistului (regizorului) animator, care adesea a acoperit, la noi, nu doar directorate, ci și-a aruncat aura și asupra unor regizori de marcă, din generații diverse, ce n-au deținut, de facto, poziții de conducere, a continuat să bântuie imaginarul lumii teatrale de pretutindeni și în următoarele decenii; iar una dintre cele mai credibile explicații în acest sens vine din însăși nevoia firească a unora dintre actori, indiferent de vârstele lor, de a-și depăși condiția de executanți – de „prestatori de servicii artistice”, ca să folosim limbajul de lemn al epocii – eliberându-și energiile creatoare în efortul colectiv al unei construcții scenice în care să se investească integral, fizic și intelectual, cu credință.

În primii ani de după 1989, atât dinăuntru cât și din afara spațiului teatral românesc, această foame generalizată de expresie personală și de grup s-a transferat, instantaneu, într-o disponibilitate fără precedent de a participa nemijlocit la proiectele regizorilor reîntorși din exil. Cum am văzut (vezi supra, cap. 2), însăși chemarea lor de către ministrul Pleșu se fundamenta pe speranța canalizării acestui potențial. Faptul că, fie și temporar, aceste speranțe uneori s-au împlinit, pe când în alte cazuri s-au spulberat ține, pe de-o parte, de fragilul echilibru dintre proiectul/proiectele

personal/e ale repatriaților și particularitățile trupelor pe care le-au întâlnit. Pe de altă parte, însă, chiar și în cazul „marilor împliniri” spectacologice ale anilor 1990, râvnita forță coagulantă n-a putut să-și arate roadele decât pe distanțe scurte, în condițiile contradicției fundamentale, pe care nimeni n-a părut s-o observe la acel moment, între formula organizatorică a teatrului de repertoriu finanțat de stat, cu actori salariați continuu, și modelele (economice, de producție și organizaționale) de coagulare a echipelor de avangardă din America și Europa (de la Living Theatre la Wooster Group, de la Institutul Experimental de Teatru al lui Brook la Théâtre du Soleil al Arianei Mnouchkine etc.). În structura (neclintită) a instituției publice de spectacol din România, efortul coagulator al unei echipe de proiect „animate” în jurul unui regizor sau altul nu putea avea, în condițiile în care unul și același actor juca în 3-5 spectacole diferite în aceeași săptămână, decât o rată de viață limitată: și atunci ca și azi, el se ciocnește și se tocește, pe de-o parte, de inerentele rutine implicate de expunerea actorului la tipuri de discurs și de estetică total divergente; și, pe de altă parte, echipa „coagulată” spontan în jurul unui proiect va produce o polarizare/antagonizare involuntară a mașinării instituționale în ansamblul ei, mai ales dacă are succes.

În acest sens, asemănările dintre *Trilogia antică* a lui Andrei Șerban și ... *au pus cătușe florilor...* pot servi drept ilustrări exemplare. Dar se și despart, din nou, la o privire mai atentă: experiența de creație, la nivel colectiv, a *Trilogiei* a implicat, pe de-o parte, așa cum am văzut, o selecție complexă a unei întregi grupări de artiști tineri

menite s-o slujească. Ulterior, această echipă s-a dizolvat aproape fără rest în marele colectiv artistic al Naționalului, ori în alte instituții, semnele acestui proces inerțial apărând inclusiv în spectacolele puse în scenă ulterior de Șerban însuși. Alexander Hausvater și-a selecționat, în schimb, echipa dinăuntrul trupei deja existente și, într-un efort dintre cele mai puțin obișnuite, echipa nu s-a dizolvat instantaneu, ci și-a adus regizorul înapoi acasă.

La Țigănci

Tradițional, un teatru de dimensiunile Odeonului își programează o mare producție pe stagiune. Nu este însă și cazul stagiunii 1992-1993: după complicatul și controversatul *Teatru seminar*, spectaculosul *Richard III* (vezi infra) și experimentalul *Ora linxului* de la studio, ea se încheie cu premiera, în iunie 1993, a unui spectacol la rândul lui intrat în legendă și care, în pofida dimensiunilor și a complexității sale fără precedent, a rezistat (miraculos) în repertoriul teatrului peste un deceniu. În săptămâna premergătoare lansării, jurnalele, posturile de televiziune și revistele primeau – cu scontată stupoare – următorul comunicat de presă:

Cu nestinsă durere TEATRUL ODEON anunță dispariția neașteptată și definitivă a ilustrului profesor de pian și compozitor G.G. Gavrilesco, în grădina diabolică numită

LA ȚIGĂNCI

ale cărei fatale însușiri au fost din timp denunțate în fața întregii lumi de Mircea Eliade, din nefericire fără ecou.

Despre calitățile și strălucitorul destin al marelui nostru compatriot și concetățean, prof. Gavrilescu, ziariștii vor putea lua cunoștință în cadrul conferinței de presă comemorative ce va avea loc marți, 8 iunie, 1993, ora 11, în sala de protocol a Teatrului ODEON, când domnul Alexander Hausvater, regizor canadian, bun prieten cu dispărutul, îi va evoca viața și opera, prevenind o dată în plus întreaga suflare bucureșteană și autoritățile municipale asupra forței destructive, de proporții incalculabile, reprezentate de odiosul stabiliment numit LA ȚIGĂNCI

Rudele apropiate ale dispărutului și prietenii de suflet ai acestuia, regizorul Alexander Hausvater, scriitorul Cristian Popescu, scenograful Constantin Ciubotariu, costumierii Irina Solomon și Dragoș Buhagiar, compozitorul Adrian Enescu, coregrafa Raluca Ioana Ianegic, precum și îndurerații actori ai Teatrului Odeon așteaptă onorații ziariști și publicul, precum și pe toți aceia care l-au cunoscut, iubit și stimat pe genialul profesor de pian, la parastasul ce va avea loc la sala Majestic, miercuri, 23 iunie ora 19.

Așa cum bine subliniază Mugur Arvunescu în volumul recuperator dedicat spectacolului¹, dar și poetului Cristian Popescu, în fapt pregătirile pentru acest proiect au început încă din proximitatea premierei cu ...*au pus cătușe florilor...*, întreaga suflare a teatrului și, în special, membrii echipei

¹ Mugur Arvunescu, *La Țigănci cu... Popescu*, Editura Semne, 2004.

de actori concentrându-se pe realizarea unei noi producții semnate de regizorul canadian. S-a decis că această producție va fi o adaptare (liberă) după *La Țigănci*, însă, încă din primele schițări ale proiectului, a fost clar că, pentru a-l putea împlini la nivelul de performanță propus, e nevoie de o amplă campanie de strângere de fonduri, care să completeze investițiile teatrului, evident insuficiente. Ca nicio dată, pe lângă demersurile realizate de conducerea teatrului, actrițele Angela Ioan și Carmen Tănase s-au dedicat cu generozitate neobosită unei serii de alergături, din bancă în bancă, din sponsor în sponsor. În cele din urmă, Fundația Soros a plătit, ca bursă de creație, onorariul regizorului, trustul de presă *Expres* a coprodus spectacolul, s-au adăugat diverse tipuri de sponsorizări de la Euromedia lui Mircea Nedelciu, de la firma ARIS și de la tot felul de alți binevoitori. Pentru a putea ține pasul cu organizarea producției și programul extrem de aglomerat al lui Hausvater, scenograful Constantin Ciubotariu a plecat în vara lui 1992 în Canada, pentru zece zile, tot printr-o sponsorizare, ca să lucreze nemijlocit cu regizorul, punând pilonii de bază ai foarte complicatului concept spațial.

În timpul unei scurte reveniri a lui Hausvater în România, s-au luat decizii și asupra perspectivei din care trebuie abordată, atât construcția numărului special al *Canava Odeon* dedicat premierei, cât și întreaga (neobișnuită) campanie de presă. Miza majoră a provocării era găsirea ori compunerea unor texte pastișă, trimițând stilistic la discursul de presă interbelic, cu ton ironic-senzaționalist, care să fie combinate cu materialele de substanță: s-a convenit asupra unui fragment dintr-un eseu semnat de Monique

Borie, referitor la relația dintre textele de proză ale lui Eliade, în special *19 trandafiri*, și Living Theatre; căruia li s-au adăugat, firește, mărturiile autorului dramatizării, excepționalul poet Cristian Popescu, ale regizorului și ale altor realizatori, totul organizat în forma unui tabloid din anii 30, pe coperta căruia a fost reprodusă, prelucrată grafic, harta Bucureștiului anilor 1930, cu traseul tramvaiului 44, și așa zisa zona a dispariției, pe care erau însemnate „locurile” imaginarei ultime călătorii a lui Gavrilescu. Au fost colportate zeci de anunțuri reale, reclame, năucitoare fapte diverse, pentru a crea atmosfera și a spori senzația de autenticitate a plonjeului temporal.

Direcția de pasișă ironică imprimată, la sugestia regizorului, materialelor de promoționare venea, desigur, din nevoia de a scoate nuvela metafizică a lui Eliade din chihlimbarul „patrimonialistic” adulțor; dar intra și în relație directă cu neobișnuitul ton poetic, când patetic, când sarcastic, când auto-persiflant, al dramatizării lui Cristian Popescu: un *work in progress* care a suferit, în repetiții, numeroase transformări directe, reieșite din felul în care exercițiile echipei de actori, coordonate de regizor, se cristalizau pe principalele paliere ale călătoriei inițiatice la care era invitat spectatorul. Experiența dramaturgică pe care Cristi Popescu a declarat-o, încă din *Canava Odeon*, prima și ultima sa încercare de acest fel, reprezintă, probabil, și unul dintre primele experimente de „*écriture au plateau*” din spațiul nostru teatral (îi va urma, cum am văzut, cea a lui Horia Gârbea la *Iluzia comică*).

Încă de la prima întâlnire, Hausvater cred că a înțeles însă, prin reacțiile uneori explozive ale lui

Cristi, cât de bine simte acesta substanța dramatică din care se alcătuiește o scenă de teatru. Cred că a avut loc un transfer spiritual între cei doi artiști și stilul lui Cristi de a asista și de a reface din mers fiecare scenă la cererea regizorului a fost determinant pentru construcția spectacolului. Într-un fel, poezia pe care el o scria se apropia mult de conținutul temelor din *La Țigănci*: creația, sentimentul ratării, iubirea, moartea, credința. Cristi a transferat în textul creat multe din neliniștile nopților sale de poet. Era un Gavrilescu ce scria privindu-și chipul în oglindă.¹

E de adăugat la prezentarea artiștilor din invitația de presă faptul că machiajul, perucile, complicatul *body design* și conceptul afișului au fost realizate de Livia Bocănescu, scenografa și artistă plastică basarabeancă sosită în țară cu trupa Teatrului Eugen Ionescu, apoi angajată la Odeon, căreia statul român nu reușise să-i echivaleze diploma în regie obținută la Moscova – pricină pentru care a funcționat, în toți acei ani, pe un simplu post de machieuză.

Parcursul reprezentației era format din patru etape spațio-temporale diferite (de „joc”, dar și de receptare). Intrarea spectatorilor se făcea prin spatele teatrului, unde aceștia erau lăsați să aștepte minute bune, pe trotuarul din strada Academiei, în fața unei duble scări metalice, în timp ce dintr-un difuzor se auzea, monoton, litania unor zeci și zeci de nume, cu data nașterii și-a morții; printre care se strecura, desigur, și numele profesorului Gavrilescu. Ușa

¹ Mugur Arvunescu, *La Țigănci. Cu Popescu*, ed. cit., p. 27.

buzunarului de decor avea spânzurată deasupra firma neglijentă „La Țigănci”, și de ea era sprijinit un coșciug cu capac transparent în care, în momentul intrării spectatorilor, apărea personajul „conducător de drum”, Țiganca (Adriana Trandafir).

Prima etapă a călătoriei îi păstra pe spectatori în buzunarul de decor, unde se amenajase o scenă minusculă, iar pe laturi ardeau înalte sfeșnice bisericești cu lumânări, la baza cărora se aflau coroane de flori: un parastas improvizat, pe jumătate burlesc, pe jumătate serios, propunea căderea în timp, dinspre azi spre ieri și înapoi. Apoi, spectatorii erau conduși în scenă și așezați pe două laturi paralele cu oglinda scenei, ce lăsa la mijloc un spațiu „stradal”, traversat de șinele de tramvai. Schimbările de decor se făceau în culise, pe platforme cu roți: ele sugerau diversele spații ale poveștii lui Gavrilescu, dragostea ratată din vremea studiilor din Germania, orele de pian plicticoase și refulat-erotizate (care se desfășurau chiar într-un pian ce venea pe șine), visele artistice ale eroului (Gavrilescu era, pentru această secvență, doar Florin Zamfirescu), drumurile cu tramvaiul 44 și, în fine, coborârea la stația Preoteselor.

Coborârea era una... fizică, a tuturor participanților: spectatorii erau introduși în sală printr-o secvență interactivă, în care actorii se amestecau printre spectatori, îi invitau la dans, le puneau întrebări cu semnificație deschisă, ba chiar îi invitau să spună, dacă doresc, câteva cuvinte, ori chiar poezii. Trecerea invizibilei oglinzi a scenei era astfel transformată într-un interludiu de „fraternizare” între actori și spectatori – cu efecte adesea surprinzătoare,

pentru care actorii erau antrenați să improvizeze soluții ad hoc. Efectul vizual al descinderii în sală era, la rândul lui, șocant: peste capetele spectatorilor se desfășura o plasă elastică, de circ, din lojele laterale și de la balcon plonjau, pe plasă, acrobații, iar din zona centrală a balconului cobora o țeavă de tipul celor utilizate de pompieri, de unde veghea și de pe care cobora spiralat, mai apoi, Țiganca.

Pe scenă, Gavrilescu se multiplicase în alte patru personaje adăugate celui inițial, interpretat de Florin Zamfirescu: Șerban Ionescu, Camelia Maxim, Gelu Nițu și Ionel Mihăilescu spărgeau unitatea corp-personaj, oferind fiecare o altă ipostază tipologică și atitudinală, preluându-și într-o amețitoare pantomimă coregrafică replicile unul celuilalt, intrând în contradicție, în duel ori în complementarități temporare, într-un amețitor turbion de personalități multiple. Asocierea dintre circ și plonjeul psihanalitic în care personalitatea umană își pierde consistența, multiplicându-se involuntar, era menită să-i creeze spectatorului o stare de vertij, de confuzie, în același timp seducătoare și neliniștitoare. Căderea suprealistă în anii comunismului, văzuți caricatural-kafkian, se petrecea într-un decor prăfos, de bloc comunist fără cer, cu zeci de ferestruici oarbe, ori populate de oameni fantoșă, în timp ce Gavrilescu/ Gavrileștii erau conduși de un om-cal, asemănător unei marionete absurde, trase de sfori invizibile (Marius Stănescu). Alunecarea și apoi reîntoarcerea mortală „la țigănci” era figurată de un decor pe schelet metalic drapat în perdele negre, sofisticat luminat, aproape în clarobscur, dinăuntru și dinspre sală, sugerând obiectivul gigantic al unei camere fotografice, într-o imagine sculptată în întuneric, de o

frumusețe imposibil de uitat. Interpretând fiecare mai multe roluri, grupul masiv de actori ce populau scenele nu dădea nicio secundă senzația de cor, ori de uniformitate, ci crea o lume bogat colorată, cu chipuri diferențiate și vii, în perpetuă schimbare.

În fine, fără spațiu de aplauze, ca și la *...au pus cătușe...*, spectatorii erau dirijați spre ieșirea din față, traversând cele două foaiere, printre actorii aliniați într-o jelanie mută, coroanele de flori și marile sfeșnice arzând, din nou organizate ca pentru un parastas.

Evident, despre spectacol s-a scris enorm, în termeni dintre cei mai elogioși, astfel încât simpla selecție a citărilor devine o întreagă aventură.

La Țigănci nu este o dramatizare a operei lui Eliade ci rezultatul a ceea ce N. Manolescu ar numi «lectură infidelă», singura, de altfel, cinstită față de operă și de autor. Se caută adevăratele «țigănci» (nicio legătură cu Eliade, după cum nici cu etnia în cauză) precum personajele lui Mateiu Caragiale căutau «adevărații Arnoteni». Este o mistică ba glumeață, ba blândă, ba catastrofică, a căutării esenței condiției umane, prin noțiunile de Ludic, Libertate și Dumnezeu. Personajele constituie un joc pe trei planuri: Gavrilesco (Florin Zamfirescu) și cele patru euri ale sale (Șerban Ionescu, Camelia Maxim, Ionel Mihăilescu și Gelu Nițu – cum se vede, prin eul feminin se creează și o ambiguitate sexuală, freudian inteligibilă), magia de la Țigănci, axată pe incantațiile și jocul extraordinar al Adrianei Trandafir, și personajul colectiv, dar bine marcat de fiecare actor, al

socialismului agresiv, pe două secvențe temporale. (...) Muzica (Adrian Enescu), scenografia (Constantin Ciubotaru), costumele (Irina Solomon și Dragoș Buhagiar) dovedesc la rândul-le că spectacolul este un vârf colectiv al teatrului românesc, fără de care am fi fost cu mult mai săraci, nu atât cultural cât afectiv.¹

Formula foarte originală a adaptării, mizând pe asociații libere de idei și ținând seama mult mai puțin de ordinea firului narativ al nuvelei originare, a nedumerit mai ales acel public cunoscător, iubitor al prozei eliadești, oarecum deconcertat de mizele spectacologice noi pe care și le-au propus atât dramaturgul, cât și regizorul. Fiindcă *La Țigănci*, în versiunea Cristian Popescu-Alexander Hausvater era departe de-a „ilustra” teatral nuvela. Propunerea lor transfera călătoria trans-temporală a profesorului Gavrillescu într-un parcurs personalizat, al spectatorului însuși, pentru care traversarea timpilor „spațializați” reprezenta (sau ar fi trebuit să reprezinte), de fiecare dată, o nouă etapă de imersiune într-o teatralitate ce îl obliga să-și ia în posesie, pe un alt nivel, propria identitate. Dintr-unele cronici, chiar foarte favorabile, se degajă acest disconfort produs de distanța dintre orizontul de așteptare predominant literar și policromia ofertei spectacologice – pierzând din vedere coerența de ansamblu, una declarată, dar și pusă în operă: destinul lui Gavrillescu este acela al

¹ Doru Mareș, „*La Țigănci* într-o lectură infidelă”, *Cotidianul*, 16 decembrie 1993.

mortului viu, iar traseul spectatorial e al unui priveghi magic.

Ceea ce i se poate reproșa, din acest punct de vedere, spectacolului lui Hausvater (nu și textului lui Cristian Popescu!) este evoluția pe un singur plan: acela al fantasticului. În nuvela lui Eliade, realul și fantasticul există cu egală îndreptățire, se confruntă; fantasticul se insinuează treptat în realitate, mai întâi fisurând-o prin intermediul straniului, pentru a irumpe apoi irezistibil, impunându-și propria sa realitate. Or traseul teatral al lui Gavrilescu e linear și previzibil, fără gradații și momente culminante.¹

Cu toate acestea, același cronicar e unul dintre puținii care diagnostichează și analizează cu subtilitate momentul neobișnuit al trecerii publicului de pe scenă în sală, cel de interacțiune între echipa de actori și cea de spectatori – moment pentru unii jenant, pentru alții neliniștitor, dar care oferea, într-un anume fel, cheia de transfer de la lectura estetică la valoarea experiențială, legând astfel ...*au pus cătușe florilor... de La Țigănci*.

Prinși în capcană, avem ocazia să simțim sub picioare «arsura» scândurilor – care ar trebui să ne facă să jucăm, asemenea ursului din bâlciuri? Înghesuiți unii într-alții, ne ascundem unul după celălalt de lumina reflectoarelor, de privirile actorilor care se «răzbună» acum, îndemnându-ne să trăim miracolul

¹ Victor Scoradeț, „O încântare pentru ochii dvs.!\", *Contemporanul-Ideea europeană*, 6 ianuarie 1994, p. 12.

prezenței pe scenă: să ne trăim personajul care suntem – sau pe acela pe care-l alegem, sub privirile celorlalți, ale «tuturor», fără regie. Să simțim cât e de greu, să realizăm cât e de important – sau măcar să ne urmărească acest moment, ca o somație ulterioară la reacție, la implicare, la spontaneitate. Dar el va fi urmat de un altul pe care îl vom percepe ca mult mai ușor, întrucât el se desfășoară în sală, după ce ne-am mai venit în fire datorită contactului cu locul nostru «dintotdeauna»; fotoliul de spectator. Ambele momente se constituie în ceea ce s-ar putea numi miza didactică a acestui spectacol; un prilej binevenit de a ne conștientiza limitele, inhibițiile, de a ne testa disponibilitatea de depășire a lor ca și capacitatea de a ne lăsa contaminați, pur și simplu, de bucuria trăirii.¹

Profitând însă de distanța temporală, trebuie precizat, cu onestitate, că au existat și critici – puțini, ce-i drept – care, dincolo de unele firești și legitime obiecții, au refuzat, pur și simplu, să se integreze în experiment și să își asume experiența ca atare, tratând propunerea în ansamblu ca pe o ratare. Și pentru cititorul de azi nu e de mirare că exact criticul de teatru ce atacase pamfletar, anterior, *Trilogia* lui Șerban (vezi supra) se delimita, cam cu aceleași mijloace, și de adaptarea lui Cristian Popescu după Eliade:

Unde se va fi ivit, însă, fractura dintre proiect și concretizarea lui satisfăcătoare? După părerea mea, în faza scenariului. Acesta propune, pe urmele

¹ *Ibidem.*

prozei eliadești, o călătorie inițiată al cărei punct de pornire e întâmplarea, al cărei traseu e memoria și a cărei linie de sosire e moartea, dar modifică originalul literar – coerent și «logic», în suprealismul său – până la a-l face nu doar de nerecunoscut, ci și de neînțeles. Desigur, acest reproș ar fi rămas neformulat dacă «textul de spectacol» ar fi avut o coerență a sa, proprie. Nu o are. Preludiul, foarte lung și, până la urmă, enervant prin monotonia pomelnicului născocit (să fie numele celor ce și-au găsit sfârșitul «la Țigănci»? și ce-i cu asta?) e succedat abrupt de începutul efectiv al povestirii – momentul așteptării tramvaiului –, împănat însă cu scene de amintire și bântuit regulat de un fel de Țigancă arhetipală (personajul principal – și inventat – în spectacol, alături de Gavrilesco), care nu-și avea defel locul aici. Altminteri, ce rost mai capătă mersul la Țigănci? Inutilă mi s-a părut a fi intervenția în acțiune a personajului «Lawrence al Arabiei»; chiar și pentru cine a citit nuvela, prezența acestuia – cocoțat, ca la circ, sub plafon – e doar aiuritoare. Mi-e greu să-mi închipui cum de Hausvater, autor a numeroase adaptări pentru scenă (judecând după *Decameronul*, piesă de sine stătătoare), a produs incongruențe de acest fel. Ori să fie contribuția colaboratorului său, Cristian Popescu?¹

Din fericire, însă, publicul n-a părut să țină deloc seama, nici de această dată, de evaluarea grăbită, amestec de

¹ Alice Georgescu, „Un eșec cu panaș”, *Teatrul azi*, nr. 4-5-6, 1994, p. 21.

intelectualism rău plasat, neatenție și blazare. Cronicile pozitive au prevalat, iar spectacolul s-a jucat cu sala plină aproape un deceniu. Mai mult, notorietatea și vitalitatea neobișnuită a spectacolului a dus, în mod firesc, la invitarea sa în tot felul de locuri. Cum însă traseul inițiativ avea o dimensiune site-specific, iar decorul era deosebit de sofisticat, plecarea în turnee era dificilă. Mugur Arvunescu și colegii săi de echipă rememorează emoționant câteva dintre cele mai stranii și fructuoase întâlniri cu publicul din țară sau de pe alte meridiane, și eforturile de adaptare, încununate de succes, la care a fost provocată trupa, precizând că, la baza reușitelor succesive, în condiții dintre cele mai neobișnuite, a stat, de fapt, antrenamentul-cantonament inițial, din vremea repetițiilor, cu care-i obișnuise Hausvater:

Actorii s-au obișnuit astfel să trăiască aceleași stări și relații indiferent de obiectele sau spațiile necunoscute care-i înconjurau. În timpul turneului din Germania, am avut ocazia să jucăm *Țigăncile* atât pe scena dotată a festivalului de la Oldenburg, cât și pe un podium inexpressiv dintr-o banală sală de ședințe din Ulm. În ambele situații reacția publicului german a fost impresionantă, oamenii aplaudând minute în șir în picioare. Dacă pe scena festivalului lucrurile s-au desfășurat cât de cât normal, înzestrarea tehnică fiind ireproșabilă, pregătirea de la Ulm a însemnat o goană disperată după improvizată. Pianul s-a transformat în simplă idee desenată pe-o pânză sub forma unei claviaturi, locul tramvaiului a fost luat de un banal cărucior cu care, probabil, gazdele își cărau cutiile de bere. (...) Nimic însă din ceea ce

însemna valoare și sens n-a fost ratat. (...) În 1998, spectacolul *La Țigănci* a fost invitat la Sibiu, la festivalul ce-și câștigase deja o celebritate europeană. Prezența regizorului și cele câteva zile de repetiții au transformat vechea mănăstire a Cisnădioarei într-un spațiu de descoperiri și reevaluări. Succesul a fost enorm și, probabil, am fi putut juca seară de seară timp de câteva săptămâni, fără să epuizăm numărul mare de spectatori ce au dorit să fie prezenți...¹

Cum am văzut, la un deceniu de la premieră, echipa de actori a dorit să aducă un omagiu poetului Cristian Popescu, prea repede dispărut, care ar fi împlinit în acel an (magica vârstă de) 44 de ani. Cu acest prilej, Cristina Modreanu dedica reprezentației speciale o nouă și amplă cronică, ce sintetizează și țintele și motivațiile profunde ale supraviețuirii sale:

Spuneam că *La Țigănci* nu e un simplu spectacol, ci o experiență, un drum inițiat, așa cum o inițiere este și vizita lui Gavrilescu în grădina misterioasă a Țigăncilor, într-o după amiază incredibil de caldă. Chiar traseul în clădirea teatrului este unul inițiat pentru spectator: acesta nu va fi lăsat să dormiteze în fotoliul său, ci va fi purtat în trei spații de joc (...) surprins mereu de ce i se va întâmpla. (...) Schimbarea spațiilor de joc, pelerinajul actorilor, spargerea convențiilor teatrale în mod neașteptat și includerea spectatorilor, a vocii lor, așa cum sună ea, e ceea ce diferențiază fiecare reprezentație, o hrănește cu

¹ Mugur Arvunescu, *op. cit.*, p. 21.

materie inedită, făcând imposibilă rutina, măcinarea lui dinăuntru. Acestea sunt datele care-au ținut în viață corpul acestei efemeride bine fixată, după zece ani, în conștiința spectatorului bucureștean. Sunt deja câteva generații care-au crescut cu acest spectacol, pe unii i-a apropiat de teatru periculos de mult, le-a arătat ce înseamnă emoția trăită «de cealaltă parte» a baricadei, i-a contaminat de mister.¹

¹ Cristina Modreanu, „Exerciții de libertate”, *Adevărul literar și artistic*, 17 iunie 2003.

9. Tompa Gábor – un model al „modelului”

Sunt dificil de recuperat, memorial dar și prin cercetare, statusul și imaginea publică de acum trei decenii ale regizorului Tompa Gábor: și asta, explicabil, mai ales pentru că atât statusul, cât și imaginea au ajuns să se confunde, aproape fără rest, în aceste decenii, cu directoratul său la Teatrul Maghiar din Cluj, una dintre cele mai importante scene ale României. Directorat a cărui durată e un caz unic nu doar la noi, ci, foarte probabil, și în majoritatea țărilor europene, indiferent de formula de finanțare care s-ar aplica în oricare dintre ele. Or, această situație fără termen de comparație își aruncă umbra asupra activității regizorale a artistului, încețoșând involuntar importanța operelor sale din primul deceniu de după căderea comunismului.

Moștenitor al unei tradiții artistice remarcabile – tatăl său, regizorul Tompa Miklós este una dintre figurile centrale ale teatrului ardelean de limbă maghiară, iar marele regizor Harag György i-a fost mentor încă din adolescență –, Tompa Gábor devine director adjunct artistic al celebrei trupe clujene încă din 1987, iar din 1989 preia direcția generală. Această responsabilitate se întrețese cu propria sa activitate artistică, administrarea, înținerirea și profilul însuși ale teatrului purtând, încă de la început, marca viziunii și gustului său artistic – o viziune dedicată armonizării

preferințelor publicului tradițional al teatrului, un public mai degrabă elitist, cu tendințele modernismului târziu din *teatrul de artă* european și românesc (conceptul de *teatru de artă* se revendică, evident, de la Stanislavski și Nemirovici-Dancenko și a traversat întreaga istorie a secolului XX). Formula se dovedește una reușită și deosebit de stabilă, factorii importanți care au condus la acest succes de durată (cu, desigur, micile sale suișuri și coborâșuri) fiind menținerea unei echipe de actori de înaltă profesionalitate și invitarea constantă a unor regizori colaboratori cu stilistici diverse, din România și din afara ei, dar care aparțin, cu nesemnificative excepții, aceluiași tip de estetică. În efortul de a crește vizibilitatea propriului teatru, dar și a propriei creații, în țară și în străinătate, Tompa a ranforsat activitatea Teatrului Maghiar din Cluj prin asocierea acestuia la Uniunea Teatrelor Europene – o organizație la rândul ei de elită, ce reunește azi 26 de instituții teatrale și al cărei președinte a devenit în 2018; alt pas esențial a fost acela de a înființa la Cluj, în 2007, Festivalul Internațional Interferențe, bienal.

Dificultatea de a reconstrui imaginea și postura încă tânărului Tompa Gábor în peisajul anilor 1990-2000 se datorează, paradoxal, tocmai neștirbitei sale consecvențe de model artistic și managerial de succes, care l-a transformat, pe de-o parte, într-un artist de respirație internațională, cu colaborări regizorale și educaționale în toate zărrile; dar, pe de altă parte, l-a așezat în ultimul deceniu și jumătate într-o poziție (paradoxal, deloc confortabilă) de vârf, ca exponent al unui privilegiat conservatorism – estetic dar și politic – în raport cu evoluțiile actuale ale vieții teatrale/culturale românești, dar în bună măsură și internaționale. Din

punctul de vedere al autoarei acestei cărți, Tompa Gábor este, probabil, exemplul ideal al neclintirii „modelului teatral” (nu doar românesc) bazat pe intertextualitatea culturală și pe imaginea-metaforă, specific anilor 1970-1980; o situație cu avantaje de moment și dezavantaje de durată, explicabilă parțial tocmai prin insularitatea instituției pe care o servește, o conduce și o protejează de atâta vreme.

În schimb, în interviurile din primii ani 90, cântărindu-și mereu discursul public cu mare grijă, Tompa Gábor se dovedește un tânăr senin, deosebit de cult și de generos, foarte stăpân pe propria sa viziune, atât ca artist, cât și ca manager, și înclinat, într-un anume fel, să-și exemplifice constant ideile teoretice cu exemple imediate de viață și artă. Miza sa primară e, firește, aceea de a-și consolida instituția, atât prin întinerire, cât și prin circulație:

...la Academia de Teatru, clasa de regie pe care o conduc va absolvi în iunie. Am câțiva studenți, zic eu, de mare perspectivă. Pe unul dintre ei, care va monta *Rosenkrantz și Guildenstern sunt morți*, vreau să-l aduc la Cluj, ca al treilea regizor al teatrului [este vorba despre Kovesdy István, *n.n.*]. Victor Ioan Frunză va monta *A douăsprezecea noapte*. Vreau ca Teatrul Maghiar din Cluj să se mențină la cota artistică pe care a atins-o în ultimii ani... Avem o trupă foarte bună, omogenă, care sper să atragă personalități ale regiei și scenografiei. Avem și invitații cu *Cântăreața cheală*, care, pe 15 septembrie, va trece de reprezentația cu numărul 100, la Berlin, Bruxelles, Antwerpen și Paris. (...) De asemenea, directorul lui Oxford Stage Company, John Retallack, va lucra un

musical – *Days o f Hope* [proiectul de colaborare nu s-a mai realizat, *n.n.*]. Va fi un bun exercițiu pentru cei șapte absolvenți, trei băieți și patra fete, pe care i-am angajat pentru întinerirea trupei și creșterea «efectivului», care a ajuns în sfârșit la un număr normal de actori: 30. Aceste personalități reprezintă garanții pentru calitatea profesională a spectacolelor.¹

Regizorul nu pare bătaios nici raportat la alte tipuri de a face teatru (exceptând, poate, persistența modelului textocentrist din teatrul din Ungaria, o temă care va reveni în mai multe interviuri²), nici cu sistemul în genere, oricât de neliniștitoare și turbulente erau vremurile – să ne amintim că guvernanții tocmai interveniseră, în 1994, în viața unora dintre cele mai dinamice teatre de la noi. Dar are un punct de vedere – e drept, moderat – și cu privire la teatrul politic, mai bine zis la dimensiunea politică a teatrului în genere:

Sigur că teatrul, dacă se ia în serios și reprezintă ceea ce este de fapt menirea lui originală – aceea de a fi oglinda vremii –, atunci nu poate să se sustragă politicii. Acest politic nu trebuie însă forțat. Acest spectacol, *Impostorul* [de Spiró György, regia Árosi

¹ Tompa Gabor, „Teatrul nu poate ocoli prezentul”, interviu de Ionela Liță, *Contemporanul*, 7 decembrie 1994, p. 12.

² Vezi, în acest sens, „Tompa Gabor – Divan pe teren neutru” în Miruna Runcan și C. C. Buricea-Mlinarcic, *Cinci Divane Ad Hoc*, ediție online <https://editura.liternet.ro/carte/237/Miruna-Runcan-Constantin-Cristian-Buricea-Mlinarcic/Cinci-divane-ad-hoc.html>

Árpád, *n.n.*], prin evoluția contextului de la noi, prin evoluția evenimentelor, devine politic. Eu mă feresc să fac politică ieftină, de zi. Sigur că dimensiunea politică a unui spectacol este împrumutată și de spectatorii care îl urmăresc și de epoca în care este prezentat. Dar, în același timp, dacă spectacolul de teatru nu se apleacă asupra unor probleme esențiale ale conviețuirii umane și nu reușește să creeze niște valori universale, așa zice eu, atunci nu cred că doar politicul îl poate menține la suprafață – decât, poate, superficial și temporar. El poate doar spori interesul, împrumutând și un caracter «exotic». Prin natura lucrurilor însă, dacă teatrul e luat în serios și-l exprimă pe creator, el nu poate ocoli prezentul, pentru că fără acest prezent teatrul nu ar exista. Cred că, în măsura în care problemele unei societăți sunt puternic politice, deci, atunci când societatea este politizată, nici teatrul nu poate fi altfel.¹

Cântăreața cheală

Primul său mare succes la nivel național (cu toate că deja câteva spectacole ale sale, de la Sfântu Gheorghe, Cluj ori Târgu Mureș se bucuraseră de cronici excelente și în deceniul anterior) va rămâne, până azi, un spectacol de referință, chiar legendar așa zice. E vorba de *Cântăreața cheală* a lui Eugène Ionesco din 1992. Vădit impresionat, un critic își descrie în amănunțime percepțiile și senzațiile de spectator, ceea ce ne ajută azi să reconfigurăm întreaga atmosferă:

¹ *Ibidem.*

Intrând în teatru printr-un tunel construit, tapetat cu reclame pe care, totuși, nu le pot distinge prea bine, ajung pe «scenă»: primul șoc este un enorm perete – «bibliotecă», ale cărei rafturi sunt zeci și zeci de compartimente unde sunt expuse tot atâtea păpuși, nici una semănând cu alta. Cu alte cuvinte, individualizate, multicolore, nemișcate, privind spre public. Un clasic maestru de ceremonii, în frac, mascat, cu baston, face onorurile casei, dând semnalul că spectacolul poate începe. Panoul de un alb strălucitor, cu multicolorele păpuși, se ridică și vedem o cutie de aceleași dimensiuni, cu o ușă în fund, o ușă turnantă, ca de spital sau de altă instituție de utilitate publică, deasupra căreia se află un ceas fără limbi. O păpușă umană stă nemișcată în partea dreaptă a intrării. Dl. Smith, cu perucă, cu o mustață luând-o arogant-ironic în sus la extremități, citește ziarul prins pe un stativ de lemn. D-na Smith, cu perucă, iese dintr-un cufăr ca o ladă cu jucării. Costumele lor, dacă nu sunt de la un bal, par să fie ale unor păpuși umanoide. Machiajul, foarte accentuat, le dă un aer ușor straniu, dar extrem de evocator. Coafura d-nei Smith aduce aminte de stilul oriental. La îmbinarea pereților camerei-cutie cu plafonul încep să se aprindă rapid tuburi fluorescente de un alb care revarsă lumină aproape violentă.¹

Multe din cronicile vremii insistă pe capacitatea ieșită din comun a lui Tompa de a citi în adâncime și de a

¹ Marian Popescu, „Absurdul ca la carte”, *Teatrul azi*, nr. 5-6, 1992, p. 23.

interpreta textul ionescian – de altminteri, acest rafinament hermeneutic va fi probat în timp și de alte excelente montări ale sale din opera academicianului francez (ca *Jacques sau supunerea*, 2003, ori *Noul locatar*, 2014), dar și din alte texte fundamentale ale teatrului absurdului (*Play*, 2003; *Ce zile frumoase!* 2004, *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett, 2005).

Profund ionescian prin libertatea de spirit manifestată în punerea în scenă a «anti-piesei» *Cântăreața cheală*, emancipat cu totul de sub teroarea literală a cuvintelor, pe care le manevrează jucăuș ca pe o armă de calibru ușor, Tompa Gábor mobilizează imagistic, cu aerul cel mai natural, situația absurdă, portretul burlesc, nonsensul revelator, contradicția dinamică, parodiind cu nonșalanță, mizând mai ales pe elementele comicalului vesel. Spectacolul e eliberat de povara suitei de prejudecăți întunecate care apasă fără nuanțări asupra tuturor pieselor lui Eugen Ionescu, consecință a strivitoare sale reputații de revoltat împotriva absurdului existenței umane, al finitudinii vieții, al fatalității expierii. În montarea de la Teatrul Maghiar din Cluj, Tompa Gábor izbutește să ajungă la miezul fraged al defensivei prin râs, al dezvăluirii detașate a rizibilului obiectiv depozitat în culpabilitățile omenești individuale: mărginirea, deșertăciunea, vidul interior, mania de a ne îneca în vorbe, de a ne lăsa năpădiți de stereotipii.¹

¹ Doina Modola, „Emanciparea imaginii”, *România literară*, 4 iunie 1992, p. 16.

Particularitatea spectacolului este, însă, aceea de a fi combinat cu fantezie, dar și cu o precizie milimetrică, atmosfera generală de joc absurd, colorat și surprinzător, cu ideea timpului interior al personajelor și situațiilor, un timp mecanic, incontrollabil, pe care-l ignorăm și, cumva, căruia îi suntem supuși fără ieșire, o temă ionesciană ce va apărea și va fi dezvoltată cu adâncă vibrație abia în opera ulterioară a scriitorului. În acest scop, o contribuție majoră are scenografia, remarcată laudativ de mai toți criticii vremii:

Ghidat de exactitatea bunului gust, dar și de o cultură teimeinică a «cazului», Tompa Gábor refuză adaosurile dar și monotonia imagistică, reușind să facă un spectacol adevărat dintr-un text ce riscă să rămână doar un document teoretic al anti-teatrului. Regizorul își asigură o încadrare inspirată a textului (scenografia, Judith Dobre Kothay): o cutie muzicală cu păpuși ce se mișcă mai mult sau mai puțin în ritmul muzicii mecanice, o jucărie cu arcul răsucit la maximum încât plesnește în final, iar spectacolul se rostogolește de la coadă la capăt ieșit de sub control. «Universul întreg – o știm încă de la Martin Luther – nu e decât uriașul teatru de păpuși al lui Dumnezeu», semnalează Ion Vartic o afirmație a lui Eugen Ionesco.¹

Nimic din efectul seducător, de-a dreptul dezarmant al spectacolului n-ar fi fost, totuși, posibil fără acordarea

¹ Mircea Ghițulescu, „Ionescu închis în propria simetrie”, *Contemporanul*, 1 iunie 1992, p. 6.

perfectă dintre imaginea generală, bogăția plastică a costumelor și un joc actoricesc, al întregului ansamblu, atât de bine studiat și reglat încât asocierea compozită actor-costum, pe de-o parte, și personaj-relație, pe de altă parte, se topeau într-o formulă de stranie și vioaie „naturaleté”¹:

Costumele sunt ingenioase. Doamna Smith (Spolarics Andrea, cu o grație nostimă de parodie) e o păpușă japoneză de pe ceștile de ceai, în timp ce domnul Smith (Boer Ferenc) e o păpușă cu arc, propulsată uneori în acțiune de un resort situat pe suprafața scaunului pe care obișnuiește să citească ziarul. E ca o morsă împăiată, hazliu și terifiant în același timp. Costumele lor sunt interșanjabile încât, la a doua apariție, Doamna Smith este jumătate din domnul Smith și invers. Celălalt cuplu, domnul și doamna Martin, sunt păpuși scoțiene, Pánek Kati are o figură aiurită și netoată, alcătuind împreună cu Bács Miklós – cu o mare mobilitate a expresiei – un reușit cuplu comic. Scena recunoașterii dintre domnul și doamna Martin se petrece pe fondul unei activități conjugale pline de vitalitate, absurdul situației fiind dus la paroxism. Căpitanul de pompieri (Biró József) este un soldățel de plumb cu tumba la brâu; ca și la celelalte personaje, fardul, o anume înțepeneală și

¹ De altfel, Andreea Spolarics, interpreta Doamnei Smith – ulterior desfășurându-și activitatea teatrală și cinematografică în Ungaria –, a fost nominalizată pentru Premiul de interpretare feminină atât la Festivalul Național de Teatru, cât și la prima ediție a Galei Premiilor UNITER.

transparență a obrazului, te proiectează într-o lume jumătate mecanică, jumătate umană.¹

În plus, probabil că entuziasmul stârnit de *Cântăreața cheală* pusă în scenă de Tompa Gábor s-a datorat, într-o măsură hotărâtoare, ingenioasei soluții de final, ce lăsa publicul fără suflare, stârnind apoi urale, indiferent dacă reprezentația avea loc în România sau în vreunul din multele orașe din toată lumea prin care a circulat, ani la rând. O soluție ce restructura fundamental fluxul de semnificații al spectacolului (a cărui jucăușă cutie muzicală se transforma brusc într-o metaforă copleșitoare asupra mecanicii repetitive, lipsite de șansa transcendenței, a destinelor omenеști); și pe care n-o ratează, așa cum dovedește cercetarea la trecerea a trei decenii, niciuna dintre cronicile care i-au fost dedicate, fie ele în țară, fie în afara ei:

Tompa, care mizează pe grotesc până la demența dezlănțuită, conferă piesei un ritm smintit. El transformă voit personajele în marionete, mici mecanisme automate, și le închide într-o cutie muzicală; ele se trezesc la viață o dată cu deschiderea cutiei. (...) Regizorul voia ca soluția din finalul spectacolului să rămână un secret. (...) Sunt convins ca secretul va fi foarte repede divulgat... Se știe că piesa *Cântăreața cheală* se termină precum începe. Tompa, după consumarea ultimei scene, rederulează filmul: actorii, într-un ritm accelerat, refac spectacolul de-a-ndoa-selea, până se ajunge la prima imagine. Demența

¹ Mircea Ghițulescu, *art. cit.*

aceasta – nu găsesc un cuvânt mai potrivit –, care pune actorii în mare dificultate, are un impact foarte puternic asupra publicului. În sală se dezlănțuie infernul: la fiecare «întuneric» izbucnesc furtuni de aplauze, deoarece spectatorii sunt convinși ca regizorul nu-și va duce până la capăt ideea și va renunța la un moment dat. Însă el (...) nu se lasă, își continuă drumul de întoarcere, luându-și privitorii de mână și ducându-i mereu mai departe, antrenați de curenții demențiali impuși de regizor și de Ionesco însuși.¹

Hamlet

Hamlet, montat pe scena Naționalului din Craiova, în 1997, având însă în rolurile centrale invitați din elita teatrală bucureșteană – Adrian Pinte, Oana Pellea, Mihai Constantin –, a fost ceea ce am putea numi azi un *blockbuster* teatral și s-a bucurat, în acest sens, de o primire de critică și de public direct proporționale cu excelența campanie promoțională de care-a beneficiat. Chiar dacă deceniul e unul cu adevărat fast pentru opera lui Tompa, fie ea din țară ori din afara ei, cu câteva spectacole memorabile, excelent primite de critică ori chiar premiate (*Neînțelegerea* de Camus, 1993; *Cabala bigoșilor* de Bulgakov, 1995; *Woyzeck* de Büchner la Teatrul Bulandra, 1996; *Opereta* de Gombrowicz, 1996 și, ulterior, *Troilus și Cressida* de Shakespeare, 1998, ori *Sfârșit de partidă* de Beckett, 1999),

¹ Jacques Parneux, „Jos pălăria în fața Cântăreței chele!”, *Libération*, 7 noiembrie 1996.

niciuna dintre aceste realizări meritorii nu are parte de o rezonanță națională și, în bună măsură, internațională, aproape unanimă, de asemenea proporții. Lucru probat (și, de fapt, susținut) și de înregistrarea pentru televiziune a producției craiovene, care le permite tuturor iubitorilor de teatru revizitarea ei, măcar din vreme în vreme¹.

Interesant, cronicile vremii se întrec în eforturile de a descrie și, mai ales, de a interpreta propunerea regizorului, dar publicistica epocii ne dezvăluie și faptul că proiectul a avut o gestație lungă, iar colaborarea cu Naționalul craiovean, aflat în acel moment, mai ales din pricina spectacolelor montate aici de Silviu Purcărete, în poziția de vârf de lance al circulației internaționale a teatrului românesc, a constituit de fapt prilejul ideal pentru punerea sa în practică. În interviul mai sus citat din 1995, deja Tompa își schița intențiile:

Plec pe 13 septembrie la Londra să conduc un program de master-class pentru regizori, program pe care l-am început în aprilie. L-am continuat în iunie la Londra și acum urmează trei săptămâni la Glasgow, în cadrul lui International Workshop Festival, unde mai predau, printre alții, Andrei Șerban, Silviu Purcărete, Maurice Béjart ș.a. (...) Pe de altă parte, există partea practică a workshopului. Ea constă în șapte scene din *Hamlet*, cu care încerc să demonstrez câte tipuri de teatru se întâlnesc în

¹ Un prilej neașteptat, binevenit ținând seama de condiții, a fost oferit de organizarea Festivalului Național de Teatru din 2020, în vreme de pandemie, în formula *online*.

această piesă: începând de la *commedia dell'arte* la teatral elisabetan, realismul psihologic ș.a.m.d., și cum pot căpăta ele un caracter unitar printr-o concepție regizorală omogenă. Pe de altă parte, *Hamlet* constituie și un bun prilej de reflecție asupra rostului regiei. Eu privesc personajul Hamlet ca pe un om de teatru, un regizor care se pregătește să facă un spectacol. Dar el nu face spectacolul până când nu are o miză suficient de puternică. La acest curs participă regizori, nu studenți. Lucrăm cu 24 de actori aleși. Fiecare regizor care s-a înscris la curs va face propriul său spectacol *Hamlet*.¹

Fiindcă, da, *Hamletul* de la Craiova se fundamenta pe această idee a „inventării regiei”, fiind, probabil, cea mai declarat meta-teatrală dintre marile producții-eveniment ale epocii, altminteri o perioadă înțesată, așa cum am văzut și vom mai vedea, de soluții meta, unele mai proaspete, altele mai obosite, unele mai convingătoare, altele mai didactice. Aș îndrăzni să zic, consultând mulțimea de analize și de eseuri dedicate acestui eveniment că, în fond, *Hamletul* lui Tompa e, din acest punct de vedere, o chintesență a modelului teatral coagulat decenii la rând, ajuns acum la formula sa canonică și, chiar, într-un anume fel, marcând intersecția dintre autoritatea regizorală absolută și valoarea comercială a ofertei. Critica întâmpină această (probabil mai puțin vizibilă atunci decât azi) intersecție cu un entuziasm nedezmășit:

¹ Tompa Gábor, „Teatrul nu poate ocoli prezentul”, interviu de Ionela Liță, *Contemporanul*, 7 decembrie 1994, p. 12.

...Tomba compune o sinteză culturală: avem în față și teatrul tradițional, victorian, în veșminte somptuoase, și pantomimă clasică, în costume simple, caricaturale, și silueta lui Charlot amestecată în trupa de comedianți sosiți la curtea Regelui Danemarcei, și spectacol de circ în secvența groparilor, transpusă în cheie burlescă, și joc parodic, ca atunci când Hamlet citește traversând spațiul încoace și încolo, purtat de tovarășii săi într-o lectică imaginară, cam ca la micile reprezentații susținute în piețele marilor metropole de mimi improvizați, înconjurați de cercurile aglomerate ale turiștilor, și intrigă de spionaj în clipele în care, pe urmele lui Hamlet, e trimis în Franța turnătorul «serviciilor secrete», și paradă de mijloace tehnice actuale, cu oglinda care se ridică pe un stejar metalic în timp ce rețeaua ca de păianjeni a reflectoarelor coboară până aproape de scândura podelei obligându-i pe actori să rămână jos striviți de lumină, și o scurtă frază muzicală din opera rock *The Wall* a grupului Pink Floyd – și altele probabil. Ideea e de vast intertext cultural, de «maximalism» al istoriei creativității, pe care o vedem reactualizată – virtualmente întreagă – în prezentul spectacolului.¹

De altminteri, criticul literar îndrăgostit (pătimaș) de teatru îl laudă pe regizor (și implicit pe dramaturgul Visky András) plecând de la formula de reordonare a textului de spectacol, prin întrețeserea savantă a mai multor traduceri

¹ Ioan Bogdan Lefter, „Cine-a scris Hamlet”, *România literară*, 10 decembrie 1997, p. 16.

ce aparțin unor epoci diferite: un procedeu nu neapărat neobișnuit nici atunci și nici acum – și, cumva, necesar, câtă vreme nu poți beneficia de o traducere nouă:

Ar fi – mai întâi – elaborarea scenariului reprezentației, obținut prin mixarea mai multor traduceri existente: a celor realizate (în ordine cronologică) de Ion Vinea, Vladimir Streinu, tandemul Leon Levițchi – Dan Duțescu și Nina Cassian. Sunt versiuni diferite nu doar pentru că aparțin unor autori distincți, cu personalități fatalmente diverse și care n-aveau cum să frazeze la fel; din motive care țin și de structura personalității, și de standardele epocilor în care au fost lucrate, transpunerile în cauză diferă și substanțial, la nivelul opțiunilor pentru anumite straturi ale limbajului: mai ceremonios și arhaizant la cei dintâi, mai jucăuș, pe alocuri argotic chiar, și oricum modernizant la cei din urmă. Rezultatul e un fel de colaj lingvistic: un subtil palimpsest stilistic purtător al sugestiei de pluralitate a timpului, a timpurilor și creator – astfel – al unui câmp generos de semnificații virtuale.¹

Caracterul eterogen al limbajului, obținut prin colarea mai multor traduceri, nu pare să facă obiectul altor cronici, nici în bine, nici în rău, cu toate că, probabil, ar fi putut să ridice măcar anumite semne de întrebare procedurale. (Cum am văzut, un lucru asemănător s-a petrecut și în cazul traducerii lui Horea Gârbea după *Iluzia comică* a lui Corneille, foarte puțini critici sesizând intervențiile în text

¹ *Ibidem.*

operate de acesta și de Alexandru Darie, unele de-a dreptul „obraznice”, așa cum recunoștea traducătorul). În schimb, criticii își centrează atenția pe descrierea și descifrarea metaforelor vizuale propuse de echipă (scenograful Theodor Th. Ciupe și creatoarea costumelor, Judit Dobre-Kóthay), plecând de la imaginea inițială, cu pseudo-cortina de fier trasă (ce va reveni la final), în fața căreia e așezată o măsuță de machiaj, marcând astfel la vedere tema teatralității. După întâlnirea, la față de cortină, dintre Hamlet, Bernardo și Horațio...:

Dezvăluit acum, decorul – în mijlocul scenei mari a teatrului, o scenă mai mică, al cărei fundal placat cu oglinzi va reflecta în răstimpuri siluetele actorilor și chipurile spectatorilor din sală – dă concretețe plastică ideii pe care Tompa a descoperit-o, incredibil de simplă, de proaspătă încă și de vie, în miezul tragediei shakespeariene: teatrul este oglinda vieții. A descoperit-o, în sensul etimologic al cuvântului, înlăturând straturile sterpe, mortificante de banalitate, grandilocvență sau ilustrativism plat, pe care atâtea și atâtea experiențe artistice (unele, de altfel, izbutite) consumate de-a lungul timpului le-au depus deopotrivă peste metafora lui Shakespeare și peste receptivitatea noastră la adevărul exprimat de ea. (...) Căci teatrul nu-i o suprafață reflectorizantă unică, e un sistem de oglinzi paralele (dramaturgia, mizanscena, actorii, am zice în termeni tehnici) ce-și trimit una alteia imaginea – imaginea vieții –, prelungind-o până dincolo de infinit, de unde ea revine, mereu și mereu, aceeași și totuși alta, după cum

vremea și lumea condensate în ea sunt altele și totuși aceleași. Așa încât spectacolul se organizează în cercuri concentrice, în spectacole concentrice al căror punct de pornire și de întoarcere este tot timpul teatrul.¹

Evident, este un punct nodal, pentru majoritatea copleșitoare a criticilor vremii, să pună sub reflector această idee centrală, paradigmatică, a unui Hamlet care nu doar „scrie și regizează” piesa diegetică intitulată cu ironie de Shakespeare „Cursa de șoareci”, ci își construiește, transtemporal, psihodrama în întregul ei context, pentru a demonstra spectatorului contemporan (care e greu de crezut că avea vreo îndoială în acest sens) că „teatrul e oglinda lumii”:

Pentru a augmenta funcțiile teatrului în societatea de oriunde și de oricând, Tompa Gábor transformă montarea într-un context, într-un exercițiu inițiativ, într-o motivație profundă pentru un Hamlet care trebuie să regizeze «Cursa cu șoareci». Și atunci, cel care pare a fi în lumea noastră doar regizorul, este în *Hamlet*-ul lui Tompa și actor, și spectator, cel care imaginează o situație, o joacă până la un punct, se retrage privind-o ca spectator, analizează reacțiile celor din jur. Din perspective diferite, Hamlet însușește practic dimensiunile fundamentale ale actului teatral: regizor, actor, spectator. Lumea, ca și Danemarca, este o închisoare. Tompa Gábor îi cheamă pe comedinți să ridice cortina de fier și să pătrundem

¹ Alice Georgescu, „Fețele oglinzii sau cine este Hamlet”, *Teatrul azi*, nr. 3, 1997, pp. 5-9.

alături de ei în acel spațiu în care adevărul poate fi rostit, în care adevărul se poate reflecta liber, necenzurat și nedeformat, în nenumărate oglinzi.¹

În fapt, spectacolul – de o mare bogăție vizuală, altminteri, și totuși cumva aerisit, în condițiile unei compoziții a cărei plantație acoperă scena mare a Naționalului –, își păstrează, la revederea de astăzi atât pregnanța soluțiilor regizorale (în special în ceea ce privește construcția în clareobscururi, accentul pus pe greutatea dublu semnificativă a cuvântului scenic și excelențele jocuri de lumină), cât și acea acuratețe și precizie, preponderent demonstrativă, ce „răcea” intelectual, în mare măsură, participația spectatorului. De altminteri, abia câțiva ani mai târziu, unui cronicar ce fusese, la momentul premierei, mai degrabă laudativ, îi scăpa o judecată retrospectivă deloc confortabilă:

Dar, dacă *Hamlet* (Teatrul Național din Craiova) era o ingenioasă conferință despre invazia teatrului în realitate în asemenea manieră încât frontiera dintre actori și ființele reale era complet abolită, în *Regele Lear* se simte bucuria renunțării la orice teorie.²

Probabil cea mai îndoielnică (la prima mână, cu degetul în ochi, aș îndrăzni să zic) dintre soluțiile propuse de Tompa în *Hamlet*-ul craiovean, aceea de a-l transforma pe fantomaticul tată al lui Hamlet în Shakespeare însuși, e una

¹ Marina Constantinescu, „Hai să-i vedem pe comedianți”, *România literară*, 1 martie 1997, p. 16.

² Mircea Ghițulescu, „*Regele Lear* de la TNC. *Regele Lear* – un manual de cruzime infantilă”, *Teatrul azi*, nr. 12, 2005, p. 160.

care, paradoxal, a produs frisoane de încântare multor critici, unii dintre ei amuțindu-și strategic îndoielile cu privire la bunul ei gust...

Simbol «tangibil» al acestei construcții pe cât de savante pe atât de limpezi este figurarea nălucii regelui ucis și a Primului actor de către același interpret – Ion Colan, astfel grimat încât să semene cu Shakespeare. Nu e aici doar un subtil racord istoric și cultural (ca actor, dramaturgul juca, în *Hamlet*, rolul Spectrului), ci și, în primul rând, o etapă esențială a ecuației pe care Tompa a gândit-o și a rezolvat-o strălucit: cel ce, revelând taina morții regelui Hamlet, va declanșa atât conflictul propriu-zis al piesei și al spectacolului, cât și nebunia înscenată a tânărului prinț (o altă piesă și un alt spectacol), e însuși autorul! *Poate părea cumva puerilă această soluție, și mai ales constrângătoare în raport cu personajul principal, limitat, s-ar spune, la executarea mecanică a unor ordine pe care nu are dreptul să le discute* (s.n.). Nimic mai fals însă, căci Tompa strămută scena confidenței, de pe meterezele sumbrului castel în camera de culcare a prințului; aici, întins pe pat, Hamlet va asculta sângeroasa întâmplare istorisită, de la masa de scris, de către tatăl său trupesc-spiritual. O va asculta, ori, poate, și-o va imagina?¹

... în vreme ce alții ridică miza actului de evaluare, plecând de la această opțiune regizorală așezată pe muchia

¹ Alice Georgescu, „Fețele oglinzii sau cine este Hamlet”, *Teatrul azi*, nr. 3, 1997, p. 7.

tautologiei, pe înalte culmi de răsfaț naiv-admirativ (ceea ce e, aş spune, un drept alienabil al criticului):

Acesta e punctul de vârf şi de originalitate. Ideea extraordinară de a-l absorbi pe Shakespeare însuşi în Hamlet n-am mai întâlnit-o în nici una dintre montările româneşti şi străine pe care le-am văzut pe scenă sau pe ecran sau despre care am citit în cărţi. Proiectul de sinteză şi de totalitate e împins astfel până la ultima consecinţă imaginabilă: până acolo unde Shakespeare – sau Tompa! – se cufundă şi el – ultimul – în lumea pe care a născut-o, adăugându-i singurul lucru care mai putea exista în afara ei: Creatorul...¹

Totuşi, apar şi voci (rare) care au îndrăzneala de a pune la îndoială, fie şi cu jumătate de glas, ritmul şi coerenţa de ansamblu a spectacolului, excesul de metafore fără acoperire, ca şi opţiunea pentru transferul demonstrativ dintre fantomă şi Shakespeare:

Sunt şi momente care trenează din pricina regiei, care nu sunt complet rezolvate sau care nu se lipesc la întreg. Izolate şi răzleţe însă. Nici soluţia apariţiei fantomei regelui, nici duelul final, nu mi s-au părut foarte inspirate, parabola orbilor, o simplă imagine, femeia goală cântând la vioară, la fel.²

Din fericire, răsfoind critica vremii reuşim să găsim, dincolo de reacţiile imediate, pasaje descriptive ce reuşesc

¹ Ioan Bogdan Lefter, *art. cit.*

² Marina Constantinescu, *art. cit.*, p. 16.

să transmită cu acuitate, și azi, situații, momente ori soluții regizorale de vibrație artistică profundă, propagând dincolo de vreme efectul pe care spectacolul îl putea avea asupra spectatorului contemporan:

În text, imediat după întreruperea reprezentației, autorul pare să uite de ei [de actori, *n.n.*] – îi scoate pur și simplu din scenă, și atât: «ies toți». În spectacol, Tompa îi doboară brusc la pământ, ca striviți de prăbușirea, într-o imagine cutremurătoare, a proiectoarelor prinse de sufitele din podul scenei. Dintre cioburile oglinzii sfărâmate – premoniție a dezastrului ce va să vină – se vor ridica doar Tatăl-Shakespeare și clownii. Căci rolul lor încă nu s-a încheiat. Mai trebuie să intervină în treburile lumii – aceleia? acesteia? –, primul, în scena dintre Hamlet și Gertrude, când umbra regelui dramaturg va tempera violența cu care prințul-regizor o obligă pe regina-personaj să privească în față adevărul despre ea însăși; ceilalți, ca gropari, în scena cimitirului, când, prinzând deodată glas, îndulcesc prin glumele lor brutalitatea cu care Hamlet ne așază în față oglinda ultimă de unde ne va privi cândva, pe toți, craniul muced al lui Yorick ...¹

În unele cronici se strecoară, totuși, printre rânduri și cu un fel de timiditate, și unele critici, în genere ținând o anumită lipsă de unitate a distribuției, pe care Victor Parhon, altminteri un fervent susținător al teatrului din urbea sa natală (cronica lui începe cu o evocare a

¹ Alice Georgescu, *art. cit.* p. 8.

spectacolului lui Vlad Mugur de la același teatru, din 1958) și al producției, o pune pe seama efortului, nu în totul reușit, de a strânge alături trei categorii diferite de colaboratori:

Foarte bine marcată, ca pregnantă scenică, apariția reginei Gertrude e gândită de regizor și figurată de Oana Pellea în tușe violente, păstoase, care să spună ceva și despre o anume morbiditate a personajului, derivată dintr-o vădită insațietate sexuală. Pe această linie, actrița va fi nu o dată excelentă în scenele cu Claudius, dar nu și în scenele cu Hamlet, iarăși, uneori mai puțin convingătoare, schimbarea registrului reclamând resurse de alt gen. Și nu cred că e vorba, aici, în primul rând de diferențele de vârstă reală dintre interpreți, ci de diferențele de stil, de faptul că poți face sau nu «echipă» cu un partener sau altul. (...) Din acest punct de vedere, cred că în *Hamlet*-ul de la Craiova s-au întâlnit – și uneori au și fuzionat – nu mai puțin de trei echipe ale acestui regizor.¹

În acest sens, dacă rolurile feminine – Ofelia/Ozana Oancea și Gertrude/Oana Pellea – par a acumula atât evaluări încurajatoare, cât și ridicări din sprâncene, creațiile lui Mihai Constantin în Claudius și Adrian Pintea în rolul titular se bucură de unanime omagii. De altminteri, evoluția ascendentă a celui dintâi, la doar câțiva ani de la absolvire, era de departe una spectaculoasă, iar reușita excepțională din *Woyzeck*, montat cu mai puțin de doi ani în urmă de Tompa Gábor la Bulandra (în care făcea cuplu

¹ Victor Parhon, „Hamlet la sfârșit de mileniu”, *Teatrul azi*, nr. 3, 1997, p. 6.

tot cu Oana Pellea în Marie, ceea ce explică opțiunea regizorului de a-i folosi, în *contre emploi*, în *Hamlet*), îl plasase deja pe orbita celor mai complecși și mai interesanți actori ai noii generații:

Visceral, posesiv, vulgar până și în respirație, Claudius e magistral înfăptuit de Mihai Constantin, cu o extraordinară forță vitală, ce are parcă nevoie să-și devoreze semenii, operațiune în care intervine însă o malefică luciditate, un calcul politic atent la fiecare mutare posibilă, menit să nu lase victimei nici o șansă. Claudius pare un animal de pradă scăpat printre oameni, are viclenia celui ce a stat toată viața la pândă și nu-și mai poate ascunde acum satisfacția de a-și fi înfipt colții în hălcile atâta vreme râvnite. Scena în care ar vrea dar nu poate să se roage, căci e incapabil să ceară, să dea sau să primească iertarea, e o scenă antologică, situându-l pe Mihai Constantin între marii actori ai teatrului românesc.¹

Însă, firește, Pinte se va bucura de cea mai dedicată atenție din partea exegeților, care se vor întrece, pe bună dreptate, să-i analizeze gesturile, rostirea, formula poetică de interpretare, în versiuni de discurs ce leagă, așa cum era și de așteptat, viziunea sa de aceea – distanțată, teatralizantă – a regiei. Într-o cronică se strecoară, în fierbințeala entuziasmului, și o vagă și nepotrivită aluzie, „*pour les connaisseurs*”, la situația personală a actorului, măcinat de câțiva ani de incertitudini, dar și de unele turbulențe (presărate cu lungi pauze) cu privire la propria carieră:

¹ *Ibidem*, p. 8.

Hamlet mai este, însă, și Adrian Pintea. Singurul Hamlet imaginabil, aş spune, în acest spectacol, pentru că Prințul Danemarcei, așa cum a fost văzut de Tompa, nu putea avea decât silueta plăpândă și agilă a lui Adrian Pintea, inteligența și sensibilitatea umană și artistică ale lui Pintea, dar mai ales glasul limpede, cu tășuri sarcastice și catifelări melancolice, al acestui (încă tânăr) actor, chinuit de multă vreme, ca și personajul său de-acum, de insolubila dilemă a fi sau a nu fi – actor. *Prin Hamlet, Adrian Pintea a găsit, sper, răspunsul pe care-l căuta* (s.n.)... Iar regizorul a găsit, prin distribuirea lui, cheia eroului – și a întregului spectacol, pentru că Hamlet este, aici, oglinda principală a sistemului, oglinda cu două fețe în care trebuie să-și vadă chipul și personajele din piesă, și privitorii din sală.¹

În alta, mult mai sobră, interpretării i se pune în evidență originalitatea, aceea de a fi abordat un ton ce refuză orice patetism și orice îngroșare filozofardă, tocmai pentru a da volum relației dintre artist și lumea imaginată/controlată de el, o lume recluzivă și grotescă:

Această aproape simplitate a rostirii lucrurilor profunde, această aproape umilitate în a descifra și transmite tâlcurile ultime ale capodoperei shakespeariene, această aproape smerenie, care poate face neînțelesul de înțeles, e marea calitate a creației lui Adrian Pintea, într-un Hamlet cu valoare de referință în istoria teatrului românesc.²

¹ Alice Georgescu, *art. cit.*, pp. 6-7.

² Victor Parhon, *art. cit.*, p. 8.

Cred că, de fapt, *Hamlet* în formula lui Tompa Gábor de la Naționalul craiovean (altminteri regizorul a mai montat spectacolul în aceeași viziune sau în viziuni diferite pe multe scene ale lumii), se dovedește, după scurgerea unui sfert de veac, un moment emblematic pentru trecerea de la formulele târzii ale teatralizării moderniste la intrarea în canon și, ca efect secundar, nedorit, la academizarea (aproape „solemnă” a) modelului estetic regizoro-centrist, metaforic și intertextual. Ceea ce deosebește vizibil acest spectacol de *Iluzia comică* a lui Alexandru Darie sau de *Saragossa 66 de zile* a lui Alexandru Dabija, la rândul lor evocând/omagiind această teatralitate și uzând de formula autoreferențială a teatrului în teatru e, probabil, lipsa sa manifestă de umor și, mai ales, de auto-ironie, pe care acelea le aveau cu prisosință. Sigur, se poate obiecta că *Hamlet* e o operă patrimonializată, de la romantism încoace, ca fiind încărcată de o dimensiune filozofică și, mai ales, că e o tragedie cu poziție paradigmatică în opera shakespeareană – dar asta n-a împiedicat alte montări (a lui Tocilescu, de exemplu, a lui Vlad Mugur chiar) să uzeze inteligent de ironie și chiar auto-ironie regizorală în eșafodarea ei teatrală. Tocmai acest caracter subliniat, exponențial-modelator, par să fi făcut din producția craioveană mai degrabă o argumentație cultural-demonstrativă decât o experiență revelatorie, emoționant-personalizată. Una, desigur, importantă, de neocolit.

10. Moralitățile hermeneutice ale lui Mihai Măniuțiu

La doar 35 de ani, evenimentele din decembrie 1989 îl găesc pe regizorul Mihai Măniuțiu la Cluj, cu o carieră aflată deja în plină ascensiune, atât ca artist, cât și ca scriitor¹ și teoretician teatral². Câteva dintre spectacolele montate de el în ultimul deceniu fuseseră excelent primite de critică – *Labirintul* de Fernando Arrabal, 1980, *Macbeth* și *Îmblânzirea scorpiei* de Shakespeare, 1981, respectiv 1986 și, mai ales, *Antoniou și Cleopatra*, 1989, toate la Naționalul clujean, dar și *Cu ușile închise* de Sartre, 1982, ori *Ce zile frumoase* de Beckett, 1985, ambele la Teatrul Bulandra – conturându-i un profil aparte, de artist-cărturar, ce optează constant pentru o hermeneutică complexă, imaginativă, a textului teatral și pe soluții sobre, epurate de decorativism, centrate pe un joc actoricesc de mare intensitate. Câteva dintre primele sale montări din stagiunile de după 1989 aveau să confirme strălucit acest prestigiu; de exemplu, refacerea, în 1991, a montării din 1982 cu *Afară în fața ușii* de Wolfgang Borchert, de această dată la Teatrul Bulandra,

¹ Mihai Măniuțiu, *Un zeu aproape muritor*, Cluj, Editura Dacia, 1982.

² Mihai Măniuțiu, *Act și Mimare*, București, Editura Eminescu, 1989; *Cercul de aur*, București, Editura Meridiane, 1989.

în cu totul altă viziune, *Lecția* lui Eugen Ionesco la Cluj, 1991, dipticul *Cehov-Comedii* la Odeon, în 1992, sau *Am râs destul*, după corespondența berlineză a lui Caragiale, la Cluj, în același an). Însă monumentală realizare cu *Richard III* de Shakespeare, din februarie 1993, va aduce cu sine nu doar înscrierea regizorului în prima ligă a artiștilor momentului la nivel național și internațional, ci și consolidarea imaginii instituției producătoare, Teatrul Odeon, drept una dintre cele mai ofertante și mai novatoare din țară.

Așa cum am văzut deja, primii ani de după căderea regimului Ceaușescu sunt anii unei polarizări extreme a opiniei publice din punct de vedere politic. Guvernarea Văcăroiu, dintre 1992 și 1996, este subiectul unei contestări virulente din perspectiva unei substanțiale părți a intelectualității, acum asumat anti-comuniste, chiar dacă nu avem încă de-a face, după patruzeci de ani de dictatură, cu o cultură politică și civică suficient de limpezite și sistematizate. Ori poate tocmai de aceea. După succesiunea mine-riadelor traumatice din 1990 și 1991, asocierea PDSR (urmașul FSN), văzut ca descendent direct din eșaloanele doi și trei ale PCR, cu nou creatul Partid România Mare, cripto-fascist, e percepută drept o „capturare a idealurilor” unei revoluții în mare măsură mitologizate înainte de-a fi fost înțeleasă cu adevărat. Și toate aceste tensiuni sunt exacerbate, pe de altă parte, de primele încercări, haotice, de tranziție de la economia socialistă la cea capitalistă, în care legislația nou creată, funcționarea justiției, colapsul industrial și inflația se întrec în a bulversa existențele milioaneilor de oameni de pretutindeni. Din nefericire,

aceste tensiuni și răsturnări vor avea efecte directe asupra vieții organizaționale a Odeonului. Cum vom vedea, soarta acestui excelent spectacol se întrețese, în fire nevăzute, cu degringolada politicului, în pofida faptului că niciunul dintre realizatorii săi nu și-ar fi propus vreodată așa ceva.

Richard III, seducătorul¹

Ce-a văzut critica românească

Revederea bogatului dosar de presă păstrat de teatru cu privire la *Richard III* în regia lui Mihai Măniuțiu, în scenografia lui Constantin Ciubotariu și beneficiind de formidabilele costume ale Doinei Levința (care a și investit, propriu-zis, în creația lor munca propriei sale firme) probează existența unei campanii de lansare viguroase. S-a organizat, ca niciodată, o conferință de presă specială, cu ziaristi (aproximativ cincizeci) anunțați că va fi și un soi de avanpremieră. Nu totală, ci doar cu partea întâi a spectacolului, ca să se păstreze suspansul. Avalanșei de informații „de interior”, care se strecuraseră în săptămânile anterioare, i s-au adăugat o puzderie de reportaje, mai mici sau mai mari, asupra acestei conferințe, răspândite în presa scrisă și radiouri. S-a investit inclusiv într-un scurt, dar excelent realizat, clip publicitar (în acel moment nu funcționau, încă, decât două posturi de stat ale TVR și își făceau cu greutate apariția mici televiziuni private, ce acopereau doar zonele locale, inclusiv la București).

¹ O parte din capitolul dedicat spectacolului a apărut în monografia pe care-am intitulat-o *Odeon 70. O aventură istoric-omagică*, București, Oscar-Print, 2016.

Premierele au fost... trei, una după alta; iar zvonul fiind deja răspândit și teatrul Odeon fiind el însuși perceput ca unul aparținând, mentalitar, opoziției, la ele a fost un soi de îmbulzeală – mai mult sau mai puțin așteptată – a autorităților politice ale momentului. Presa, atrasă nu doar de spectacol ci, în special, de mierea bârfelor cu politicieni, a dat năvală. Și totuși, dincolo de mondenități, ce s-a văzut de către cronicarii de întâmpinare? Pare poate ciudat, dar *Richard III* a fost, în primul rând, și asta o dovedește recitirea atentă a cronicilor, mai ales un mare succes de public. Nu pentru că s-ar fi scris de rău, fiindcă reacțiile analitice au curs în număr substanțial... Dar cronicarii au fost, în bună măsură, circumspecți, sau luați, cumva, parcă pe nepregătite... Statistic vorbind, din cronici reiese în primul rând că spectacolul e frumos, chiar calofil (Valentin Silvestru așa își și intitulează una dintre cronici – „Dramă umană și calofilie vizuală”¹); extrem de spectaculos, dar, sugestie insinuată de mulți, însă neasumată frontal de nimeni, că pare oarecum comercial. S-a scris așadar că... Are niște costume mirobolante, foarte scumpe, pentru unii de o forță artistică neobișnuită (Valentin Silvestru, Olivia Șireanu-Chirvasiu, Cristina Dumitrescu, Marina Constantinescu), pentru alții că acestea domină excesiv actorul (Natalia Stancu) sau chiar că sunt „somptuos ostentative”, „adevărate piese de muzeu, cu valoare în sine. Nefuncționale după opinia mea.”²

¹ Valentin Silvestru, „Dramă umană și calofilie vizuală”, *Meridian*, 12 martie 1993.

² Alice Mănoiu „Marcel Iureș – Un actor unic”, *Ora*, 6 martie 1993.

Că e original din calea afară, prin adaptarea curajoasă operată de regizor, servit de o scenografie pe cât de parcimonioasă, pe atât de spectaculoasă, de neuitat:

S-a lucrat impecabil, cu perdele de lumină, fără niciun decor, dar plastica acestui cadru gol, tăiat de spade luminoase, asigurând grupări și dezmembrări savante, jocul flăcărilor, amenințările torțelor, lumânările aruncând culori livide ori sângerii pe chipuri aparține unui artist veritabil: Constantin Ciubotariu. S-au făcut măști de lac alb pentru anonimizarea și uniformizarea guarzilor, un machiaj remarcabil, peruci meșteșugite (Livia Bocănescu, Iulian Radu). Costumația săvârșită de Doina Levința, cu șerpi de mărgele, ori de oțel sau de bronz pe brocarturi grele, într-o simfonie coloristică impunătoare (...) califică drept excepțional acest compartiment de creație. (...) Spectacolul e de o frumusețe care încântă. Mișcă reglat personajele, ca pe o tablă de șah. Are măreție. E culminația stagiunii. Propune un nou concept românesc de shakespeareologie și-l aduce pe Mihai Măniuțiu – care nici până acum n-a fost necunoscut – în prima linie a regiei contemporane.¹

Unii cronicari – nu mulți, totuși – au considerat că sumpțuozitatea montării (altminteri, cum am văzut, cu decor minimal, suplinit de lumini, dar cu costume de neuitat) nu poate compensa libertățile pe care și le-a luat Măniuțiu în tratamentul de condensare a textului original, lucru care ar

¹ Valentin Silvestru, *art. cit.*

aduce deservicii „funcției educative” prezumate de o reprezentare shakespeariană – altfel spus, spectatorul tânăr, nefamiliarizat cu piesa, poate pleca cu convingerea că scenariul regizoral se suprapune pe opera literară. Mai mult, Alice Georgescu, autoarea acestei teze, se declară fățiș confuză în raport cu propriile impresii și sentimente referitoare la propunerea în sine – ba chiar deranjată de rostirea actricească, inclusiv a actorilor din rolurile centrale, lucru care nu mai apare nicicum în alte cronici, fie ele locale sau ale reprezentațiilor din străinătate:

Rareori mi s-a întâmplat ca o cronică să-mi pară atât de greu de scris ca aceasta... În primul rând, pentru că, după părerea mea, în spectacolul lui Mihai Măniuțiu stau alături, deloc lesne separabile, multe lucruri foarte bune și multe lucruri foarte puțin bune. În al doilea rând, pentru că nu știu dacă, din punctul de vedere al «educării» culturale a publicului (pe care, din păcate, îl cunoaștem pe atât de puțin pe cât de mult vorbim despre el), acest tip de operă scenică ar trebui încurajat sau dimpotrivă. Și, *last but not least*, pentru că – împrejurare destul de neobișnuită – nu mi-e limpede nici măcar dacă acest *Richard III* «mi-a plăcut», pur și simplu, ori nu. Iată de ce comentariul care urmează va fi nu atât o lucrare critică riguroasă, cât o încercare de a(-mi) explica sentimentele contradictorii stârnite de spectacol. (...) Coregrafia lui Sergiu Anghel completează, prin perfecțiune cinetică, perfecțiunea statică, astfel încât, în dimensiunea sa vizuală, spectacolul apare ca o operă de sine-stătătoare – o operă desăvârșită. Prin

comparație (dar nu numai), dimensiunea sonoră dezamăgește. Căci dacă una dintre componentele sale – muzica originală scrisă de Marius Popp – acoperă deplin, cu accentele ei obsedante, uneori răscolitoare, funcția dramatică ce-i revine, cealaltă – rostirea actoricească, prin definiție esențială într-un spectacol de teatru – se arată în mare suferință.¹

Câteva cronici – în primul rând ale lui Victor Scoradeț în serial, din *Contemporanul* și a Marinei Constantinescu din *România literară*, contrazic fățiș impresiile de mai sus, pentru că au răbdarea de a-și întemeia concluziile (entuziaste, laudative) pe un proces descriptiv mai amplu, ce ne ajută astăzi să refacem, în mare măsură, traseul arhitectonic al proiectului regizoral:

Când spectatorul intră în sală, cortina este ridicată, iar pe scena fără decor și cufundată în întuneric se observă, pe măsură ce ochiul se obișnuiește, două șiruri de lumânări paralele, așezate în lungul scenei, sporindu-i adâncimea, în stânga un trup de om cu cap de lup, ce stă nemișcat și, undeva în spate, un alt personaj ce pare că veghează totul la lumina focului. Mai târziu se vede că fiecărei lumânări îi corespunde un om care doarme întins pe spate. Imaginea oarecum înfricoșătoare este dublată de un huruit continuu, un zgomot de început sau de sfârșit de lume, care va acompania aproape întreg spectacolul. Richard intră ușor ezitant, ferindu-se de lumina care

¹ Alice Georgescu, „Operă copleșitoare și derutantă”, *Teatrul azi*, nr. 4-5, 1993, pp. 27-29.

vrea să-i prindă chipul, pentru că el nu se simte bine decât în întuneric. Se strecoară ușor pe sub fasciculele reflectoarelor și, oprindu-se lângă trupul cu cap de lup, își începe jocul.¹

Descrierea amănunțită a acestui prolog extratextual e pusă în relație cu felul în care textul celebrei tragedii e reconstruit de regizor printr-o re-perspectivare circulară a timpilor acțiunii, observație subtilă care lipsește din alte cronici; în plus, criticul ne propune, tot pe cale observațională, și pasul următor, cel de identificare, prin personajele centrale, a sistemului în care Măniuțiu și-a constituit viziunea cu privire la eroul titular:

Gărzile se trezesc, sunt animate de discursul lui Richard, discurs situat de Shakespeare numai în finalul piesei, pe câmpul de luptă, dar amplasat de regizor și la început. Acțiunea se derulează din acest moment către început, dezvoltându-se cum s-a ajuns aici. Prezența celor două personaje incită la aflarea identității lor. În text, precum și în montările pe care le-am văzut, Richard vorbește aparte, cu sine sau cu spectatorul, punându-și la cale planurile pentru obținerea coroanei. Acum are doi martori cărora li se confesează tot timpul: unul poartă cap de lup pe trup de om și este o invenție regizorală numită în distribuție Nebunul (Marius Stănescu). Celălalt nu este altcineva decât Buckingham (în expresiva interpretare a lui Radu Amzulescu), vărul lui Gloster,

¹ Marina Constantinescu, „Mărul, Buckingham și lupul”, *România literară*, 1 martie 1993, p. 16.

care participă la născocirea și la înfăptuirea crimelor, Buckingham care complotază, care îi denigrează pe ceilalți și care prin iscusința vorbelor spuse la timpul lor îl sprijină pe Richard să urce treptele puterii și să-și pună coroana pe cap.¹

Frumusețea stranie și tragică a imaginilor, jocul actorilor, concentrarea mijloacelor folosite pe spații mai ample sau condensate, (lumini, sunet, mișcare) într-un singur mănunchi atinge intensități de laser.”²

S-a insistat, pe bună dreptate, și pe originalitatea pe care Marcel Iureș o aduce în compoziția sa, într-o performanță actoricească excepțională. De altminteri, cu Iureș unanimitatea aprecierilor parcă n-are fisură. Lui îi sunt dedicate nu doar bună parte din ansamblul cronicilor, ci și unele articole de sine stătătoare.

Acolo unde efortul dispare, camuflat sub mantia unei stări de grație, începe să grăiască marele talent. Locul acesta propriu poartă și un nume propriu: Marcel Iureș. Richardul său are tocmai acest har divin: nicio încrâncenare, nicio cută de efort, nicio crispă; totul pare un joc țesut cu abilitate și cu impecabil simț al dozării, chipul demonic poartă permanent o dublă față, iar mina copilărească, a poznașului care se amuză de șotiile ce-i bântuie imaginația dau relief puternic tocmai acestei dimensiuni: cameleonismul. Magistral acest Iureș, acest clocot de

¹ *Ibidem*.

² Victor Scoradeț, „Iureșul irezistibil al lui Richard Gloster (I)”, *Contemporanul*, 11 martie 1993, pp. 12-13.

malefică energie revărsat, pe nesimțite, ca o ghilotină, peste lume. Senzualitatea manifestă, concepută în tușe la fel de fine, lucrate cu același simț de artizan desăvârșit, sporește caracterul ludic și, odată cu acesta, tragismul situațiilor.¹

S-a mai spus, în avalanșa de analize de imediat după premieră, că viziunea e japonizantă, unii analizând adânc de ce, plecând de la propriile intuiții dar și utilizând declarațiile de presă ale regizorului din *Canava Odeon*, publicația teatrului – mai ales Tania Radu², Victor Scoradeț³, Marina Constantinescu, Cristina Dumitrescu⁴, Irina Coroiu⁵, Valentin Silvestru), și traducând opțiunea regizorală drept o referință interculturală la societățile militarizate, războinice și piramidale; alții luând-o ca pe-o fantezie ornamentală (Alice Mănoiu sugerează că, probabil, teatrul pregătește vreun turneu undeva, fiindcă marile turnee erau la apogeu).

Firește, nu s-a putut face abstracție de faptul că Măniuțiu a inventat acest personaj muț, inexistent în text, un câine-om, de cele mai multe ori interpretat ca alter ego al

¹ Olivia Șireanu-Chirvasiu, „Monstruosul fascinant: Marcel Iureș în *Richard III*”, *Tineretul liber*, 5 martie 1993.

² Tania Radu, „Pieta cu stroboscop”, cronică în cadrul emisiunii TVR 2 *Gong*, 3 aprilie 1993, republicată în *Canava Odeon*.

³ Victor Scoradeț, „Iureșul irezistibil al lui Richard Gloster (II)”, *Contemporanul*, 19 martie 1993.

⁴ Cristina Dumitrescu, „Lumea ca teatru”, *România liberă*, 16 martie 1993.

⁵ Irina Coroiu, „Eveniment cultural – *Richard III*”, *Revista* 22, 15-21 aprilie 1993.

lui Richard de către cronicari. (În această ordine de idei, într-un cotidian, Marius Stănescu – încă student – primește un soi de excepțional „vânt la pupă” de la dascălul și mentorul său Mircea Albulescu¹). În fine, ar trebui remarcate câteva interpretări analitice de certă complexitate: cea dintâi solidă, care stă și azi în picioare, e a Taniei Radu, referitoare la radiografia statului piramidal și la tensiunile pe care concentrarea de putere le produce interior și exterior; cea mai amplă și mai aproape de spiritul spectacolului e eseul, în două părți, întinzându-se pe patru pagini de ziar, a lui Victor Scoradeț, care propune un soi de fenomenologie a jocului cu moartea, între doi parteneri esențiali: Richard (Iureș) și Buckingham (Radu Amzulescu). Apărută în două numere succesive ale *Contemporanului*, textul analitic e, citit peste decenii, unul impresionant.

El îi mai are alături pe temuții săi războinici: exponenți ai acelei elite militare fără de care – afirmă regizorul în interviul din excelenta «Canava» – program editat de Odeon – nu poate exista nici o societate, cât ar fi ea de democratică. Prezența lor cvasi-permanentă, de o dinamică extrem de spectaculoasă, este un alt element important al acestei montări. Și, totodată, încă una dintre capcanele atât de benefice în plan teatral pe care ni le întinde regizorul: el ne cucerește cu spectacolul acestei desfășurări de forțe, spectacol în care luxurianța extrem-orientală a costumelor, cu aerul lor totodată amenințător, războinic, se îmbină perfect cu mișcarea scenică având ca sursă

¹ Mircea Albulescu, „Bravo, nebunule!”, *Libertatea*, 11 martie 1993.

de inspirație ritualurile războinice nipone. Prezența acestora constituie aproape singurul element de decor pe o scenă goală, dar pe care scenograful Constantin Ciubotariu a știut să o facă să pară când vastă, când încărcată, apăsătoare printr-un mod impresionant de dispunere a luminilor. Ei reprezintă, de altfel, și partenerul colectiv al tandrelor jocuri războinice ale lui Richard. Iar acum, când se apropie bătălia decisivă, într-un moment de mare tensiune, demonstrația lor de forță, de virtuozitate are un efect formidabil, ei par de-a dreptul invincibili. Cu toate acestea, stop-cadrelle succesive din finalul luptei îi surprind în «poze» de un intens dramatism – din ce în ce mai puțini. În ceea ce-l privește pe Richard – el pare mai degrabă să «joace» scena în care propune celebrul schimb: «un regat pentru un cal». O joacă fără patosul la care poate ne-am fi așteptat, nu vrea să cutremure. «Trebuie» să o joace – era o scenă prea celebră ca să se renunțe la ea – dar, în momentul respectiv, Richard-ul lui Măniuțiu a văzut mai departe decât noi, el are în continuare acel avans de care vorbea regizorul în cartea sa din 1989, din care citează aceeași «Canava». Și totuși, spectacolul de pe scena sa interioară, de care vorbea Măniuțiu, nu s-a sfârșit încă: mai există ceva ce îl fascinează după ce a jucat tot ce era de jucat în jocul «Marelui Mecanism». Lumina care îl atrage acum irezistibil, spre care îl conduce acel nebun cu chip de lup și purtări de câine e moartea.¹

¹ Victor Scoradeț, *art. cit.*

O situație interesantă e cea legată de evaluările patriarhului Valentin Silvestru: el face o cronică (cu poze mari, e drept) de o pagină de ziar, din care consumă o jumătate vorbind despre Shakespeare, Richardul istoric și interpreții români pe care i-a văzut el (Vraca, Beligan, Iordache); mai consumă o jumătate de coloană cu interpretarea pretențios-aproximativă a omului lup; pentru a intra în cronică propriu-zisă, destul de caldă altminteri, abia în ultima coloană. Nimic din text nu anunță o continuare. Cu toate astea, nemulțumit, probabil, de ce-a ieșit în raport cu propriile impresii de adâncime, revine o săptămână mai apoi cu altă pagină de analiză atentă, profundă, dedicată „autorilor” marelui spectacol: Măniuțiu, Ciubotariu, Levintza, Iureș, celorlalți actori (în special Radu Amzulescu, Florin Zamfirescu, Șerban Ionescu și celor patru actrițe: Gina Rogin – Regina mamă, Irina Mazanitis – Regina Mary, Oana Ștefănescu – Regina Elisabeth, Camelia Maxim – Lady Ann) în roluri absolut memorabile. Revenirea asta e, cumva, înduioșătoare, fiindcă putem intui cum, uneori, în cronicarul Silvestru spectacolul lucra mai îndelung decât graba scriiturii, ori orgoliul autorității.

Spectacolul, ca și interpretul, au fost desigur premiați. Erau vremuri bune pentru teatru, când, încă, forța expresivă a mării metafore scenice dădea în pârg, iar concurența lui *Richard III* (spectacol, dar și actor) era una impresionantă: stagiunea 1992-1993, pentru care s-au dat premiile Festivalului Național, cuprindea, printre altele, *Phaedra* de la Craiova și *Decameronul* de la Râmnicu Vâlcea, ambele în regia lui Silviu Purcărete, *Decameronul* lui Hausvater regizat de Iulian Vișa de la Sibiu, superbul *Ghetou* de

Joshua Sobol, în regia lui Frunză de la Național, *Cântăreața cheală* a lui Tompa Gábor de la Teatrul Maghiar din Cluj și încă multe altele. Iureș (învingându-i pe Mircea Diaconu, Mircea Rusu, Horațiu Mălăele) a fost premiat pentru cel mai bun actor în Festival; dar nu și la Gala Uniter, peste abia două luni, unde a câștigat Horațiu Mălăele. Spectacolul a fost socotit cel mai bun în Festival, ca și la Gală; dar regizorul nu a primit nimic, de ambele dați, de parcă spectacolul s-ar fi făcut singur. Cu titlu de anecdotă, spiritele erau, în chestiuni de politică, așa de încinse, încât directorul Odeonului nici n-a stat la decernarea premiilor Festivalului Național și nici Marcel Iureș nu s-a suit să-și ridice premiul!

Ce-a văzut critica britanică, un an mai târziu

Richard III a fost invitat în primăvara lui 1994 într-un turneu de trei săptămâni în Marea Britanie: primul popas era la Manchester, în acel an declarat City of Drama, urmat de o săptămână la Festivalul Internațional de la Brighton, ce cuprindea și teatru și concerte ori spectacole de operă. În fine, ultima oprire era la Haymarket Theatre din Leicester. Răsfoirea cronicilor englezești din acea vară rămâne o lecție mai mult decât interesantă și care-și păstrează prospețimea. În primul rând, ziarele mari au scris cu îmbelșugare, prin semnăturile celor mai de frunte dintre criticii britanici ai momentului: două cronici în *Times* la interval de-o săptămână (Andy Levender și apoi Jeremy Kingston), una în pregătirea turneului, în *Sunday Times* (Tim Morris) însoțită de reportaj, cu superfotografii făcute anterior, în România, de unul dintre cei mai mari fotografi de teatru ai

momentului, Sean Hudson; cronici în *The Independent* (Irving Wadle), *The Guardian* (Michael Billington), plus o droaie de ziare locale, unul mai entuziast decât altul. Tradiția englezească acorda spectacolelor, de obicei, o coloană. Mai toate cronicile spectacolului românesc aveau cel puțin două.

E de amintit aici că, fiind vorba despre un Shakespeare, Mihai Măniuțiu a refuzat procedeul titrării, pe tot parcursul turneului, mulțumindu-se să ofere publicului, alături de caietele program (*Canavaua Odeon* într-o ediție specială, în engleză), un sinopsis al adaptării. Cu o singură excepție (dar și aceea într-o cronică laudativă), nici un cronicar nu se plânde de bariera lingvistică. Și mai șocant pentru un spațiu teatral în genere textocentrist e că toți jurnaliștii remarcă profundele mutații de structură în raport cu textul canonic, dar nimeni nu protestează, dimpotrivă. Și, ca lucrurile să pară azi și mai interesante, cronicarii britanici au văzut, adesea, lucruri pe care cei bucureșteni abia dacă le remarcaseră. S-a scris despre *Richard III*, în Marea Britanie deci, că... e un spectacol uluitor, de o mare simplitate, dar și de o forță care te copleșește.

Ce-i pot învăța străinii pe englezi despre Shakespeare? După cum se vede, destule lucruri. (...) Iată un spectacol făcut la marea scară a Estului european. Decorul este minimal însă, datorită costumelor, coregrafiei, luminilor și sensului esteticii regizorale, spectacolul este o continuă izbândă.¹

¹ Andy Levender „The Romanian Richard III”, *The Times*, 10 mai 1994.

S-a mai spus, adesea, că muzica e extraordinară (ceea ce în România n-a părut relevant, Marius Popp fiind omagiat abia de câteva analize, cel mai vizibil la Tania Radu și Victor Scoradeț). Că rar se pot vedea pe scenă asemenea costume... Evident, în toate cronicile, se acordă paragrafe întregi pentru absolut fascinantul și tulburătorul om-lup; o cronică luând, în sfârșit, foarte în serios sugestia *nebunului-bufon*, care-l conduce până la capăt, spre moarte, pe rege. Că are un *light design* excepțional, analizat de doi dintre cronicari cu mare subtilitate (unul i-l atribuie, din vina noastră, promotorii români, electricianului de lumini Andy Pelizaru. De unde să știe bietul englez că în România, și azi, luminile se concep de către regizor, eventual asistat de scenograf, iar execuția e o chestiune de natură tehnică?)

Cum era de așteptat, s-a scris îmbelșugat că Iureș e zăpăcitor, e...frumos (!), electrizant și creează un soi de Dorian Gray *avant la lettre*¹. Magnetismul actorului e însă decupat microscopic, cu dedicație, în destule cronici, iar succesul său la public și la critică e incontestabil.

Un Richard carismatic, un Richard de care te îndrăgostești, iată cea mai șocantă noutate a montării românești. Nici urmă de spate cocoșat, de mână strâmbă sau de picior șchiopătând atunci când Marcel Iureș își face, insinuant, apariția în fața noastră. (...) Gesticulația îndrăzneță, surâsul plin al lui Iureș, obiceiul lui de a săruta orice femeie și pe mulți dintre bărbați, toate ne ajută să definim această personalitate de diavol nepăsător. Se comportă ca un

¹Tom Morris, „A Brilliant Richard”, *Sunday Times*, 4 mai 1994.

om plin de viață, tratând cu ușurătate viețile altora tocmai pentru că n-are nicio teamă de moarte.¹

S-a remarcat că tratamentul japonez al concepției regizorale este complet justificat de contextul militar al societății-dictatură, cu mai multe trimiteri directe la Kurosawa. S-a scris cu abundență despre faptul că Radu Amzulescu este un actor excepțional (trebuia să ne ducem în Anglia pentru asta, fiindcă la noi, cu excepțiile notabile ale Marinei Constantinescu și a lui Victor Scoradeț, mai nimeni nu și-a pierdut vremea să analizeze ce cristalină construcție actoricească a propus actorul). În fine, cât despre fluxul de semnificații, s-a glosat cu finețe asupra faptului că această montare se constituie într-un mare eseu reinterpretativ despre *rădăcinile erotice ale violenței* (Irving Wadle). În plus, o cronică anume s-a concentrat asupra faptului că tema sa principală e relația dintre eros și moarte².

Ce nu s-a scris, totuși?

Nu s-a vorbit despre *construcția geometrică a spațiilor scenice*, nici despre distribuția numerologică a mișcării și relațiilor dintre personaje. S-a observat mai puțin că spectacolul, în ansamblul lui, se baza pe o relație dialectică, ritmic orchestrată, între tăietura fascinantă a luminilor și fluxul sonor, pulsionar, compus de Marius Popp. Printr-un foarte sofisticat sistem de iluminare, lateral în adâncime,

¹ Jeremy Kingston, „A Thrillingly Inventive Version of Richard III”, *The Times*, 13 mai 1994.

² Liz Ghilbey, „Richard III – Love and Death”, *Leicester Mercury*, 20 mai 1994.

dar și în perdele, cutia italiană era traversată de un soi de grile-bariere de lumini; care deveneau, în anume momente, mai ales în raport cu Richard însuși, cu stările lui de spirit și cu salturile lui de decizie, când solide, când lichide, când pulsionare. *Richard III* era un spectacol relativ lipsit de lumină plină, nocturn în aproape întreaga lui desfășurare; ceea ce făcea ca acești pereți psihologici creați de lumini, ca și spargerile în careuri, trapeze, culoare înguste sau jocuri elipsoidale să aibă, fiecare, anume încărcături semantice și emoționale de mare vibrație.

În schimb, chestiunea mărcilor numerologice, de mare subtilitate, a fost ulterior experimentată și continuată în arhitectura altor spectacole sembrate de regizor. Cum bine se știe, Richard e, firește, unul singur, plasat central în linie dramaturgică. Dar în spectacol nu era, în fond, ca entitate masculină în urcare și apoi în derivă, niciodată *doar* unul. Cu excepția senzaționalei scene a dezbrăcării și auto-încoronării, punct nodal al vârfului triumfător, de la începutul părții a doua, Richard era *mereu și cu necesitate* în raport de interdependență oglinditoare cu Buckingham, și de dependență compensatorie cu Nebunul. Nebunul-lup era figurat ca ego nocturn al lui Richard: el reprezenta natura sa internă, pe care și-o domină, pe care pare s-o reducă la sclavie, dar care nu-l poate părăsi, nici nu poate fi asasinată, ba dimpotrivă, îi supraviețuiește. Triada asta diabolică, (ar fi trebuit observat că, scenic, și dușmanii lui sunt mereu trei, iar conducătorii gărzii de asemenea), care reapare restructurată în anii următori de către regizor, e aici în stadiul său compact și, probabil, complet. Jocurile Gloucester/Buckingham, despre care scria Scoradeț, sunt jocurile

minții, „vicleniile rațiunii” în termeni kantieni. Ca atare, Buckingham e evidența întrupată a narcisismului eroului tragediei: de aici și tensiunea aproape adolescentin erotică a relației dintre ei. Pe când subconștientul.... Subconștientul/lup știe, se sperie și se jeluie; intră în joc și el, pare uneori să dicteze, dar și comentează grotesc; și, mai ales, marchează, de două ori, prețul de plătit pentru viclenia rațională: în decorarea sângeroasă, cutremurătoare, când își înfige o medalie în pieptul gol, de la finalul părții întâi, și în dezvăluirea de chip, feminin-mortală, din final.

Femeile sunt patru, și toate regine. Cu subtilitate șireată, Măniușu nu le aducea niciodată pe toate la un loc, păstrându-i eroului câte o relație, oricât de scurtă dar personalizată, cu fiecare în parte. Și nu degeaba. Ci fiindcă, înfometat de dragoste, dar în plonjeu narcisic asumat, rece, Richard făcea din erotizarea partenerelor sale de celălalt sex un permanent exercițiu de rupere a spinării, de distrugere a principiului feminin.

În fine, de aici mai departe, nu s-a scris (în pofida transparentelor sugestii din *Canava*) despre raporturile acestui spectacol cu *sacrul*. Dacă s-ar fi scris (și era loc, cum vedem), relația dintre el și *Omorul în catedrală* de la Cluj, ori *Richard II* produs câțiva ani mai târziu (toate cu Marcel Iureș în rolul central), s-ar fi putut mai limpede pune în evidență. Fiindcă, așa cum destul de clar sugera finalul (Tania Radu a numit momentul, pe bună dreptate, „*Pieta*”), pulsivitatea autoerotică a eroului tragic e, în cele din urmă, una de refuz deliberat al sacrului. Ridicat de la pământ, eliberat din brațele revelatului (și mortal) subconștient – Nebunul-Lup –, Richard ar fi putut deveni sfânt creștin

(așa cum povestesc hagiografiile populare despre Grigorie cel Mare). Rămas însă acolo, el privește doar, cu infinită fascinație, ultima rază de lumină. În consecință, chiar și mai straniu, în afara unor șușoteli de coridor nimeni nu s-a scandalizat în mod constructiv din pricina imaginii afișului (compusă cu mare finețe și rafinament de Livia Bocănescu, semnatară machiajului și primul artist de *body design* din România). Un Richard/ Iureș cu coroană de spini, sângărând, și cu un șarpe auriu încolăcit ca o funie în jurul gâtului. Nu zic să se fi sesizat BOR-ul, dar măcar să fi căzut cineva pe gânduri...

Epilog la Richard III

Puțină vreme după întoarcerea din triumfalul turneu, în vara lui 1994, la trei zile după intrarea în concediu, Odeonul a fost anunțat, printr-o adresă a Ministerului Culturii, că directorul său, regizorul Alexandru Dabija, a fost demis. Cum teatrul era în subordinea Primăriei Capitalei și nu a Ministerului, decizia era una complet ilegală. În pofida verii toride, s-a convocat o conferință de presă, s-a declanșat scandalul, primăria a anunțat că dă ministerul în judecată, unii membri ai echipei au demisionat în semn de protest. Tot atunci, Marcel Iureș, alături de Mihai Măniuțiu, au anunțat că nu vor mai colabora cu teatrul până la reînscăunarea celui demis. În urma unui simpozion organizat de UNITER și intitulat „Puterea și teatrul”, au fost mobilizați oamenii de teatru din țară și străinătate, care-au trimis proteste prin fax, au luat atitudine ambasadele, au scris despre asta și gazetele britanice. Reprezentațiile din

Leicester au fost, deci, ultimele în care *Richard III* a văzut luminile scenei. Primăria a câștigat procesul cu ministerul în iarna lui 1996; însă, din nefericire, spectacolul nu s-a mai reluat.

Omorul în catedrală

Demiterea lui Alexandru Dabija era, însă, doar vârful icebergului în raport cu tentativa virulentă a guvernării Văcăroiu de a recentraliza și controla instituțiile de cultură din întreaga țară¹. E de remarcat, retrospectiv, că opoziția unora dintre aceste instituții nu se manifesta, propriu-zis, pe scenă, ori nu fățiș, prin piese, spectacole ori alte manifestări contestatare; ci mai degrabă prin pozițiile publice ale unora dintre artiști, fie ei conducători de instituții sau nu. Desigur, și UNITER, prin întreaga sa activitate atât de legată, la acel moment, de rețele și instituții teatrale din întreaga Europă, era perceput, atât de autorități, cât și de mediul teatral, drept un bastion al opoziției, presând spre reformarea sistemului. Avalanșa de ordine și dispoziții semnate de ministrul Marin Sorescu (deja foarte bolnav), dar dirijate în fapt de adjunctul Mihai Ungheanu de la România Mare, prăvălită peste inspectoratele de cultură din întreaga țară, a produs, în epocă, mulțime de victime colaterale mult mai puțin vizibile decât scandalul de la

¹ Vezi, în acest sens, documentele și comentariile din capitolul semnat de Anca Măniuțiu, „Încercare de panoramare a fenomenului teatrului independent din România – 1990-2005”, în Liviu Malița (coord.), *Viața teatrală în și după comunism*, Cluj, Editura Efes, 2006.

Odeon, dar cu la fel de dureroase urmări în ceea ce privește destinele unor colectivități și ale unor oameni de cultură implicați, pe cât se putea, într-un proces de revigorare culturală cu granițe variabile, când nu de-a dreptul confuze. În multe dintre aceste cazuri, hotărârile arbitrare ale Ministerului aveau să fie măturate, în anii următori, de justiție.

Altminteri, cazul Odeon a fost însoțit de campanii de presă relevante atât în țară, cât și în străinătate¹. În plan internațional, cea mai vizibilă reacție a avut-o asociația britanico-română de schimburi culturale *Noroc*, condusă de Neil Wallace și Claudia Woolgar, ce a coordonat și derulat, ani la rând, în cooperare cu UNITER, deplasarea în UK a celor mai importante spectacole românești. Spectaculoasa primire a producției în turneul din primăvara lui 1994 cu *Richard III*, ca și rapida celebritate câștigată de Marcel Iureș, mai ales prin proiectele cinematografice străine la care-a participat, au favorizat, în condițiile de criză provocate de demiterea lui Alexandru Dabija și de demisiile unora

¹ Vezi, în acest sens, între altele, „Protestul Senatului UNITER”, *România literară*, 2 august 1994; ancheta semnată de Rodica Palade, „Încă o lovitură de teatru în cultura română”, revista 22, 13 august 1994; Nicolae Manolescu, „E invers, Marine!”, *Romania literară*, 3-16 august 1994; Marina Constantinescu, „Încă un seism în teatrul românesc”, *Romania literară*, 3-16 august 1994, p. 16; Cristina Dumitrescu, „Solidarizare cu regizorul Alexandru Dabija”, *Cotidianul*, 4 august 1994; Miruna Runcan și C. C. Buricea-Mlinarcic, „Scandalul de la Odeon”, în *L.A.&I.* supliment al ziarului *Cotidianul*, 26 septembrie 1994 ș.a. De asemenea, pentru reacțiile din străinătate, în special britanice, vezi Anexele în volumul Liviu Malița (coord.), *Viața teatrală...*, 2006, pp. 435-456.

dintre membrii echipei sale, crearea unei structuri teatrale alternative: ArtInterOdeon.

Trei au fost, probabil, principalii factori care au determinat fondarea, la începutul anului 1995, a ArtInterOdeon-ului, strămoșul legitim al Teatrului ACT: refuzul unui grup de artiști de a accepta resemnați înfrângerea (Alexandru Dabija, Marcel Iureș și Mihai Măniuțiu), credința lor absolută în valabilitatea programului managerial și artistic impus de Dabija la Odeon (și dorința de a-l continua) și, nu în ultimul rând, solidaritatea, sprijinul moral, profesional și, mai apoi, financiar al comunității teatrale britanice.¹

Asociația nou creată, condusă de Iureș și avându-i în board pe Alexandru Dabija, Mihai Măniuțiu, Radu Amzulescu, Doina Levintza, Oana Pellea și Alexandru Darie și-a propus, în principal, să continue seria de proiecte ale Teatrului Odeon rămase nerealizate și, pe termen mediu, să înființeze un teatru în regim privat – ceea ce s-a și întâmplat, patru ani mai târziu, prin deschiderea Teatrului ACT. Atât primele producții ale ArtInterOdeon, cât și viitorul teatru au beneficiat de contribuțiile generoase ale unor mari actori de film alături de care jucase Marcel Iureș la Hollywood ori în Europa, dar și, mai ales, de complexul proces de *fundraising* internațional coordonat de directoarea de casting Joyce Nettles².

¹ Anca Măniuțiu, *cap. cit.*, p. 405.

² *Ibidem.*

Omorul în catedrală, după T.S. Eliot, unica montare a celebrei tragedii în România, coproducție a ArtInterOdeon cu Teatrul Național din Cluj, e rodul direct al acestui întreg proces de ebuliție și recoagulare culturală. Criticii vremii au observat mai înainte de toate continuitatea stilistică a montării în raport cu alte spectacole ale regizorului, în special *Richard III*, datorată, într-o vizibilă măsură, și utilizării unui nucleu central al aceleiași echipe, care s-a integrat cu ușurință ansamblului clujean – ca totdeauna excelent orchestrat, căci Măniuțiu lucra la Național încă de la absolvire.

Ar fi de semnalat, de pildă, că, de la spectacolul de debut, *Oedip salvat* de Radu Stanca, pe scena Casandrei, în anul 1977 (cu Marcel Iureș în distribuție), și până la *Omorul în catedrală* de T. S. Eliot, în coproducția din 1995, de la Cluj-Napoca (poate nu tocmai întâmplător tot cu Marcel Iureș, în rolul lui Thomas Becket), există câteva linii de forță ale universului creațiilor sale regizorale, ce pot reține atenția cercetătorului. Astfel, relația omului cu divinitatea (nu neapărat și nu numai creștină), existența unui dublu sau alter-ego spiritual (ce se poate observa în forțe ale binelui și forțe ale răului), tema mântuirii, corelată cu ispitirile lumești ale diavolului (sau ale unor zeități precreștine, dintr-un substrat arhaic, întâlnind spiritualitatea orientală), tentația puterii și jocul mecanismelor ei devoratoare, împlinirea destinului, rolul purificator al jertfei de sine, prezența agresivă a spiritului gregar, dominat însă de forța energiilor spirituale, sunt tot atâtea nuclee semantice care pot fi întâlnite – în diverse chei, tonalități și proporții – nu doar în *Omorul în catedrală*, ci și în *Richard III* de la

Teatrul Odeon din București sau în *Săptămâna luminată* de la Teatrul Național din Cluj-Napoca, pentru a numi doar trei dintre producțiile sale recente, cu valoare de referință.¹

Regizorul folosea aici piesa poem mai degrabă ca material brut, restructurând-o pentru scenă cu oarecare libertate, nu numai în avantajul spectacolului și receptării, ci chiar în avantajul textului însuși, al poeziei sale volburoase, ardente, de o excepțională gravitate sonoră. De altminteri, el reducea și mai mult decât o făcuse Eliot excursul explicativ, istoric-epic, al tragediei, de parcă nu ar fi vrut să stânjenească, prin banale detalii, înfăptuirea dublă a *ritualurilor liturgice* ce constituiau nodurile de semnificație și emoționale ale arhitecturii scenice. Ca atare, păstra doar pledoariile „civile” ale celor patru cavaleri-asasini, de după crimă, menite să vorbească contemporaneității despre justificările van întemeiate ale atrocității și sacrilegiului. Acest efect eliotian de intruziune a limbajului prozaic, avocațesc, era speculat tocmai prin condensare, și intra în violent antagonism cu predica (interludiu) a arhiepiscopului, dinaintea crimei.

Tema regizorală a raporturilor lunecoase dintre conștiința umană, puterea lumească și sacru – altfel spus, a îndrăcirii lumii și salvării omului –, recurentă în opera lui Măniuțiu pe întreaga desfășurare a deceniului, își găsea aici probabil cea mai esențializată dintre variatele ei întrupări (o precedase *Săptămâna luminată* după Mihai Săulescu, îi va urma, în ordine, *Caligula* de Camus la Teatrul Bulandra, în 1996, *Antigona* la Piatra Neamț, în același

¹ Victor Parhon, „Teatrul cu miză”, *Teatrul azi*, nr. 3, 1996, p. 13.

an, tot acolo *Noaptea călugăriei portugheze*, în 1997, *Richard II* de Shakespeare, din nou cu Marcel Iureș, producție SMART și Teatrul Național din București, în 1998 ș.a.). În unele dintre aceste spectacole, vor fi vizibile – desigur, în formule particularizate, în funcție de specificul designului regizoral în care era tratat textul clasic – câteva invariante: raportul de tensiune (adversativă sau complementară) dintre erou și ansamblu/cor, hieratismul expresiei actoricești, ori dispoziția geometrică a cadrelor situaționale și mișcării de scenă:

Preoții, în impersonale tunci pe jumătate militare (amintind, totuși puțin prea marcat de costumele atât de pe drept admirate ale aceleiași Doina Levintza, din *Richard III*), nu mai au, ca în text, voci individualizate. Regizorul optează pentru o prezență omogenă, un contra-cor bărbătesc, opus celui al cerșetoarelor. Fidel geometriilor «smaragdine» pe care le utiliza și în tragedia shakespeareană, Măniuțiu imprimă spectacolului o mișcare pulsionară, în care raporturile dintre două personaje, fie că sunt susținute de dialog, fie că sunt mute, se centrifughează în triumphiuri spre a se reînchega în punct, definiția unei ființe. Această progresie-regresie, *unu- dublu-triadă-unu*, fundamentează, prin recursul la sacru, biunivocitatea liturghiei: liturghia de advent (crima se petrece în ajunul Crăciunului), pe care auto-sacrificial o împlinește Becket, în opoziție cu liturghia neagră, a ispitorilor cavaleri, mânuiți de diavol.¹

¹ Miruna Runcan, „Catedrala liturghiei negre”, în *Modelul teatral românesc*, p. 31.

Importanța coordonării întregului ansamblu, ca și formula sofisticată în care se desfășurau succesivele intervenții ale corului, format integral din femei-cerșetore (conduce cu mare rafinament de Miriam Cuibus), populând aparent haotic ungherele catedralei, sunt descrise cu destul detaliu în unele cronici a căror structură e una subliniat eseistică, în acord cu provocarea lansată de amploarea stratificată a spectacolului:

Limfă agonică evocând trasa orgiastică a naturii abandonate iraționalității, ele reprezintă mulțimea ce prefera îndurarea mizeriei în liniște, refuzând să-și conștientizeze condiția, gloata sărăcimii din care însuși Becket s-a desprins cândva și de care arată că nu s-a înstrăinat. Pe care înțelege și încearcă să o protejeze indirect, nu așa cum i se pretinde ipocrit, atunci când i se reînnoiește oferta de a prelua și prerogativele puterii civile, pe lângă cele ecleziastice. Posibili dubli sunt și Ispititorii – vlăstare ale viciilor de tinerețe și maturitate, cu aparențe frivole și respectiv sobre, androgini în tandem cu disponibilități de interșanjabilitate sexuală, demoni fosforescent-frenetici (Dorin Andone – Ionel Mihăilescu) sau solemn-opaci (Marius Bodochi – Radu Bînzaru). Aceste himere ale unei existențe anterioare dramatizează angoasele prezente ale eroului într-un balet al tentațiilor cochetând cu hăul uitării de sine, figurând complicatele acrobații ale spiritului.¹

¹ Irina Coroiu, „Redimensionarea unei experiențe de conștiință”, *Contemporanul*, 6 ianuarie 1996, p. 12.

Așa cum era însă de așteptat, și de această dată atenția criticilor a fost atrasă magnetic de creația lui Marcel Iureș – la acel moment, nu doar sprijinitorul cel mai vizibil al proiectelor lui Măniușiu, dar și un fel de actor-fetiș în multe dintre producțiile semnate de acesta –, într-un rol pe cât de dificil, pe atât de provocator, mai ales ținând seama de austeritatea compozițională atât a textului, cât și a spectacolului ca atare. În cronica mai sus citată, Victor Parhon, cu toate că îi reproșează actorului mici manierisme, se străduiește să pună în lumină rafinamentul cu care jocul său intră în armonie empatică cu cel al partenerilor săi centrali:

El parcurge calea de la ispitirile celorlalți la ispitirile din el însuși, numai învingerea acestora din urmă permițându-i să acceadă la puritatea jertfei. E un traseu semnificativ, care ține și el de «miza» spectacolului, traseu pe care Marcel Iureș îl face să transpară cu limpezime, în ciuda amintitelor «poze». Căci ele se topesc parcă în intensitatea cu care este trăită o înțelegere superioară a lumii, aceasta ajungând să fie definitorie în transfigurarea scenică a rolului. Îl secundează, ca Mare Ispititor, Radu Amzulescu, dând personajului său mefistofelic luciri de oțel și mișcări de felină ce-și adulmecă prada, dar și convulsioni puerile, dacă nu factice. Există – așa cum de altfel s-a observat – un triumghi al semnificațiilor și energiilor puse în joc, împlinit regizoral prin crearea rolului Mutei, foarte ofertant ca partitură actricească. El e compus cu minuție și tenacitate de Oana Ștefănescu, până în preajma performanței artistice.¹

¹ Victor Parhon, *art. cit.*, p. 14.

De altminteri, Radu Amzulescu fusese, cum am văzut mai sus, unul dintre artiștii lăudați constant, și în țară și în afara ei, în montarea shakespeariană anterioară, iar Oana Ștefănescu o interpretase cu brio, tot acolo, pe regina Elisabeth. Dacă, însă, interpretarea lui Iureș în rolul arhiepiscopului de Canterbury, Thomas Becket, era, cumva, una cu succes previzibil, în cazul Oanei Ștefănescu rolul cerșetoarei mute care ține piept uneltirilor diavolului și care primește harul marchează, în epocă, prima creație remarcată de critică drept excepțională, deschizând o lungă serie de biruințe ale acestei atât de speciale și mult regretate actrițe.

În acest delicat proces de redare a unei globale *imago animae*, Măniuțiu i-a avut alături pe interpreți, cei pe care el îi considera a fi, în momentul creației, *centrum mundi*. Prologul descoperă printr-un spot de lumină o biată ființă plâpândă, ce se va dovedi foarte puternică totuși, creată cu aportul excepțional al Oanei Ștefănescu anume pentru a sugera iminența dezno-dământului fatal. Ea riscă împrăștierea semințelor Binelui și Răului, deopotrivă maculate de sângele vărsat, și schițează gestul înjunghierii într-un reflex de harakiri (susținut și prin inflexiunile muzicii lui Iosif Herțea ce amintește că perversiunile violenței vin dinspre Extremul Orient). Victimă a seducției prin viol, eroina emite țipătul mut al lucidității, al clarviziunii, apanaj al nebuniei ei ținută în zgardă de un alt personaj ubicuu. Acesta e întruchipat de Radu Amzulescu, malefică emanație a portretului negativ pe care-l fac denigratorii fostului cancelar – «un monstru de egoism» cu biciul în mână. Nebuna mută își va găsi liniștea abia în final, când brusc îi

revine vocea, izbucnind din inima-i rănită: ea reface gestul Madonei – îmbrățișând trupul martirului, în timp ce-i înalță o fierbinte rugă.¹

Răsfoind și restructurând cronicile și eseurile dedicate *Omorului în catedrală* cu un sfert de secol în urmă, cititorul pare să străvadă peste vreme faptul că ținta primară urmărită de regizor nu era, în primul rând, sau nu primordial, aceea de a „da trup” unei opere dramatice rămasă singulară în patrimoniul literaturii de vârf a secolului XX; cât, mai degrabă, de a oferi o versiune foarte personală, aproape catehetică am putea spune, asupra temei de adâncime a acestei opere – cea a salvării sacrificiale. E, credem, și ceea ce particularizează această montare în contextul (de continuitate, altminteri) a ceea ce artistul și unii critici aveau să numească, ulterior, referitor la această perioadă din creația lui Măniuțiu, *Trilogia Dublului* (*Richard III*, *Omorul în catedrală*, *Caligula*²). Tragedia lui T.S. Eliot, tentativă curajoasă de a induce pe scenă dimensiunea sacră a misterului medieval cu mijloace moderne, a reprezentat, fără îndoială, un vârf de etapă greu de egalat.

¹ Irina Coroiu, *art. cit.*

² *The Trilogy of the Double: Three Romanian Productions by Mihai Maniutiu*, ed. Cipriana Petre. Trans. Cipriana Petre & Brenda Walker, fotografii de Sean Hudson, UNITEXT București & Idea Print Cluj, 1997.

11. Alexandru Dabija și aventura cunoașterii prin teatru

Traectoria profesională a regizorului Alexandru Dabija este, în primul deceniu după căderea comunismului, una pe cât de neobișnuită, pe atât de exemplară atât în ceea ce privește contextul politic, social și cultural al perioadei, cât și din perspectiva propriei deveniri artistice. Destrămarea regimului Ceaușescu îl găsește, la 35 de ani, în plină ascensiune, angajat al Teatrului Nottara din București, după ce cariera sa se lansase cu succes la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț. După cum știm, teatrul din Piatra Neamț a reprezentat un spațiu privilegiat pentru formarea a generații întregi de artiști, fie ei actori, regizori sau scenografi; pentru el, însă, atât orașul, cât și teatrul au fost în același timp și loc de baștină, de care a fost și va fi mereu foarte legat. Înzestrat cu o vastă cultură și cu o profundă cunoaștere a literaturii – respectul pentru cea națională va fi exprimat constant în intervențiile sale publice –, Dabija nu pare grăbit, ca alți colegi regizori, să-și marcheze prezența artistică încă din primele momente de libertate. Prima sa premieră are loc abia în aprilie 1991, cu un fermecător *Ospățul lui Balthazar* de Benjamin Fondane (Barbu Fundoianu), o recuperare în premieră mondială, bine primită de public și de critică¹. Cea

¹ Vezi, în acest sens, Valentin Silvestru, „Trecute vieți de domni și de domnițe”, *România literară*, 07.09.1991, p. 16; Vlad Andrei Orheianu, „Moartea, iubita tiranilor”, *Vatra*, nr. 1, 1992, p. 99.

mai neașteptată și bravă dintre deciziile sale este, însă, preluarea, de la regizorul Vlad Mugur și la recomandarea acestuia, a direcției Teatrului Odeon (fostul Teatru Giulești) în vara anului 1991.

Reflectând asupra traseului primului directorat al lui Alexandru Dabija la Odeon, această mișcare poate fi explicată atât prin țintele artistice și administrative înnoitoare, cât și prin contextul tensiunilor politice ale momentului. Efortul constructiv de atunci se dovedește, în felul său, atât unul profund reformist, cât și unul de rezistență consecventă față de presiunile contra-reformiste, din ce în ce mai virulente, ale regimului iliescian. Desigur, nu de militanțism repertorial e vorba aici, și nici n-ar fi putut fi, fiindcă atenția directorului era concentrată în primul rând către creșterea accelerată a calității artistice a producțiilor. Ci de o anume stare de spirit, nonconformistă și revigorantă, încurajând dezbaterile inconfortabile și atitudinile cu aer de frondă în fața restaurației virulente de după 1992.

Să punem, însă, în context. În afara unei succesiuni de premiere de mare succes (*Mincinosul* de Goldoni, în regia lui Vlad Mugur, *Cehov-Comedii*, ori *Richard III*, în regia lui Mihai Măniuțiu, ...*au pus cătușе florilor...* și *La Țigănci*, în regia lui Alexander Hausvater, ca să nu enumerăm decât câteva dintre cele mai celebre spectacole ale vremii), Dabija inițiază și primul *Centru de cercetare în dans contemporan*, găzduit la sala din Calea Giulești și condus de Raluca Ianegic. Alături de o echipă parțial înnoită și într-o atmosferă efervescentă, schimbă sistemul de promovare și publicitate al teatrului, deschide o sală studio (Sala Pod) dedicată experimentului, împrăștează repertoriul, pune

la dispoziție foaiorul Majesticului pentru expoziții, târguri de carte, dezbateri etc. În condiții de crescândă animozitate între guvernarea Văcăroiu și UNITER, Odeonul și-a făcut un titlu de onoare din a găzdui primele Gale UNITER. Pe de altă parte, sub directoratul său, Odeonul a deschis și menținut, ani la rând, contactele directe, aproape familiare, cu mediul cosmopolit al lumii academice, cu cel al ambasadelor și serviciilor culturale străine, ori cu cel al agențiilor de presă occidentale.

Dabija are dreptate atunci când precizează, în interviul cu privire la primii ani de Odeon luat de regizoarea Olivia Grecea¹, că noțiunea-cheie care revenea obsesiv în discursurile sale mai mult sau mai puțin programatice, în acei ani, era *performanța*. Performanță regizorală, performanță actricească, performanță scenografică, performanță de comunicare, performanță tehnică: în ideal, statutul intern al unei instituții care își asumă, la fiecare nivel, de la garderobier la vedetă, dictatul lucrului foarte bine făcut ca pe cea mai firească normalitate. Exprimat astfel, ce pare oare mai simplu? Și totuși... Prețul acestui efort de exigență a fost, pentru regizor, acela de a fi pus în scenă foarte puțin în perioada primului directorat, 1991-1994; și, în mod asumat, din nou spre deosebire de toți regizorii deveniți directori după 1990, niciodată la Odeon; cel mai probabil, această decizie avea drept fundament, pe de-o parte, concentrarea asupra propriului program managerial și, pe de altă parte,

¹ Interviul Oliviei Grecea deschide volumul Miruna Runcan, *Habarnam în orașul teatrului. Universul spectacolelor lui Alexandru Dabija*, ed. cit.

răgazul de meditație auto-impus, menit să îl ajute să se întoarcă la motivațiile primare cu privire la arta regizorală:

Ce fac eu acum e un drum înapoi. Am pornit să fac teatru cu un anume sâmbure, cu o anume credință, și acum, în ultima vreme, la o analiză lucidă, sâmburele ăsta nu l-am mai dibuit. Și m-am trezit în meserie. (...) E atât de departe de ce credeam eu că am de făcut, încât, practic, acum am nevoie de un proces de recuperare. Deci, cum gândeam eu despre asta? Care erau motivațiile? Fiindcă sunt convins că acolo e adevărul. Motivele alea foarte intime acum îmi par îngrozitor de ruginite, de obnubilate. Și asta, lucrul cu textul, face parte dintr-un fel de strategie recuperatoare, artistică, de a lua totul asupra ta, de a nu te mai sprijini pe nimic. Să te trezești singur cu această materie primară care este teatrul, fiindcă prea mult ne-am tot bălăcit în iluzia cu echipa... cu imaginea, cu plasticul, cu spațiul convențional... Când, de fapt, problema e să rămâi la un moment dat singur pe scenă cu un anume material. Fără acest moment atât de intim și de periculos, cred eu că se ajunge, cu foarte multe finețuri, la ceva simulat¹.

Pe de-o parte, „lucrul cu textul” la care se referă regizorul aici se va dovedi, în timp, cu adevărat una dintre constantele specifice ale preocupărilor sale teatrale, încă din acest deceniu, dar mult mai vizibil și accelerat în deceniile următoare, prin scenarii de tip colaj, adaptări și

¹ Miruna Runcan și C.C. Buricea-Mlinarcic, *Cinci Divane ad-hoc*.

dramatizări dintre cele mai complexe (vezi infra), până la seria de prelucrări libere după Caragiale, ori după basme de tot felul, poveștile lui Ion Creangă ș.a. Pe de altă parte, această declarație de ascetism reflexiv, datând de la începutul deceniului 1990-2000, e probată atât de numărul redus de spectacole puse atunci în scenă – între care *Adunarea femeilor* de Aristofan la Teatrul Național din Iași, *Prostia e nemuritoare* după I.L. Caragiale la Naționalul clujean sau, mai ales, la straniul și rău înțelesul experiment numit *Suită de crime și blesteme* după Euripide, de la Teatrul Bulandra – cât și de Chestionarul cu cele 13 întrebări despre teatrul antic¹, expus la Colocviul de antropologie teatrală organizat în iulie 1993 la Mogoșoaia de regizoarea Cătălina Buzoianu. Cât e simulare și cât e adevăr în comunicarea teatrală? Care sunt funcțiile ei cele mai profunde, dincolo de divertisment? Chestionarul constituie și astăzi o platformă de reflecție pe cât de neliniștitoare, pe atât de necesară oricărui om de teatru.

Am relatat mai sus împrejurările și motivațiile imaginabile ale înlăturării lui Alexandru Dabija de la conducerea Odeonului. În urma procesului deschis și câștigat de Primăria capitalei (finanțatorul de drept al teatrului), în 1996, regizorul se va întoarce la conducerea instituției; acest al doilea directorat va lua sfârșit, din dorința sa, în 2003.

¹ Vezi chestionarul și discutarea lui în Miruna Runcan, *Modelul teatral românesc*, p. 149.

Orfanul Zhao

Revenirea regizorală a lui Alexandru Dabija se petrece, în forță, imediat după mazilirea de la Odeon: alături de montări ale câtorva spectacole de Shakespeare, ori de splendidul *Frații* de Sebastian Berry de la Teatrul Dramatic Brașov, el pune în scenă, la Piatra Neamț, o tragedie chineză din secolul XIII, *Orfanul Zhao* de Ji Junxiang, care se dovedește, din primul moment, un adevărat triumf. Într-un interviu din perioada pregătitoare a premierei, în stilul său caracteristic, nu ezită însă să atace, o dată în plus, atmosfera toxică degajată în capitală și în diverse alte locuri din țară de guvernarea momentului:

Teatrele bucureștene au fost toate confiscate de Ministerul Culturii și funcționează ca monedă pentru răsplătirea artiștilor cuminți. Toate proiectele adevărate se realizează acum în provincie, unde anumite teatre mai scapă de satârul ministerului. Andrei Șerban a făcut Atelierul la Arad, Silviu Purcărete lucrează marele proiect cu *Rugătoarele* la Craiova, proiectul ART-INTER- ODEON cu *Omorul în catedrală*, în regia lui Mihai Măniuțiu nu a murit, cum s-ar fi bucurat cei ce l-au ras de la Odeon, ci se va face în iunie, la Cluj. Eu am venit la Piatra-Neamț pentru că am condiții excelente de lucru și pentru că aici există o trupă foarte tânără, cu nu mai puțin de 15 absolvenți ai promoției 1994. Deși nu se bucură de mediatizarea comedioarelor de la București, spectacolele de la Piatra-Neamț vor fi foarte bune și fără indicațiile și sprijinul neprecupețit al funcționarilor

culturali bucureșteni, care au sufocat – la propriu – teatrul românesc, e adevărat, cu ajutorul substanțial al colegilor mei, regizori și actori. E și greu de tăiat ceva cu toporul fără coadă.¹

Decizia cu privire la alegerea piesei construite la Piatra Neamț e, din acest punct de vedere, una demonstrativă, de continuare a proiectului său personal de creație, temporar amânat de vicisitudinile vremii – pe de-o parte plecarea de la Naționalul bucureștean a lui Andrei Șerban, pe de alta, abuziva sa demitere:

Orfanul Zhao este un proiect din 1992, pe care l-am pregătit pentru Teatrul Național din București, la invitația lui Andrei Șerban. Când Andrei Șerban a plecat cum a plecat, i-am explicat că nu pot face spectacolul sub o altă direcție și am abandonat proiectul. Traducerea textului îi aparține lui Cui Nianqiang, un prieten chinez căruia i-am cerut o piesă clasică și care mi-a lăsat mai multe texte înainte de plecarea lui în China, în 1991. Am reluat gândul acum pentru că povestea piesei însumează teme asupra cărora am «poposit» îndelung în ultimii ani: legitimitatea, uzurparea, armonia, sacrificiul. Deși scris la 1300 și tratând o poveste de pe la 600 î.C., textul este tulburător de modern. Am avut o experiență mai mult decât bună în 1986 la Teatrul Nottara cu *Furtuna* lui Cao Yu² și apropierea de

¹ Marina Constantinescu, „Interviu cu regizorul Alexandru Dabija”, *România literară*, 6 aprilie 1995, p. 4.

² Piesa s-a jucat sub titlul *Taifun*.

cultura chineză mi-a făcut întotdeauna bine. Din toate punctele de vedere. Acum mai ales, când confuzia și politizarea imbecilă ne domină, orice gură de aer e binevenită.¹

Orfanul Zhao are parte, cum vom vedea, de o primire de public și critică dintre cele mai spectaculoase, iar unele voci nu ezită să vadă în excepționala montare un soi de revanșă a artistului în fața agresiunii iraționale a politicului în viața culturii:

După cum declara regizorul, el intenționa să monteze această piesă cu aproximativ trei ani în urmă. Contextul a vrut ca spectacolul să iasă la Teatrul Tineretului, la mai bine de jumătate de an de la demiterea directorului Dabija. Acum, însă – indiferent de declarațiile acestuia – spectacolul de la Piatra Neamț se «citește», inevitabil, ca o din cale afară de generoasă «răzbunare» a înțeleptului Dabija împotriva unui sistem căruia continuă să-i propună, și prin teatrul pe care-l face, același model pe care a încercat să-l aplice ca director de teatru.²

La conferința de presă ce a precedat premiera, regizorul făcea o declarație surprinzătoare, ce i-a pus pe mulți dintre audienți, fie ei jurnaliști sau public, într-o oarecare dificultate – lucru care se poate azi reconstitui din mărturiile recurente, adesea contradictorii, ale epocii:

¹ *Ibidem*.

² Victor Scoradeț, „Înțeleptul Dabija”, *Contemporanul*, 1 februarie 1996, p. 12.

La conferința de presă de după spectacol, Alexandru Dabija a declarat că, din punct de vedere stilistic, montarea sa dorește să fie un omagiu adus «unui anumit mod de a face teatru», mod ilustrat cu strălucire de *Richard III* al lui Mihai Măniuțiu (Odeon) și de mizanscenele lui Silviu Purcărete, dar – zicea regizorul – aflat acum pe cale de dispariție ori, chiar, stins de-a binelea. Se referea, dacă am înțeles corect, la tipul de lectură pe care l-a adoptat și la concretizarea lui vizuală. N-aș vrea să diminuez elogiul, dar, personal, cred că această manieră nu e deloc în agonie; dimpotrivă. La agonie o pot duce, eventual, epigonii conjuncturali ai acestor importanți directori de scenă sau, mai repede, propriul lor auto-epigonism.¹

În fapt, declarația regizorului se dorea un fel de concluzie cu privire la lunga sa perioadă de meditație cu privire la direcțiile către care se îndreaptă teatrul și la rosturile regiei ca artă și ca profesiune. Așa cum dovedesc mărturisirile sale de mai târziu, (inclusiv cele din interviul mai sus pomenit luat de regizoarea Olivia Grecea în 2010), *Orfanul Zhao* era un fel de „rămas bun” la adresa teatrului-metaforă, cu amplă construcție arhitectonică, cu semnificații multietajate, impus pe scena românească de succesi-vele valuri de teatralizare și reteatralizare. S-a dovedit, de fapt, că această despărțire n-a fost decât una de etapă, cum vom vedea mai târziu, însă puține voci critice par să fi

¹ Alice Georgescu, „Rafinament oriental”, *Teatrul azi*, nr. 11-12, 1995, pp. 28-29.

înțeles, la acel moment, semnificația de adâncime a declarațiilor sale.

Piesa medievală are ca nucleu narativ o legendă străveche ce acoperă cumplitele mașinațiuni prin care șeful unui clan, generalul Du Anjia, îl manipulează pe împărat pentru a-i câștiga încrederea și, prin ea, puterea: în acest scop asasinează sau ordonă asasinarea tuturor membrilor clanului rival și, ca un Irod asiatic, a tuturor copiilor de acea spiță. Pruncul moștenitor al clanului e salvat aproape miraculos: medicul Chen Ying își va sacrifica propriul copil, substituindu-l astfel pe orfanul familiei Zhao. Păcălit astfel, generalul criminal îl adoptă pe micul Zhao, care nu va afla de la Chen Ying adevărul cu privire la propria sa identitate decât la maturitate. Dar, în loc să urmeze o sângeroasă răzbunare, așa cum se așteaptă și eroii și publicul, orfanul Zhao îl convinge pe împărat că lanțul cruzimilor trebuie să ia sfârșit; iar Du Anjia, acum bătrân, trebuie să supraviețuiască îndurându-și rușinea.

Majoritatea cronicarilor vremii își încep analizele cu o atentă prezentare a neobișnuitei piese, insistând asupra stilisticii particulare alese de regizor pentru a-i da viață scenică, și asupra complexe viziuni plastice, în condițiile unei distribuții ample, în care majoritatea actorilor teatrului interpretează roluri particulare sau fac parte din amplul cor (așa cum am văzut, teatrul tocmai își îmbogățise trupa, în acel an, cu nu mai puțin de paisprezece tineri actori absolvenți în 1994).

În spectacolul lui Alexandru Dabija întâmplările sunt înfățișate ca o ilustrare scenică a poveștii pe care o auzim mai întâi rostită de către protagoniști. Ce se

spune, ce este scris în documente, se arată și se dezvoltă vizual. Povestea ca atare, un fel de cadru al evenimentelor, conține și morala explicită a tragediei, învățămintele care decurg din faptele oamenilor, obligația pedepsirii celor răi și a proslăvirii celor buni. Spectacolul este confruntat permanent cu adevărul și cu minciuna într-un fel aproape didactic. Ceea ce ar putea conduce la pedanterie se dovedește a fi, teatral, de o mare modernitate și prospețime. «Lecția» este o magie, în același timp încântătoare ca o stampă orientală și riguroasă ca un mecanism perfect, prin care umanul cel mai adânc se revelă în măreția și în abisurile lui insondabile. (...) Alternarea de rostire solemnă și interpretare actoricească (de «spus» și «jucat»), de voci ale corului și de voci ale protagoniștilor, de stop-cadre savant elaborate și de mișcare dinamică, însă perfect reglată, creează o puternică impresie de irealitate. Istoria este transportată într-un spațiu de poveste, în care se șterge granița dintre realitate și imaginație, dintre aparență și esență, dintre ce se întâmplă și ce se povestește.¹

Alți autori se concentrează pe particularitățile felului în care Dabija reușea să creeze atmosfera evocatoare a unei narațiuni specifice, totuși, Extremului Orient, fără a cădea nici în demonstrativism, nici în pitorescul ieftin, ci antrenând echipa în relație directă cu tema sa regizorală, cea a dialogului trans-temporal cu un miez istoric, devenit mit:

¹ Marina Constantinescu, „O poveste cu tâlc”, *România literară*, 3 ianuarie 1996, p. 11.

Orfanul Zhao poate fi o experiență frustrantă în cazul unei trupe de actori pentru care jocul înseamnă compoziție. Piesa chinezească nu solicită, în aparență, creativitatea actorului, așa cum e ea înțeleasă la noi. Ea presupune calități cu care actorul român e mai puțin obișnuit și pe care le consideră îndeobște minore: rigoare, precizia expresiei corporale, ritmuri de joc diferite de ale noastre. Din această cauză, întreprinderea se putea dovedi riscantă, mai ales pentru regizor: el trebuia să convingă un număr important de actori români dintr-un teatru prea puțin obișnuit, în anii din urmă, cu riscul estetic, să fie «doar» chinezi, când fiecare dintre ei se visa în Hamlet sau Romeo și Julieta.¹

Una dintre soluțiile cu totul remarcabile propuse de regizor era prezența celor doi „corifei” ce conduceau narațiunea cu un amestec de distanțare retorică și fin comentariu emoțional:

În fața corului (un cor în ambele sensuri ale cuvântului, și în cel antic, de narator-comentator, și în cel modern, pentru că se cântă admirabil), se găsesc, dintru început, doi povestitori. Unul ne recită ceea ce «spune poezia», celălalt traduce istoria în limbaj gestual, pentru surdomuți. Ni se sugerează astfel enorma distanță care ne desparte de sinteza dramatică a originarului, distanță care modifică nu doar

¹ Victor Scoradeț, „Cât e de tânăr Teatrul Tineretului?” *Contemporanul*, 6 ianuarie 1996, p. 12.

sensul mesajelor, ci însăși substanța codurilor comunicării. Nu vorbirea firească ni se adresează nouă, în hieratica ei rostire, ci al doilea limbaj, mult mai împușinat, involuat în fiziologica sa esențializare. Surdomuții suntem noi, efect comic dar și profund neliniștitor.¹

Între meritele remarcabile ale spectacolului era acela referitor la tratamentul spațiului scenic, în care raporturile de gol și plin erau sugerate printr-un joc rafinat de perdele luminoase mereu în schimbare, în vreme ce scena propriuzisă nu era „decorată”, ci se sugerau doar, în funcție de nevoi, din materiale ușoare (bețe de bambus, o perdea etc.), elementele particulare, discrete, care să răspundă necesităților de identificare spațio-temporale. Dominanta coloristică, într-o reducere de bejuri, griuri, pete discrete de sângerieu, cu vagi contururi întunecate, era la rândul său evocatoare, trimițând la grafia unor bătrâne stampe pe mătase. În contraponderea decorului parcimonios, scenografii Irina Solomon și Dragoș Buhagiar imaginaseră o bogăție de costume individuale pentru mulțimea de personaje și membri ai corului, pictate manual, al căror efect în raport cu sistemul de iluminare (Vasile Popovici) devenea, pe parcursul reprezentației, unul aproape tactil.

Pe o scenă complet goală, în care delimitarea spațiilor de joc se face impecabil prin perdele de lumini, asistăm la un ritual: gesturi stilizate, repetiții, mișcări

¹ Miruna Runcan, „Istoria pe muțește”, eseu apărut 1995 în suplimentul *L.A. & I.* al *Cotidianul*, republicat în *Modelul teatral românesc*, pp. 34-38.

coregrafice, costume pictate, totodată simple și somptuoase, machiajul, obiectele totdeauna încărcate de semnificații, înlănțuirea cadențată a secvențelor epico-dramatice, muzica discretă care însoțește drama. (...) Luminile sunt folosite cu multă artă pentru a întări această ambiguitate voită: ca un voal care se coboară sau se ridică, ele sugerează o consistență a tablourilor, când densă, când rarefiată, când transparentă, când opacă, când strălucitoare, când estompată. Este ceva din teatrul chinezesc de lumini și umbre, plin de mister, și în același timp din teatrul modern, european, care, prin dibăcia regizorului, nu risipește atmosfera intens poetică a spectacolului.¹

Un rol copleșitor îl au însă, în acest spectacol de excepție, costumele concepute de Irina Solomon și Dragoș Buhagiar. Croiala și rafinamentul extrem-oriental al vestimentației le situează cel puțin pe același plan cu costumele concepute de Doina Levintza pentru *Richard III*. După cum complexitatea și rafinamentul luminilor lui Vasile Popovici sunt exemplare pentru rolul uriaș pe care acestea îl pot avea într-un spectacol de teatru. Muzica lui Mircea Octavian accentuează și ea, fără stridență, nota de mister oriental dar și de umor ce planează asupra întregii montări.²

Cum tratamentul rolurilor, într-un spectacol de mare ansamblu și pe un text străvechi, cu structură fundamental

¹ Marina Constantinescu, *art. cit.*

² Victor Scoradeț, „Înțeleptul Dabija”, *Contemporanul*, 1 februarie 1996, p. 12.

epică, era unul bazat pe caractere fixe, critica a preferat, de cele mai multe ori, să trateze distribuția în ansamblul ei armonic, abia cu mici pete de culoare asupra unui actor sau altuia.

Sigur, compozițiile sunt mai degrabă tipologice, amintind de *commedia dell'arte* (experiență stilistică și epistemică majoră pentru Dabija, dac-ar fi numai să ne amintim de *Scapino*); dar șansa de a exploata contrastul dintre detașare și tensiunea internă nu scapă unor actori care mizează pe performanță: Liviu Timuș (Generalul Du Anjia), Tudor Tăbăcaru (Doctorul Chen Ying), Corneliu Dan Borcia (Înțeleptul Gong Suchu), Loredana Botezatu (Prințesa), Radu Băițan (Generalul Han Ju). Cum vârstele protagoniștilor sunt foarte diferite, merită subliniat, o dată în plus (...) că trupa de la Piatra Neamț a reușit miraculos să întinerească masiv, recuperându-și specificitatea și tradiționala sa direcție curajoasă.¹

Sugestia îmbinării discrete dintre hieratismul marcat de îngroșări retorice, specific oriental, al interpretării rolurilor și *commedia dell'arte* merita aprofundată, probabil, cu mai multă atenție, pentru a da măsura de adâncime a viziunii regizorale. Cum anteriorul său spectacol, *Suită de crime și blesteme* după Euripide, de la Teatrul Bulandra, fusese „executat” cu rapiditate atât de critică, cât și de instituția producătoare, relația de continuitate dintre cele două a fost, nici nu-i de mirare, complet pierdută din vedere. Totuși, ambele se constituiau, în fond, în niște nedecarate

¹ Miruna Runcan, *art. cit.*

eseuri teatrale cu privire la „banalitatea răului”, în chiar sensul sugerat de Hannah Arendt. De unde și această revenire hermeneutică, peste ani, centrată pe felul în care a fost compus în spectacol personajul central, doctorul Chen Ying, interpretat la premieră de regretatul actor Ion Muscă și, imediat după decesul acestuia, de mai tânărul Tudor Tăbăcaru:

Însă poate cea mai dilematică dintre aparițiile râsului lui Dabija se petrece tot în miezul unui epos tragic, și mă refer acum la cel mai aplaudat dintre spectacolele sale din ultimii ani, *Orfanul Zhao*. Cum știm, subiectul medievalei piese chinezești e construit din înșiruirea unui întreg lanț de crime ce vor fi, în cele din urmă, răzbunate printr-un *qui pro quo*. Nici narațiunea, nici situațiile propriu-zise nu conțin, evident, nuclee comice. Și totuși (constat că puțină lume s-a întrebat de ce), personajul central, mijlocitorul *qui pro quo*-ului, medicul care își sacrifică propriul copil pentru a-l salva pe moștenitorul clanului Zhao, e tratat de Dabija în registrul *commediei dell'arte*, ca un soi de Scapino *avant la lettre*. (...) Odată pusă, întrebarea nu te mai lasă să dormi. Răspunsul posibil e aici legat direct de intenția – mai limpede sau mai voalat exprimată de regizor – de a se reîntoarce la valorile originare ale comunicării teatrale, reîncărcând cuvântul cu acele energii pe care i le-a topit parțial lumea noastră, saturată de fantomatice imagini. Dacă cei doi cronicari care ne spun povestea o fac, la început, în două limbaje diferite, cel hieratic, al istoriei detașate, și cel pentru surzi, al istoriei...

contemporane, eroul care mijlocește binele, medicul care își sacrifică fiul, poate fi, de fapt, inteligibil pentru noi numai în măsura în care e plasat undeva la jumătatea drumului dintre acești doi emițători potențiali. Viața lui e, luată în sine, sângeros tragică; dar noi nu ne putem pătrunde de adevărul modelului oferit de el decât în măsura în care e «democratizat», micșorat în ordinea derizoriei noastre incompetențe față de exemplar. [...] Medicul Scapino din *Orfanul Zhao* vine să rezolve, cu împăcare, radicalismul exasperat al interogației tragic/comic din *Suita de crime și blesteme*.¹

Orfanul Zhao a fost distins cu Premiul pentru cel mai bun spectacol la Gala UNITER 1995.

*Saragosa – 66 de zile*²

Saragosa – 66 de zile (coproducție SMART, Philip Morris și Teatrul Odeon, cu participarea Festivalului de la Berlin) a fost ceea ce azi am numi „un proiect de anvergură internațională”. Unul ambițios, dac-ar fi doar să ne gândim că premiera oficială a avut loc la Festivalul „Theater der Welt” de la Berlin, în 1999, că a implicat costuri substanțiale și că, ulterior, a reprezentat România, în 2000, la Expoziția

¹ Miruna Runcan, *Habarnam în orașul teatrului. Universul spectacolelor lui Alexandru Dabija*, București, Fundația Camil Petrescu și Editura Limes, 2010, p. 14.

² Câteva fragmente din acest text provin, prin rescriere, din Miruna Runcan, *Habarnam în orașul teatrului...*, ed. cit.

Mondială de la Hanovra. Mai mult, producția ca atare a necesitat reunirea și desfășurarea unor forțe artistice cu atribuțiuni specifice, fiindcă regizorului și scenografilor li s-au alăturat o casă de modă (Janine Fashion Design), un coregraf experimentat (Malou Iosif), un artist responsabil de pantomimă (Dan Puric), un altul de ansamblul mișcării scenice (Ionel Mihăilescu), un maestru de scrimă (Szaby Cseh) și un cor de cameră în carne și oase („Musica Selecta”) interpretând aranjamente corale anume alcătuite (Gabriel Popescu).

Pe de altă parte, de această dată Dabija scria negru pe alb în caietul-program că dedică spectacolul generației de regizori a anilor '70, când el însuși se formase. Formă subtilă, dar fermă, de a marca ceremonial atât caracterul evocator (și chiar de comentariu) al esteticii în care trebuie citită construcția regizorală, cât și pe acela de – iată, din nou! – „rămas-bun” adresat acestei estetici. Eschiva dabi-jiană în ceea ce privește spectacolele cu vocație de artă poetică (vezi, în acest sens, din nou interviul luat de regizoarea-teatrolog Olivia Grecea în monografia închinată artistului) pare, aici, cu atât mai ciudată cu cât *Saragosa* – 66 de zile a fost, la acea vreme, tratat de majoritatea cronicarilor drept un *manifesto* adresat de către regizor publicurilor sale, iar tema sa centrală a fost identificată ca fiind teatrul însuși:

...spiritul ludic își capătă un rafinament aparte pe parcursul romanului, perfecționându-și armele și prezentarea, iar în spectacol este permanent însoțit de ironie fină, de un umor de mare clasă, pe muchie de cuțit, care acoperă ca un văl montarea lui

Alexandru Dabija. Cheia concepției sale regizorale, ideea de «teatru-n teatru», mi se pare a fi și *clou*-ul mizanscenei. Interpretare deloc forțată și perfect justificabilă prin esența acestei narațiuni foiletonistice, interpretare care cred că l-ar fi cucerit și pe enciclopedicul Potocki, care și-a urcat ficțiunile în balon, a călătorit ca un Icar deasupra Varșoviei, privind lumea de sus, cu detașarea pe care ți-o dă distanța. [...] Doar teatrul poate oferi șansa unei astfel de călătorii, vizualizând ce se imprimă pe ochiul minții, o călătorie de largă respirație intelectuală, o călătorie în profunzimile umanității expusă rafinat de Alexandru Dabija. El nu vrea nimic în mod ostentativ, nu face nicio demonstrație, nu apelează la clișee care atrag fără greș succesul, pentru că vrea cu adevărat un singur lucru. Major: să fim martorii unui miracol – TEATRUL.¹

Dar, ce era de fapt *Saragosa* – 66 de zile? Mai întâi de toate, o amplă și dificilă dramatizare propusă de Dabija plecând de la un roman enorm și fascinant al începutului de secol XIX, *Manuscrisul găsit la Saragosa* al lui Jan Potocki. Scris de contele polonez (mereu rătăcitor, enorm de bogat, aventurier, enciclopedist, lingvist, etno-antropolog, inginer, francmason, intrigant și probabil spion, sceptic depresiv și, în final, sinucigaș) între 1805 și 1810, direct în franceză, romanul a apărut fragmentar în timpul vieții autorului și a fost recuperat, în versiuni succesive, abia după moartea lui,

¹ Marina Constantinescu, „1001 de nopți în 66 de zile”, *România literară*, nr. 43, 1999.

în 1815. Pe bună dreptate, cartea e considerată una dintre capodoperele inegalabile ale iluminismului militant (politic, mistic, estetic) și și-a păstrat, în ciuda vremii, atât farmecul, cât și misterul. Având ca model *Nopțile arabe* (sau, cum le spunem noi, *1001 de nopți*), epopeica alcătuire românească e, simultan, roman picaresc, parabolă alchimică, hermeneutică a Kabalei, testament rozacrucean, dar și, în cele din urmă, o enormă și amuzantă farsă în oglinzi paralele.

Uzând de motivul (foarte la modă al) manuscrisului găsit (aici, de un ofițer francez în timpul campaniei napoleoniene din 1808, la Saragosa, de unde și titlul), povestea se petrece cu un secol înainte, în Spania, și narează călătoria inițiată, plină de aventuri dintre cele mai ciudate, a unui tânăr valono-spaniol, Alphonse Van Worden: acesta trebuie să se prezinte la Curtea Spaniei ca să își preia funcția de ofițer în garda regală, numai că se rătăcește, undeva între spațiu și timp, între vis și realitate, între magie și manipulare, în Munții Sierra Morena.

Firul narativ este foarte complex, poveștile colaterale se nasc una din alta și se contrazic ori sunt complementare, împănate sofisticat cu comentarii livrești, științifice, religioase ori politice. Foarte pe scurt, situațiile se învârt împrejurul seducției erotico-mistice a lui Alphonse, prin intermediul a două surori gemene, Emina și Zubeida, accident care îl azvârle pe bietul tânăr într-un lanț nesfârșit de experiențe bizare ori de-a dreptul macabre, aparent menite să-i pună la încercare credința, ba chiar să-l oblige să treacă la mahomedanism. Incest, torturi, catehizare, autodafe, șantaj musulman, capă și spadă, analiză cabalistică, cripto-iudaism și

iudaism în carne și oase, inchiziție, critică socială prerevoluționară, roman picaresc cu tâlhari și spânzurați, lupte maritime cu corsari, vrăji țigănești, toate se amestecă într-o sarabandă al cărei țel final e să celebreze o lume ideală, „a venir”, în care esența religiilor sângeros concurente se va confunda într-un tot armonios, cu omul ca țință primă și ultimă.

În contrast cu colegi ai săi care construiesc stufos, arborescent, baroc sau manierist, Dabija perseverează în crearea unor universuri scenice de mare simplitate și puritate, de un sincretism pe cât de rafinat pe atât de teatral. E uimitor cu câtă îndrăzneală se avântă el în pădurea narativă a romanului filosofie și inițiatic (labirint sentimental, spiritual, existențial) al lui Potocki, aiuritoare «halima» și «narațiune de sertare». Regăsim aici atracția, mărturisită, a lui Dabija pentru *estetica fragmentului*. Sigur, regizorul (și autorul adaptării), a fost fascinat de virtuțile de «totalitate» ale cărții; de felul în care ea cuprinde stereotipii și «mistere» ale câtorva civilizații și confesiuni; de încercarea ei de a acoperi «Teatrul Lumii»; de alune-carea insesizabilă din real în imaginarul visului și al coșmarului; din real în insolit și bizar; din realitatea autentică în cea «înscenată»; de pendularea în câteva registre – între Eros și Thanatos; de amestecul de bucurii imediate, extaz erotic și exotic, terifiant și ludic. Categorical, el a fost atras și de actualitatea frapantă a situațiilor și de generosul mesaj de toleranță religioasă și etnică («Europa de azi arată ca Spania descrisă de Potocki. Din 1990 a început un «nou Ev

Mediu» ...). Marile lui pariuri, rămân, cred, altele. Mă gândesc la jocul cu convenția; la spiritualizarea trăirilor și reverberarea (epico-lirică) a întâmplărilor. Dar, mai ales la insistența pe amănunțitul joc al aparențelor («nimic nu e ce pare a fi»); la relativizarea ironică, umoristică sau sarcastică, și – prin grotesc și mascaradă în spirit postmodern a temelor grave (Destin, Istoria eroică) – patetismului trăirilor, ori a tensiunii înfruntărilor.¹

Decupajul scenariului, avându-l constant în centru pe Alphonse (Cristian Iacob), păstrează structura de bază, aceea a poveștii care se naște din poveste (așa cum și eroul se naște, la vedere, din trei vorbe, în chiar patul nupțial al părinților săi), dar ține strâns în mână trei fire narative de bază: cel al eroului, cel al surorilor și al șecului Gomelez, și cel al spânzuraților frați Zoto, care se dovedesc nici tâlhari, nici morți. De altminteri, exceptându-l pe eroul narator, mai toate personajele își vor revela identități diferite față de acelea pe care le declară la momentul primei apariții, lucru fructuos speculat, la nivelul spectacolului, prin utilizarea în mai multe roluri a unei bune părți dintre membrii echipei.

Dragoș Buhagiar și Irina Solomon utilizau și aici cam aceeași tehnică a clarobscururilor și a extremei simplități folosite și în *Zhao*, cu un plus de obiecte-cadre mobile (un cufăr cu multe sertare pentru ascuns-pierdut manuscrisul, o platformă a înscenărilor și micronarațiunilor, care lua mereu, cu rapiditate, alte înfățișări – plan înclinat pentru

¹ Natalia Stancu, „Forța inițiatică și vitalitatea teatrului”, *Teatrul azi*, nr. 12, 1999, pp. 75-78.

pat, ring de luptă, chilie pentru posedare-exorcizare, puț de închisoare, bolgie de infern și, bineînțeles, drept corolar, scenă de teatru). Emblematic, în fundalul care prindea adesea culoare de cer înserat, coborau și urcau, la momentele dorite, siluetele celor doi spânzurați: un soi de *memento mori* ce plana peste golul amplu al scenei, în care poveștile se țes și se destramă succesiv. Și, tot spre deosebire (discretă, dar marcată) de *Zhao*, aici aveam zeci, poate sute de costume bogat colorate și extrem de imaginative, trimițând aluziv la cele tipologice, din *commedia dell'arte*.

Scenografia Irinei Solomon și a lui Dragoș Buhagiar pare ideală. Cei doi mizează pe maxima deschidere și adâncime a scenei goale și aerisite, în interiorul căreia creează spațiile teatrale (uneori simultane) cerute de diversele secvențe. O fac prin câteva podiumuri, cortine, paravane; printr-o punte îngustă pe care unii eroi înaintează în scenă venind din timpul lor în timpul nostru pentru a se pierde apoi în spațiu și timp; prin câteva obiecte individualizatoare – uneori reale, cel mai adesea stilizate plastic, spectacular – sub semnul oniricului, imaginarului și al fabulosului. Spânzurații – atârnați de funie pe orizontală, unul sub altul, ca într-un tablou de Dali; patul cu arcuri înalte – la vedere, pe care cele două femei, cu varii travestiuri îl vor atrage pe Alfons. Fructificând magic aceste obiective cu ajutorul luminii, se recrează cu grație cele mai diverse locuri (de joc), locuri ale trăirii și «vrăjirii» eroului principal. Cât despre costume – peste 150! – fantezia debordantă și rafinamentul plastic al soților Buhagiar a

găsit în Janine Fashion Design un colaborator excepțional, piesele vestimentare fiind din cele rare, prețioase, și extrem de sugestive scenic.¹

În genere, vrăjiți de seducătoarea montare ori copleșiți de amploarea ei, cronicarilor vremii le-a fost destul de greu să consemneze, în cronicile și eseurile lor, lucruri esențiale despre jocul actoricesc, mulțumindu-se (așa cum adesea se întâmplă, din pricina restricțiilor de spațiu editorial) să sublinieze desăvârșita armonie stilistică a echipei și pofta de joc/joacă pe care aceasta o degaja. Nedreptatea are însă o explicație mai degrabă obiectivă. Dinamica accelerată a spectacolului, schimbul permanent de măști și de identități, canavaua barocă a acțiunilor scenice făceau greu de extras din ansamblu interpretări singulare. Și asta, în pofida faptului că, uneori, Dabija decupa, pentru bună parte dintre interpreți, solouri remarcabile. De fapt, Marina Constantinescu avea dreptate atunci când remarcă:

Un adevărat tur de forță fac actorii trupei lui Dabija, dar cu aceeași voluptate și plăcere, dăruire, însușindu-și în joc ironia, simțul parodic, umorul subtil al regizorului. Actori importanți intră și ies din cor, susțin atmosfera sau interpretează o partitură de solist, făcând de toate într-o trupă, cu umilința și responsabilitatea artistului. De aceea, mi s-ar părea nedreaptă încercarea unei ierarhii, desfacerea unui mecanism gândit în funcție de fiecare roțiță și învârtit de ea.²

¹ Natalia Stancu, *art. cit.*

² Marina Constantinescu, *art. cit.*

Și totuși, reuniți generos și entuziașt într-un spectacol de echipă desăvârșit, câțiva actori se făceau vizibili cu strălucire: de exemplu, Marin Moraru în șeicul Gomelez, regizorul cu o mie de fețe – și totuși doar una – a marii masca-
rade. Ori Șerban Ionescu, într-un tur de forță care reunea atât figura emblematică, trist-năucă, a Jidovului rătăcitor, cât și personalitatea de anvergură și umor a lui Zoto, ori silueta grafitată a lui Pantalone. Ori Cristian Iacob, în rolul eroului central, Alphonse, adolescent, victimă și fanfaron, dar și narator detașat, totodată. Ori efervescentele surori Emina și Zubeida (Camelia Maxim și Maia Morgenstern, ulterior înlocuită de Crina Mureșan), într-o nebunească și copleșitoare transformare perpetuă, ca pietricelele într-un caleidoscop. Ori Marius Stănescu în dublu rol, al valetului năuc și posedat-exorcizat Pacheco și al tânărului Masud. Dar și alți actori care jucau câte trei sau patru personaje, schimbate cu o viteză amețitoare și cu o precizie improvizatorică de mare măiestrie, ca Mircea Constantinescu, Constantin Cojocar, Ionel Mihăilescu ori Marian Ghenea, factori de coeziune exemplară pentru o asemenea propunere complexă.

Pe de altă parte, în viziunea lui Dabija, căderea „în infern” din *Manuscrisul găsit la Saragosa* era, în cele din urmă, o călătorie manipulativă *prin și despre teatru*. Ambiguitatea (bine strunită) a semnificațiilor sale ar fi meritat o judecată mai atentă. În primul rând, plecând de la alegerea ca atare a cărții pentru acest anume spectacol, fiindcă romanul-tsunami al lui Potocki e – la rigoare – nu doar o călătorie imaginară, ci și o frenetică utopie. Despre care, cu nostalgie îndrăgostită, dar și cu fermitate, Dabija ne atrage

atenția că... gata, s-a sfârșit. Degeaba ne mai facem iluzii, pacea universală n-o să vină niciodată...

În acolada pe care-o propunea reunind literatura utopică a polonezului cu teatralitatea anilor 1970, Dabija ne spunea că estetica marilor alegorii, orchestrate pe o infinitate de planuri, pare să fi apus. Ori, cel puțin, să-și fi pierdut suflul regenerator în raport cu publicurile cărora le era destinată. După finalul apoteotic, în care toată lumea se împacă și cortinele manipulării cad (șeicul admite că toate întâmplările inițiatice au fost regizate de el și interpretate de actorii trupei sale), urma adevăratul final: actorii trupei strângeau, în hainele lor de stradă, rămășițele de decor și costume și traversau, aruncându-ne triste priviri, scena goală... Apoi se adunau, într-un soi de odihnă meditativă, în poziții relaxate, în centrul ei, se așezau și ne priveau pe noi, spectatorii... E dureros să te desparți, desigur...

Câțiva, puțini totuși, dintre critici au remarcat dantelăria rafinată a intertextualității teatrale operate de regizor – cu discrete trimiteri, inclusiv citate, la/din spectacologia de vârf a epocii evocate de spectacol – și de aceea se cuvine să-i pomenim aici pentru meritul unei atenții descriptive ieșite din comun, cu ajutorul căreia, după decenii, putem reconstitui nu doar coaja, ci și miezul producției:

Tot ce se vede descrie spontaneitatea, liberul arbitru, tot ce se sugerează ține de ordinea necesară a universului. *Spațiul dintre ele este acoperit de regizor printr-o teatralitate ce nu ascunde eclectismul, citatele din discurs sunt integrate firesc și fără ostentație [s.n.], «omagiul adus felului în care se făcea teatru în România anilor*

'70» este creativ în esența lui intimă. Spre deosebire de cei de acum două trei decenii, regizorul de azi nu mai crede că prin arta sa poate schimba lumea, dar e gata să arate acestei lumi urâte amintirea frumuseții uitate.¹

Sau, și mai concret:

Frumusețea și noblețea constau tocmai în reconfirmarea TEATRULUI ca mijloc de cunoaștere universală prin sugestie. De unde și rapelul la epoca de aur a teatrului românesc – anii '70, când ofensiva reetralizării declanșată în 1956 atingea apogeul prin spectacole ce depășeau condiția faptului de artă, devenind gest civic, precum *Revizorul*. Dacă spectacolul lui Pintilie este invocat direct în finalul reprezentației lui Dabija, când se descoperă... manuscrisul lui Gogol, indirect spectacologia de referință a lui Ciulei (*Cum vă place, Leonce și Lena, Elisabeta I*) este evocată în permanență. Construcția *en abîme*, preluată din carte, rezonază acum perfect cu percepția secvențială, subsumată postmodernismului. Ceea ce permite publicului să confabuleze, iar artiștilor să-și potențeze înzecit fascinația. (...) Acest spectacol de deschidere a stagiunii 1999-2000 se înrudește în chip uimitor cu un spectacol de închidere a stagiunii precedente, care a mai fost prezentat la această rubrică, dar care merită a fi reanalizat tocmai din această

¹ Magdalena Boiangiu, „Frumusețea uitată”, *Scena*, nr. 18, octombrie 1999, p. 22.

perspectivă a unor montări îngemănate care se constituie într-un front estetic comun.^{1,2}

Interesant, la peste un deceniu de la premieră, în același interviu cu Olivia Grecea din volumul dedicat, regizorul făcea această declarație menită, cumva, să ne pună pe gânduri – dar și să ne trimită, intenționat sau nu, la montarea sa cvasi-experimentală cu scenele meșteșugarilor din *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare, intitulată *Pyramus & Thisbe 4 you* (Teatrul Odeon, 2009) – un spectacol prin definiție postmodern, asociind cu umor și inteligență stilistici și estetici ale unor nenumiți confrăți, de această dată din contemporaneitatea imediată:

Saragosa, uitându-mă în urmă, aș fi vrut să fie mai obraznic, ori el a fost mai nostalgic, mai moale. Cred că, dacă era mai tăios și puțin mai agresiv, dacă luam din față tulul ăsta, vălul ăsta nostalgic, era mai bine. Dar ele [*Orfanul Zhao* și *Saragosa – 66 de zile*, n.n.] au avut această funcție, de «la revedere» stilului de teatru pe care l-am practicat până atunci: cu imagini, cu lumini, costume bogate, cu ideea de frumos, de metaforă, de armonie în tot, nu numai vizual. Ca roluri actricești, privire, relații între personaje, tot. După aia am schimbat...

¹ Irina Coroiu, „Saragosa... și iluzia” *Contemporanul*, 6 decembrie 1999, p. 12.

² Spectacolul la care se referă aici Irina Coroiu este *Iluzia comică* de Corneille, pusă în scenă de Alexandru Darie la teatrul de Comedie (vezi supra).

Mai obraznic, mai tăios? Desigur, nu la conținutul întortocheatei povești iluministe se referă afirmația sa, ci la demantelarea mecanismelor iluzorii ale teatralității „metaforice”. Așa cum arăta el, spectacolul mai degrabă celebra, cu o tânjire feeric dureroasă, această teatralitate, decât îi dezvăluia caducitatea... Fără să devină, propriu-zis, un semnal al rupturii, el avea mai degrabă, cu sau fără intenție, un caracter de mărturie, dar și, simultan, de sintetică... artă poetică. În plus, ceea ce Dabija păstra ca esențial din această experiență – făcând din *Saragosa – 66 de zile* nu doar o închidere, ci și o deschidere de drum personal – era *povestirea*. Felul în care alcătuirea actului teatral reușește să spună o poveste. Orice poveste.

12. Theodor Cristian Popescu – deschiderea unor noi drumuri

Afirmarea unei tinere generații de regizori după schimbarea de regim din 1990 e un proces lent și, pentru primul deceniu, destul de dificil de recuperat istoric: pe de-o parte pentru că, în pofida înființării sau re-înființării mai multor școli de teatru de tip universitar, cele care găzduiesc mai mult sau mai puțin constant clase de regie – exceptând fostul IATC, devenit temporar Academie de teatru și film și ulterior, în pas cu schimbarea legislației, Universitate Națională de Teatru și Cinematografie – sunt doar cea de la Târgu Mureș și cea de la Cluj, unde studiul regiei de teatru e la început și are nevoie de o perioadă oarecare de coagulare, atât în ceea ce privește metodele, cât și profesorii. Pe de altă parte, strict didactic vorbind, școlile, fie ele noi sau vechi, sunt în această perioadă, fără excepție, fundamentate didactic pe conservarea și propagarea modelului de spectacol dominant, indiferent de vârsta, stilisticile personale sau prestigiul public al profesorilor coordonatori; ceea ce face ca dimensiunea de atelier personalizat, experimental, visată cândva de Radu Penciulescu și de David Esrig, să se fi retras undeva, într-o istorie orală mai degrabă cețoasă. Drept consecință, absolvenții celor (încă) cinci ani de studiu au, la rigoare, a se conforma modelului sau a înota pe cont propriu în contracurent, spre un mal mai

degrabă ~~cețos~~, greu de definit. Puțini sunt însă cei ce se încumetă s-o facă.

Theodor Cristian Popescu a absolvit clasa de regie în 1994, montând, ca examen de diplomă, în 1993, *Piesă cu repetiții* de Martin Crimp (o coproducție a Teatrului Inopertun, gestionat la acel moment, în formula independentă, de UNITER, și a Teatrului Național din Cluj). E un prim gest de curaj, dar și, se va dovedi, o declarație de credință: într-o perioadă dominată de mari montări eseistic intertextuale, cu marcă vizual-metaforică dominantă, tânărul regizor opta pentru aducerea pe scenă a textului dramatic nou, evitat cu obstinație, așa cum am văzut, de regizorii și de producătorii de top¹. Faptul că nu era o întâmplare va fi probat și de unele dintre următoarele sale montări, între care *Cafeneaua* după Isaac Bashevis Singer la Teatrul Evreiesc (1993), *Aripi* de Arthur Kopit la Teatrul Național Târgu Mureș (1994), *Scene dintr-o execuție* de Howard Barker la Teatrul Național Cluj (1994), ori *Pink Body* de Radu Macrinici, comisionată autorului de Teatrul Național Târgu Mureș (1999). E angajat la Naționalul târgumureșean, dar montează și la București, Craiova și Cluj.

În 1997 înființează *Compania Teatrală 777*, una dintre puținele asemenea încercări de coagulare a unei alternative la oferta repertorială curentă care să nu fi fost motivată de simple temeieri comerciale (alături de alte câteva, dac-ar fi

¹ Sunt revelatorii, în acest sens, răspunsurile regizorilor și ale directorilor de teatru la ancheta propusă de profesorul Liviu Malița în ampla culegere pe care a coordonat-o: *Să nu privești înapoi...*, ed. cit.

să amintim de *Toaca Nonei Ciobanu*, *Teatrul Inexistent* al Teodorei Herghelegiu și Danei Voicu, ori de *Teatru Fără Frontiere* al Mihaelei Sârbu, ca să nu mai vorbim de *Teatrul ACT* al lui Marcel Iureș, singurul care și-a putut permite, la final de deceniu, și un sediu). Peste ani, Theodor Cristian Popescu va descrie și va teoretiza acest parcurs – al nașterii și coagulării mișcării teatrale independente – în teza sa de doctorat publicată ulterior cu titlul *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989* (Cluj, Editura Eikon, 2012). În intervențiile publice din momentul nașterii companiei, însă, declarațiile sale sunt mai degrabă precaute și se referă preponderent la o anume libertate de creație pe care sistemul instituției publice o îngreădește inevitabil:

S-a întâmplat, la un moment dat, să mi se pară obositor și relativ plictisitor sistemul de stat. A început să se repete un anume tip de mecanism, chiar dacă schimbăm instituția și oamenii. În procesul creației unui spectacol de teatru totul se produce după un tipar, pe care sistemul de stat, prin organizarea lui rigidă, ți-l impune. E un lucru care poate, în timp, să erodeze creativitatea. Și am simțit nevoia unei aventuri existențiale, deși n-aveam nici un fel de fonduri, nici un ban. Am simțit nevoia de a crea o structură în care să încerc să-mi redobândesc libertatea. Nu o structură care să revoluționeze estetica teatrală, să caute un stil nemaivăzut sau să meargă pe un anume tip de teatru [s.n.], ci, efectiv, o structură în care repetițiile să redevină un spațiu normal de libertate, unde oamenii să se respecte din nou unii pe alții, și

de creativitate – lucru ce presupune anumite condiții, care în sistemul de stat s-au cam pierdut. Și atunci ne-am apucat, în luna iulie, să punem pe picioare această companie.¹

E interesant faptul că regizorul punctează, de mai multe ori, în diverse interviuri, faptul că nu-și dorește să „revoluționeze” estetica teatrală a momentului, ci să împrășteze, să provoace și să lărgască orizonturile de așteptare ale unui public – preponderent tânăr, se citește printre rânduri – prin expunerea la problematici contemporane acute, nu la formule stilistice sofisticate. Or, dincolo de prudenta sa eschivă, inevitabil, aceste declarații (prezente și în caietul program al primei producții a companiei sale) marchează în realitate o poziționare estetică alternativă, accentuând funcția cognitivă și pe cea experiențial-empatică a actului teatral în defavoarea unui decorativism auto-suficient, la mare modă, ce făcuse ca însuși conceptul de „estetică” să gliseze, involuntar dar drastic, în zona (formală a) stilului și meta-teatralității.

Compania Teatrală 777 își propune o strategie care conține trei direcții principale: identificarea unor puncte sensibile în mentalitatea colectivă și a unor teritorii neexplorate în raportul complex al individului cu societatea contemporană; promovarea creațiilor originale, în premieră națională, care răspund unei motivații ce se încadrează la punctul precedent;

¹ Theodor Cristian Popescu, „Am simțit nevoia unei aventuri existențiale”, interviu cu Ioana Florea, *Teatrul azi*, nr. 12, 1997, pp. 9-10.

realizarea producțiilor numai în regim de parteneriat, atât intern, cât și extern și prezentarea lor în trei etape: în principalele centre culturale ale teritoriului național, în zona centrală și est-europeană și apoi în cel puțin unul din marile spații culturale europene. Astfel, producțiile se vor realiza atât în limba română, cât și în cel puțin o limbă de largă circulație, iar compania va dezvolta o rețea de parteneriate externe, intrând într-un dinamic dialog cultural internațional.¹

În cele patru stagiuni în care a funcționat, Compania Teatrală 777 a adus pe scenă spectacole în coproducție cu câteva teatre bucureștene: Teatrul Odeon, Teatrul Nottara, Teatrul Bulandra; la acel moment, coproducția părea unica posibilitate de existență a unui proiect atât de ambițios, câtă vreme finanțarea necesară închirierii unui spațiu era (și continuă să fie și azi, în mare măsură) o aventură greu, dacă nu imposibil de gestionat. Altfel spus, compania își asuma întregul proces de *fundraising* pentru producția propriu-zisă, pentru drepturile de autor (deloc neglijabile, câtă vreme era vorba de piese străine) și pentru plata, în totalitate sau parțială, a actorilor; la rândul ei, instituția publică lua asupra sa costurile locației și logistica; iar câștigurile din vânzările de bilete se împărțeau proporțional. Într-un interviu ulterior, actrița Cristina Toma, fondatoare a companiei și, la acel moment, soția regizorului,

¹ Caietul program de la *Copiii unui Dumnezeu mai mic*, în Raluca Blaga, „O insulă – Compania Teatrală 777”, *Vatra*, nr. 1-2, 2020, p. 85.

recunoștea, cu o inevitabilă picătură de amărăciune, dar și cu umor, avatururile primei montări:

Din Skoda noastră s-au făcut decorurile și costumele. Pentru ca să-l putem plăti pe Adrian Pintea, am pus banii de la noi și am plătit retroactiv restul actorilor. Căutam sponsorizări pentru a realiza acest prim proiect al companiei, care însemna un posibil mare succes, datorită numelui lui Adrian Pintea, limbajului surdo-mut, în premieră pe țară într-un spectacol de teatru, textului după care s-a făcut un film celebru în lume, dar toate acestea nu au fost argumente pentru sponsori, cărora nu le puteam garanta succesul. Cu toate astea, am reușit, iar din turneul în Scoția ne-am recuperat o parte din bani.¹

Copiii unui Dumnezeu mai mic

Prima producție, *Copiii unui Dumnezeu mai mic* de Mark Medoff, avându-i în rolurile centrale pe Cristina Toma și Adrian Pintea (dublat ulterior de Florin Piersic Jr.), pe scena Odeonului, se dovedește un succes de răsunet, atât din pricina originalității temei (confruntarea de idei și acțiune dintre un logoped și o surdo-mută, pe tema comunicării – cu sau fără limbaj mimico-gestual – și a identității), cât și din pricina excepționalei performanțe actricești a interpreților. Unii dintre critici întrevăd aici,

¹ Cristina Toma, „Un alt drum, de dragul căutării”, interviu de Ioana Florea, *Cuvântul liber*, nr. 76, aprilie 1999.

deja, mugurii schimbării de direcție dorite de regizor și de echipa sa:

Ceea ce știe foarte bine Theodor Cristian Popescu e să citească atent sensurile, să înțeleagă contextul și conotațiile, motivațiile și determinările personajelor și să li se supună. Nimic mai simplu, nu-i așa? Ei bine, nu-i așa. Acest tip de demers regizoral, elementar, în fond, este tot mai slab reprezentat la noi. El presupune în primul rând generozitate din partea regizorului. Un astfel de director de scenă nu are șansa de a fi lăudat pentru originalitatea și îndrăzneala unei viziuni care va fi măturat de pe scenă îndrăzneala și originalitatea viziunii autorului dramatic. Și, judecând după caracteristicile cronicărimii române, nici să fie lăudat pentru generozitatea cu care știe să dispară în spatele actorilor nu va primi laude ori premii.¹

În numărul următor al revistei, Scoradeț revine cu o cronică detaliată asupra spectacolului doar anunțat anterior, insistând mai întâi – așa cum adesea făcea în epocă, lucru care-l va transforma, în timp, într-un promotor și traducător neobosit al textului european recent, mai ales din spațiul german – asupra importanței interpretării directe, dar nelipsite de rafinament, a piesei ca atare, complet necunoscută la noi (nici ecranizarea ei, suficient de celebră în anii 80, nu se difuzase încă în România):

¹ Victor Scoradeț, „Noutăți repertoriale (V), *Contemporanul*, nr. 51, decembrie 1997 p. 12.

Montarea realizată de Theodor Cristian Popescu urmează riguros sugestiile textului. Spectacolul oculte atent capcanele de tot felul, de la tentația excelselor patetizante la aceea a melodramei ori a accențelor de critică socială. În centrul atenției rămâne individul, cu reacțiile lui umane, cu elanurile și neputințele lui, cu stările euforice și cu căderile vertiginoase, toate convergând spre un final suficient de deschis ca să se evite orice teză posibilă.¹

Așa cum era de așteptat, de o atenție deosebită se bucură interpreții, chiar dacă, de obicei, cronicile nu se opresc asupra complicatului și meritoriului proces de cercetare și de antrenament pe care și-l impusese echipa în perioada de pre-producție, ca să poată ajunge la această performanță. Se cuvine deci subliniat că, și din acest punct de vedere, al pregătirii pe bază de cercetare directă și antrenament aplicat, „metodic” (în sensul american, post-stanislavskian al noțiunii), *Copiii unui Dumnezeu mai mic* reprezenta, la acel moment, o abordare dacă nu neapărat originală, una cel puțin neobișnuită pentru practicile teatrale ale momentului. Din fericire, unele interviuri din epocă pot da seamă, cât de cât, asupra acestui proces (petrecut în total voluntariat, de altfel):

M-am dus la Asociația Națională a Surzilor, unde am organizat un stagiu de pregătire a însușirii limbajului gestual de către actori, și la Spitalul ORL, la doamna doctor Mihaela Fotescu, care a lucrat în

¹ Victor Scoradeț, „Noutăți repertoriale” (VI), *Contemporanul*, nr. 1-2, 1998, p. 12.

sensul «defectării» vorbirii cu actorii care interpretează surzi parțiali. A trebuit să fie defectați științific, nu să îngăleze ei o vorbire falsă! Tot ceea ce s-a făcut, s-a făcut științific. Limbajul gestual folosit este limbajul real al surzilor. Chiar a fost un moment foarte amuzant, în seara premierei, când președintele Asociației Surzilor din România s-a plâns că interpreții fac semnele prea repede! Noi ne întrebam dacă ei vor înțelege, și ei s-au plâns că actorii «vorbesc» prea repede, că au învățat semnele atât de bine încât, interpretându-le artistic, a devenit dificilă receptarea lor chiar de către surzi. Acest președinte, dl Barbu Florea, când ne-am dus prima dată și am cerut să ne învețe cineva limbajul, spunea că ne-ar trebui vreo cinci ani! M-a întrebat: «Domnule, când vreți să faceți spectacolul?» Și eu am zis: «În august începem repetițiile». El a zis: «Cum?! Nici două cuvinte n-o să învățați!» Am zis: «O să încercăm, o să vedem. Au mai învățat actori și să cânte la saxofon într-o lună... Să vedem ce-o fi și cu limbajul ăsta!». Și se pare că l-am învățat...¹

Între actori, interpretarea Cristinei Toma se bucură de o binemeritată recunoaștere, remarcându-i-se atât talentul, cât și inteligența și subtilitatea unei construcții de rol de o complexitate neobișnuită, calități ce provocau în spectator un efect empatic dintre cele mai directe și mai profunde:

¹ Theodor Cristian Popescu, „Am simțit nevoia unei aventuri existențiale”, interviu cu Ioana Florea, *Teatrul azi*, nr. 12, 1997, p. 10.

Rolul Sarei Norman este extrem de generos, dar și plin de capcane. Cristina Toma le evită. În interpretarea ei, femeia, surdă de la natură și mută prin proprie voință, este o ființă extrem de vorbăreată, cu idei precise despre viață, consecventă în gândire fără a fi previzibilă în comportament. În perpetuă mișcare, actrița izbutește să nu fie doar agitată, ci să transmită dinamica sentimentelor, dar și logica argumentației, prin expresie non-verbală inteligibilă și cu o mare forță de impact emoțional. Sarah nu vrea să vorbească, semnele prin care comunică o umilesc mai puțin decât imperfecțiunea unei voci condamnate. Această față simplă, cu experiențe erotice sordide, știe mai mult despre armonia universului decât învățatul logoped. Momentul în care, la imperativele iubitului-profesor – «Vorbește! Vorbește!» –, ea îi arată cât de urâtă îi e vocea este memorabil prin incandescență.¹

Sau, în viziunea lui Victor Scoradeț:

Decisivă, pentru reușita montării, s-a dovedit, și de această dată, arta regizorului de a lucra cu actorii. Cristina Toma este, în Sarah, un fel de sălbăticiune aflată în permanență la pândă, alternând naive strategii de seducție cu altele, extrem de elaborate, de apărare, în încercarea disperată de a-și proteja zona de maximă vulnerabilitate a personalității ei. Obligată să se exprime non-verbal, tânăra actriță

¹ Magdalena Boiangiu, „Vorbind pe mutește”, *Teatrul azi*, nr. 12, 1997, p. 25.

atinge o maximă intensitate a expresiei prin rigoare corporală, privire, mimică, emoția pe care o iradiază transmițându-se direct, în stare pură, s-ar zice.¹

Prezența pe afiș a lui Adrian Pintea, una în mod evident aducătoare de public, e, la rândul ei, remarcată elogios de critică, și asta nu neapărat din pricina notorietății, ci mai ales ținându-se seama de perfectă sa integrare în echipa de tineri, la acel moment necunoscuți, și de dedicația și ușurința cu care actorul schimbă registrele, își depășește *emploi*-urile uzuale și scutură astfel obișnuințele de receptare ale spectatorilor. Victor Scoradeț sugerează chiar faptul că rolul are cumva, în acest sens, o funcție terapeutică:

Unul din cele mai bune roluri ale sale din ultima vreme – chiar în contextul ultimei stagiuni, în care a făcut un Hamlet în regia lui Tompa Gábor – creează Adrian Pintea în James Leeds. Detașat și cald, ironic și tandru, lucid și frenetic, personajul are toate atributele firescului contemporan. După dificila probă a marelui personaj clasic, Pintea își savurează în mod evident noul rol, nu fiindcă ar fi mai simplu, ci fiindcă îi pune probleme diferite. Demonstrând cât poate fi de benefică, pentru un actor talentat, inteligent și sensibil, trecerea de la o piesă clasică la una din zilele noastre.²

Din păcate, intrând în același rol la câțeva vreme după premieră, interpretarea (excepțională, depun mărturie, a) lui

¹ Victor Scoradeț, „Noutăți repertoriale” (VI), *Contemporanul*, nr. 1-2, 1998, p. 12.

² *Ibidem*.

Florin Piersic Jr. nu e consemnată de cronicile vremii, nedreptate ce survine adesea în asemenea situații, și la noi, dar și oriunde altundeva. Una peste alta, *Copiii unui Dumnezeu mai mic* a pus Compania Teatrală 777 pe harta teatrului românesc, s-a bucurat de succes, a circulat mult și în țară și în străinătate (în turneul din Scoția s-a jucat în engleză!) și a funcționat în mare măsură ca prim semnal asupra nevoii de înnoire structurală, la nivel repertorial, dar și organizațional a mediului nostru artistic. Și, firește, a introdus și numele lui Theodor Cristian Popescu în circuitul unei sporite vizibilități (cu bunele și cu relele sale, cum vom vedea):

Nu este un spectacol prin care regizorul să-și impună viziunea și obsesiile; acesta se supune textului și îi pune în față pe actori, «mulțumindu-se» să articuleze – la propriu și la figurat – gesticulația sentimentelor. Este o sarcină la fel de complicată ca și manevrarea figurației și a corurilor vorbite. Theodor Cristian Popescu povestește cu har istoriile oamenilor și pare – cel puțin deocamdată – mai interesat de ele decât de propria persoană. Dacă va reuși să-și impună ideile printr-un teatru independent, s-ar putea ca acești copii ai unui Dumnezeu mai mic să-i fie de bun augur.¹

O ratare simptomatică

Îngeri în America de Tony Kushner, pe scena studio a Teatrului Nottara, s-a dovedit nu doar cel mai ambițios

¹ Magdalena Boiangiu, *art. cit.*

proiect al Companiei Teatrale 777, ci și, privind lucrurile după aproape un sfert de secol, *una dintre cele mai semnificative „căderi de presă”* și, relativ, de public din întregul deceniu. Asta nu pentru că alte spectacole – adesea cu investiții de mare montare – n-ar fi avut parte de căderi zgomotoase, ori pur și simplu de căderi în vată, neacoperind nici măcar moral investiția. Ci pentru că această primă producție românească a legendarei epopei americane, la mai puțin de opt ani de la premiera sa americană, a funcționat, într-un fel special, ca hârtie de turnesol atât pentru direcția visată de regizor și de membrii micii sale echipe, cât și pentru critică și, într-o anume măsură, pentru public. Însă, în primul rând, s-a dovedit un test (tăcut) pentru atmosfera social-politică a momentului, încadrată și presată totodată de toate aceste coordonate externe, unele directe, altele nedeclarate fățiș.

Regizorul a optat pentru punerea în scenă doar a primei părți a enormei construcții dramaturgice (care, de regulă, se juca în America și Europa în două spectacole distincte, în aceeași zi sau în zile succesive) *Mileniul se apropie. O fantezie gay pe teme naționale*, într-o adaptare (evident redusă) a traducerii semnate de Anca și Lucian Giurchescu. Ca de obicei, fără să știe mare lucru despre conținutul piesei, presa de scandal și grupurile de presiune religioase au sărit ca arse (nu că asta s-ar fi întâmplat doar la noi! Tentative de interdicere, oprire, manifestații de protest au avut loc, în primii ani, în diverse alte locuri, și în țara de origine și în afara ei). Titluri provocatoare în gazete, afișe sfâșiate, amenințări la adresa actorilor¹: un zgomot de fond

¹ Vezi, în acest sens, Raluca Blaga, *art. cit.*, p. 88.

menit, și la noi ca și în alte părți, mai degrabă să construiască involuntar un eveniment decât să-l reducă la tăcere, mai ales că, de fapt, fundamentalismul religios „românesc”, azi mult mai activ, abia începea să se coaguleze. Dacă Victor Scoradeț prevedea, într-un articol din perioada pregătirii premierei¹, un *tsunami* de reacții nu doar teatrale, realitatea cotidiană părea să aibă însă alte planuri: primele spectacole au avut loc într-o atmosferă fierbinte, în contextul marelui marș spre București al mineriadei ce-și propusese dărâmarea guvernului Radu Vasile (încheiată cu jalnica „Pace de la Cozia”); iar atenția publicului și a presei, a fost deplasată, firesc, către acest eveniment de importanță politică națională, aruncând premiera spectacolului într-un con de umbră. Lucru ce mai transpare și azi în unele cronică de întâmpinare:

Scriu aceste rânduri cu o mână butonând pe calculator și cu o alta pe telecomandă. Frazele cronicii dramatice se lasă cu greu extrase din unghere de creier prin care bântuie mineri strigând, jandarmi plângând, președintele decretând stare de urgență – cronicizarea dramei naționale.²

Citind azi cronicile, adaptarea lui Theodor Cristian Popescu de la Nottara pare să fi provocat o anume dezamăgire în primul rând din pricina opțiunii (regizorului? direcției teatrului?) pentru reprezentarea fluviului epic al

¹ Victor Scoradeț, „Vine «noul val»”?, *Contemporanul*, 28 ianuarie 1999.

² Saviana Stănescu, „Videoclipuri cu îngeri și demoni”, *Adevărul literar și artistic*, 26 ianuarie 1999.

lui Kushner în sala studio a teatrului, chiar dacă se folosiseră în acest scop și lojile laterale (reducând și mai mult numărul spectatorilor care, la acel moment, nu putea depăși oricum 90-100 de locuri). Atât cronicarii informați prin lectura cronicilor din reviste străine, cât și cei care se mulțumiseră să citească doar textul (atâția câți o făcuseră, dacă o făcuseră) resimt o frustrare justificată de contradicția creată între amploarea desfășurării narative și limitarea excesivă creată de spațiul meschin: *Îngeri în America* poate fi închipuită oricum, numai ca teatru de cameră nu.

Spațiul lui Marius Alexandru Dumitrescu, conceput ca un spațiu al bolii, practic decorul este făcut din zeci de radiografii de tot felul, ca o pictură tenebroasă și macabră, nu provoacă nici el soluții spectaculoase, oferind mai degrabă un cadru static. Deși se joacă pe cele două aripi-anexă ale sălii Studio a Teatrului Nottara, asta nu înseamnă mare lucru, decât o modestă schimbare de amplasamente.¹

Desigur, decizia acestei limitări poate să fi fost dictată și de obligația unor costuri reduse de producție, dar și de o anume sfială față de expunerea unui număr mai mare de spectatori, pentru prima dată, la o problemă complexă și controversată și la o stilistică neobișnuită: una implicând rupturi de ritm, alternarea unor scene de mare verbiage pe teme politice și sociale cu scene scurte, situaționale, foarte încărcate emoțional, dar și cu plonjeuri onirice; ca să nu mai vorbim de vibrația specific post-modernă, cu trimiteri

¹ Marina Constantinescu, „Cui prodest?”, *România literară*, nr. 4, 3 februarie 1999.

în acoladă sau chiar citate directe aparținând culturii americane politice și filozofice, literare, cinematografice, pop (piesa originală implică zeci de aluzii, ba uneori versuri ori replici întregi din Whitman, Tennessee Williams, Arthur Miller, Alexis de Tocqueville ș.a., ori din filme celebre).

O piesă al cărei miez fierbinte e constituit de criza flagelului SIDA în contextul politicilor publice de dreapta ale regimului Ronald Reagan, de consecințele acestei crize asupra comunității LGTB – o comunitate invizibilă în mod programatic pentru sistem –, de încleștările morale și religioase ce se petrec la nivelul vieții de fiecare zi, dar și cu forța de a citi acest fenomen din perspectiva istoriei politice a ultimei jumătăți a secolului XX în Statele Unite, nu era, și nu e nici astăzi, o sarcină ușoară nici pentru echipă, nici pentru producători. E posibil ca scenariul adaptării să fi fost într-adevăr cumva „cumințit”, „îmblânzit” în raport cu originalul, cum e la fel de posibil ca și echipa să fi suferit de un anume stres interpretativ creat de distanța dintre contextul românesc și cel de dincolo de ocean. Și asta, totuși, în condițiile în care articolul 200 din Codul Penal românesc nu fusese încă abrogat, ci doar „modificat” relativ recent, în 1996, în sensul renunțării la pedeapsa cu închisoarea, abrogarea intervenind, la presiunile Uniunii Europene, abia în 2001 – o explicație mai mult decât legitimă pentru alegerea acestui text de către Compania 777. Paradoxal, chiar dacă dimensiunile flagelului creat de SIDA/HIV în România au fost ample dezvăluite de presă după 1990 (în principal, însă, cu accentul pe numărul catastrofal de îmbolnăviri produse în anii 1980-1990 în chiar sistemul medical, în special la copii, prin tratamente

improprii, transfuzii și lipsă de igienă elementară), pentru opinia publică de la noi criza în sine rămăsese una marginală, iar vizibilitatea și complexitatea ei în raport cu o „ipotetică” comunitate LGTB erau aproape nule, în coada de cometă a atitudinii (fascistoide a) regimului ceaușist: dacă nu vorbim despre homosexualitate și HIV înseamnă că ele nu există.

Întorcându-ne însă la spectacol, distribuția de la Nottara a fost una compozită, unor actori ai teatrului (George Alexandru în rolul lui Prior, Lucia Mureșan în cel al lui Hannah Pitt/Ethel Rosenberg, Ion Dichiseanu în Henry, Alexandru Jitea în cel al lui Joe Pitt ș.a.), alăturându-li-se Dan Aștilean (de la Bulandra, în foarte dificilul rol al lui Louis), Vladimir Găitan (de la Teatrul de Comedie, pentru extenuantul și provocatorul Roy Cohn) și câțiva actori foarte tineri din componența ori dintre simpatizanții Companiei Teatrale 777: Lelia Ciubotariu și Mihaela Rădescu pentru Harper Pitt, Lucian Pavel în Belize, Cristina Toma în rolul Îngerului. Un text dramatic de o asemenea dificultate, cu actori interpretând mai multe personaje de calibre distincte, cere, în sine, un timp îndelungat de studiu, de pregătiri intense, care să ajute la construirea complexă a rolurilor neobișnuite și adesea inconfortabile, să fluidizeze relațiile și să omogenizeze echipa către o dinamică și o poezie aparte. Probabil nici timpul, nici condițiile specifice n-au permis ca acest drum să fie parcurs în integralitatea sa. De aici și reacțiile contradictorii ale criticilor – care însă par a pune accentul, în majoritatea lor, pe problematica homosexualității, exact în tonul minimalizant-pudibond al epocii. Se pierde astfel pe drum câteva

dimensiuni esențiale în raport cu fondul tematic multietajat propus de Kushner și urmărit în bună măsură și de spectacol. Unele cronici sunt, pur și simplu, demolatoare:

Văzând însă această coproducție a Teatrului Nottara, a Companiei Teatrale 777, a Fundației pentru o Societate Deschisă (cu sprijinul Programului Caleidoscop Teatral al UNITER), m-am întristat profund descoperind cumplite jumătăți de măsură, false și exterioare tensiuni, practic o lipsă de dorință de a explora textul lui Kushner și problemele lui. Pare mai degrabă o bifare de acțiune decât un proiect artistic. O măcinare a unui subiect în gol. Introducerea unui dramaturg cu pretenții sau cel puțin special pe ușa din dos. Este cu mult mai profitabil, pentru un prim contact, să citești piesa în original sau să beneficiezi de traducerea nuanțată și poetică, pe alocuri, a Ancăi și a lui Lucian Giurchescu (nu cunosc dacă mai există și alte variante), pe care o folosește, în versiunea sa scenică, regizorul Theodor-Cristian Popescu. Personal nu am înțeles care este interpretarea acestuia din urmă asupra piesei și mai ales de ce anume a fost interesat să o monteze. Pe scenă se succed momente și situații trenante, adesea fără fior, fără emoție sau tragism, fără forță, legate de mici pauze de schimbare a minimului decor, al planurilor, pauze «susținute» de o lumină stridentă și nejustificată, a stroboscoapelor, și de o muzică de fond neteatrală. Unii actori se străduiesc, fie și episodice, să-și construiască un traseu al personajelor – Alexandru Jitea, George Alexandru, Mihaela

Rădescu – dar prea puțin din efortul lor se materializează în prezență scenică.¹

Altele sunt politicoase, încurajatoare, oarecum mai descriptive (fără a pune însă suficient de limpede în context importanța unei piese altminteri jucate euforic în toate colțurile lumii și premiate cu un Pulitzer și două premii Tony), lăudând în principal curajul de a aduce textul pe scenă pentru prima dată, în pofida unor nedorite scăderi:

Adus în repertoriul românesc grație preocupării programatice a Companiei 777 și a directorului ei, regizorul Theodor Cristian Popescu, pentru dramaturgia contemporană «problematică», piesa cunoaște, în versiunea aceluiași Theodor Cristian Popescu, o punere în scenă cumva restrictivă în raport cu diversitatea de sensuri și direcții urmărite de autor, restricție dictată, în chip firesc, de interesele publicului autohton. Regizorul a preferat să focalizeze atenția spectatorului asupra problemei (încă «spinoase» la noi, chiar și din punct de vedere juridic) a homosexualității și a dimensiunii intime, personale a acesteia – opțiune care avantajează zonele lirice ale piesei, estompându-le pe cele «intelectualiste» (poate că o reducere ceva mai severă a textului – care devine, de la un punct, repetitiv – ar fi servit mai mult cauza acestuia, ca și a întregului spectacol). Oricum, prin intermediul unei echipe actricești omogene, din care se detașează, nu numai

¹ Marina Constantinescu, *art. cit.*

datorită întinderii rolurilor, Mihaela Rădescu și Dan Aștilean, Alexandru Jitea și George Alexandru, Vladimir Găitan și Lucia Mureșan, Cristina Toma și Lucian Pavel, publicul autohton este pus în contact cu o posibilă temă de meditație. Lucru care, în spectacolele tinerilor noștri regizori, se întâmplă, din păcate, destul de rar.¹

Și unele și altele se întâlnesc însă în a reproșa, cum vedem, lungimea disconfortantă a spectacolului – care, la rigoare, era deja o reducere în raport cu textul integral! –, semn că principalul punct nevralgic al montării se află, cumva, la intersecția dintre lipsa sa de „spectaculozitate” vizuală (cu care era obișnuit și publicul vremii, dar care era sugerată și de text) și o dinamică de ansamblu deficitară. Una peste alta, pare evident, însă, că problema principală rămâne, în ochii cronicarilor, cea legată de problematică, mai degrabă decât cea degajată de viziunea regizorală; altfel spus, din suma cronicilor transpare, în genere, senzația că montarea tânărului regizor a apărut mai devreme decât s-ar fi copt un orizont real de receptare pentru ea, așa cum dovedește și a altă cronică, semnată de aceeași autoare, într-o revistă de teatru paralelă, azi dispărută:

...în societățile occidentale, homosexualitatea și tot ceea ce este legat de ea constituie o temă despre care se poate discuta cu oarecare calm, cu argumente (pro și contra) raționale și, mai ales, cu naturalețe și sinceritate. La noi, chestiunea continuă să facă, dintr-o

¹ Alice Georgescu, „Îngeri în America: Politica – zeul american”, *Scena*, nr. 10, 1999.

parte, obiectul unei sfinte indignări creștinești și/sau al unor grimase disprețuitoare-lubrice, iar din cealaltă parte, subiectul unei ostentativ afișate superiorități sau al unei rezerve temătoare și rușinate. Nici una dintre atitudini nu este cred prielnică receptării corecte a textului și, mai cu seamă, unui dialog, fie și numai implicit, între părți. De aceea, mă tem că *Îngeri în America* va interesa cu adevărat prea puțini spectatori și că, o dată aspectul senzațional al piesei epuizat (el nici nu e, de altfel, foarte copios), publicul nu se va înghesui deloc la casă.¹

Și totuși.. Și totuși, fără să fi reprezentat, la momentul premierei sale, un eveniment teatral de proporții, producția Companiei Teatrale 777 și a Teatrului Nottara cu *Îngeri în America* se dovedește, în timp, de o importanță crucială, atât pentru intențiile regizorului și ale echipei sale referitoare la confruntarea publicului autohton cu problematice reale, de ultimă oră (cum vom vedea, această preocupare va continua încăpățânat), cât și în ceea ce privește deschiderea reală a unor noi orizonturi, anti-canonice, de expresie scenică. Uneori, așa cum remarcă cu o excepțională intuiție Victor Scoradeț, revoluțiile artistice vin cu pași abia simțiți:

Revoluționarii sunt aceia care își asumă riscurile de a monta piese noi, străine și românești, și care o fac din vocație, iar nu din oportunism sau din cine știe ce alte considerente. Prin urmare, revoluția ar consta într-un puternic aflus de texte scrise de autori din

¹ Alice Georgescu, „Propunere pentru un sondaj de opinie”, *Rampa*, 3 februarie 1999.

zilele noastre pentru spectatori din zilele noastre despre probleme din zilele noastre. De ce ar constitui, la noi, o revoluție ceea ce în mai toate țările normale de pe continent este demult un lucru de la sine înțeles, de vreme ce, acolo, autorii contemporani se lăfăie pe aproape 50% din repertorii? Pentru că ar avea toate șansele să răstoarne, în sfârșit, această estetică manierist-narcisistă ce trece acum drept unica formă de teatru «adevărat». Pentru că piesele cele noi, chiar și unele dintre cele românești, ar impune o nouă estetică sau, mai degrabă, o varietate de estetici, în concordanță cu sensibilitatea contemporană. (...) Iată însă că, de câțva timp, semnele acestei revoluții pe furiș pot fi detectate în tot mai multe puncte de pe harta noastră teatrală. În stagiunea trecută, în mod cu totul surprinzător, promotorul acestui tip de spectacol a fost Teatrul Nottara, care a produs *Îngeri în America* de Tony Kushner. E adevărat, sistemul s-a apărut și a reușit să dezamorseze în bună măsură această potențială «bombă» teatrală. (Și poate că și această experiență l-a întărit pe regizorul spectacolului Th. C. Popescu, în hotărârea de a deveni independent).¹

¹ Victor Scoradeț, „O revoluție pe furiș”, *Contemporanul*, nr. 36, 1999, p. 12. De altfel, criticul va reveni două săptămâni mai târziu cu un nou articol prospectiv-programatic, intitulat „Un fenomen nou: dramaturgia regizorilor”, în care vorbește despre Teodora Herghelegiu, Andreea Vălean, Gianina Cărbunariu și Cristian Juncu (ultimii trei abia studenți în anul I la

Merită semnalat aici, concludiv, că o nouă montare, de această dată relativ integrală, în două părți reprezentate în două seri diferite, într-o nouă traducere a Ioanei Ieronim (care preferă ca prima parte să primească poeticul titlu *Sfârșitul lumii e aproape*) va fi realizată de Victor Ioan Frunză, cu o excelentă distribuție, abia treisprezece ani mai târziu, în 2012, la Teatrul Metropolis.

Înapoi/înainte: cu picioarele pe pământ

Înainte de plecarea regizorului în Canada, într-un exil care-a durat aproape opt ani, Compania Teatrală 777 își continuă activitatea cu încă două producții interesante: *DaDaDans* (una dintre primele elaborări scenice de tip *devised*, în care regizorul și i-a asociat, alături de actori ai companiei dar și ai teatrului-gazdă, pe coregraful Florin Fieroiu și pe scenografa Lia Manțoc) în colaborare cu același Teatru Nottara; și o nouă premieră pe țară, *Trilogia belgrădeană* a Bilianei Srbljanovici (din nou, pe o temă provocatoare, de interes real, având în vedere recentul război din fosta Iugoslavie, aflată la un pas distanță). Prima se bucură de o primire încurajatoare din partea presei, cea de-a doua are, din nou, cronici împărțite: în timp ce Doru Mareș¹ și Magdalena Boiangiu¹ o primesc cu laude sau

UNATC, iar ultimii doi premiați *ex aequo* la concursul de dramaturgie al Ministerului Culturii).

¹ Doru Mareș, „Infuzii cu independență”, *Observator cultural*, nr. 36, 31 octombrie 2000.

măcar cu bunăvoință (aceasta din urmă are rezerve cu privire la limbajul prea frust dintr-unul dintre episoade), Marina Constantinescu o pune și această producție la zid², sugerând chiar că regizorul nu știe să interpreteze textul în profunzime. Cu toate acestea, cronicara recunoaște că, la rândul său, n-a citit piesa, pricină pentru care nici nu înțelege că personajul absent, Anna, e o metaforă pentru însăși țara mamă; în același timp, ea reproșează că, dintre actori, unii sunt „fără angajamente ferme într-un teatru de stat”! (Între ei, la debut, viitoarele staruri de teatru și film Dragoș Bucur, Ioana Flora, Mimi Bărnescu, Bogdan Dumitrache).

Însă, în afara proiectelor companiei sale, Theodor Cristian Popescu a montat și alte câteva spectacole, dintre care unul va avea o soartă stranie, cu totul neașteptată probabil de niciunul dintre cei care au contribuit la alcătuirea sa: *Eu când vreau să fluier, fluier* de Andreea Vălean. Autoarea piesei de teatru (ulterior una dintre fondatoarele grupului DramAcum) era în anul al doilea la regie la UNATC. Conform informațiilor de atunci, ideea și subiectul îi veniseră în urma fructificării ficționale a unei experiențe personale. În timpul studenției anterioare, la Sociologie, avusese de făcut un proiect experimental într-o casă de corecție. Piesa reprezintă debutul ei ca autoare și s-a bucurat, la vremea aceea, de un mare succes de public

¹ Magdalena Boiangiu, „Țara din raniță”, *Scena*, nr. 11, noiembrie 2000, p. 24.

² Marina Constantinescu, „Sârbii sunt cu ochii pe Anna”, *România literară*, nr. 4, 2001, p. 16.

și de presă, anunțând, în felul ei, o schimbare netă de direcție în dramaturgia momentului. Ulterior, în 2010, va avea parte și de o versiune cinematografică, în regia lui Florin Șerban, încununată cu Ursul de argint la Berlin și cu alte multe premii.

Au concurat la succesul teatral doi factori determinanți, ambii plasați în Târgu Mureșul sfârșitului de deceniu-mileniu: pe de-o parte, programul *Dramafest* al Alinei Nelega, care cuprindea și un festival internațional de dramaturgie de ultimă oră, dar și o culegere de texte, printre care și *Eu când vreau să fluier, fluier*. Pe de altă parte, hotărârea riscantă (dar extraordinar de folositoare) a acestei locomotive a înscenărilor de „new writing”, care e Theodor Cristian Popescu, de a monta cu tinerii săi studenți în an terminal tocmai acest text. E, în felul lui, un moment cu totul special, oarecum magic. Fiindcă spectacolul i-a lansat în conștiința publică pe câțiva mari artiști, pe-atunci încă studenți: Sorin Leoveanu (Jupânul), Dan Rădulescu (Nepotul), Gabriel Dumitraș (Ursul). Și pe comentatorul muzical al întregii reprezentații (un final copleșitor, cu „Somn ușor națiune...”) colega lor, actrița și compozitoarea Ada Milea.

Revista *ultimaT. Alternative în cultura teatrală*, acorda, în primul ei număr din 1999, un dosar acestui spectacol-eveniment, perceput de redacția de atunci ca vârf de lance al unei teatralități alternative, despuiate de orice fel de zorzoane. Trei interviuri despre procesul de creație al spectacolului le erau dedicate regizorului Theodor Cristian Popescu, autoarei Andreea Vălean (ambele interviuri semnate de Marie-Louise Semen) și Adei Milea (interviu

consemnat de autoarea acestei cărți). Intuiția editorilor s-a dovedit corectă. Regizorul nu exagera deloc atunci când, spre finalul convorbirii cu Marie-Louise Semen, sublinia că: „nu o comedie sau o dramă atrage lumea la teatru, ci o piesă care pune o problemă care îi frământă pe oameni acum. Și prin asta nu mă refer la o problemă de tip evenimential, ci la o problemă de tip uman. Dovada e că (...) la *Eu când vreau să fluier, fluier*, lumea dă năvală. Iar lumea dă năvală, evident, la text”.

În anii 1998 și 1999, spectacolul târgumureșean a circulat pe la multe festivaluri, inclusiv la Brașov, la Sibiu și la FNT, și a luat o mulțime de premii. Apoi, parte din actori s-au împrăștiat. Dar nu e mai puțin adevărat că, atâta vreme cât s-a jucat, s-a jucat cu sala plină, aducând la teatru o nouă generație de spectatori.

Pe scurt, trama ar putea fi relatată după cum urmează: o tânără studentă la sociologie primește (cu greu) permisiunea de a face un studiu într-un centru corecțional de băieți, iar primii trei subiecți selectați de conducere în acest scop corespund, accidental, celor trei „clase” ierarhice ale sistemului de detenție. Avem mai întâi un *alpha male*, permanent în poziție de atac, avantajat și de faptul că are părinți mai cu carte și mai cu bani, dar și de atitudinea sa arogantă și de constituția vânjoasă. Nu-i aflăm, ca și celorlalți, niciodată numele, ci doar porecla de Jupân. Apoi un poltron servil și foarte sensibil, Nepot, adică din categoria celor care supraviețuiesc slujindu-i pe alții; avantajat în cazul dat de faptul că știe să cânte foarte bine muzică populară și e scos periodic pe la petrecerile comandanților. Și, în fine, un Urs, adică un nefericit cu minte puțină, adus

de la țară în urma unui delict confuz, și de care toată lumea își bate joc (nu doar moral, ci și fizic). Ca structură caracterologică, un soi de nebun al satului, frate bun cu Ion al lui Caragiale.

Tânăra încearcă să facă niște interviuri calitative cu fiecare dintre subiecți, numai că are a se lupta și cu freneticul și însetatul de putere Jupân, dar și cu nivelul ridicat de adrenalină și testosteron al întregului grup. Lucrurile o iau razna: studenta cade ostatică iar cei trei îl lovesc pe soldatul de planton, se baricadează în „sala de festivități” și cer prin radio tot soiul de trăsnăi care să-i ajute să evadeze și s-o șteargă în străinătate, ca-n filmele americane de aventuri. Firește, vor și de mâncare, fiindcă, previzibil, nici prin cap nu le trece că asta e calea cea mai scurtă ca să fie anihilați. Mor otrăviți, sub ochii disperați ai socioloagei-experimentator care, din pricina angoasei, n-a mâncat nimic.

Punerea în scenă respecta cu rigurozitate simplitatea ascetică a textului. Spectatorii stăteau pe două șiruri, față în față, pe câteva rânduri de gradene, iar spațiul de joc, organizat ca o cameră de studiu, se afla pe culoarul dintre ele. În laterale, doi pereți mască, naturaliști, într-unul o fereastră și televizorul mereu închis cu lacăt, în celălalt ușa. La mijloc, câteva măsuțe aliniate, pe care Jupânul le reordona frenetic, în momentul de climax-revoltă (scenografia Andu Dumitrescu). Întreaga construcție regizorală se baza exclusiv pe actor și pe lumini, secondată cu măiestrie de glasul și chitara Adei Milea, plasată pe gradena cea mai înaltă din latura stângă, în mijlocul publicului, astfel încât, în foarte speciale momente în care intervenea, muzica și versurile sale păreau că pleacă direct din pântecul asistenței.

Reacția unei bune părți a criticii vremii a fost direct proporțională cu cea a publicului entuziast, fie că era vorba de cel din orașul de baștină, fie de cel al multelor festivaluri prin care-a circulat.

Spectacolul este, însă, în primul rând unul de actori, și în asta se ascunde, de altfel, și calitatea regizorului-pedagog Theodor Cristian Popescu. Jucat de studenții (azi, absolvenții) târgu-mureșeni, el e și o carte de vizită de zile mari pentru trei dintre ei, Sorin Leoveanu, Dan Rădulescu și Gabriel Dumitraș (Jupânul, Nepotul și Ursul, eșantionul de trei încarcerări ales de studenta la sociologie, foarte corect dar poate prea demonstrativ întruchipată de Delia Martin). Este imposibil de stabilit o ierarhie a calităților actricești dezvăluite de tinerii aflați la debut, atât de armonios construite și de dăruit asumate le sunt propunerile. Frenetic, monomaniac, dur, fragil și bufon, Sorin Leoveanu pare să reînvie un gen de actor (dar și un soi de personaj) tipic teatrului și cinematografiei furioșilor; în timp ce Dan Rădulescu creionează cu mare rafinament o tipologie mai degrabă neaoșă, de poezie a mahalalei, amestecată cu o moralitate timidă și o forță necontrolată. Foarte spectaculos ca ofertă încă din scriitură, rolul năpăstuitului cioban semi-alienat (coborât parcă din familia lui Ion din *Năpasta*) îi dă lui Gabriel Dumitraș o mare șansă de a-și pune în valoare însușirile de actor de compoziție, dar și un lirism de finețe, conținut, lăuntric. Bine desenată, cu aplomb, viclenie și cu un soi de fragilitate cazonă e apariția gardianului în

interpretarea lui Mirel Ovidiu Rusu. Condensat și tulburător, *Eu când vreau să fluier, fluier* de la Târgu-Mureș trebuie luat foarte în serios, fiind mai mult decât o sumă de debuturi valoroase. Piesa și spectacolul par să semnaleze o schimbare de direcție ce corespunde, de fapt, unei schimbări de mentalitate dar și de generație, în ce privește atât artistul, cât și spectatorul de teatru: splendoarea luxuriantă a eseurilor regizorale pe teme clasice și «universaliste» intră în declin, iar «felia de viață», dată afară pe ușă, intră pe fereastră; fie ea și pe aceea, cu gratii, a unei închisori.¹

Pe bună dreptate, Victor Scoradeț marca, într-unul dintre articolele sale, relația directă dintre opțiunea regizorală pentru piesa Andreei Vălean, școala de teatru și atmosfera finalului de deceniu de la Târgu Mureș, în care noua scriitură și formulele alternative de spectacol du-seseră stimulate programatic mai întâi de Festivalul Internațional al Școlilor de Teatru și, ulterior, de tenacitatea Alinei Nelega, prin programul/festivalul DramaFest:

Un alt avanpost al acestei discrete, dar inevitabile revoluții este orașul Târgu Mureș. Aici, același Th. C. Popescu a produs un spectacol de referință cu piesa unei tinere autoare de la noi, Andreea Vălean: *Eu când vreau să fluier, fluier*. Respins cu furie de croniciarii conservatori, spectacolul s-a impus însă în fața unui juriu internațional și are toate șansele să-și

¹ Miruna Runcan, „O felie de viață pe-o felie de cer”, *Scena*, nr. 3, 1998, pp. 27-28.

continue cariera afară. Între timp, regizorul a montat aici și un text nou al lui Radu Macrinici.^{1 2}

Succesul – pentru unii complet neașteptat – al spectacolului târgumureșean, dincolo de faptul că a lansat carierele unor mari actori și al Adei Milea, a fost confirmat instantaneu și de marele număr de premii pe care le-a primit, călătorind prin festivaluri (a fost invitat inclusiv la Festivalul Național de Teatru) și în țară și în afara ei:

Eu, când vreau să fluier, fluier, de Andreea Vălean, spectacol pus în scenă la Teatrul Național din Târgu-Mureș în regia lui Theodor Cristian Popescu, în stagiunea trecută, «reperează» onoarea cam șifonată a actualei stagiuni, aducând încă un premiu, Marele Premiu la Festivalul de Teatru de la Piatra Neamț, desfășurat între 21-27 mai. Un premiu de 20 de milioane de lei, la care se adaugă încă unul de 10 milioane de lei, Premiu Special pentru Muzică, adjudecat de Ada Milea. De remarcat, ca să fim în ton cu subiectul piesei, «recidiva» acestui spectacol, care a mai fost distins cu Marele Premiu «Radu Stanca», la Festivalul Național de Teatru Studentesc

¹ Victor Scoradeț, „O revoluție pe furiș”, *Contemporanul*, nr. 36, 1999, p. 12.

² Este vorba despre spectacolul după piesa lui Radu Macrinici *Ping Body*, cel dintâi text românesc dedicat dependenței de internet, a cărui premieră a avut loc în noiembrie 1999, în scenografia aceluiași Andu Dumitrescu și coregrafia lui Florin Fieroiu, interpreții fiind Nicolae Cristache, Gabriel Dumitraș, Ada Milea și Dan Rădulescu.

de la Sibiu (1998) și premiul pentru cea mai bună regie, la Festivalul de Teatru Atelier de la Sf. Gheorghe (1998).¹

În felul său discret, nepretențios, Theodor Cristian Popescu deschidea, la finalul deceniului, poarta către alte, noi, orizonturi ale expresiei teatrale. Mileniul putea să înceapă.

¹ M. A. „Premii pentru fluierat”, *Cuvântul liber*, 1 iunie 1999, p. 4.

În loc de epilog

Imaginea sintetică pe care ne-o oferă selecția de mai sus, cuprinzând o bună parte dintre spectacolele cu, probabil, cel mai mare impact de public și critică din deceniul 1990-2000, e, evident, incompletă, ca orice selecție; totuși, ea depune mărturie asupra unei vitalități de creație **accetuate**, dar și, așa cum teoretizam încă în anii de vază de la începutul noului secol/mileniu, asupra omogenității neli-nișitoare, de-a dreptul canonice, în ceea ce privește producția teatrală de vârf. Însă, față de momentul 2000-2001, când au fost elaborate eseurile din *Modelul teatral românesc*, rămân încă multe lucruri care-ar merita investigate mai adânc, sau asupra cărora ar fi folositor să medităm în continuare. Voi încerca se le propun cu grăbire aici, urmând principiul închiderii care deschide.

Prima observație care se cere cumva pusă în lumină, chiar dacă sporadic am mai vorbit despre asta în capitolele și subcapitolele precedente, este că mediul teatral, mai ales în forma sa instituționalizată, de producție teatrală propriu-zisă, se dovedește în mod paradoxal opac în raport cu viața politică și socială a perioadei, dar și cu privire la interogarea – analitică, psihologică, colectivă sau individuală – a trecutului recent. Se scriu foarte puține texte care să investigheze tematic atât trecerea noastră prin comunism, cât și turbulentă tranziție; iar dintre cele scrise și mai puține ajung să vadă luminile rampei. Și asta în pofida faptului că, în

publicistică, atât unii dintre critici, cât și dintre artiști sunt, pe parcursul deceniului, suficient de vocali și de bătaioși încât să atace frontal, cu mai mult sau mai puțină rigoare, racilele sistemice, dificultățile economice, lipsa de perspectivă și de competență a autorităților în chestiuni ce privesc câmpul cultural în ansamblu și pe cel teatral în particular.

Cum relația dintre lumea artistică și publicurile sale e una a vaselor comunicante, peisajul epocii pare unul *enclavizat*, în care toți participanții împărtășesc suspect consensul cu privire la un escapism (cultural) de substanță și de durată, orânduit pe două nivele esențiale: cel grosier, al consumului accidental, inerțial, de spectacole cu funcție de divertisment imediat (indiferent de importanța sau lejeritatea suportului literar); și cel, evident mult mai subțire, al marilor producții-eveniment, dedicate elitelor urbane și circulației externe – categorie acoperită tradițional de termenul *teatru de artă*. Acest maniheism, specific de fapt finalului de secol XIX și începutului de secol XX în cultura apuseană, continuă fără rest, în cazul României, situația de supraviețuire, de „rezistență prin cultură”, din ultimele decenii ale perioadei comuniste, cu diferența sensibilă că publicurile pe care le numeam cândva „captive” se împuținează constant, pe tot cuprinsul țării¹. Ceea ce, în situația înlăturării tuturor opreliștilor legate de cenzură și propagandă, e un semnal

¹ Vezi, în acest sens, Marius Lazăr, *Paradoxuri ale modernizării. Elemente pentru o sociologie a elitelor culturale românești*. Cluj-Napoca: Limes, 2002; dar și Cristina Iancu, *Condiția textului dramatic după 1989*, teză de doctorat nepublicată, UBB Cluj. <https://teze.doctorat.ubbcluj.ro/doctorat/teza/fisier/5224>

marcat de inerție, atât pentru sistemul teatral, cât și pentru actorii lui, fie ei artiști, fie ei beneficiari, publicuri.

Motivațiile sunt complexe: pe de-o parte, așa cum am văzut, memoria colectivă păstra, traumatic, o reacție alergică față de tematicile social-politice „ale cotidianului”, ca urmare a expunerii obligatorii, decenii la rând, la propaganda de partid, printr-o abundență de texte dramatice mai bine sau mai rău scrise. Pe de altă parte, modelul teatral coagulat, al teatrului de artă, metaforic, intelectual, intertextual, cu pretenții universaliste, presa involuntar către marginalizarea tematicilor cu rădăcină politico-socială înspre un *no man's land* al vulgarului, chiar non-artisticului – dar asta atâta vreme cât piesele cu asemenea subiecte nu erau deja patrimonializate și, de preferință, străine. De la Bulgakov la Brecht, de la Osborne la Mrozek, teatrul cu miză politică își pierduse, prin academizare, miza însăși: devenise „artă” pură, reprezentabil fiindcă era străin și istoric; introdus în mașinăria muzeificată a modelului, el putea fi, deci, abordat fără risc.

Straniu – dar nu inexplicabil –, societatea românească, complet nepregătită politic și civic, obosise repede în fața imenselor provocări aduse de democrația de tip liberal și de trecerea la economia de piață. Atât la nivelul schimbului public de idei și concepte, cât și la cel al creației artistice, polarizarea politică de care pomeneam mai sus era hrănită inconștient de mitul omului providențial, salvator (în cazul teatrului, de cel, moștenit din perioada anterioară, al „artistului-animator”, de preferință regizor)¹; iar întrebările

¹ „Mentalul românesc conservă în această perioadă de după 1989, spre deosebire de alții, un mit neproductiv, cel al «salvatorului»,

cu privire la configurația publicurilor și, mai ales, la regenerarea și dezvoltarea lor, prin acțiuni parateatrale sau prin îmbogățirea orizontului de expresie, fie ele manifestate prin literatura dramatică nouă, fie prin forme proaspete de spectacol, fie prin ambele, rămân, până către ultimii ani ai deceniului, marginale sau pur și simplu ignorate. Atenția instituțiilor publice de spectacol – implicit a conducătorilor lor – e concentrată asupra strategiilor manageriale de securizare/securitate organizațională și, atunci când prilejul se ivește, asupra vizibilității naționale și, mai ales internaționale; presiunile create de fluctuațiile economice și de imobilismul legislativ dau naștere, inevitabil, unor lupte de putere instrumentate politic. Abia după 1997, odată cu schimbarea naturală de generație și cu coagularea primelor eforturi consecvente de a produce alternative de creație independente, apar primele semne vizibile că e sănătos ca ceva să se schimbe. Dimensiunea politică și socială a discursurilor teatrale va mai avea de așteptat, însă, mai bine e o jumătate de deceniu, inclusiv în ceea ce privește interogarea istoriei recente.

La rigoare, peisajul evenimentelor teatrale de vârf selectate în acest volum (și, desigur, altele asemenea), dintre care unele de o frumusețe și de o bogăție greu de egalat, nu pare a depune în niciun fel mărturie asupra complexității, provocărilor și clocotului incontrollabil al vieții de fiecare zi din deceniul ieșirii din comunism, probabil una dintre cele mai turbulente perioade ale istoriei noastre recente. Viața

al omului providențial care schimbă peste noapte o stare de disconfort agresiv într-una de liniște.” Marian Popescu, *Scenele teatrului românesc*, UNITEXT 2004, p. 180.

de zi cu zi a României și teatrul ei nu se întâlnesc, încă, decât în într-un spațiu mentalitar protejat, elitist, și în haine de ceremonie¹.

*

Așa cum remarcam și în introducere, viața teatrală se grăbește să reconstituie din cenușă, după 1990, sistemul festivalurilor, ba chiar să-l lărgască. Dacă Festivalul Național de Teatru, înființat în 1991, se străduiește fără mare succes să-și găsească o identitate precisă și rămâne mai degrabă în formula de *larg show-case* (ce-i mai bun în stațiunea anterioară, pe tot cuprinsul țării), conservând multă vreme și sistemul cu jurii și premii (veșnic subiect de zăzanie și contestări vehemente în viața unei arte împănate de vanități), în alte părți se creionează manifestări cu profile autentice, unele preluate din eșafodajul construit de Valentin Silvestru în comunism, altele cu tematici noi. Evident, așa cum era de așteptat, viața festivalurilor teatrale depinde nemijlocit atât de generozitatea finanțatorilor (locali și/sau centrali), cât și, mai ales, de capacitatea prospectivă și îndemânarea logistică a directorilor de teatre și a echipelor lor. Dintre cele de tradiție care supraviețuiesc și chiar reușesc să se dezvolte dinamic sunt de remarcat Festivalul organizat de Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, Festivalul Dramaturgiei Românești de la Timișoara, Festivalul de Teatru Scurt de la Oradea, Festivalul Recitalurilor Dramatice de la Bacău ș.a. Craiova își adjudecă, alături de

¹ În acest sens, teza de doctorat citată mai sus, a Cristinei Iancu, oferă o radiografie exemplară asupra contextului mentalitar și practicilor artistice ale perioadei.

Festivalul Caragiale, un Festival Shakespeare (în timp, devenit internațional). Aradul își elaborează un Festival de Teatru Clasic, cu suişuri şi coborâşuri. Festivalul de Teatru Contemporan de la Braşov, unul dintre cele mai puternice în anii 80, intră lent, în a doua jumătate a deceniului, într-o nedorită degringoladă. Tot astfel şi Festivalul Teatrelor Naţionale de la Cluj, ulterior dispărut. Apar, însă, noi manifestări care-şi câştigă pe bună dreptate vizibilitatea, chiar dacă durata lor e mai lungă ori mai scurtă. Între ele, Festivalul „Atelier” de la Sfântu Gheorghe, inventat de dramaturgul Radu Macrinici şi funcţionând de la bun început cu deschidere internaţională (mutat la Baia Mare în deceniul următor, supravieţuieşte şi azi); Festivalul Internaţional al Şcolilor de Teatru de la Târgu Mureş, iniţiat de Vlad Rădescu, care se bucură de un succes local şi naţional neobişnuit, mai ales pentru că, în compoziţia sa, sunt cuprinse şi workshopuri, conferinţe, dezbateri, expoziţii, ce înviorează timp de trei ediţii viaţa urbei. Va fi urmat de Dramafest, la rândul său internaţional, gândit şi condus de Alina Nelega şi coprodus de Naţionalul din Târgu Mureş şi Teatrul Ariel (vezi supra). Şi, evident, la iniţiativa actorilor Constantin Chiriac şi Virgil Flonda, ca omagiu regizorului-director Iulian Vişa, prea repede dispărut, Festivalul Internaţional de Teatru de la Sibiu, ce ajunge cu grăbire să domine piaţa festivalieră a ţării.

Ar merita insistat, într-o cercetare de sine stătătoare, pe prezenţa festivalurilor în oraşele mai mari sau mai mici ale ţării din mai multe pricini: pe de-o parte, organizarea constantă a unui festival, fie el naţional sau internaţional, aduce cu sine, pentru instituţia producătoare, un plus de

coeziune organizațională și crearea unei expertize sporite în ceea ce privește întregul spațiu teatral din care selecția festivalieră se va hrăni. Altfel spus, odată cu asumarea și desfășurarea consecventă, pe parcursul mai multor ani, a unei asemenea manifestări, instituția își lărgeste orizontul (desigur, și vizibilitatea), își caută și-si găsește parteneri, compară și combină modele diverse de management, lucru care are, evident, consecințe și cu privire la activitatea sa obișnuită, începând cu profilarea propriului repertoriu.

Pe de altă parte, festivalurile stabilizează și dezvoltă publicuri noi, de vârste și formații diferite, expuse nu doar ofertei de spectacole a teatrului local, ci și altora, cu orientări și stilistici neobișnuite; se compensează astfel dificultatea economică a susținerii și găzduirii unor turnee naționale și internaționale. Valoarea educațională a prezenței unui festival în comunitate e, s-o recunoaștem, neprețuită. Nu în ultimul rând, viața culturală și artistică a spațiului respectiv va fi, în ansamblul ei, stimulată astfel să se dezvolte organic, atrăgând, la rigoare, și public din exterior: ceea ce e lesne de observat, inclusiv cu operatori sociologici, în toate acele cazuri în care, în timp, festivalurile s-au menținut și s-au îmbogățit ca ofertă de-a lungul vremii.

*

Deceniul e, așa cum am văzut, intervalul de acțiune al unui număr sporit de critici, istorici, teoreticieni ori simpli jurnaliști culturali care se specializează, treptat, în a scrie despre scenă. Și asta datorită faptului că industriile media și, în primul rând, presa scrisă, sunt în plină ebuliție: ziare, reviste, edituri se fac și se desfac cu mare viteză, se pierd

tradiții și se pornesc noi afaceri, se consolidează sau se dizolvă prestigiul și autoritatea semnăturii unora, se eșafodează noi cariere. Nici aici viața nu e ușoară, iar introducerea și mai ales dezvoltarea unor proiecte noi se dovedește adesea o luptă extenuantă, de unde și confuzia și senzația de haotic ce domnește în peisajul publicisticii. Alături de ziarele și revistele, mai vechi sau mai noi, care se apleacă constant sau accidental asupra teatrului, utilizând genurile și stilisticile consacrate, își fac apariția și câteva publicații de specialitate ce încearcă să completeze și să depășească formulele consacrate (de *Teatrul Azi* și trecătoarea *Scena*), întărind asumat zona schimburilor de idei și a teoriei teatrale și propunând formule de perspectivare a câmpului și de scriitură mai puțin frecventate. La București, Sebastian Vlad Popa editează o vreme, fără o periodicitate precisă, revista *Okean*, dedicată eseurilor, care combină viața teatrală cu cea muzicală. UNITER, prin strădania neobosită a lui Marian și a Elenei Popescu, publică câțiva ani la rând foarte consistentul *Semnal teatral*, cu o formulă aflată la jumătatea drumului dintre publicistica curentă și scriitura academică. Tot lor li se datorează înființarea editurii UNITEXT și apariția, între 1995 și 2004, a *Anuarului teatrului românesc*, o publicație de excepțională importanță, cu rol primordial de bază de date, din nefericire abandonată de finanțatori – UNITER și Ministerul Culturii. O existență scurtă, de doar trei numere, are și *ultimaT.Alternative în cultura teatrală*, născută în relație directă cu Dramafest-ul târgumureșean și condusă de Alina Nelega, revistă de avangardă ce-și propunea, în spiritul festivalului, prospectarea noilor direcții în dramaturgie și spectacologie, dar și

dezvoltarea unui discurs interdisciplinar deschis dezbatelor de idei, fie ele și inconfortabile.

De altfel, critica de teatru, ori cel puțin o parte a ei, e direct implicată, în această perioadă, în sondarea, sprijinirea și promovarea unei gândiri mult mai elastice cu privire la fenomenul teatral în ansamblul său, mai ales prin publicarea de traduceri ale unor opere teoretice, de dramaturgie contemporană, ori prin tipărirea de lucrări de sinteză istorică și teoretică – și asta în pofida unor dificultăți enorme în spațiul de nisipuri mișcătoare al industriilor editoriale, deloc dispuse să își deschidă porțile către acest domeniu mereu considerat de nișă. Trebuie menționat aici că editurile de stat ce găzduiau, de decenii, colecții de carte de teatru, ca Univers, Minerva, Eminescu, Cartea Românească, Junimea ș.a, sunt printre primele victime ale devoratoarei tranziții la economia de piață. Se disting, în efortul de compensare a pierderilor nedorite, sus-pomenita editură UNITEXT, ce tipărește, alături de *Piesa anului* premiată la Gala UNITER, un număr impresionant de culegeri din dramaturgia autohtonă și străină de ultimă oră, dar și recuperări teoretice, studii și eseuri, în traducere sau originale. Alături de ea, „Fundatia Camil Petrescu”, condusă de neobosita Florica Ichim, pornește un amplu program de editare, pe etaje tematice diverse, menit să umple golurile cu privire la istoria teatrului românesc și universal, monografii, teorie etc. Și alte câteva, puține, edituri din București sau din țară sprijină temporar apariția de carte de teatru prin colecții dedicate, dar viața acestora se dovedește capricioasă și, de obicei, scurtă.

În afara chestiunilor legate de noua scriitură de teatru, care revin constant în discursul criticii și în dezbaterile

profesionale, ori de cele legate de conservatorismul autorităților sau, în momente fierbinți, de intervențiile politicului în viața comunității artistice, sunt supuse unor interogații constante probleme de concept și politică instituțională – instituția publică și inițiativele ei (de la teatrele de *leadership*, publice sau private, la instituțiile non-teatrale – muzee, cluburi, spații alternative). Cum forurile îndreptățite, de la Ministerul Culturii la administrațiile locale, nu dau semne că vor și pot să coaguleze politici publice coerente în câmp, nu de puține ori critica e obligată să ia poziție, și asta în pofida faptului că ani la rând e divizată în formele sale, fragile, de organizare. Asta nu înseamnă că, exceptând câteva cazuri mărginașe, se și ține seama de reacțiile și propunerile sale.

Ce mai înțelegem, însă, azi din aburosul concept de „alternative”? Răsfoind publicațiile vremii, el pare să acopere o mare și fluctuantă suprafață imaginativă, adunând și filtrând observațiile comparative directe, născute în urma deschiderii granițelor, schimburilor culturale, călătoriile profesionale și lecturilor. E creat astfel un orizont de așteptare care, odată cu schimbul de generații, se populează cu primele semne active în ultimii ani ai deceniului; procesul acoperă dramaturgia cu teme și stilistici novatoare, mult mai legate de viața imediată, dar se va extinde și asupra intervenției sociale a teatrului, asupra comunicării cu cultura pop, deschiderii către *performance*, către teatru-dans (un câmp dintre cele mai vii și ofertante), noi tehnologii. Visarea activă privitoare la „alternative” pare suficient de încăpătoare, chiar dacă noțiunea e confuză: e și pricina pentru care o parte dintre criticii de teatru vor vâna,

de-a dreptul, orice nouă propunere organizațională și/sau artistică ce pare să anunțe ieșirea din canon, iar ele nu întârzie să-și facă apariția, în ciuda sistemului. Dar despre aceste deveniri merită deschisă, cu curaj, o altă poartă de cercetare.

Bibliografie

Cărți

- Arvunescu, Mugur, *La Țigănci... cu Popescu*, București, Oscar Print, 2014.
- Arvunescu, Mugur, *...au pus cătușe florilor... Spectacol revoluție*, București, Oscar Print, 2021.
- Bideleux, Robert și Jeffries, Ian, *European Integration and Disintegration: East and West*, London Routledge, 1996
- Bideleux, Robert și Jeffries, Ian *A History of Eastern Europe: Crisis and Change*, London, Routledge, 2007
- Borie, Monique, *Antonin Artaud. Teatrul si întoarcerea la origini*, Iași, Polirom, 2004.
- Braga, Corin ed., *Concepte și metode în cercetarea imaginarului. Dezbaterile Phantasma*, Iași, Polirom, 2003.
- Dumitrescu, Cristina, *Cronici teatrale 1990-1998*, București, Fundația „Camil Petrescu”, 2006.
- Ghițulescu, Mircea, *O panoramă a literaturii dramatice române contemporane. 1944-1984*, Cluj, Editura Dacia, 1984.
- Goldiș, Alex, *Critica în tranșee. De la realismul socialist la autonomia esteticului*, București, Cartea Românească, 2011.
- Iancu, Cristina, *Condiția textului dramatic după 1989*, teză de doctorat nepublicată, UBB Cluj. <https://teze.doctorat.ubbcluj.ro/doctorat/teza/fisier/5224>
- Iovănel, Mihai, *Ideologiile literaturii*, București, Editura Muzeului Literaturii Române, 2017.

- Jakovljevic, Branislav, *Alienation Effects: Performance and Self-Management in Yugoslavia, 1945-91*, Ann Arbor University of Michigan Press, 2016.
- Kivu, Dinu, *Rezistența prin teatru*, București, Tracus arte, 2009.
- Klaić, Dragan; Pejovic, Katarina (Eds,) *The Dissident Muse: Critical Theatre in Eastern and Central Europe, 1945-1989*, Neederland Theater Institute, 1995.
- Lazăr, Marius, *Paradoxuri ale modernizării. Elemente pentru o sociologie a elitelor culturale românești*. Cluj-Napoca: Limes, 2002
- Lehmann, Hans Tiers, *Postdramatic Theatre*, London: Taylor & Francis, 2006.
- Malița, Liviu (ed.), *Viața teatrală în și după comunism*, Cluj, Editura Efes, 2006.
- Malița, Liviu (Coord.) *Să nu privești înapoi. Comunism, dramaturgie, societate*, Presa Universitară Clujeană, 2022.
- Măniuțiu, Mihai, *Un zeu aproape muritor*, Cluj, Editura Dacia, 1982.
- Măniuțiu, Mihai, *Act și Mimare*, București, Editura Eminescu, 1989
- Măniuțiu, Mihai, *Cercul de aur*, București, Editura Meridiane, 1989.
- Narti, Ana Maria, *Medeea lui Andrei Șerban*, Teatrul azi și Fundația „Camil Petrescu”, 2007.
- Oesterreich, Peter L. „Homo rhetoricus”, in *Culture and rhetoric*. Edited by Ivo Strecker and Stephen Tyler, Oxford and New York: Berghahn, 2009.
- Papp, Doina, *Alexandru Darie – Spectacole de poveste*, București, Nemira, 2019.

- Parhon, Victor, *Cronici teatrale. 1990-2000*, București, Fundația „Camil Petrescu”, 2006.
- Popescu, Marian, *Oglinda spartă*, București, UNITEXT, 1997.
- Popescu, Marian, *Scenele teatrului românesc*, București, UNITEXT 2004.
- Predescu, Dan, *Aur și aurolac. Însemnări din teatru & lume*, București, Teka, 2001.
- Runcan, Miruna; Buricea-Mlinarcic, C. C., *5 Divane ad-hoc*, București, UNITEXT, 1994.
- Runcan, Miruna, *Modelul teatral românesc*, București, UNITEXT, 2000.
- Runcan, Miruna, *Habarnam în orașul teatrului. Universul spectacolelor lui Alexandru Dabija*, București, Fundația „Camil Petrescu” și Editura Limes, 2010.
- Runcan, Miruna, *Odeon 70. Aventură istoric-omagială*, București, Oscar Print, 2016.
- Runcan, Miruna, *Teatru în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism*, vol. 1-3, București, Editura Tracus Arte, 2019-2021
- Săvulescu Voudouri, Monica, *Un Rege Lear. Jurnal de repetiții*, Târgu Mureș, Ed. UArtPress, 2012, volum îngrijit de Zeno Fodor.
- Strecker, Ivo, *Ethnographic chiasmus: Essays on culture, conflict and rhetoric*. East Lansing: Michigan State Univ. Press, 2010.
- Szebeni, Zsuzsa și Vartic, Daniela (eds.), *Kovács Ildikó, regizor la teatrul de păpuși*, Cluj, Editura Koinónia, 2018.
- Wertenbaker, Timberlake, *Our Country's Good: Based on the novel 'The Playmaker' by Thomas Keneally*, London-New York, Bloomsbury Publishing, 2020

Articole

- Albulescu, Mircea, „Bravo, nebunule!”, *Libertatea*, 11 martie 1993.
- Alexandrescu, Mircea, „Nepotul lui Rameau”, *Teatrul*, nr. 7, 1968, pp. 16-20.
- Blaga, Raluca, „O insulă – Compania Teatrală 777”, *Vatra*, nr 1-2, 2020, p. 85.
- Boiangiu, Magdalena, „Ghetou la timpul prezent”, *Teatrul azi*, nr. 11, 1993, pp 36-37.
- Boiangiu, Magdalena, „Vorbind pe mutește”, *Teatrul azi*, nr. 12, 1997, p 25.
- Boiangiu, Magdalena, „Frumusețea uitată”, *Scena*, nr. 18, octombrie 1999, p 22.
- Boiangiu, „Țara din raniță”, *Scena*, nr. 11, noiembrie 2000, p. 24.
- Burda, Mihaela, „Este Andrei Șerban în pericolul de a fi depășit de mitul său?”, *Teatrul azi*, 7-8/1990, p. 57.
- Cadariu, Alina, „Ireconciliabile esențe”, *Teatrul azi*, nr 8-9-10, 1992, p. 40.
- Constantinescu, Marina, „Un vis pe trei continente sau regăsirea identității”, *România literară*, nr. 23, 12 august 1992, p. 16.
- Constantinescu, Marina, „Mărul, Buckingham și lupul”, *România literară*, 1 martie 1993, p. 16.
- Constantinescu, Marina, „Povestea boabelor de fasole”, *România literară*, 10 decembrie 1993, p. 16.
- Constantinescu, Marina, „Cuvântul bumerang”, *România literară*, nr 37, 28 septembrie 1994, p. 16.
- Constantinescu, Marina, „Încă un seism în teatrul românesc”, *România literară* 3-16 august 1994, p. 16.

- Constantinescu, Marina, „Interviu cu regizorul Alexandru Dabija”, *România literară*, 6 aprilie 1995, p. 4.
- Constantinescu, Marina, „O poveste cu tâlc”, *România literară*, 3 ianuarie 1996, p. 11.
- Constantinescu, Marina, „Hai să-i vedem pe comedianți”, *România literară*, 1 martie 1997, p. 16.
- Constantinescu, Marina, „Cui prodest?”, *România literară*, nr. 4. 3 februarie 1999.
- Constantinescu, Marina, „Aripa lui Strehler”, *România literară*, nr. 11, 30 iunie 1999, p. 16.
- Constantinescu, Marina, „1001 de nopți în 66 de zile”, *România literară*, nr. 43, 1999.
- Constantinescu, Marina, „Sârbii sunt cu ochii pe Anna”, *România literară*, nr. 4, 2001, p. 16.
- Coroiu, Irina, „Eveniment cultural – Richard III”, *Revista* 22, 15-21 aprilie 1993.
- Coroiu, Irina, „Redimensionarea unei experiențe de conștiință”, *Contemporanul*, 6 ianuarie 1996, p. 12.
- Coroiu, Irina, „Saragosa... și iluzia” *Contemporanul*, 6 decembrie 1999, p. 12.
- Coroiu, Irina, „Saragosa și iluzia (II)”, *Contemporanul*, nr. 45, 25 noiembrie 1999, p. 12.
- Darie. Alexandru, „Jurnal Britanic”, *România literară*, nr. 36, 5 septembrie 1991, p. 17.
- Dumitrescu, Cristina, „Starea de grație”, *Teatrul azi*, nr. 9-10, 1990, p. 28.
- Dumitrescu, Cristina, „Patetismul ne-ornamental”, *Teatrul azi*, nr. 12, 1991, p. 17.
- Dumitrescu, Cristina, „Visul, unica salvare de coșmar”, *România liberă*, 18 decembrie 1991.

- Dumitrescu, Cristina, „Lumea ca teatru”, *România liberă*, 16 martie 1993.
- Dumitrescu, Cristina, „Solidarizare cu regizorul Alexandru Dabija”, *Cotidianul*, 4 august 1994.
- Elvin, B., „Cinci schițe și Cântăreața cheală”, *Teatrul*, nr. 5, 1965, p. 53.
- Feldman, Carol, „Reîntâlnire cu teatrul românesc”, *Viața noastră*, Tel-Aviv, noiembrie 1992.
- Gârbea, Horia, „Iluzia teatrală”, *Contemporanul*, 16 martie 2000, p 15.
- Gârbea, Horia, „O, ipocrit traducător”, *Vatra* nr 7, 2002, p. 8-9.
- Georgescu, Alice, „Falsă cronică la o falsă tetralogie”, *Teatrul azi*, nr. 9-10, 1990.
- Georgescu, Alice, „Operă copleșitoare și derutantă”, *Teatrul azi*, nr. 4-5, 1993, pag. 27-29.
- Georgescu, Alice, „Ce se cere la export”, *Teatrul azi*, nr. 11, 1993.
- Georgescu, Alice, „Un eșec cu panaș”, *Teatrul azi*, nr. 4-5-6, 1994 p. 21.
- Georgescu, Alice, „Rafinament oriental”, *Teatrul azi*, nr 11-12, 1995, pp 28-29.
- Georgescu, Alice, „Fețele oglinzii sau cine este Hamlet”, *Teatrul azi*, nr. 3, 1997, pp 5-9.
- Georgescu, Alice, „Propunere pentru un sondaj de opinie”, *Rampa*, 3 februarie 1999.
- Georgescu, Alice, „Îngeri în America: Politica – zeul american”, *Scena*, nr. 10, 1999.
- Georgescu, Alice, „Joc Secund”, *Scena*, nr. 15, 1999, p 24.
- Ghilbey, Liz, „Richard III – Love and Death”, *Leicester Mercury*, 20 mai 1994.

- Ghițulescu, Mircea, „Ionescu închis în propria simetrie”, *Contemporanul*, 1 iunie 1992, p. 6.
- Ghițulescu, Mircea, „Regele Lear de la TNCj. *Regele Lear* – un manual de cruzime infantilă”, *Teatrul azi*, nr. 12, 2005, p. 160.
- Illyés, Eva, „Drama pasiunilor dezlănțuite – Phaedra”, Budapesta, *Foaia Românească*, nr. 1, 1997.
- Iosif, Mira, „Regele Lear”, *Teatrul*, nr. 11, 1970, p. 51.
- Kingston, Jeremy, „A Thrillingly Inventive Version of Richard III”, *The Times*, 13 mai 1994
- Lefter, Ion Bogdan, „Cine-a scris Hamlet”, *România literară*, 10 decembrie 1997, p. 16.
- Levender, Andy, „The Romanian Richard III”, *The Times*, 10 mai 1994.
- Nicolae Manolescu, „E invers, Marine!”, *Romania literară* 3-16 august 1994.
- Mareș, Doru, „Teatrul în luptă cu cenzura”, *Cotidianul*, 7 ianuarie 1992.
- Mareș, Doru, „La Țigănci într-o lectură infidelă”, *Cotidianul*, 16 decembrie 1993.
- Mareș, Doru, „Infuzii cu independență”, *Observator cultural*, nr. 36, 31 octombrie 2000.
- Mănoiu, Alice, „Marcel Iureș – Un actor unic”, *Ora*, 6 martie 1993.
- Mîndra, Vicu, „Noi paralele scenice la comediile lui Caragiale”, *Teatrul*, nr. 3, 1967, pp. 77-78.
- Modola, Doina, „Emanciparea imaginii”, *România literară*, 4 iunie 1992, p. 16.
- Modreanu, Cristina, „Exerciții de libertate”, *Adevărul literar și artistic*, 17 iunie 2003.

- Morris, Tom, „A Brilliant Richard”, *Sunday Times*, 4 mai 1994.
- Orheianu, Vlad Andrei, „Moartea, iubita tiranilor”, *Vatra*, nr 1, 1992, p. 99.
- Palade, Rodica, „Încă o lovitură de teatru în cultura română”, revista 22, 13 august 1994.
- Parhon, Victor, „Începem cu remake-uri?” *Teatrul azi*, nr. 3, 1990, p. 8.
- Parhon, Victor, „Alexander Hausvater: E nevoie de acest strigăt fără sfârșit”, *Teatrul azi*, nr 2, 1992, p. 5.
- Parhon, Victor. „Teatrul cu miză”, *Teatrul azi*, nr. 3, 1996, p. 13.
- Parhon, Victor, „Fedra la Bologna”, *România literară*, 3 martie 1997, p. 16.
- Parhon, Victor, „Hamlet la sfârșit de mileniu”, *Teatrul azi*, nr. 3, 1997, p. 6.
- Parhon, Victor, „Teatrul care ne justifică existența”, *Teatrul azi*, nr. 7-8-9, 1999, pp. 69.
- Parneux, Jacques, „Jos pălăria în fața Cântăreței chiele!”, *Libération*, 7 noiembrie 1996.
- Pascadi, Ion „Elogiul gândirii”, *Gazeta literară*, 23 mai 1968, p. 6.
- Patlanjoglu, Ludmila, „Jolly-Joker”, *Teatrul*, nr. 4, 1984, pp. 16-17.
- Patlanjoglu, Ludmila, „Preludiu la Național”, *România literară*, 7 iulie 1990, p 16.
- Patlanjoglu, „Martor”, *Teatrul azi*, nr. 9-10, 1990, pp 22-23.
- Pavel, Toma, „Exercițiu regizoral – Ubu Roi de Jarry”, *Teatrul* nr. 9, 1965, pp 93-95.
- Popa, Sebastian Vlad, „Vodevilul tragic”, *România literară*, 11.10.1990, p 16.

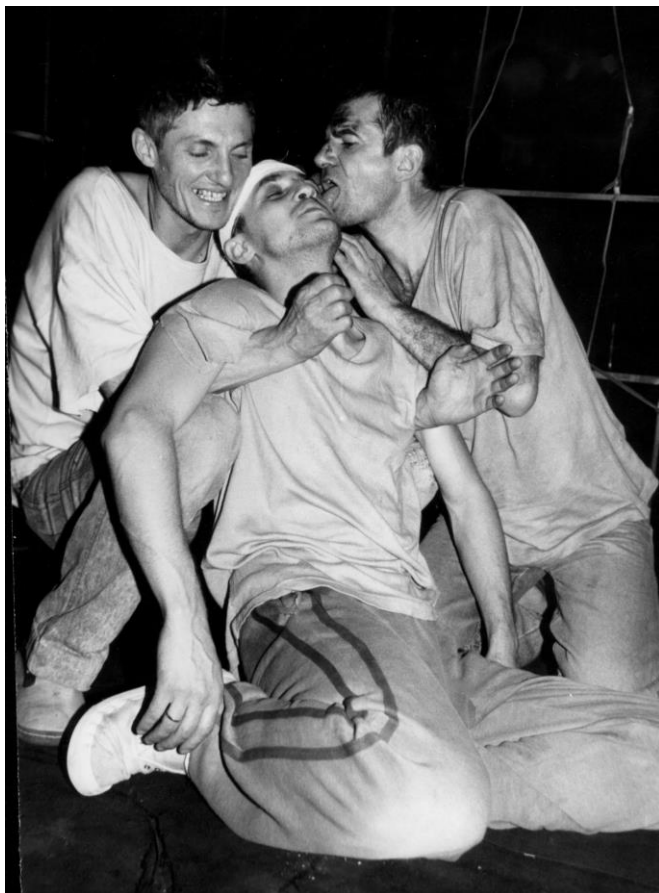
- Popa, Sebastian Vlad, „Madam Ubu și Lady Macbeth”, *România literară*, 01.03.1991, p 16.
- Popa, Sebastian Vlad, „Persecutarea lui Marat în regia Marchizului de Sade”, *România literară*, 10 decembrie 1991, p 16.
- Popa-Buluc, Magdalena, „Andrei Șerban – În teatrul antic, actorul îndeplinea funcția preotului”, *Contemporanul-Ideea europeană*, 1 iunie 1990, p.3.
- Popescu, Adriana, „Teatrul Național la Paris”, *România literară*, 7 septembrie 1991 p. 16
- Popescu, Marian, „Deșteptarea primăverii”, *Teatrul azi*, nr. 9-10, 1990.
- Popescu, Marian, „Vă place Shakespeare?”, *Teatrul azi*, nr. 9-10, 1990, pp 48-49.
- Popescu, Marian, „Absurdul ca la carte”, *Teatrul azi*, nr. 5-6, 1992, p. 23.
- Popescu, Marian, „Un avertisment”, *Teatrul azi*, nr 8-9-10, 1993, p 33.
- Popescu, Theodor Cristian, „Am simțit nevoia unei aventuri existențiale”, interviu cu Ioana Florea, *Teatrul azi*, nr. 12, 1997, pp 9-10.
- Popovici, Ileana, „Disconfort”, *Teatrul azi*, nr 9-10, 1990, pp 37-38.
- Popovici, Ileana, „Caragiale și Ionescu”, *Contemporanul*, 16 aprilie 1965, p. 4.
- Popovici, Ileana, „O scrisoare pierdută”, *Teatrul*, nr. 2, 1972, pp. 34-35.
- Popovici, Ileana, „Puterea”, *Teatrul azi*, nr. 11-12, 1990, p. 8.
- Predescu, Dan, „De la obsesie la manie”, *Teatrul azi*, nr. 11-12, 1990, p. 38.

- Radu, Tania, „Pieta cu stroboscop”, cronică în cadrul emisiunii TVR 2 *Gong*, 3 aprilie 1993, republicată în *Canava Odeon*.
- Runcan, Miruna, „În fața porților deschise (I): Cui i se vor deschide ușile capitalei?”, *Teatrul azi*, nr. 6/1990 p. 16.
- Runcan și C. C. Buricea-Mlinarcic, „Scandalul de la Odeon”, în *L.A.&I.* supliment al ziarului *Cotidianul*, 26 septembrie 1994.
- Runcan, Miruna, „Istoria pe mutește”, suplimentul *L.A. &I.* al *Cotidianul*, 1995; republicat în *Modelul teatral românesc*, Editura Unitext, 2000, p. 34-38.
- Runcan, Miruna, „O felie de viață pe-o felie de cer”, *Scena*, nr. 3, 1998, pp 27-28.
- Runcan, Miruna, „Teatre vechi, regizori reîntorși, actori noi: trei proceduri de selecție în frământatul 1990”, *Studii de Istoria Teatrului. Teatru, Film, Muzica*, vol. 10-11, 2017.
- Scoradeț, Victor, „Nașterea tragediei” *Contemporanul-Ideea europeană*, 12 dec.1990, p. 3.
- Scoradeț, Victor, „Vis și teatralitate”, *Contemporanul*, nr 30, 12 iulie 1990.
- Scoradeț, Victor, „Amintiri din festival”, *Contemporanul*, 13 decembrie 1991, p.6.
- Scoradeț, Victor, „Tact(ică) și strategie)”, *Contemporanul*, 29 noiembrie 1991, p 2.
- Scoradeț, Victor, „Dincolo de teatru sau Alchimia visului”, *Contemporanul*, 10 ianuarie 1992.
- Scoradeț, Victor, „Iureșul irezistibil al lui Richard Gloster (I)”, *Contemporanul*, 11 martie 1993, p. 12-13.
- Scoradeț, Victor, „Iureșul irezistibil al lui Richard Gloster (II)”, *Contemporanul*, 19 martie 1993.

- Scoradeț, Victor, „O încântare pentru ochii dvs.!\", *Contemporanul-Ideea europeană*, 6 ianuarie 1994, p. 12.
- Scoradeț, Victor, „Înțeleptul Dabija\", *Contemporanul*, 1 februarie 1996, p. 12.
- Scoradeț, Victor, „Cât e de tânăr Teatrul Tineretului?\" *Contemporanul*, 6 ianuarie 1996, p. 12.
- Scoradeț, Victor, „Noutăți repertoriale (V)\", *Contemporanul*, nr. 51, decembrie 1997 p. 12.
- Scoradeț, Victor, „Vine „noul val\"?\", *Contemporanul*, 28 ianuarie 1999.
- Scoradeț, Victor, „Urma scapă turma – O iluzie comică\", nr. 30-33, *Contemporanul*, 25 noiembrie 1999, p. 62.
- Scoradeț, Victor, „O revoluție pe furis\", *Contemporanul*, nr. 36, 1999, p. 12.
- Silvestru, Valentin, „Nepotul lui Rameau la Teatrul Bulandra\", *Contemporanul*, 24 mai 1968, p. 4.
- Silvestru, Valentin, „Alfred Jarry la păpuși\", *România literară*, nr. 13, 26 martie 1981.
- Silvestru, Valentin, „De la mit la realitate: Trilogia antică\", *România literară*, 7 septembrie 1990, p. 16.
- Silvestru, Valentin, „Trecute vieți de domni și de domnițe\", *România literară*, 07.09.1991, p. 16
- Silvestru, Valentin, „Festivalul de la Edinburgh\", *România literară*, 07.09.1991, p. 16.
- Silvestru, Valentin, „Dramă umană și calofilie vizuală\", *Meridian*, 12 martie 1993.
- Silvestru, Valentin „Din registrul ideilor primite\", *Teatrul azi*, nr. 12, 1993, p.3.
- Stancu, Natalia, „Forța inițiativă și vitalitatea teatrului\", *Teatrul azi*, nr. 12, 1999, pp 75-78.

- Stănescu, Saviana, „Videoclipuri cu îngeri și demoni”, *Adevărul literar și artistic*, 26 ianuarie 1999.
- Strihan, Strihan, „Tinerețea mereu proaspătă a lui Caragiale”, *Contemporanul*, 11 nov. 1966, p. 4.
- Șireanu-Chirvasiu, Olivia, „Monstruosul fascinant: Marcel Iureș în Richard III”, *Tineretul liber*, 5 martie 1993.
- Ștefănescu, Cătălin, „Festivalul Național de Teatru I. L. Caragiale”, *Steaua*, nr. 11-12, 1992.
- Toma, Cristina, „Un alt drum, de dragul căutării”, interviu de Ioana Florea, *Cuvântul liber*, nr 76, aprilie 1999.
- Tompa, Gabor, „Teatrul nu poate ocoli prezentul”, interviu de Ionela Liță, *Contemporanul*, 7 decembrie 1994, p. 12.
- Tornea, Florin, „Disparația lui Galy Gay”, *Teatrul*, nr. 12, 1969, p. 144.

Album fotografic



Dragoș Pâslaru, Dan Bădărău, Florin Zamfirescu,
Au pus cătușe florilor, ~~copyright~~ Teatrul Odeon



Cântăreața cheală, Copyright TMC



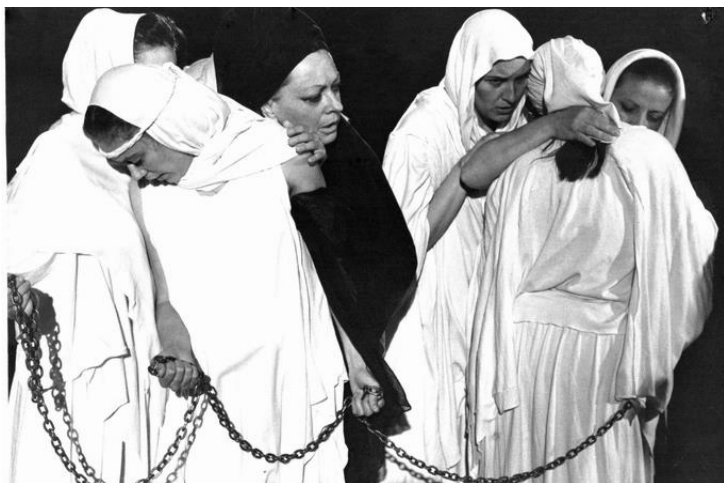
Dumitru Chesa, Șerban Cella, Petre Nicolae, Gh. Dănilă,
Șerban Ionescu, Mihai Bisericanu,
Visul unei nopți de vară de William Shakespeare



Florin Zamfirescu, Adriana Trandafir,
La țigănci, Copyright Teatrul Odeon



Marian Râlea și Aurora Leonte, *Visul unei nopți de vară* de William Shakespeare, Teatrul de Comedie, 1990, [arhiva Teatrului de Comedie](#)



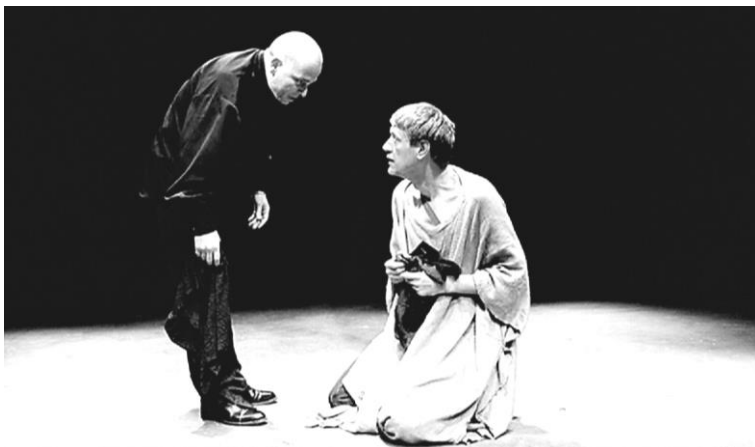
O trilogie antică, regia Andrei Șerban, 1990,
~~Copyright~~ TNB



Orfanul zhao, Copyright TT Piatra Neamț



Phaedra (9), Copyright TN Craiova



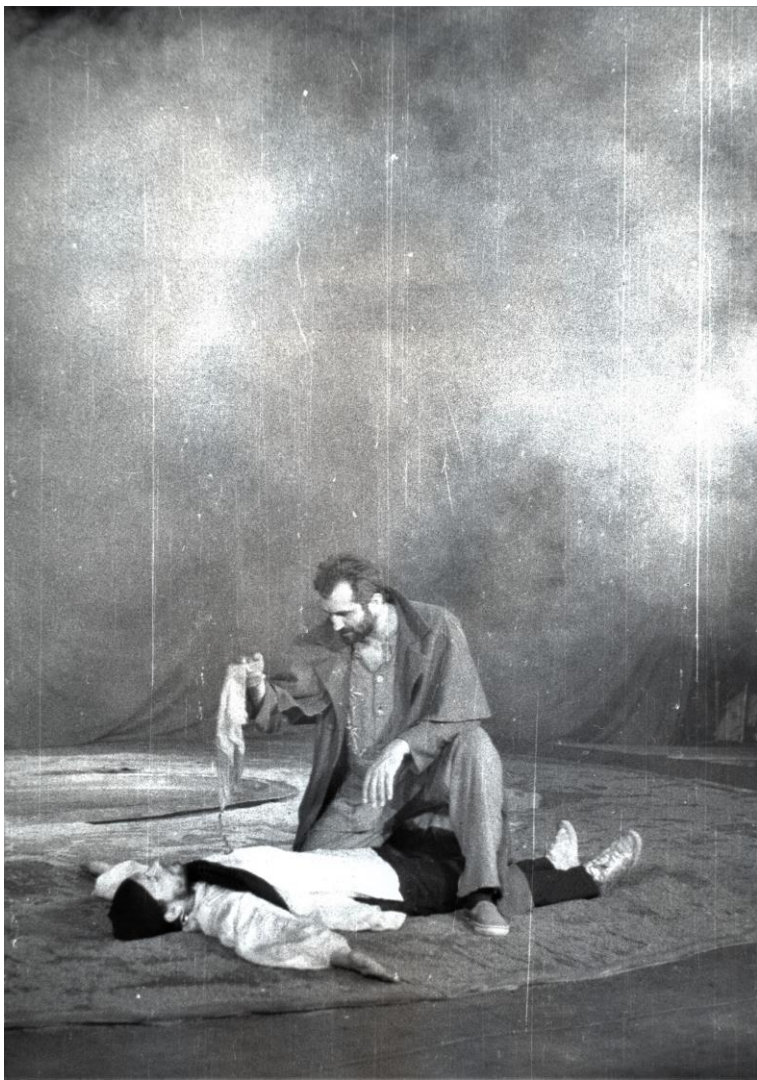
Radu Amzulescu și Marcel Iureș, *Omorul în catedrală*, 1995,
copyright Mihai Maniutiu, ~~20~~



~~Rama~~



Marcel Iureș, Richard al III-lea, Copyright Teatrul Odeon



Șerban Ionescu și Florin Anton,
Visul unei nopți de vară de William Shakespeare,
~~Teatrul de Comedie, 1990, arhiva Teatrului~~



Valer Delakesa și Ilie Gheorghe,
Ubu Rex cu scene din Macbeth, Copyright TN Craiova

Tehnoredactor: Luminița LOGIN

Coperta: Nicolae LOGIN

Bun de tipar: octombrie 2022. Apărut: 2022

Editura Tracus Arte, Bulevardul Gloriei nr. 32,
sector 1, București.

E-mail: office@edituratracusarte.ro, vanzari@edituratracusarte.ro

Tel/fax: 021.223.41.11.

Contravaloarea timbrului literar se depune în contul

Uniunii Scriitorilor din România