

# Primul concurs european de dramaturgie

**L**A SFÂRȘITUL anului 1992, Centrul român al Institutului Internațional de Teatru a primit din Germania o scrisoare și un pliant, prin care i se anunța organizarea unui Concurș european de dramaturgie și era invitat să participe la desfășurarea acestuia. Concurșul era organizat de Teatrul de stat din Kassel și de Editura Bernd Bauer din Berlin, sub patronajul Profesorului August Everding, Director general al teatrelor de Stat din Bavaria, Președinte al Uniunii Teatrale din Germania și Președinte al Centrului german al ITI. Întrebându-se, în preambulul pliantului, dacă e nevoie de un concurs european de dramaturgie, August Everding răspunde că e nevoie acum, mai mult decât oricând, referindu-se la perspectivele unei Europe unite și la rolul teatrului într-o asemenea împrejurare. „Teatrul european poate reprezenta ideea de a păstra particularitățile diferitelor țări, dar el poate avea în același timp rolul de a ne face să devenim conștienți unul de celălalt prin reuniuni, contacte personale și schimburi reciproce. *Concurșul European de Dramaturgie* face un pas spre acest scop, pentru că eu cred că limbajul dramaturgului «european» ne poate ajuta să ne descoperim unul pe altul pe scenă, teatrul vorbind într-o limbă comună nouă, tuturor. Artiști din țări diferite se unesc pentru a realiza o operă comună.”

La rândul lor, organizatorii precizau că scopul concursului este de a familiariza publicul european cu creația dramatică a unor autori contemporani din întreaga Europă și de a înlesni comunicarea între culturile europene. „Societatea noastră are nevoie de un teatru vital și el va rămâne vital numai dacă dramaturgia va ține pasul cu vremurile. În acest scop, teatrul are nevoie de piese care să înfățișeze «tragediile» și «comediile» noastre personale. El are nevoie de diversitatea culturilor europene tocmai în epoca noastră.”

Regulamentul concursului cerea ca fiecare centru național al Institutului Internațional de Teatru să numească un juriu național format din doi membri, acesta urmând să trimită, spre a fi apreciate de un juriu internațional, trei piese selecționate dintre cele primite de la autorii din țară. Organizatorii asigurau traducerea în limba germană a tuturor pieselor primite din partea juriilor naționale, juriul internațional urmând să le citească pe toate în această limbă.

Juriul internațional a fost constituit din șase membri: Andys Bargilli, Director general al Organizației Teatrale din Cipru, Harald Clemen, regizor-producător din München, Jürgen Hofmann, autor și teatrolog din Berlin, Vera Lemos, teatrolog și specialistă în germanistică din Lisabona, Monica Ohlsson, secretar literar și traducătoare de limbă germană din Stockholm, Irmgard Schleier, Consilier cultural al orașului Kassel.

La termenul stabilit în regulament, cu o prelungire de trei luni (31 martie-30 iunie 1993), au fost primite 69 de piese selecționate din 29 de țări europene, dintr-un număr integral de piese citite de juriile naționale de 1099 (după altă variantă de raport, 1150). Din cele 69 nominalizate de juriile naționale, juriul internațional a selecționat în prima fază 12, iar în faza finală 5 (cinci) piese au fost premiate. Iată-le (cu mențiunea că primele două piese au fost distinse cu premiul întâi, fiind considerate de valoare egală):

I. – *Günstlinge des Schicksals* (*Favoriții destinului*) de Elena Popova (Belarus); II. – *Das Kirschgärtchen* (*Mica livadă de vișini*) de Alexei Slapovski (Rusia); III. – *Pflegefall* (titlul original englez *That Shrinking Feeling*) de Sam Snape (Anglia); IV. – *Wild wie das Herz* (în originalul francez *Trop plein de cœur*) de Denise Bonal (Franța); V. – *Lass uns Tscheliki spielen* de Jana Dobrova (Bulgaria).

Premiile au însemnat, în primul rând, niște sume de bani, oferite de Fundația Culturală a Casei de Economii a Landului Hesse-Thuringia. Important e însă faptul că regulamentul concursului asigură și reprezentarea pieselor premiate în premieră absolută, de către Teatrul de Stat din Kassel, căruia i s-au alăturat Teatrul Național din Weimar și Teatrul Meiningen (Teatrul de Stat al Thuringiei de Sud).

Celelalte șapte piese nominalizate de juriul internațional erau scrise de autori din Ungaria, Islanda, Turcia, Germania, Republica Cehă și, din nou, Rusia și Franța.

Juriul național al României, constituit din criticii Marian Popescu și Victor Scoradeț, a citit 37 de piese primite de la autori, din care a ales și a trimis spre lectură juriului internațional, trei: *Carlo contra Carlo* de Paul Ioachim; *Monumentul* de Marcel Tohatan și *Capcana de șobolani din Hameln* de Stefan Zicher.

Cele trei piese românești au intrat doar în palmaresul celor 69 de piese nominalizate de juriile naționale. Dar ele au fost reținute de organizatorii concursului, pentru o eventuală publicare și reprezentare. Toți cei trei autori din România au primit și au semnat contracte cu Editura Bernd Bauer, acordându-i acesteia, ca agent literar, drepturile în exclusivitate pentru publicarea și reprezentarea pieselor în spațiul de limbă germană: Germania, Austria, Elveția.

Însemnările Profesorului Jürgen Hofmann, membru în juriul internațional, subliniază dificultățile cărora acest juriu a trebuit să le facă față, începând cu lectura atentă a celor 69 de piese de genuri și structuri diferite, aparținând unor autori din țări diferite (chiar dacă textele erau traduse în limba germană), cu tradiții și formații culturale diferite, continuând cu armonizarea criteriilor de apreciere (erau șase persoane din patru țări, la rândul lor cu identități

culturale și mentalități diferite), cu efortul de obiectivare. Jürgen Hofmann face și unele considerații de sinteză cu privire la piesele citite. Acestea arată, în cea mai mare parte, o construcție tradițională mai curând decât una experimentală, având o intrigă mai mult sau mai puțin limpede și personaje distinct conturate. Foarte puține sunt cele care tind să pulverizeze acțiunea și personajele. Unele reiau tradiția teatrului absurdului de tip francez al anilor '50. Unii autori preferă piesa în două personaje, în dueli sau duete, – acțiunea multor piese se petrece într-o familie, indicând familia ca sursă a conflictelor umane. Foarte mulți autori din țările Europei de Est, a căror participare a fost extrem de numeroasă, preferă să abordeze problematica generată de tranziția de la trecutul socialist la o nouă societate, semnalând haosul, dezordinea, dezorientarea din prezent; unii tratează puterea în maniera abstractă a lui Kafka, alții se îndreaptă spre science-fiction și utopie în maniera lui Orwell. Puținele piese istorice se ocupă cu predilecție de unele aspecte ale biografiilor marilor personalități din lumea artei sau a literaturii. Se remarcă și se regretă absența comedilor, de parcă lumea de azi ar fi lipsită de umor. Dar, în general, piesele au fost citite cu plăcere și cu impresia că sunt „văzute” pe scenă, ceea ce denotă o bună cunoaștere a teatrului de către autori. Concurșul a relevat, așadar, un remarcabil potențial dramaturgic european. Ceea ce, se pare, încurajează organizarea unei noi ediții.

La 8 mai, la Kassel, a avut loc ceremonia decernării premiilor. Teatrul Europei de mâine își pregătește dramaturgia. România aparține acestei Europe teatrale, chiar dacă în cadrul acestui concurs a ocupat un loc mai modest.

Margareta Bărbuță



## CRONICA PLASTICĂ

de Pavel Șugară

**R**OMÂNIA modernă pare să trăiască sub o fatalitate a sintagmelor. Înainte de importul comunismului ea era o țară *eminamente agrară*, efectul tardiv al generozității tancurilor rusești a fost acel optimist *în curs de dezvoltare*, iar postdecembrismul, căruia i se mai spune cu multă sfială și *postcomunism*, a instituționalizat formula *perioadă de tranziție*. Paradoxul acestei supunerii la concept stă în aceea că înlocuirea sintagmei nu înseamnă și înlocuirea situației care a generat-o, ci doar un simplu transfer de accent. Dacă *agrarianismul* era sinonimul duos al *înapoierii, cursul de dezvoltare* cel viril al *sărăciei, perioada de tranziție* este echivalentul altruist al *confuziei*. Dar, din păcate, evoluția sintagmelor indică o agravare prin cumul. Pentru mai multă claritate s-ar putea spune că formula *în curs de dezvoltare* este înapoieră agrariană plus generalizarea sărăciei, iar *tranziția* o sinteză urmuziană de înapoieră, sărăcie și confuzie. Accentul căzînd însă, apăsător, pe confuzie; evident, a valorilor: morale, culturale, sociale, economice și toate cîte or mai fi. Nimic din ceea ce cade sub incidența axiologiei nu scapă de boala lipsei de criterii care amenință să devină endemică. Oferte exacerbate după un somn lung și o trezire bruscă înfîlînesc percepții informale, extaziate peste măsură sau circumspecțe în exces. O explozie de artă pseudocreștină, ca să ne limităm, totuși, la sfera culturii, artă care coboară uneori flagrant pînă la nivelul subprodusului kitsch, generează, din ce în ce mai articulat, receptări și reacții negative

# Transparențele geometriei

pe măsură. Numai că aceste receptări tind să se lățească entuziast și asupra fenomenelor artistice autentice, a acelor care precizează domeniul prin profesionalism și rigoare, găsindu-și motivațiile în chiar tiparele spirituale ale locului. Printr-un viciu de asociere, acest gen de artă – inevitabil lipsit de dinamismul experimentului sau al formelor de expresie neconvenționale – este suspectat de reflexe autarhice și de grave opacități la valorile artei europene contemporane. Obiectul unei asemenea suspiciuni îl constituie, în ultima vreme, și fenomenul artistic de nuanță creștină, în particular, religioasă și spiritualistă, în general, coagulat în jurul Galeriilor Catacomba. Însă acest gen de artă pe care Catacomba și l-a asumat ca *program* este departe de a se fi impus ca o formulă ofensivă, cu pretenții de exclusivitate, în peisajul artistic românesc de astăzi; el încearcă nu să acapareze un spațiu, ci mai degrabă să-l salubritizeze de impostură și nonvaloare tocmai prin cultivarea sistematică a valorii. Un ambient expozițional și un program estetic și spiritual care inventariază nume ca Vasile Gorduz, Sorin Dumitrescu, Florin Mitroi, Ștefan Călția, Sorin Ilfoveanu, Vladimir Zamfirescu, Ion Grigorescu, Florin Niculiu și încă mulți alții, pot fi analizate cu maximă atenție și severitate, dar în nici un caz suspectate de suficiență doctrinară și insuficiență artistică.

Cel mai recent episod din viața și din programul Catacombei, întîmpinat el însuși inadecvat – fie prin cronici obtuze și complezente, fie prin altele inteligente, dar nedrepte – este

expoziția lui Marin Gherasim, deschisă la începutul lunii mai. Cea de-a zecea sa personală, actuala expoziție are toate datele unei oferte exhaustive, atît în ceea ce privește nivelul formal, cît și acela al motivelor. Distribuită în cele trei săli ale galeriei, ea propune privitorului tot atîtea zone de contact cu o operă unitară în ansamblu, dar construită pe mai multe registre. Așezarea și conexiunea lucrărilor în spațiu, care urmăresc certe scopuri individualizatoare, regizează introducerea treptată în istoria însăși a picturii lui Marin Gherasim. Prima sală, curpînzînd schițe, desene și pictură, este un fel de sală-atelier în care poate fi urmărit întregul traseu de la concept la imagine, de la notația fugară la lucrarea finită. Aici pictorul își deconspiră modele și decodifică relația dintre sursă și imagine. Elemente de arhitectură sacră, memoria unor obiecte rituale sau reverii figurative pe marginea unor entități celeste sînt invocate imagistic ca repere preliminare într-un amplu discurs eclezial. Cea de-a doua sală cuprinde un ciclu de lucrări ce gravitează în jurul unei teme unice: orașul, cetatea. Deși modelul imediat este cetatea clasică de tip radial, în plan spiritual este invocat modelul *cetății divine* care se autogenerază prin forța de iradiere a *centrului*. Iar centrul nu este decît *biserica*, expresia corporală a dumnezeirii. Compoziții circulare, animate cromatic și formal, aceste lucrări îndepartează imaginea de model pînă la limita unei viziuni abstracte, în care gratuitatea artistică și o subtilă pedagogie sacră trăiesc într-o ambi-

tate fertilă. În sala a treia pictorul realizează, după propria-i formulă, o „ambianță duhovnicească”. Ședînd orice normă muzeografică, ideea de simeză dispăre, iar pereții sînt literalmente acoperiți. Asamblarea unor lucrări individualizate, într-un complex care subminează tocmai individualitatea acestora spre a-și construi propria sa identitate, are, în fapt, toate datele unei *instalații*. Lucrările de sine stătătoare devin simple elemente într-un alt discurs imagistic care depășește, atît în expresie, cît și în subtext, simpla lor însumare. Semne consacrate în repertoriile creștine, simboluri și imagini hieratice, nu foarte variate, dar obsesiv reluate în altă sintaxă, dau întregii săli aerul bizar și familiar în același timp al unei capele în care imaginea s-a dematerializat și substanța a devenit transparentă.

Dar performanța pictorului Marin Gherasim nu stă doar în consecvența viziunii sale și în încrederea desăvîrșită în eficiența ei spirituală, ci și în capacitatea de a-și depăși propria natură. Nefiind ceea ce s-ar putea numi un *mistic*, un iluminat rătăcit într-o lume decăzută și de care încearcă să se mîntuie, el trăiește rațional și privește lucid. Spiritul său de o rigoare geometrică se regăsește în însăși geometria fundamentală a picturii sale. Dar în cea mai pură descendență bizantină, el sacralizează geometria și transformă retorică liniilor într-un autentic semnal spiritual. Pe care culoarea îl îmbracă și îl susține cu o remarcabilă vitalitate.