

5.4. Anca Ovanez - Doroșenco și vitalitatea experimentului

Elevă a profesorului Radu Penciulescu, într-o generație în care i-a avut colegi pe Aureliu Manea, Andrei Șerban sau George Banu, Anca Ovanez debuta în 1967 la Târgu Mureș cu spectacolul *Șase personaje în căutarea unui autor* de Pirandello, pentru ca, imediat după terminarea facultății, în 1968, să fie angajată regizor artistic la Iași, unde va rămâne până în 1976. Spectacologia sa ieșeană reunește: *Troienele* de Euripide (Premiul de regie la Festivalul de Teatru de la Piatra Neamț-1969), *Războiul vesel* de Carlo Goldoni (1969), *Chiajna* de Ion Luca (1970), *Nevestele vesele din Windsor* de William Shakespeare (1971), *Valentin și Valentina* de Mihail Roșcin (1973), *Dona Rosita* de F.G.Lorca (1974), *Don Juan sau dragostea pentru geometrie* de Max Frisch (Premiul pentru cele mai bun spectacol la Festivalul Teatrelor Naționale de la Iași, 1974), *Chițimia* de Ion Băieșu (1975) *O scrisoare pierdută* de Ion Luca Caragiale (1975), *D`ale carnavalului* de Ion Luca Caragiale (1976), *Recviem pentru o stea sau Țipătul langusteii* de John Murrell (2010). Toate montările au fost realizate în compania scenografului George Doroșenco, mai puțin ultima sa creație ieșeană, care a beneficiat de scenografia Marfei Axenti.

După plecarea Soranei Coroamă Stanca și a lui Crin Teodorescu, teatrul avea nevoie de autoritatea unui regizor cu un program solid, în stare să asigure continuitatea unei ascensiuni care se profilase și se materializase scenic. Povară grea pentru umerii unui tânăr absolvent aruncat în „groapa cu lei” a unui colectiv, și el „revăzut și adăugit” în ultimii ani, aflat în plină tranziție directorială (după nouă ani profesorul Ilie Gramadă părăsește conducerea teatrului și lasă locul poetului și prozatorului Corneliu Sturzu). Anca Ovanez a demontat însă toate prejudecățile, reușind să-și individualizeze creația printr-un acut simț al prezentului, dovedind prin afinități conceptuale apartenența la o generație cu puncte durabile de referință. Dealtfel, regizoarea susține un limbaj teatral de o vitalitate remarcabilă și de o vibrație maximă, găsind expresivitatea necesară într-un teatru al prezentului.

În grila sa stilistică, mai cu seamă teatrul clasic intră în consonanță cu spectatorul. E un regizor care „vede” imaginea scenică a unei opere dramatice prin situarea într-o perspectivă istorică dialectică față de acest spectator. „Nu-i distrugem pe clasici

interpretându-i, ci ne regăsim pe noi în clasici. Nu epuizăm o operă dramatică interpretând-o, ci stabilim conexiunile acesteia cu publicul de azi, deschiderea ei spre noi. Nu-i jucăm pe Sofocle sau pe Shakespeare, pe Delavrancea sau pe Caragiale, dintr-un principiu cultural-documentarist, ci pentru că descoperim în ei, și avem nevoie să descoperim, permanențe ale spiritului uman: spectacolul este meditația noastră asupra condiției umane, în perspectiva istoriei. Nu putem exista fără sentimentul continuității cu ceva ce am fost și fără perspectiva a ceea ce vom fi”¹, este de părere Anca Ovanez.

Troienele de Euripide (1969) – o viziune experimentală în care s-a putut reformula și recupera într-un chip fericit, nealterat, în cheia sensibilității contemporane, tot zbuciumul unei ere dinaintea noastră – reprezintă una dintre producțiile proaspăt înființatului studio al tânărului regizor, un start fericit și în același timp o confirmare rapidă.

Cu acest spectacol, citat ca unul de referință pentru istoria teatrală a perioadei, Anca Ovanez regândește raporturile spectacol/spectator din perspectiva spațiului de joc și a impactului semnelor teatrale, zdruncină prejudecățile legate de felul în care categoria tragicului poate fi redimensionată și trezește, în rândul criticii, reacții contradictorii. „Renunțând la sala mare a Teatrului Național din Iași, Anca Ovanez a preferat să organizeze pentru *Troienele* de Euripide, pe scenă, un mic amfiteatru cu bănci de lemn primitive și simple în jurul unei arene pe care se desfășoară destinul nefericitelor eroine. Coristele, dansând și cântând în jurul acestui amfiteatru, băteau în lemnul aspru, zgrunțuros, făcând să răsunе prelung geamătul disperării lor, creând o atmosferă propice pentru o participare de tip senzorial la drama personajelor.”² (Anexa, foto 57) Sau: „Pumnii în pereții metalici, lovituri cu ecou prelungit, devin «o muzică de scenă» percutantă și obsesivă. Mișcarea protagonistelor pare o prelungire în spațiu a spuselor, vocea și gestul înscriind în imaginea concretă versul, joc ce se detașează ca un basoreliev viu.”³ În dezacord cu entuziasmul iscat de relectura originală, criticul N.Barbu sancționa aria experimentală de natură să „tulbure spiritele”, insolita plasare a publicului în centrul

¹ Anca Ovanez-Doroșenco, *Actul teatral-spațiul unor întâlniri fundamentale*, în „Teatrul”, nr.8, 1976, p.47.

² Ileana Berlogea, *Teatrul românesc în secolul XX*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000, p.73.

³ Mira Iosif, *Teatrul nostru cel de toate serile*, Editura Eminescu, București, p.150.

scenei, care obliga spectatorul la „observarea detaliilor psiho-fiziologice ale interpretării” sau interpretarea „viscerală”.⁴

Structura specială a *Troienelor* cerea însă o viziune pe măsură. O stare de o maximă intensitate afectivă este prezentată poetic din diferite unghiuri, și nu este vorba despre o stare afectivă generată de acțiuni scenice, fiindcă acțiunea lipsește din structura tragediei. Abordarea Ancăi Ovanez este net în favoarea teatrului modern, care tinde să se desprindă de forma tradițională a prezentării realității, prin intermediul acțiunilor scenice, cu care fusese obișnuit spectatorul până atunci, prin redescoperirea limbajului teatral poetic. În acest sens, regizoarea a recurs, pe de o parte, la mișcarea și vorbirea actorului ca mijloace esențiale de vizualizare a textului; pornind de la poezia copleșitoare a acestui text, actorul a devenit, prin modalitatea sa de a vorbi și de a se mișca, o imagine poetică vizuală, pe verticală, a imaginii închisă în vers. De cealaltă parte, redimensionând relația actor-public, a tentat, după propria mărturisire, intrarea în zona experimentului: „Ceea ce consider eu experiment în acest spectacol este, în primul rând, relația public-actor”, spunea Anca Ovanez în timpul repetițiilor. „Și, într-adevăr, ea realizează, cum și-a propus, un teatru dinamic, viu, în care se angajează un dialog imediat între actori și spectatorul devenit activ, participant direct la actul teatral. (...)A dispărut distanța obișnuită dintre actorul de pe scenă și spectatorul din stal. Dar nu e vorba numai de o distanță măsurată în metri, nu numai aceasta dispare, ci și o anumită *distanță interioară* măsurată în sentimente, în intensități afective; trăirea actorului și cea a spectatorului devin instantanee, capătă un ritm cu totul inedit, care, deși șochează, păstrează permanent o temperatură ridicată a participării.”⁵

Integrarea spectatorilor în spațiul de joc, formulă neobișnuită pentru practica teatrală a epocii, se petrece și ea, cumva ritualic. Spectatorul parcurge spațiul baroc al Sălii Naționalului, urcă în scenă și pătrunde dincolo de masiva cortină de incendiu prin ușița de metal, ca să descopere pe scenă o nouă sală, simplă și austeră, îmbrăcată în pânză cafenie și înzestrată cu două tribune miniaturale și cu bănci înguste de lemn. Transformarea funcțională a locului de joc în siajul teoretizat de Grotowski este o atitudine estetică; ne aflăm în fața unei încercări de a răsturna convențiile pentru a revela

4 N. Barbu, *Un experiment.Troienele*, „Tribuna”, anul XIII, nr.24, 12 iunie 1969, în N. Barbu, op.cit., p.403.

⁵ Ștefan Oprea, *Vârstele scenei*, vol.1, Iași, Editura Junimea, 2016, p.34.

mesajul brut în care laitmotivul principal e vaietul, durerea patetică, supraomenească, un fel de voluptate a suferinței redată într-un crescendo dramatic.

Distribuția participă cu luciditate la acest tropar al demnității ființei umane prin suferință; Poseidon (Costel Constantin), Talhybiu (Sergiu Tudose), Menelau (Teofil Vâlcu), Hecuba (Adina Popa – Anexa, foto 58), Casandra (Violeta Popescu), Andromaca (Cornelia Gheorghiu), Elena (Liana Mărgineanu), Corifea (Cornelia Hîncu) „lasă impresia spontaneității; mișcarea sever modelată pe nuanțele textului e fluidă și vocile modulate pe logica și adevărul poeziei tragice au o stridență dureroasă.”⁶

Următorul spectacol montat la Iași, *Războiul vesel* de Carlo Goldoni (1969), în contextul unei adevărate afluențe de piese clasice specifică perioadei, se centrează pe angajarea reatralizării cu mijloacele *Comediei dell'Arte*, expresia umorului atât de rafinat lucrat de Anca Ovanez fiind găsită într-o serie de atribute ținute strâns laolaltă: inventivitate, spontaneitate, ritm, culoare și parcimonie în folosirea șarjelor comice. „Expresia acestui comic – scrie Ștefan Oprea- este caricatura veselă și fără răutate, împinsă doar spre ironie.(...) Regizoarea a adăugat titlului determinativul «vesel», sesizând că ne aflăm în fața părții comice a unei realități dramatice, și a dezvoltat, a amplificat această parte fără a anula accentele grave.”⁷ Ea mărturisește în Caietul de sală dedicat spectacolului că a fost atrasă de lipsa situațiilor convenționale și a măștilor, de personajele vii și adevărate, de situațiile care sugerează o lume de o mare autenticitate realistă. Adaosul adjectival din titlu vine dintr-un paradox, și el comic. „Războiul nu poate fi vesel. Dar în lumea piesei mele nu are loc nici o «vărsare de sânge». Comic și dramatic în același timp este faptul că toți acești oameni se pregătesc mereu de luptă, sunt gata să ia cu asalt șapte cetăți, nu una, pentru că sunt implicați în psihoza războiului, pe care o trăiesc din plin, dar momente neînsemnate, caraghioase, fără nici o importanță aparentă, împiedică de fiecare dată declanșarea luptei (pe scenă).”⁸

Deși, la acel moment, alegerea nu a impresionat în mod deosebit (*Troienele* situase deja o parte a criticii pe poziții ostile), cheia ludică și accentul apăsător al comicului de situație din spectacolul Ancăi Ovanez, alături de pofta de joc (și de joacă) a unei echipe ce reunea extreme de vârstă (Ștefan Dăncinescu, Rella Ghițescu, Traian Ghițescu,

⁶ Mira Iosif, op.cit., p.151.

⁷ Ștefan Oprea, *Martor al Thaliei*, Iași, Editura Junimea, 1979, p.124.

⁸ Caietul de sală al spectacolului *Războiul vesel*, p.6.

Al. Blehan, Liana Mărgineanu, Cornelia Gheorghiu, Emil Coșeru, Dionisie Vitcu, Costel Popa, Valentin Ionescu, Valeriu Oțeleanu, Petru Ciubotaru, Adrian Tuca, Gelu Zaharia) valorizează producția. Scenograful George Doroșenco⁹ își amintește cu plăcere de felul în care au fuzionat cu toții, de docilitatea inteligentă cu care un actor de talia lui Ștefan Dăncinescu (Anexa, foto 59) se lăsase prins de inventivitatea unei regizoare abia ieșite de pe băncile școlii, ori de inima strânsă cu care le privea pe tinerele actrițe cățarate pe sforile din decor. Dealtfel, în tot procesul de creație al imaginii scenice, Anca Ovanez-Doroșenco socotea actorul ca pe un element vital, responsabil de conexiuni, căruia regizorul trebuie să-i creeze dispoziția de a se dăruii, de a se descoperi pe sine, de a se obiectiva, de a se pune în mișcare, provocând asociații neobișnuite între lucrurile cele mai simple.

„El, actorul, este magul spațiului pe care l-au conceput, l-au organizat, în munca lor conceptuală, regizorul și scenograful, pregătindu-i imagini posibile și semnificații virtuale. Prin plasarea actorului într-un spațiu teatral, regizorul și scenograful trebuie să-i determine acestuia capacitatea de a descoperi amănunte ale vieții, insesizabile ochiului obișnuit, să-l facă sensibil la atingerea aerului, a luminii, a obiectelor și ființelor care-l înconjoară; trebuie să-l facă disponibil să intre în relații noi cu lucrurile știute, redându-le prospețimea și poezia, dându-le înțelesuri esențiale, curățind de zgura automatismului receptarea lumii.”¹⁰ Repetițiile sale încercau să proceseze trecerea din zona abstractă, imaginată, în cea a simțurilor care să conteze, care să alcătuiască, la rândul lor, o altă poetică, a emoției, dincolo de metafizica imaginației. Era un proces care cerea timp și o îndelungă muncă de atelier pentru care teatrul nu era dispus să investească. I se reproșa Ancăi Ovanez faptul că în trei ani montase doar două spectacole¹¹, care nu utilizaseră suficient resursele trupei, că *Războiul vesel* se oprise după doar 7 reprezentații, nefiind făcute înlocuirile necesare, că nu putea gira direcția artistică a Teatrului Național (tirul era îndreptat și în direcția Cătălinei Buzoianu, de curând alăturată trupei ieșene). În acest

⁹ De-a lungul unei corespondențe cu scenograful George Doroșenco, purtată în vara anului 2021 (mediată de o aplicație a rețelelor de socializare, care ne-a înlesnit schimbul de idei), am reușit să pătrund și să intuiesc dimensiunea unei traiectorii regizorale cu totul aparte.

¹⁰ Anca Ovanez-Doroșenco, loc.cit.,p.48.

¹¹ În timpul anchetei *Teatrul Național din Iași are cuvântul*, realizată de revista „Teatrul” și publicată în numărul 2/1971, regizoarea nu a participat la discuții. Au fost prezenți directorul Corneliu Sturzu, regizoarea Cătălina Buzoianu, secretarul literar Mircea Filip, actorii Ștefan Dăncinescu, Saul Taișler, Cornelia Gheorghiu, Adina Popa, Teofil Vălcu, Dionisie Vitcu, Emil Coșeru.

context, „este invitată” să continue lucrul (început de Dan Alecsandrescu) la piesa *Chiajna* de Ion Luca, cu Adina Popa în rolul principal (titlul fusese propus cu mult timp în urmă pentru Margareta Baci, însă proiectul nu se materializase); exceptând atitudinea – considerată drept ofensatoare – la adresa construcției piesei catalogată de regizoare ca lipsită de „altitudine ideatică”¹², „sarcina de serviciu” trădează demersul artistic și întrerupe șirul succeselor dramelor istorice pe scena Naționalului.

Cum opțiunile directorului de scenă sunt marile lui responsabilități și libertatea sa constă în înțelegerea propriilor constrângeri, ca artist, în fața unor determinări fundamentale, Anca Ovanez abordează un an mai târziu, terapeutic, experiența Shakespeare cu *Nevestele vesele din Windsor* (Anexa, foto 60). Lucrul pe text, referințele cu care a îmbogățit un univers deja constituit, nevoia de a se comunica altfel, bogăția filtrelor de care se ajută pentru a transfigura estetic concretul, sunt surprinse în câteva pagini din Caietul de sală al spectacolului, sub titlul *Conspectele regiei*. Reproducem câteva note care îi reflectă Ancăi Ovanez acuitatea observației, dublată de presiunea dată de un moment în care arta spectacolului românesc se confrunta cu ea însăși, într-o competiție fastă:

–„Merită tot respectul un actor care îl joacă pe Falstaff fără să fie dezgustător: acest personaj este prea «gras» pentru ca simpla artă comică interpretativă s-o poată umple fără genialitate.

–„Piesa este construită într-o suită de farse și contrafarse. Predispoziția pentru distracția personajelor, acesta ar fi pivotul intrigii”.

–„*Cuvântul* la Shakespeare dezvăluie actul scenic, *fapta* .”

–„Publicul lui Shakespeare – piatra de încercare a geniului său.”

În acest laborator de creație care rafinează unitatea structurală a viziunilor plastice, a imaginilor scenice, dimensiunea limbajului teatral sau diversitatea modalităților de exprimare artistică, reprezentarea scenică s-a eliberat de convenționalism și uniformizare; dacă la *Troienele* spațiul scenic s-a comprimat, aici avem a face cu o dilatare a cadrului – se joacă din balcoanele laterale, se joacă pe interval – astfel încât spectacolul e unul creator de atmosferă, cu rezolvări metaforice ingenioase, care solicită condiția fizică a distribuției (Teofil Vâlcu în Falstaff, Adina Popa în Doamna Ford,

¹² Vezi N. Barbu, *Chiajna*, op.cit., p.427 .

Domnița Mărculescu în Doamna Page, Dionisie Vitcu în Domnul Ford, Petru Ciubotaru în Simple, Virginia Raiciu în Doamna Quickly).

Alături de comentariul regizoral construit de Anca Ovanez, cuvântul scenografiei a fost și el unul decisiv (de altfel George Doroșenco recunoștea că la acest spectacol a rezonat cel mai bine cu proiecția regizorală a partenerei sale de viață și de scenă), lucru remarcat și de Margareta Bărbuță în cronica semnată în revista *Teatrul*: „În decorul flexibil, mobil care se compune și recompilează la vedere, un joc al scenografului nu lipsit de ingeniozitate, alcătuit din pânze albe, «nevestele vesele» apar la ferestre jumulind niște găini. Fulgii se risipesc în aer și provoacă strănuturile personajelor din scenă care cad străfulgerate. Și mai reușită e secvența celor trei femei (Doamna Page, Doamna Ford și Ann Page) care, cocoțate pe niște scări, capătă niște aripi de înger, simbolizând în mod ironic puritatea lor ingenuă”.¹³

După 1971, anul pe care l-am luat drept reper pentru încheierea documentarului nostru, Anca Ovanez va adăuga creațiilor ieșene alte șapte montări: *Valentin și Valentina* de Mihail Roșcin, drama domestică a doi îndrăgostiți (cu Emil Coșeru și Cornelia Gheorghiu), *Dona Rosita* de F.G.Lorca, remarcată prin desenul fin al relațiilor dintre personaje (Cornelia Gheorghiu în rolul titular, Adina Popa, Marcel Finchelescu și Violeta Popescu), *Don Juan sau dragostea pentru geometrie* de Max Frisch. Spectacolul, cu Emil Coșeru în rolul celebrului personaj care își regizează, în fața spectatorilor, propria dispariție a fost laureat în 1974 cu Premiul pentru cele mai bun spectacol la Festivalul Teatrelor Naționale. Au urmat *Chițimia* de Ion Băieșu, un text extrem de ofertant pentru actori (Dionisie Vitcu și Emil Coșeru în rolurile principale), *O scrisoare pierdută și D`ale carnavalului* de Ion Luca Caragiale – cu intenția mărturisită, dar nefinalizată a regizoarei de a monta la Iași integrala dramaturgiei și, peste ani, în 2010, *Recviem pentru o stea sau Țipătul langusteii* de John Murrell, un tribut adus actriței Sarah Bernhardt prin maiestruoasă interpretare a Cornelinei Gheorghiu.

Văzută de actorii care au acompaniat-o în desăvârșirea carierei sale ca o „armeană talentată și ambițioasă pe care o lăsau rece sarcinile ideologice”(Emil Coșeru), „inovativă și autoritară, cu mare afecțiune pentru artiști”(Cornelia Gheorghiu), „vulcanică și perseverentă” (Petru Ciubotaru), Anca Ovanez a găsit în teatrul ieșean

¹³ Margareta Bărbuță, *Nevestele vesele din Windsor*, în „Teatrul” nr. 6, 1972, p.50.

matca potrivită. Aici a crescut alături de generația tânără, i-a sprijinit evoluția, găsind satisfacția exercițiului permanent cu resorturi ale unei creativități cunoscute, aici a învățat să-și exploreze „lumile gândului” și tot aici și-a găsit cadența creatoare.

Fără îndoială, se află printre personalitățile regizorale care au dinamizat mișcarea noastră teatrală pe coordonatele unor exigențe intelectuale, manifestate prin alegerea unui repertoriu de ținută, prin viziuni originale asupra textelor și, mai ales, prin revitalizarea imaginii teatrale.