

**CRAIOVA
ÎN GALAXIA
AFRIM**



Cerasela Iosifescu, Elefantul din cameră.
©Florin Chirea

„Între actori și spectatori nu există decât
o diferență de situație și nici o opoziție fundamentală”.
Peter Brook

Sumar

Nicolae Coande	13 la sută merg la teatru.....	4
Adrian Mihalache	Masaje între picioare	5
Lia Boangiu	Vorbim despre elefant – The Vibrator Play la Craiova	7
Marius Dobrin	Liniile neterminate ale firilor omenești	9
Nicolae Coande	Interviu cu Dragoș Alexandru Mușoiu	11
Cornel Mihai Ungureanu	Un spectacol senzual și tragic	13
Marius Dobrin	Hyper-LEGO	15
Lia Boangiu	Craiova, satelit în galaxia Afrim	18
Mădălina Nica	Vă scriu astea cu vocea din gând	20
Marius Dobrin	„Suntem ceea ce suntem”	23
Claudia Gorun	Interviu cu Adnan Lugonić.....	27
George Banu	Un eveniment. Faust la Budapesta.....	29
Andrei Ursu	„Nici măcar sfârșitul lumii?”	31
Lia Boangiu	Proiectul Oreste și autorii conspirației	33
Horia Dulvac	Lumea portarului.....	35
Lia Boangiu	Un portret al regizorului la tinerețe – interviu cu Laurențiu Tudor	37
Mihai Ene	O istorie ilustrată a fenomenului teatral	40
Sorin Antohi	Conferința mea la Craiova. Mod de întrebuintare.....	42

S P E C T A C T O R

Revistă de cultură, informație și atitudine
editată de Teatrul Național „Marin Sorescu”, Craiova



Foto coperta 1:
Albert Dobrin

Redacția:
NICOLAE COANDE
MIHAI ENE
CORNEL MIHAI UNGUREANU
MARIUS DOBRIN
LIA BOANGIU

Semnează în acest număr:
Nicolae Coande, Adrian Mihalache, Lia Boangiu,
Marius Dobrin, Cornel Mihai Ungureanu, Mădălina Nica,
Claudia Gorun, George Banu, Andrei Ursu, Horia Dulvac,
Mihai Ene, Sorin Antohi

Corectură: Flori Bălănescu

Prezentare artistică/DTP: Marius Neacșu

Adresa redacției: str. A.I. Cuza, nr. 11, Craiova, 200585
ISSN 1842 – 3930
Tiparul executat la SC Prodcocom SRL Tg.-Jiu



Foto coperta 4:
Albert Dobrin

13 la sută merg la teatru

Nicolae Coande

Aceasta ar fi cifra zilei, ba chiar a anului 2016, potrivit datelor oferite de Barometrul de Consum Cultural, un instrument cu care operează Institutul Român pentru Evaluare și Strategie (IRES). Analiza practicilor de consum cultural s-a făcut, spun cei de la IRES, pe un eșantion de 1349 de „personae” (expresia le aparține, voiau să zică persoane, dar uite că s-au referit la măști), la care s-a adăugat un supliment de 402 chestionare realizate în București. Bucureștiul consumă separat, se înțelege de ce.

Ce a reieșit din datele acumulate și prezentate pe 7 iunie la Biblioteca Națională a României în prezența unor decidenți din cultură, inclusiv a ministrului Ionuț Vulpescu? Că oamenii au nevoie de cultură și de instituții de cultură, dar, din diferite motive, nu le prea... găsesc. Ar citi, dar nu au bani sau chef să cumpere și să citească. Ar merge la spectacole de muzică (se duc intens la cele de muzică populară, totuși, românul s-a născut folclorist, un judecător care a trimis cândva o citație pe adresa teatrului nostru credea că acesta se numește... Maria Tănase), la teatru sau la operă dar există motive care-i împiedică. Eu cred că mulți mint, sau măcar se prefac. Când vine vorba să fie „anchetat” cultural, românul fardează realitatea, devine cosmetician de lux.

Unii se duc, totuși. Așa am aflat că 46 la sută dintre cei chestionați nu au citit cărți niciodată (cititul produce dureri de cap, se știe, de aceea trebuie evitat), vreo 43% nu citesc reviste în format de hârtie (nu se specifică genul revistelor), iar 63 % nu văd filme pe DVD, cal-

culator, laptop, în schimb se uită la televizor, zilnic, în proporție de 94%. Acolo se predă Adevărul gol-goluț. Când vine vorba de teatru, interesul analizei mele de acum, 70% nu au mers deloc în ultimul an (e vorba de 2016, repet), iar 79% nu au pășit spre bibliotecă. Când vine vorba de operă și filarmonică cifrele sunt și mai amețitoare, așa că nu le mai transcriu. Dar, o dată pe an, 13 la sută merg la teatru și, deși cifra pare de tot modestă (și ghinionistă), e ceva, totuși. E net deasupra procentului care frecventează în aceeași unitate de timp biblioteca, opera sau filarmonica, doar muzeele înregistrând un scor mai bun, 20%. Se știe, vorba lui Andrei Pleșu, că românului îi plac personalitățile expiate: **„ne plac geniile naționale după ce au murit. Suntem mari iubitori de parastase. Omul glorios mort e frecventabil și muzeal”**. Bine, fie și muzeal, măcar.

Ce-i de făcut, vorba aia? Nimic altceva decât educație. La întrunirea IRES trebuia invitat nu doar ministrul Culturii, care, oricum, se mai zbate să inițieze câte ceva, dar și ministrul Educației (da, acela cu greșelile de gramatică). De la educație începe totul și de la buna frecventare a bibliotecilor și a instituțiilor culturale încă din copilărie. Altminteri ne vom trezi cu oameni-zombie care frecventează doar nunți și spectacole de manele (15 la sută mi s-a părut prea puțin pentru cei care afirmă că le ascultă frecvent!) și pentru care circuitul cotidian întreținut perfid de clasa politică poate fi o sursă de delectare continuă – până la tâmpenia generalizată. Dacă nu, cândva, în viitorul apropiat, 13 la sută s-ar putea să fie un procent uriaș cât Casa Poporului.

„The arts are an even better barometer of what is happening in our world than the stock market or the debates in congress”.

Hendrik Willem Van Loon, jurnalist american

Masaje între picioare

Adrian Mihalache

Există boli care sunt la modă o perioadă, după care dispar ca și cum n-ar fi fost. Romanul **Război și pace** începe cu o serată dată de Anna Pavlovna, doamnă de onoare a împărătesei, în care gazda se scuză cu grație de faptul că are gripă, **la grippe**. La sfârșitul secolului al XIX-lea, boala la modă era isteria, care se manifesta spectaculos la femei, dintre care unele știau să exhibe, la rece, simptome de mare efect, contra cost. Charcot a fost savantul care a studiat boala, Axel Munthe a fost medicul care a știut să tragă profituri semnificative, pretinzând că o poate vindeca. Din ele și-a construit faimoasă vilă de la San Michele, la Anacapri, zona montană a insulei Capri. Una dintre metodele de vindecare era masajul energic al vulvei, considerându-se că sursa bolii ar fi fost insatisfacția sexuală. Era chiar epoca în care au apărut aplicațiile electricității, astfel încât masajul manual a putut fi înlocuit cu unul high-tech, prin utilizarea vibratorului acționat electric. A trebuit să vină Freud pentru a propune o regândire radicală a afecțiunii și a metode-

lor de tratament. Astăzi se știe că problema vine din faptul că femeia a fost programată să nască o dată pe an, iar metodele contraceptive împiedică acest proces firesc. Bach a avut douăzeci de copii, Mozart, șapte, căci a murit tânăr, dar puțini dintre ei supraviețuiau. Deci nu prestația precară a bărbatului la pat este de blamat, ci modalitățile în care încercăm să înșelăm natura. Există astăzi medicația adecvată pentru a contracara respectivele efecte, de aceea isteria a ieșit din modă.

Sarah Ruhl, o autoare dramatică de succes din Chicago, care a obținut burse și premii dintre cele mai importante, se inspiră din metodele de tratament practicate la sfârșitul secolului al XIX-lea. Piesa **Elefantul din cameră**, numită și **Piesa cu vibrator**, pune în scenă aceste metode, arătând **live** cum sunt supuse pacientele, dar și unii pacienți bărbați, masajului respectiv. Evident, în cazul celor din urmă penetrația este rectală, iar ținta masajului este prostata.

Titlul ***Elefantul din cameră*** nu are sens, cel original fiind ***The Next Room, Camera de alături***. În această „cameră de alături” au loc tratamentele, ceea ce este clar pentru toți, în timp ce „elefantul din cameră” înseamnă o primejdie temporar ascunsă. Autoarea trece alături de problema cu adevărat interesantă. Ea pune în contrast mecanismul artificial al stimulării cu actul sexual deplin satisfăcător, ***the real thing***. Dar, în contextul actual al unei culturi care respinge noțiunea de eșec, trebuiau luate în calcul și virtuțile metodelor artificiale de a contracara lipsa de fiabilitate a celor naturale. Faptul că sportivi iau stimulente, fiind deseori declasați din acest motiv, că bărbații mai vârstnici iau viagra, nu ține de vreun tratament de vindecare, ci de nevoia de a performa la cea mai înaltă valoare. Acest aspect lipsește, din păcate, din piesă.

Construcția dramatică este ionesciană, mai ales începutul, cu cuplul de pacienți veniți la doctor, care-i întâmpină alături de soția lui, seamănă leit cu cel din ***Cântăreța cheală***. Personajele sunt tratate ca marionete, cu excepția soției doctorului, care are o evoluție reală și semnificativă. Celelalte trec dintr-o stare într-alta la comandă, ca la declicul unui comutator. Doica negresă Elizabeth aduce „chemarea străbunilor”, de aceea fiecare apariție a ei (de regulă, fără replici) îi înmărmurește pe cei dimprejur.

Decorul foarte inteligent conceput de Andreea Simion Negrilă oferă un spațiu deschis, parțial în amfiteatru, cu plăci de faianță care sugerează atmosfera de laborator. Faptul că ușa dintre cabinet și camera de zi este pur simbolică face ca între scenele care se derulează simultan, în spații în principiu distincte, să se producă interferențe, tot pe linie ionesciană. Dispozitivul electric de alimentare a vibratorului este construit ca mașină Wimshurst, cu importante valențe decorative. Muzica de scenă datorată lui Tibor Cári este pe cât de discretă, pe atât de sugestivă. Costumele create de Elena du Soleil sunt parodii simpatice și inventive la moda victoriană.

Este meritul regizorului Dragoș Alexandru Mușoiu de a fi transformat această piesă modestă într-un spectacol strălucitor. A avut ideea remarcabilă de a miza pe polifonia vocilor. A construit scene memorabile, ca aceea în care toate personajele se animă pe melodia marșului ***alla turca*** a lui Mozart. Cea mai originală intervenție a fost desființarea diferenței dintre pictură și model. Personajul Leo, după masajul rectal, recapătă pofta de a picta și își ia ca model pe negresa telurică, Elizabeth. O pictează ca madonă, dar nu pe pânză, ci chiar pe corpul ei, pe care-l ia în brațe ca și cum ar fi propriul lui tablou. Și faptul că negresa nu e neagră, ci este pictată cu negru, este unul interesant, aducând aminte de celebra madonă a lui Chris Ofili, care a stârnit scandal, fiind pictată parțial cu excremente de elefant. Din păcate, ritmul spectacolului scade, iar finalul este o lungă agonie. Este păcat, pentru că marea scenă a amorului în peisaj de iarnă se diluează între toate mesajele de rămas-bun ale personajelor.

Cerasela Iosifescu interpretează cu mare anvergură rolul soției doctorului. Este frustrată că nu poate alăpta, iar copilul arată mai multă afecțiune către doică decât către mamă; este contrariată de faptul că soțul are mai mult interes pentru știință decât pentru amor. Încearcă succedanee, dar își dă seama că trebuie să ia taurul de coarne și să readucă lucrurile pe planul firesc. Toate aceste tranziții sunt redată cu sensibilitate și forță, iar scena împlinirii finale rămâne una de referință.

Iulia Lazăr, în rolul pacientei, adoptă cu mare știință un rol de mască, pe care-l susține cu grație și umor. Alina Mangra, în rolul asistentei, stârnește aplauze atunci când își aranjează cocul, ca și cum ar saluta cu o pălărie. Momentul adevărului, când își exprimă frustrările, este unul de grație, în care privirea sticloasă, tragică, dar fără lacrimi, emoționează profund. Ramona Drăgulescu impresionează prin apariție, dar nu are cum să-și dea măsura în limitele rolului impus.

Claudiu Bleonț, în rolul doctorului, este într-o formă de zile mari, iar tirada în care o laudă pe „zâna electricitate” este memorabilă. Angel Rababoc compune un individ plin de viață, de tip sanguin, care nu acceptă sensibilitățile exagerate. Vlad Udrescu este atașant în rolul pictorului care vrea să-și regăsească puterea de creație. Este extrem de expresiv atunci când vorbește despre tablourile neterminate ale lui Michelangelo, în care non-finitul ajunge să semene cu in-finitul. Femeile ale căror portrete au rămas vagi se apropie mai mult de starea angelică.

Este un mister cum o piesă fără anvergură poate fi pretextul unui spectacol cu asupra de măsură. Să nu încercăm să înțelegem, ci să ne bucurăm.

Regia: **Dragoș Alexandru Mușoiu**

Data premierei: **17 martie 2017**

Cu: **Cerasela Iosifescu (dna Givings), Claudiu Bleonț (dr. Givings), Vlad Udrescu (Leo), Iulia Lazăr (dna Daldry), Angel Rababoc (dl Daldry), Ramona Drăgulescu (Elisabeth), Alina Mangra (Annie)**

Decor: **Andreea Simion Negrilă**

Muzica: **Tibor Cári**

Costume: **Elena du Soleil**

Foto: **Bogdan DĂNESCU**



Vorbim despre elefant – *The Vibrator Play* la Craiova

Lia Boangiu

©Cătălin Corneanu

Dragoș Alexandru Mușoiu nu e la prima ***abateră*** prin Craiova, el a debutat aici cu ***Spargerea***, un prim spectacol proaspăt și profund, care s-a bucurat de succes printre spectatori de toate vârstele. A revenit la „Marin Sorescu”, de data asta pe scena mare, cu un spectacol bazat pe piesa dramaturgei americane Sarah Ruhl. Așa cum a demonstrat încă de la primul spectacol, Mușoiu e un regizor ***hands-on***, implicat, fără a fi însă restrictiv cu actorii. Dacă la ***Spargerea*** adapta pentru scenă un text de proză scurtă românească, de data asta s-a în-delețnicit cu traducerea și adaptarea în română a piesei excelente a lui Ruhl, cu personaje ofertante și subiect incitant. Numele spectacolului (***Elefantul din cameră sau The Vibrator Play***) previne că vom avea de-a face cu teme controversate, dacă nu chiar șocante pentru unele sensibilități (de altfel, e nerecomandat minorilor sub 16 ani). Miza e bună, căci la ora la care scriu se poate spune în siguranță că are priză la public.

Pieseile lui Ruhl nu sunt foarte cunoscute la noi, însă relativ tânăra scriitoare are deja un notabil succes acasă dar și în deplasa-re, în Europa. Cu preocupări ce ar putea fi categorisite drept feministe, dar care mai degrabă cad în spectrul egalitarist, cu teme și expuneri care nu sunt excesiv ideologizate, Sarah Ruhl abordează din perspective inedite subiecte precum orgasmul feminin, maternitatea, poziția femeii în societate, intimitatea în cuplu, cu atenția cuvenită către rolurile de gen care afectează ambele sexe. Că tot suntem aici, și fiindcă spectatorii au făcut legătura, există și un film britanic plasat în același context – ***Hysteria*** (2011) cu actorul britanic Hugh Dancy și americanca Maggie Gyllenhaal. Inspirată de două cărți despre istoriile electricității și vibratoarelor, dar și de propriile experiențe ca femeie și mamă, Ruhl își plasează personajele la început de secol 20, odată cu apariția electricității în

locuințe. Ca un efect secundar, electricitatea a contribuit și la inovare în tratarea așa-ziselor cazuri de isterie la femei, care până atunci fuseseră abordate manual de către profesioniști ai medicinei. Acest tip de medicină nu era prima, și nici ultima pseudoștiință care s-a dezvoltat în paralel cu revoluția industrială (să ne amintim de frenologie).

Acțiunea piesei are loc tocmai în cabinetul și casa unui asemenea doctor pe lângă care apar soția sa cu nou-născuta lor fetiță, asistenta lesbiană a doctorului, o pacientă nevrotică împreună cu soțul ei, o dădacă de lapte cu origini africane, un tânăr artist, efeminat și virgin. Mușoiu surprinde și aplică subtil ironia și substraturile piesei, creând, cu ajutorul scenografei Andreea Simona Negrilă (colaboratoare și la ***Spargerea***), o atmosferă tip Frankenstein versus Tim Burton. Pe muzică antrenantă de violoncel (Tibor Cári), decorul casei circulare – ce amintește de aula aceea

de autopsii sau operații deschise studenților la medicină, care suntem noi, spectatorii, dispuși în evantai pe locurile limitate din sală –, ***Elefantul din cameră*** pornește cu aplomb, o atmosferă agitată în care doctorul și asistenta scot, la propriu, scânteii în cabinet și, deasupra lor, o doamnă Givings (Cerasela Iosifescu) însingurată și iritată că nu își poate adormi, nici alăpta copilul. Butaforia, costumele și machiajul actorilor creează iluzia că privești fotografii alb-negru, ușor colorate la mână, sau un film mut. (În sensul ăsta, mi-a amintit și de filmele experimentale ale regizorului canadian Guy Maddin, care recrează estetica filmelor mute.) Fiindcă și indicațiile piesei o cer, cele două „scene” suprapuse ale decorului permit desfășurarea concomitentă a întâmplărilor și conversațiilor care susțin un ritm vioi și ușor nebunesc, spații în care niște personaje își trăiesc dramele și micile epifanii, sau chiar reale metamorfoze, prin experiențe precum descoperirea orgasmului, a propriei sexualități, sau chiar a iubirii. În echilibru cu ele stau scenele limpezi și pline de candoare în care o dădăcă îi cântă copilei pe care o alăptează, sau în care un artist e inspirat de imaginea feminității materne. Sigur, nu putem fi lipsiți de „simbolistica” freudiană nici aici, dar ea cade bine, e proporționată în așa fel încât să păstreze plauzibilitatea personajelor în circumstanțe care azi par neverosimile.

Apropo de dădaca Elizabeth (Ramona Drăgulescu), care este și servitoare în casa familiei Daldry, e interesantă postura ei de marionetă în mâinile celor care o angajează. Ea devine încă o dată ceea este proiectat asupra ei atunci când e „descoperită” de către pictorul Leo (Vlad Udrescu) și practic forțată – chiar dacă i se oferă o sumă mare de bani – să pozeze drept madonă alăptând. Forțată fiindcă și în situația asta, precum în altele, întrebările care-i sunt adresate sunt răspunse de alții în locul ei, sau au mai degrabă rol de ordin – ca atunci când doctorul Givings o roagă să-i permită să o examineze pentru a vedea dacă e sănătoasă pentru alăptare, sau când doamnele Givings și Daldry îi pun întrebări intime. Puținătatea replicilor nu o împiedică pe Ramona Drăgulescu să facă un rol remarcabil nu doar prin aspectul impozant și matern (susținut de costum și indicații scenice), ci și prin candoarea mimicii și vocii melodioase. Interacțiunea ei – ca apariție senină – cu isterici care au probleme mai mult sau mai puțin închipuite scoate în evidență disperarea din căutările și întrebările celor privilegiați și anxietățile lor legate de propria identitate. Raportul nu caută să minimizeze suferințele unora sau altora, ci are mai degrabă rolul de a le expune în toată diversitatea lor.

Iulia Lazăr face un tur de forță în rolul doamnei Daldry, interpretând cu versatilitate transformarea prin care trece tânăra soție. Inițial o făptură delicată, sensibilă la lumină puternică, praf, și atingerile soțului, rănită de gândul că nu mai poate îndeplini rolul de soție viaie care cântă la pian (degetele nu mai vor să funcționeze) și nici pe acela de a produce un moștenitor, ea devine, datorită tratamentelor miraculoase aplicate de doctorul Givings, o femeie care-și recapătă pofta de viață și încrederea de sine. Doamna Daldry evoluează într-o adevărată exploratoare a

propriilor plăceri, dar și a femeilor din jurul ei, precum hazlia și înduioșătoare asistentă Annie – în interpretarea electrică a Alinei Mangra, care nu de puține ori reușește să „fure” scena. Cele două femei împărtășesc veritabile momente de intimitate prin destăinuiuri și atingeri, iar Annie, femeie de carieră, devine un fel de mentor pentru protejată doamnă Daldry.



©Cătălin Corneanu

Ce se poate observa până acum în spectacolele de la Craiova marca Mușoiu este atenția acordată fiecărui actor de pe scenă. Și aici, ca în ***Spargerea***, toate personajele sunt dezvoltate în detaliu, și au caracteristici proprii. Fără a încerca să diminuăm în vreun fel talentul actorilor, munca și energia lor, e important să notăm că performanțele se datorează în bună măsură interacțiunii cu un regizor care știe ce să ceară pentru ca apoi să le îngăduie libertatea de a dezvolta cu propriile unelte. Fiecare actor are momente de forță scenică în ***Elefantul din cameră***. Claudiu Bleonț în rolul aiuritului, pasionatului doctor Givings, Cerasela Iosifescu în dificilul rol al doamnei Givings – o femeie plină de viață, dar care nu are pe cine cheltui această energie așa că se agată de cei care trec pragul soțului ei –, Vlad Udrescu în rolul comic dar profund al pictorului Leo, unul din puținele personaje cu adevărat optimiste, umanistul romantic prin excelență, jucat în cheie afectată. Iulia Lazăr strălucește mai mult ca niciodată pe scena teatrului din Craiova într-un rol ce revendică infinită energie fizică și emoțională, expunând numeroase vulnerabilități ale femininului în societate. Angel Rababoc face un domn Daldry amuzant, ceva mai insinuant și pervers decât sugerează textul, dar care tocmai prin aceste calități se face remarcat, e mai nuanțat, și scoate în evidență raportul dintre personajul său și doamna Daldry.

Elefantul din cameră servește, sub forma unei comedii, câteva subiecte care încă au un aer tabu în România, și folosește anumite tipologii care se suprapun bine în societatea contemporană, arătând că e loc de ceva mai multă deschidere, de dialog real, lipsit de prejudecăți sau concluzii apriorice. Spectacolul creat de Mușoiu e poate provocator pentru unii, dar el de fapt reia vechea tradiție a Naționalului craiovean de a aduna un repertoriu cu montări ce ȳtesc nasul puțin dincolo de limitele permisibilității aparente.

Liniile neterminate ale firilor omenești

„Vibration is life” (reclamă din 1910)

Marius Dobrin



Foarte bună alegerea regizorului Dragoș Alexandru Moșoiu, de data aceasta, de a traduce și pune în scenă o lucrare dramatică. Sarah Ruhl a creat un text care are nu doar structura unei piese, ci și o țesătură de idei cu meritul de a oferi teme de meditație și de discuții. Sunt straturi bine îmbricate prin scriere și bine punctate regizoral. Desigur că primul nivel este al sexualității, reperabil imediat și cu aderență universală. Un demers oportun în condițiile în care societatea cunoaște dezbateri despre noi provocări la adresa libertății decizionale a femeii.

Așa cum Sarah Ruhl s-a aplecat asupra unui subiect încă tabuizat, Dragoș Mușoiu are meritul de a instala naturalețea orgasmului într-un spectacol care include spectatorii în poveste. Este fascinant cum o imersiune în finalul veacului al XIX-lea este percepută ca o recunoaștere publică a unui adevăr pe care, oficial, nu îndrăznea nimeni să și-l asume. Autoarea intervine într-o didascalie spre a ne aminti că la momentul istoric al acțiunii publicul larg nu avea percepția manifestării unui orgasm, drept care și pe scenă se vede asta, într-un melanj de groază și uimită satisfacție. Ochii mari ai Iuliei Lazăr, interpreta doamnei Daldry, gura larg deschisă și ovalul ei, sunetul disperat și brațul întins spre cerul invocat, toate astea sunt semne care mai mult intrigă. Satisfacția, starea de bine urmează abia în replicile cu ton blând, rostite cu discreție, dar cu atât mai penetrante, prin care personajul ei își exprimă dorința ori lasă a se întrezări sentimentul nou născut. Replica doamnei Daldry prin care se interesează de posibilitatea de a avea acasă un vibrator are nu doar meritul de a induce amuzamentul publicului, ci și prilejul de a medita asupra revoluției sexuale.

În cartea care a declanșat scrierea piesei, potrivit confesiunii autoarei, ***The Technology of Orgasm***, a lui Rachel Maines, se amintește că vibratorul a intrat într-un con de umbră în anii 1920, când pudibonderia s-a sesizat și a intervenit, fiind nevoie de revoluția sexuală din cea de-a doua parte a

anilor 1960 pentru a reîncepe asumarea publică a acestuia. Iar această mișcare din societate a avut un impact major dincolo de sexualitate, fiind componentă a tendinței de echilibrare a drepturilor și libertăților. Sarah Ruhl mai amintește o carte inspirațională pentru această piesă, o carte despre disputa dintre adepții curentului continuu și ai celui alternativ, carte pe care i-a procurat-o soțul ei. Putem face o simpatică analogie cu doctorul Givings, personajul principal al piesei, cel cu elogiul electricității, adept al curentului continuu dar, mai ales, simbol al omului pasionat de știință, cercetătorul care împinge lumea înainte. Claudiu Bleonț face un rol complicat pentru că are de construit un personaj cu dublă structură. La prima vedere este (prea) copilăros, stărnind amuzamentul celor care-l întâlnesc. Este omul pasionat de știință, care nu vede nimic altceva, care are momente de inocență în fața unor detalii pe care le descoperă deși ele sunt prezente dintotdeauna. Când estompează accentele caricaturale, un bemol vizibil în mai multe interpretări din acest spectacol, și trece la o rostire din care irumpe sensibilitatea, devine mult mai aproape

de personajul ambivalent al doctorului Givings. Ambivalență marcată în titlul piesei: **În cealaltă cameră**. Pentru că, aidoma unui doctor sau oricărui altuia dedicat profesiei sale, caută să facă o distincție clară între cele două spații: serviciul și casa.

Claudiu Bleonț e foarte convingător când își reproșează a fi amestecat planurile. Pe de altă parte, povestea familiei Givings, o rețetă de succes în interpretarea celor doi mari actori, pune pe tapet un alt strat ideatic al piesei: cum ne alegem perechile în viață? Cerasela Iosifescu, cu cel mai omogen, în altitudine, joc din spectacol, face o perfectă descriere a soților și subliniază întrebarea de mai sus. Piesa este condusă spre un happy-end în familia Givings, aparent nu unul conjunctural ci al unui nou început. Dar celălalt cuplu, al familiei Daldry, rămâne prizonier incompatibilității. El, într-o secvență reușită, în interpretarea lui Angel Rababoc, evocă punctul de început al relației lor, cu acea scenă casnică a gemului de struguri.

Dar tot ceea ce urmează arată cum doi oameni complet diferiți continuă să rămână împreună fără niciun motiv. Domnul Daldry apare, în mod ciudat, a fi grosolan, cu vulgarități nemotivate, rezultate dintr-o amplificare a unui mod frust de viață. Relația, întrezărită, dintre doamna Daldry și Annie rămâne doar creionată, o clasică reprimare a unui sentiment. Ambele actrițe vin la „întâlnire” pe trasee similare de ludic: Iulia Lazăr prin pașii unei furișări, Alina Mangra prin gestul de a-și remonta cocolușul. Aceasta din urmă ar putea îndrăzni mai mult în toate posturile de secundantă a doctorului pentru că are un potențial de umor benefic spectacolului. Are și un ușor dezavantaj al costumului. Și dacă tot a venit vorba de acest element al spectacolului, cred că și doica are un handicap prin imprimeul rochiei și al turbanului, un imprimeu care bruiază principala cale de comunicare a actriței, privirea.

Ramona Drăgulescu are din nou parte de un rol greu, fără cuvinte în cea mai mare parte a spectacolului, și transmite emoția prin ochi și printr-un sunet înfundat cu accente de tânguie sau revoltă. Atunci când este costumată pentru tablou avem revelația vizibilității depline a chipului. Și sunt câteva imagini picturale de impact, datorate și grației din gesturi. Interesantă alegerea regizorală de a suprima replicile doicii până ce se întoarce acasă cu tabloul. La final ea are micul monolog care aduce la vedere un nou strat ideatic, al modului în care destinul condiționează poveștile oamenilor. „Când eram mică, mama mea mi-a spus să mă rog în fiecare zi. Iar atunci când mă rog, să cer totul cu împrumut de la Dumnezeu, tot ceea ce iubesc. În felul ăsta, inima n-o să mi se sfâșie atunci când trebuie să îmi dau copilul, sau mama, sau soțul înapoi lui Dumnezeu.” Dincolo de soluția plasării actriței undeva la înălțime, pandant cu pictorul, pentru acest monolog, putem gândi că abia arta este cea care înalță, spiritual, arta este cea care descrie cel mai bine viața.

Și dacă am ajuns la scenografie, la prima vizionare, chiar înțelegând că inițial fusese programată sala mică, totuși, decorul mi-a dat senzația de sufocare. Accentul cade covârșitor pe impresia de cadru spitalicesc, unul în nuanța gri a betonului, amprentantă. Interesant cum la a treia reprezentație deja a intervenit familiarizarea cu spațiul, ca-n viață. Scundimea ușii de retragere a doctorului rămâne un semn de întrebare pe când ușa cu putere de simbol dintre cele două camere invocate în piesă prilejuiește amuzante secvențe pentru protagoniste.

Scenografia semnată de Andreea Negrilă propune ingenioasa aparatură care asigură funcționarea vibratorului și plasează tradiționalul simbol anatomic, scheletul, pe post de pistol cehovian, intrându-și în rol în debutul emoționantei scene de final. Uriașa structură de deasupra divanului medical ar trebui să fie invocatul element de admirație a electricității, despre care doamna Givings vorbește de câteva ori. Și asta nu este întâmplător, pentru că este vorba de aceeași dezvoltare a științei care schimbă viața oamenilor. Poate ar fi fost de impact chiar a păstra sunetul comutatorului care aprinde – stinge lumina, mai ales pentru altă secvență pe care Cerasela Iosifescu o rostește la față de cortină, emblematică pentru o atitudine a contemporaneității. „Pornit, oprit, pornit, oprit! În felul ăsta, vom ajunge să ne răzgândim de zeci de ori pe secundă. Pornit, oprit, pornit, oprit. Vom fi ca niște zei!” Vorbind despre sunet, vreau să subliniez cum muzica lui Tibor Cări are darul de a te face să deslușești scena dacă închizi ochii.

Am păstrat pentru final un personaj al cărui rol îmi pare mai important decât ilustrarea celui de-al doilea tip de vibrator. Pictorul Leo este foarte vizibil, de la costum la jocul consistent. Vlad Udrescu face un tur de forță în miezul spectacolului și la aplauzele din final

este o dată în plus de urmărit, alături de ceilalți actori din distribuție, pentru că se simte încă vibrația, se poate percepe aburul emoției. Leo este cel care rostește fraza ce-mi pare a fi o cheie de interpretare a piesei. „Liniile neterminate ale lui Dumnezeu — care nici nu ar putea fi terminate vreodată, pentru că dacă ar fi, ce-ar ieși de aici — ar fi atât de frumoase încât ne-ar face simțurile să explodeze.” Sunt cuvinte care acoperă atât replici din spectacol, dar și ceea ce fiecare dintre noi poate asocia din propriile simțiri. Omul vrea mai mult, vrea din nou. Iar și iar, ca un urcuș perpetuu.

Doamna Daldry îl face pe doctor să mărească turația vibratorului, îi impune mai apoi și adăugarea unui deget. Doctorul însuși, ca reprezentant al omului tehnic, dezvoltă o soluție nouă, așa cum se întâmplă dintotdeauna cu creația științifică. Starea de satisfacție cere o altă, mai întâi la fel și mai apoi extinsă. De fiecare dată se ajunge la senzația de a nu mai fi de ajuns ceea ce este deja. Doamna Daldry își dorește un vibrator de uz personal. Doamna Givings vrea mai mult decât să aibă o satisfacție printr-un obiect. Vrea să fie sărutată. Vrea să fie iubită. Scena finală, anunțată de gestul eliberării simbolice a părului, de către fiecare personaj, ca o renunțare la încorsetări, continuată cu ieșirea metaforică din spațiul științei în spațiul natural al umanului, sub puritatea fulgilor de nea, ne poartă spre imponderabilitatea clipei de grație a unui cuplu și, discret, ne pune să medităm la cum putem gestiona posteritatea acelei clipe. Putem fi noi o linie terminată?

Noi, asimptoticii.



©Albert Dobrin



Interviu cu Dragoș Alexandru Mușoiu

Nicolae Coande

©Cătălin Corneanu

Nicolae Coande: Îți mai amintești cum te-ai decis să participi la concursul de proiecte inițiat de TNC? Ai avut speranța că vei câștiga?

Dragoș Alexandru Mușoiu: Se știa de concursul de la Craiova. Am o imagine cu un anunț lipit pe ușa liftului din UNATC, încă de când eu eram în anul 2. Nu apăreau astfel de anunțuri în fiecare zi. Apoi, cunoșteam experiențele colegilor mei mai mari, Catinca Drăgănescu și Bobi Pricop, care câștigaseră concursul în edițiile anterioare. În anul în care am participat eu, eram deja în ultimul an de studii. Eram atât de nesigur pe ceea ce urma să se întâmple cu mine și în același timp îmi doream atât de tare să lucrez în teatru încât nici nu știu dacă a fost, realmente, vorba de o decizie sau dacă nu cumva a fost, mai degrabă, un obbligo pe care mi l-am dat singur. Concurusul de la Craiova era, la vremea aceea, aproape unic și de aceea am considerat că e o șansă pe care nu îmi permit să o ratez.

Bineînțeles că am avut speranța că voi câștiga. Altfel nu cred că m-aș fi mobilizat să aplic.

N.C.: Când ai propus proiectul după proza lui Răzvan Petrescu ce știai despre autor? A fost o întâmplare că ai făcut adaptarea sau erai familiarizat cu proza lui?

D.A.M.: Mi-ar plăcea să pot spune că eram familiarizat cu proza lui Răzvan Petrescu, la fel cum mi-ar plăcea să pot spune că sunt familiarizat cu literatura română contemporană, în general. La momentul premierei, am fost chiar lăudat de câțiva critici pentru interesul meu în

această zonă, dar, în realitate, întâlnirea mea cu Răzvan a fost mai degrabă întâmplătoare și a ținut de întreaga conjunctură.

Concursul de la Craiova cere, specific, texte românești scrise în ultimii zece ani, fie ele piese de teatru sau adaptări din proza contemporană. Eu nu aveam un astfel de text pe raftul meu de texte „puse de-o parte”, așa că am trecut printr-o perioadă de căutare. Cu foarte puțin timp înainte de deadline-ul concursului, într-un moment de deznădejde, am descoperit printre cărțile colegului meu de cameră (de la căminul UNATC) volumul „Rubato” al lui Răzvan Petrescu. Auzisem de Răzvan, numele lui se vehiculase prin școală, pe la niște cursuri, dar eu abia acum îl citeam. Am parcurs volumul și am decis că voi dramatiza povestirea „Jaf armat”. A fost o alegere care m-a ajutat să câștig ediția respectivă a concursului de proiecte și care m-a inspirat să fac un spectacol care mi-e drag și azi.

Ulterior, l-am cunoscut și pe Răzvan Petrescu, un tip inteligent și cu umor, care a venit să vadă spectacolul de două ori și care și-a recunoscut scriitura în ciuda intervențiilor masive pe care le-a presupus dramatizarea mea.

N.C.: Cum crezi că ar fi arătat spectacolul dacă ai fi avut în distribuție doar actori debutanți? În fond, erai tu însuși debutant.

D.A.M.: Evident, am fi vorbit acum despre cu totul alt spectacol. „Spargerea” este, dacă vrei, un spectacol despre generația părinților mei; o generație aparținând

unui anumit context istoric și politic, o generație al cărei parcurs a fost scindat la jumătate de Revoluția din ’89, o generație căreia i s-au creat așteptări, căreia așteptările i-au fost înșelate și care, în marea ei majoritate, este prinsă într-o cursă pentru supraviețuire. Am considerat că e important ca actorii care urmau să reprezinte această generație să îi aparțină realmente. Personajele, ironizate duos de Răzvan Petrescu, aveau nevoie să fie, în același timp, apărute. Iar eu am știut că la Craiova există o posibilă distribuție pentru acest text.

Sigur că spectacolul s-ar fi putut face și cu actori tineri, teatrul presupune convenție și permite, drept urmare, foarte multe lucruri. Dar chiar și atunci, probabil că însăși convenția teatrală ne-ar fi obligat să rezolvăm spectacolul într-o cu totul altă estetică și, din nou, am fi vorbit acum despre cu totul alt spectacol.

N.C.: Ce anume cauți, ca regizor, în teatrul pe care îl construiești și ce anume vrei să exprimi? Cât anume stăpânești din procesul de montare al unui spectacol și cât este „hazard”, inspirație etc.?

D.A.M.: În măsura în care o pot formula în acest moment, cred că ceea ce încerc să fac prin teatru este să aduc oamenii împreună, fizic și emoțional, de o parte și de alta a scenei, invitându-i să se confrunte tocmai cu acele lucruri care ne separă, care ne individualizează și care ne fac să ne construim dușmani din ceea ce ne este străin sau din ceea ce nu putem înțelege.

Să stăpânești un proces de creație cred că implică să gestionezi toate aspectele lui, incluzând hazardul și

inspirația (sau lipsa ei). Să prevezi totul într-atât de exact încât să te blindezi complet împotriva hazardului sau a neprevăzutului cred că este nu doar imposibil, dar și dăunător procesului. Presupune să ai atât de multe certitudini încât nimeni și nimic să nu ți le poată zdruncina. Eu nu am foarte multe certitudini și, în general, mă sperie oamenii cu certitudini și în teatru, și în viața de zi cu zi. Cred că e important să îți propui ceva atunci când pleci la drum, să ai un oarecare plan, dar mai cred că este foarte important să rămâi deschis în relația cu cei cu care lucrezi sau care intră în contact cu munca ta. Inspirația vine, de cele mai multe ori, din ceilalți.

N.C.: În munca ta cu actorul ce aștepți de la această relație? Ești pregătit să lucrezi cu actorul dificil, nesupus, cu expresia lui George Banu, sau această întâlnire îți creează dificultăți?

D.A.M.: *Eu nu aștept niciodată ca actorul să se supună. Cu atât mai mult să MI se supună. Să pretind supunere de la actor ar însemna să pretind că dețin vreun adevăr, că am certitudini. Iar despre raportul meu cu certitudinea am vorbit ceva mai devreme. În schimb, pretind de la actori interes pentru subiectul abordat, o poziție inițială față de subiect și disponibilitate pentru re poziționare continuă, profesionalism, disciplină, deschidere și, mai ales, încredere în echipă. Eu acord foarte multă încredere oamenilor cu care aleg să lucrez și am nevoie să mi se acorde încredere.*

E adevărat, în teatrul românesc există prejudecata actorului „dificil”. Eu nu reușesc, încă, să identific respectiva tipologie. Am întâlnit actori cu personalități puternice, actori care luptă pentru un punct de vedere, actori sceptici, actori cu frici sau ambiții, actori cu prea puțină experiență, actori cu prea multă experiență, actori comozi, actori cu surplus de energie și tot felul de alți actori. Tot felul de oameni. Dar cred că o miză clar definită, un scop comun, o credință comună și un tip de încredere câștigată – sunt lucruri care permit orice tip de colaborare.

N.C.: Am observat că îți place să controlezi textul, fie traducând din autorii care te interesează, fie adaptând lucrări literare. Care sunt autorii care te inspiră și cum faci să ajungi la ei?

D.A.M.: *Da, ați observat just. Nu știu dacă e vorba de control sau mai degrabă de o nevoie de a dezvolta un raport ceva mai personal cu textul respectiv. Traducerea sau adaptarea implică o parcurgere mult mai atentă a textului decât simpla lectură (fie ea și repetată). Operarea de orice fel a unui text presupune un anumit ritm de citire, care ritm oferă răgaz de înțelegere mai profundă a personajelor, a situațiilor sau a replicilor. Atât traducerea, cât și adaptarea îl obligă pe cel care le realizează să ia decizii, să opteze. În ceea ce mă privește, aceste prime opțiuni în raport cu textul devin primele opțiuni în raport cu spectacolul și ajung, uneori, să determine estetica viitorului spectacol. De aceea, atunci când textul pe care aleg să-l montez nu necesită nicio prelucrare, uneori simt nevoia să-l transcriu pur și simplu, integral. Mi se pare că până și asta poate întări relația dintre regizor și text. În cazul meu, funcționează.*

N.C.: Critica a observat că lucrezi uneori cu concepte și imagini care duc la

film. Cât film, cât din dinamica acestuia crezi că poate intra în teatru fără să afecteze teatrul?

D.A.M.: *Nu este un demers conștient, cu atât mai puțin asumat. În sensul în care nu îmi propun să integrez mijloace specifice filmului în arta teatrală. În același timp, cred că filmul și modalitățile de a povesti specifice lui au modificat foarte mult felul în care oamenii percep, înțeleg și asamblează povești. Atât eu și colegii mei, cât și publicul nostru suntem, probabil, impregnați de filmele pe care le-am văzut. Și mi se pare natural, în consecință, să apelăm la orice limbaj care poate fi împărtășit și care se dovedește a fi eficient. Cât despre răspunsul la întrebarea dumneavoastră... cred că teatrul poate împrumuta mijloace specifice altor forme de artă (și trebuie să o facă) în măsura în care acest lucru nu îi anulează funcția proprie și nu îl asimilează, mai degrabă, respectivelor forme de artă. Teatrul și filmul nu au, din punctul meu de vedere, același specific și aceeași funcție.*

N.C.: La TNC ai montat Sarah Ruhl. Am observat că textul mai fusese tradus de Diana Cavaliotti și Cristi Juncu, dar ai preferat propria variantă. Un critic de teatru precum Adrian Mihalache, care a scris foarte bine despre Elefantul din cameră, a semnalat faptul că textul i s-a părut „fără anvergură”, dar spectacolul a ieșit „cu asupra de măsură”. Crezi că se înșală?

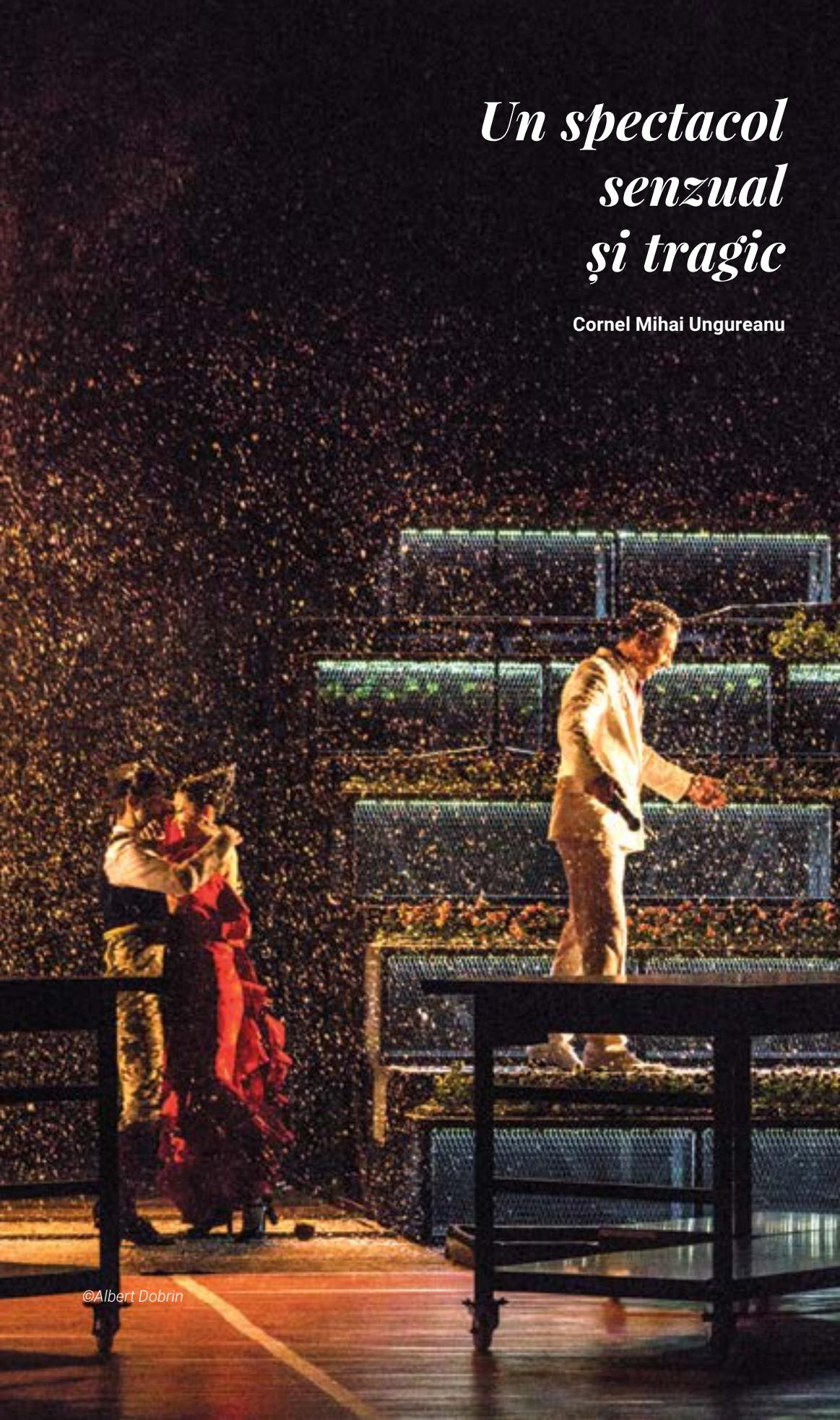
D.A.M.: *Nu exclud situațiile în care din texte minore rezultă spectacole importante. Și, probabil, echipele care reușesc acest lucru sunt cu atât mai de apreciat. Cred că domnul Mihalache face un compliment echipei noastre, lucru pentru care îi mulțumesc; în același timp, nu pot fi de acord cu dumnealui. Cred că tot ceea ce se întâmplă pe scenă în acest spectacol este generat de textul Sahrei Ruhl. Sigur că este o citire subiectivă a lui, dar subiectivismul nostru nu a constat în a îmbunătăți varianta originală, ci în a pune accent pe acele lucruri, văzute sau nevăzute, spuse sau nu, care au creat rezonanță în noi și despre care am considerat că pot produce rezonanță mai departe, în spectatori. În școală ni s-a spus, la un moment dat, că un text bun funcționează ca o trambulină: în momentul în care „bați” pe el, te aruncă cu viteză în sus. Textul Sahrei Ruhl a fost, pentru noi, o astfel de trambulină. Nu de puține ori s-a constatat, în repetiții, „cât de tare e gagica”.*

N.C.: Ce vrei să faci anul ăsta și ce nu vrei să faci?

D.A.M.: *Îmi doresc să pot lucra în continuare. Viața mea este împărțită în episoade și e foarte bine că e așa. Fiecare proiect și fiecare pauză dintre proiecte reprezintă câte un episod care are un început și un sfârșit. Asta îmi permite să trăiesc tot timpul în prezent, prin faptul că mă obligă permanent să mă adaptez la locuri noi, la oameni noi, la experiențe noi. Și, aproape invariabil, de câte ori ajung în confort și ajung să dezvolt atașamente, începe un nou episod care mă duce din nou într-un punct zero. Nu e ușor, dar, în același timp, e minunat.*



Dragoș Alexandru Mușoiu



©Albert Dobrin

Un spectacol senzual și tragic

Cornel Mihai Ungureanu

Nunta însângerată a fost o premieră așteptată de publicul Teatrului Național „Marin Sorescu” din Craiova, textul clasic – semnat Federico Garcia Lorca, un regizor tânăr – Andrei Măjeri, o distribuție impresionantă atât numeric, cât și valoric, fiind doar câteva ingrediente ale atractivității sau curiozității. Montarea impresionează în primul rând (cronologic vorbind) vizual, chiar dacă nu prin spectaculoase peisaje andaluze, acestea fiind înlocuite, în viziunea regizoral-scenografică, de un teren de tenis – din zgură, ca să ne păstrăm în termenii aridității, mărginit de un șanț cu apă, în față, și de șiruri de gradene, în fundal. Scenografia și costumele Irinei Chirilă, ilustrația muzicală – Andrei Măjeri, orchestrația și pregătirea muzicală – Katalin Incze, evoluția protagoniștilor dau o strălucire captivantă debutului punerii în scenă, iar ritmul alert va fi menținut până la momentul culminant al nunții, excelent realizat artistic. Andrei Măjeri imaginează în detaliu arhitectura spectacolului, mixează povestea reală, tragică fatalmente, cu elemente onirice, dar și cu altele simbolice, lăsând ușa deschisă interpretărilor, respectă textul, dar și modernizează, iar pigmentii seductivi funcționează: cromatică, sonoritățile, coregrafia (Flavia Giurgiu) asigură un ambient cuceritor pentru derularea evenimentelor. Surprinde terenul de tenis, în loc de cadru pentru viața rurală, drumul către vie prin labirintul gradenelor, altfel însă un decor sugestiv pentru tot ce înseamnă joc, competiție, confruntare între oricare două tabere despărțite de un fileu: familii, logodnici, soți. Iar zgura poate duce

cu gândul la pământul roșu spaniol, dar și la rămășițele nearse, nerezolvate ale trecutului, dacă ne luăm o astfel de libertate, căci regizorul nu ne impune, printre meritele sale în montarea craioveană fiind lipsa de ostentație în plasarea unor „mine” semnificative, dar și tăierea exceselor lirice, patetice, tragice, pe care textul le poate oferi.

În aceeași notă sobră curge interpretarea adesea magistrală a Mirelei Cioabă (Mama Logodnicului), ura ei față de „neamul ucigașilor”, deși viscerală și violentă, se manifestă printr-un comportament rece, tăios, neînduplecat, printr-o permanentă nostalgie, dar și prin așteptare și pândă: răul s-a produs și nu mai poate fi vindecat, decât, eventual, prin răzbunare, printr-un preț al sângelui. În cheia acestei orbiri, dar și a egoismului inclus, își joacă Mirela Cioabă rolul de văduvă sfâșiată de moartea soțului și a unuia dintre fii, dar și de mamă autoritară. Și chiar dacă spectacolul lui Andrei Măjeri strălucește mai ales printr-o expresivitate de grup, decât prin recitaluri personale, se cuvine să subliniem prestațiile izbutite de Claudiu Mihail (Logodnicul), un tânăr nătâng, imatur, îndrăgostit și pozitiv, dominat însă de tenebrele mamei, Alex Calangiu (Leonardo) – cu o evoluție impecabilă într-un rol macho, de soț nesupus și necredincios, Romanița Ionescu (soția lui Leonardo) cu neliniștea ei neconținută pe care aproape că o auzi zbârnâind, cu instinctele în alertă, sesizând pericolul, presimțind catastrofa (cei doi, foarte buni și în redarea tensiunii unei relații nefuncționale, cu tot ce înseamnă minciună, înșelătorie, aparențe în cuplu), Raluca

Păun (Logodnica), o alegere surprinzătoare pentru unii – actrița cu forme rubensiene, strălucitoare în roluri de comedie, pusă acum în pielea unei tinere ce stârnește pasiuni ce se dovedesc, la propriu, mortale – o provocare nu neapărat nouă pentru Raluca Păun, care o interpreta acum câțiva ani pe ademenitoarea Marchiză de Merteuil, în **Legături primejdioase**, un spectacol la care era și co-regizoare. Se descurcă foarte bine și acum, cu profesionalismul cunoscut, accentuând fragilitatea, indecizia unei femei ce se lasă sedusă de farmecul riscant al unei iubiri pătimeșe. În aceeași notă de iscusință și de maturitate artistică evoluează Adrian Andone (Tatăl Logodnicei), Gabriela Baci (Soacra lui Leonardo) și Anca Dinu (Vecina), iar Corina Druc, Costinela Ungureanu și Hariclea Nicolau (Servitoarele), precum și Dragoș Măceșanu, Cosmin Rădescu și Cătălin Miculeasa (Tăietorii) aduc în scenă dinamism, plasticitate și umor. În sfârșit, fără a fi cei din urmă, Monica Ardeleanu (Moartea) și Ștefan Cepoi (Luna), cântăreața de flamenco și toreadorul, inversează cumva situația dintr-o veche glumă Beavis & Buttthead: „Am auzit că Bon Jovi și-a pierdut vocea!”, „Cum poate cineva să piardă ceva ce n-a avut niciodată?”. Ei bine, Monica Ardeleanu și Ștefan Cepoi au voce, au și atitudine și e binevenit prilejul să ne reamintească acest lucru, chiar și celor care n-am uitat că au debutat la Teatrul Național din Craiova în musicaluri: ea – Dulcineea, în **Omul din La Mancha**, el – Picard, în **Cele două orfeline**.

Nunta însângărată pusă în scenă la Craiova de Andrei Măjeri este un spectacol senzual și tragic, ritmat și emoționant, fermecător și amărui, așa cum sunt de obicei poveștile bune despre iubire și moarte.

De: **Federico Garcia Lorca**

Traducerea: **Andrei Măjeri și Adina Lazăr**

Regia: **Andrei Măjeri**

Data premierei: **25 februarie 2017**

Cu: **Mirela Cioabă (Mama logodnicului), Raluca Păun (Logodnica), Alex Calangiu (Leonardo), Claudiu Mihail (Logodnicul), Adrian Andone (Tatăl logodnicei), Romanița Ionescu (Soția lui Leonardo), Gabriela Baci (Soacra lui Leonardo), Anca Dinu (Vecina), Monica Ardeleanu (Moartea), Ștefan Cepoi (Luna), Corina Druc (Servitoare 1), Costinela Ungureanu (Servitoare 2), Hariclea Nicolau (Servitoare 3), Dragoș Măceșanu (Tăietor 1), Cosmin Rădescu (Tăietor 2), Cătălin Miculeasa (Tăietor 3)**

Muzica: **Katalin Incze**

Decor: **Irina Chirilă**

Costume: **Irina Chirilă**

Asistent Regie: **Adina Lazăr**

Coregrafie: **Flavia Giurgiu**

Hyper-LEGO

Marius Dobrin

©Albert Dobrin

Silviu Purcărete, Radu Afrim și Andrei Măjeri au, fiecare într-o anumită măsură, o marcă picturală proprie pe care o aștepți, la fiecare spectacol pe care-l creează, și pe care te bucuri să o revezi. „Andrei Măjeri refuză să aibă un stil”, declara despre sine tânărul regizor într-un interviu din 2015. Dar eu, văzând imagini din spectacolul **Moarte și reîncarnare într-un cowboy**, pus pe scena Naționalului clujean anul trecut, așteptam să văd, acum, la **Nunta însângărată**, culorile. Pentru că el mizează pe o paletă cromatică alcătuită din culori pure, bine delimitate, nu puține, și bine armonizate. În forme simple și totodată inventiv decupate mă duce cu gândul la supmatism. Iar prin faptul că este, totuși, regizor, formele colorate se mișcă, se assemblează și se recompun, de fiecare dată cu ușurință, oferind o nouă imagine. Această recombinație de forme elementare în culori simple m-a determinat să aleg un titlu cu trimitere la faimoasele piese de joc, aparent un apanaj al vârstelor fragede și al acestui timp. Dar piesele acestea au o istorie de 70 de ani și își trag numele de la exprimarea în daneză a jocului frumos (*leg godt*).

Andrei Măjeri, alături de scenografa și autoarea costumelor, Irina Chirilă, se „joacă” de data aceasta cu niște piese cărora le-am asociat prefixul **hyper**, de la hypertext. Pentru că sunt purtătoare de proprietăți suplimentare: cântă, dansează, schimbă expresia chipului după caz. Andrei Măjeri reconstruiește piesa lui Federico Garcia Lorca. O face precum fascinantele construcții arhitecturale din Lego, universală și perenă, cu accente și tușe locale. Tema clasică este reprodusă în datele ei esențiale urmând ca brodarea artizanală, de finețe ideatică, să vină din lirismul pe care l-a propus Lorca. Totul din perspectiva prezentului. Ca decor, costume și gesturi.

Spectacolul stă sub semnul unui echilibru drămuț în fiecare detaliu. Avem astfel cele două personaje-metaforă: La Muerte și La Luna, care deschid și închid spectacolul, punctează fiecare tablou printr-o transfigurare a „realității” jucate de celelalte personaje. Simbolic, zeitatea se exprimă artistic iar în fundal vedem două mari postere dedicate celor două vedete ale muzicii și dansului, exemplificate în cazul de față cu

specific spaniol. La Luna, ca un toreador ajuns în paradoxala postură a taurului, este acompaniat de un grup muzical inedit, Los Leñadores. Echilibrul se reface prin inventarea a trei fete, în suita logodnicei. Avem astfel rolul corului antic cu vivacitatea tinereții și în culori pastelate.

Povestea este trăită de trei poli: cuplul mamă-logodnic, cuplul tată-logodnică și cel al singurului personaj căruia autorul îi atribuie un nume, Leonardo, cuplul soț-soție. Paritatea masculin-feminin este ușor modificată prin alipirea câte unui personaj feminin cuplurilor în care există un plus de atitudine războinică: o vecină și, respectiv, o soacră. Tot ceea ce urmează este un joc al căutării de echilibru. Și al expresivității prin culori: tari, pastelate, negru/alb. Al detaliilor, de la faimoasa regulă conform căreia apariția unui cuțit îl va face să și taie, până la **sangria** din prima scenă, amintind sfârșitul. Mai ales că vinul cel roșu apare în două vase pentru a fi apoi amestecat, după rețetă, și dăruit.

Marea surpriză a montării este la ridicarea cortinei, la vederea terenului de tenis care devine spațiul derulării poveștii. Culoarea este a unui teren cu zgură. Este culoarea podișului arid de care vorbesc personajele. Este, într-un fel, culoarea portocalei, a fructului invocat în cununa miresei, fruct pe care regizorul îl preferă și prin livada logodnicului, vizibilă, nu doar amintită, în detrimentul viei din text. Iar portocala, tăiată în două, a ajuns pe afișul spectacolului. Ideal era să fie chiar materialitatea zgurei pentru ca la rostogolirea pe jos a logodnicului hainele-i ude să se impregneze în culoarea acelei pulberi.

Terenul de tenis are valența plasării limpezi, de la bun început, a celor două tabere. Pentru că mama logodnicului trasează linia de demarcație. Dincolo de trimiterea simpatică la charisma unor tenismeni spanoli, regizorul are în vedere și o evoluție a mijloacelor de confruntare. Aici bărbații care se vor înjunghia sunt cei care luptă pentru câștigarea unui meci de tenis. De altfel, și la revederea logodnicei cu Leonardo, înaintea nunții, cuvintele încordate dintre ei se materializează și prin schimbul de mingi lovite cu sete. Ca un detaliu, Măjeri nu ignoră nici mingile de tenis, pictate în culorile naționale spaniole.

Confruntarea primește și alte instrumente de manifestare, precum fierul de călcat rufe când e vorba de căsnicia lui Leonardo. Scena respectivă este, de altfel, o mică bijuterie dramatică, cu valențe de sine stătătoare, nu doar vizuale. Culorile sunt identificatoare și la petrecerea de nuntă, marcând jumătățile de „teren” în roșu și verde. Negrul inițial al mamei și al vecinei, ca și grupul pastelatelor din jurul logodnicei, se varsă în albul generalizat al nunții, un alb eternizat tragic. Pentru ca tabloul de final să devină un fel de icoană marcată de cele trei reprezentări în albastru ale Fecioarei Maria.

Estetica spectacolului include și coregrafia semnată de Flavia Giurgiu pe muzica asigurată de Katalin Incze. Sonoritățile spaniole vin cu pato-

sul lor specific și cu un ritm care antrenează trăirile și le armonizează. Chiar dacă noi nu avem finețea exprimării spaniole a patosului, actorii cuceresc și la **Como yo te amo** cum și, mai ales, la **Bandido**, reluat în final ca o terapie.

Ajungând la distribuție, Andrei Măjeri are darul de a găsi un echilibru și în implicarea scenică a tuturor celor din spectacol. Fiecare actor are parte de vizibilitate și fiecăruia i se simte importanța în ansamblu. Două sunt, însă, punctele speciale din **Nunta însângerată**. Mai întâi este impactul revenirii pe scenă a Mirelei Ciobă. Cu un nou **look**, dar cu aceeași voce pătrunzătoare și cu personalitate ea face din rolul mamei un rol principal în toată povestea. Ea deschide perspectiva tragediei („Blestemate fie toate cuțitele și banditul care le-a născocit...”), ea o amprentează și o închide, cu o replică dedicată aceluiași obiect devenit ucigaș („...rece, spre suflet pătrunde, prin carnea speriată și se oprește unde tremură, înspăimântată, întunecata rădăcină a țipătului”).

Apoi este distribuirea Ralucăi Păun în rolul logodnicei. O provocare de succes pentru că rostirea ei este exact pe tonul propunerii regizorale, pentru că expresiile chipului său transmit cu finețe acumularea de nefericire, frământare și suferință în supraviețuirea dintr-un loc anume și dintr-un timp dat. Chipul ei m-a dus cu gândul la fata cu numele Madeinusa, nume care dă titlul filmului Claudiei Llosa. Aici cu un plus de bogăție a trăirilor.



Un chip diferit are și Romanița Ionescu, acum asortat cu o altă atitudine a corpului. Relația de joc cu Alex Calangiu este perfectă și, o consecință regizorală, se înlanțuie cu a celorlalți actori, o interconectare precum a pieselor de lego. Anca Dinu are o scenă de prim-plan, cu implicare în amorsarea poveștii și, cu o eleganță definitorie, reapare în final spre a puncta tragedia mamei. Gabriela Baciuc face un rol mai rafinat decât în textul piesei și are un moment aparte la petrecerea de nuntă. Cele trei personaje feminine din jurul logodnicei vin cu personalități diferite și se completează una pe alta. Costinela Ungureanu își



valorifică mobilitatea și, de la postura de copil de mingi până la figura de dans acrobatic cu mirele, punctează o postură zglobie de subretă care dă culoare poveștii. Corina Druc acoperă segmentul tinereții care flirtează, iar Hariclea Nicolau este „rațiunea” în această triadă a exuberanței feminine.

Monica Ardeleanu are parte de un rol greu. Este Diva. Ambientul spaniol mi-a readus-o în minte cu un rol care a impus-o în fața unor grei ai scenei, Dulcineea fiind principalul câștig al celui musical. E a treia oară, în ultimul timp, când un spectacol se deschide la față de cortină, un început într-un cadru mai șters ceea ce impune o forțare în cântecul pe care-l prezintă La Muerte. Ovațiile celor patru, La Luna și Los Leñadores, energizează și pun spectacolul pe făgaș ascendent. Ștefan Cepoi face recurs la abilitățile sale de comic, cu măsură, și creionează ușor postura unui toreador îndrăgostit de moarte. Cosmin Rădescu face din nou un rol mare din puținele elemente ale scenariului. Este uriașul încruntat de care nu te mai temi din secunda următoare, simțindu-i sufletul. Dragoș Măceșanu este spiridușul, perechea Costinelei Ungureanu într-o abordare **commedia dell'arte**. Cătălin Miculeasa se remarcă tocmai prin precizia cu care se încadrează în grupul tăietorilor de lemne, în gesturi, sincronizate sau nu, după caz, în mimică și reacții. Are dezavantajul, îmi pare, al machiajului ce-l face să apară ciudat cu un ochi închis.

Adrian Andone este, din nou, tatăl fetei sale. Spre deosebire de **Cealaltă țară**, aici este din perspectiva tonică a unui timp ce-i îngăduie să se bucure de reușitele sale și să proiecteze altele și mai mari. Are treceri

subtile de ton, diplomatie, rezolvă situațiile de joc cu știința interpretării care se racordează la replica partenerului. Alex Calangiu reușește un rol de rafinament dintr-o postură solicitantă și ușor riscantă. Un clip video foarte reușit, de promovare a spectacolului, o creație în sine, îl aduce pe Alex Calangiu în postura reținut poetică a unei siluete ce pune șaua pe cal și împreună cu acesta oferă o efigie bine dozată de romantism și **macho**. Ceea ce pe scenă se transpune în tușe mai tari. Claudiu Mihail pare a juca în continuarea rolului din **O lună la țară**, duce inocența primei tinereți spre patima monstruoasă și devoratoare a crimei. O interpretare densă, tot mai puternic subliniată pe măsura scurgerii timpului, fără să se menajeze.

Spectacolul surprinde, oscilează ori contrariază pe alocuri. Dar se înscrie în sfera teatrului pentru un public larg căruia i se oferă un titlu de referință într-o versiune modernă, cu acces pe mai multe paliere.

Finalul aparține gesturilor mici. Într-un aranjament hiperbolic, amintind, parodic, poate fără voie, de un altul puternic amprentat religios în **Apo-calipsa după Shakespeare**, având în centru chipul trist, aspru, al logodnicei, se desprinde gestul mamei de a o ciupi, pe aceasta, de obraz. Un gest care intrigă și care îngheață impulsul unui zâmbet pentru că prefigurează o epuizare. La buza scenei Monica Ardeleanu, La Muerte, după o suită de replici rostite altfel decât până atunci, după ce tot pășește peste firul unei ape ca peste Styx, îl îmbrățișează pe toreador. Tăcere, cedare, sfârșit. Apoi, peste umăr, cu un zâmbet discret, ne face cu ochiul.

Cade cortina.

Craiova, satelit în galaxia Afrim

Lia Boangiu



©Albert Dobrin

Primul spectacol regizat de Radu Afrim la Craiova s-a lăsat așteptat o vreme, și spun asta fiindcă el a lucrat deja cu teatre (de stat, dar nu numai) din multe orașe mari ale țării. Prezența lui aici e **confirmarea** unei noi atmosfere la „Marin Sorescu”, inițiată de fapt prin colaborarea cu alți regizori ca Alex Istudor, Dragoș Alexandru Mușoiu, Leta Popescu, Andrei Măjeri, Bobi Pricop, dar și prin apariția (iar acum, împlinirea) unei noi generații de actori.

Radu Afrim, un regizor cu amprentă definită (așa cum în ultimul deceniu nu am mai avut aici decât prin Silviu Purcărete sau Bocsárdi László), propune ***Dacă am gândi cu voce tare***, scrisă de bosniacul Adnan Lugonić, tradusă de Octavia Nedelcu, și jucată în premieră națională pe scena craioveană. Autorul piesei a fost și el prezent la eveniment și, fiindcă n-am citit decât versiunea afrimiană a textului, adaptată și modificată destul de mult după cum mărturisise el însuși la conferința de presă, ar fi interesant de aflat dacă Lugonić a mai recunoscut-o – și dacă i-a plăcut.

Nu că am fi din blocul estic (ba poate că da), dar piesa bosniacă e piesa noastră, despre noi, despre oamenii cu care ne întâlnim zi de zi, fie că ne convine sau nu. E cu vecinii noștri, despre care știm mai mult sau mai puțin în funcție de cât ne interesează, cât de bîrfitori suntem, sau cât de reticenți la confesiune. Cei pe care îi auzim gândind cu voce tare sunt tinerii soți cu un nou-născut, golăneii de la colț, bătrânul singur care mormăie tot timpul, taximetristul țănoș, prostituata inimoasă, fostul învățător, bătrâna de la țară, patronul de butic și nevasta lui tinerică și gravidă. Singurul personaj disruptiv e veci-

nul nostru gay. Sau poate nu știam că e homosexual, ori poate tocmai el e unul din puținii care au avut curajul (întotdeauna o reacție, el nu apare în vid) să nu mai ascundă cine sunt – „sunt ceea ce sunt” e una din replicile-cheie ale piesei.

Ce pot avea în comun toți oameni ăștia, aparent atât de diverși? Nu e greu de ghicit, e betșugul secolului, al generațiilor care nu mai au grija supraviețuirii: angoasa existențială, care duce la, sau se manifestă sub forma alienării, singurătății, abrutizării, duplicității, răutății, îndobitocirii voite, sau altor forme de escapism fizic și moral. Numai în acest fel e personajul gay (un George Albert Costea absolut captivant) diferit de vecinii săi. E singurul care, pus în fața unui obstacol, va alege să fie curajos: să fie el însuși, să își asume, și să fie fericit cu cine este, cu ceea ce este. Doar spune, în monologul său: „Puteți crede că fug de realitate și de aceea nu mi-aș da jos ochelarii roz. E viziunea mea asupra lumii. Totul se vede filtrat prin ei. Știu, știu că se spune: dacă ignori problema, ea n-o să dispară. Așa e. Dar cel puțin n-o să mă mai deranjeze, n-o să privesc lumea din perspectiva unei probleme de căcat, n-o s-o mai las eu să-mi decoloreze lumea, s-o facă cenușie sau neagră. Gata cu opțiunea Remove-Colour din viața mea. Lăsați culorile să vină la mine. Sare cineva cu rogvaivul ăla?” Și chiar așa, cea mai mare frică din viață e frica de viață, de a o trăi așa cum îți dorești, fie că e din cauza rolurilor pe care crezi că trebuie să le îndeplinești, fie pentru că nu ai știut niciodată ce îți dorești cu adevărat, și așa mai departe. Deși cuvintele sale denotă escapism, e unul spre sine, înspre identitatea adevărată.

Toate angoasele și întrebările locatarilor sunt activate de sinuciderea vânzătorului de la parterul blocului. Un personaj cu care au toți de-a face zilnic, dar pe care aparent nu îl cunoștea nimeni. Gestul său extrem, atât de apropiat de viețile lor fizice, declanșează spiritul metafizic al vecinilor, ale căror reacții la aflarea veștii, monoloage interioare pe care le gândesc cu voce tare, derulează în fiecare etapele de durere (***stages of grief***), și care pentru unii din ei sunt de fapt o durere pentru propria persoană. Sigur, cu toții regretă – într-o formă sau alta – moartea vânzătorului. Patronul pierde un angajat, dar se întreabă cine va mai călca pragul magazinului său; tânărul soț îl regretă pe cel care îi vindea CD-uri cu filme porno pe sub tejghea; bătrânul pensionar tânguiește moartea unui om tânăr, dar își amintește cu durere de fiul său plecat în Australia; prostituata, cu complexul ei de mamă a răniților, crede că l-ar fi putut salva dacă ar fi petrecut o noapte cu el, iar taximetristul, obișnuit să asculte ofurile atâtor clienți, se crede un fel de psiholog care i-ar fi putut spune cuvintele de alinare potrivite. Golănașii de cartier, cu sensibilitățile lor mascate de bravadă

și obscenități, își exprimă totuși regretele și șocul. Dincolo de părerile de rău ale tuturor, se ascund propriile suferințe. Ar fi poate ușor de batjocorit, sau de judecat după primele apariții, dar pe măsură ce îi auzim gândind sau vorbind între ei, ne devin apropiați. Devin umani, depășesc schițele și stereotipurile pe care de multe ori le aplicăm în mod implicit.

Lumea creată de Afrim chiar e un rogvaiv, din toate punctele de vedere. Personajele din ***Dacă am gândi cu voce tare*** sunt atât de diverse, problemele lor atât de diferite, dar iată că totuși coabitează, mai mult sau mai puțin conștiinței unii de alții. Toate astea sunt reflectate ingenios și de scenografie, realizată de Vanda Maria Sturdza, și de costumele Liei Dogaru. Un decor minimalist și fluid, format din douăsprezece canapele colorate pe care deținătorii lor le mută de colo-colo, transformându-le în mașini, paturi, balcoane, acoperișuri etc. Ele sunt însoțite de lămpi cu picior înalt la fel de colorate, care fac jocuri automate de lumini, și o canapea neagră, pe care stă vânzătorul care s-a sinucis – același cu DJ-ul care face și a compus muzica live pentru spectacol, Alex Bălă. Costumele create de Lia Dogaru sunt multicolore și fanteziste, susținând tușele uneori îngroșate cu care Afrim și-a conturat personajele.

La conferința de presă dinaintea premierei, Afrim spunea că îi displac numele personajelor din piese pentru că îi îndepărtează pe actori de rol. Prin urmare, cei din ***Dacă am gândi...*** (care în piesa originală sunt oricum anime – el, ea, prostituata, bătrânul etc.) se adresează unii altora pe numele reale ale actorilor. Asta face treaba mult mai ușoară pentru cei care vor să vorbească sau să scrie despre spectacol, dar asta e doar un efect secundar al abordării lui Afrim. Prin urmare, îi putem admira pe Dragoș (Măceșanu) și George (Albert Costea) în rolul cuplului gay, unde Dragoș e patronul înșurat care nu vrea să își expună homosexualitatea și să își riște poziția în societate, deși e îndrăgostit de partenerul lui. George e un romantic, un bărbat care iubește viața, și tocmai de aceea dispus să renunțe la tot pentru omul pe care îl iubește. Iulia (Colan) și Cătă (Vieru) sunt tinerii soți depășiți de rolurile de părinți – ea, redusă la cel de mamă, suferind de postpartum, iar el, disperat să poată asigura bunăstarea familiei sale, dar extenuat de responsabilitate și înșingurat. Raluca (Păun) e adolescența cu sexualitate ambiguă dintr-o familie disfuncțională, care umblă cu doi golani din cartier, Clau (Claudiu Mihail) și Cala (Alex Calangiu). Cei din urmă, deși atât de tineri, au parte de propria lor confruntare cu trecutul și cu alegerile făcute, atunci când se intersectează cu fostul lor învățător (Eugen Titu), pe care îl agrează verbal și fizic pentru modul brutal în care încercase să îi educe (Lugonić îl blestemă cu impotență), dar de la care vor avea ceva de învățat, în sfârșit. Extrem de înduioșătoare, și foarte bine interpretată de cei doi actori, e relația dintre prostituata Roma (Romanița Ionescu) și taximetristul Juvete (Marian Politic). Dincolo de mizeria și singurătatea lor, de abrutizarea produsă de viețile lor dificile și încercate, cei doi se găsesc unul pe celălalt și reușesc să spargă barierele care îi despart. Constantin Cicort și Tamara Popescu sunt cei doi bătrâni din bloc ale căror familii au emigrat, și care își alină unul altuia singurătatea, ignorând dinadins diferențele dintre ei și căutând activ lucruri și subiecte care să îi apropie.

Dacă am gândi cu voce tare e un spectacol provocator din multe puncte de vedere, chiar dacă sună un pic gol cuvântul ăsta. În contextul altor spectacole afrimene, e poate „cumințe”, s-a spus, însă în contextul craiovean, el provoacă nu doar prin episoadele care-l compun, ci și prin vâl-

mășeala cu care ele vin și curg pe scenă. Un efort vizibil, dar excelent susținut de actori, care nu părăsesc niciun moment scena, cu personajele lor, ale căror vieți continuă să se deruleze, mai degrabă haotic decât premeditat, fie că sunt în prim-plan sau nu. Cu momentele sale de dans, cântecele lui și ale soțului-broscuță, atât de înduioșător interpretat de Cătălin Vieru, cabaretul plin de suflet și flamboaient al lui George, deja un artist deplin, ***Dacă am gândi...*** e un spectacol plin de viață. El suprapune momentele artistice acelora apăsătoare prin violența expusă, prin tăceri sau certuri, prin abuzul de iarbă sau alcool, sex plătit sau jocuri video. E imposibil să cuprinzi dintr-o singură privire, dintr-o singură frază, sau dintr-o singură vizionare, tot ce se petrece în universul afrimian. Caruselul de evenimente și personaje care se perindă prin fața ta, cu inerție crescândă, arată viața așa cum e ea, haotică, uneori dureroasă, alteori plină de frumusețe în cele mai neașteptate locuri.

©Florin Chirea



De: **Adnan Lugonić**

Traducerea: **Octavia Nedelcu**

Regia și adaptarea: **Radu Afrim**

Data premierei: **6 mai 2017**

Cu: **Cătălin Vieru (El), Iulia Colan (Ea), Constantin Cicort (Bătrânul), Tamara Popescu (Bătrâna), Marian Politic (Taximetristul), Romanița Ionescu (Prostituata), Eugen Titu (Învățătorul), Claudiu Mihail (Primul), Alex Calangiu (Al doilea), Raluca Păun (A treia), George Albert Costea (Gay), Dragoș Măceșanu (Patron), Costinela Ungureanu (Gravida), Lili Sîrbu (14. Lili Fucsia/Mama celei de-a treia), Cătălin Stratonie (Baiatul taximetristului)**

Scenografia: **Vanda Maria Sturdza**

Decor: **Vanda Maria Sturdza**

Costume: **Lia Dogaru**

Asistent Regie: **Costinela Ungureanu**

Coregrafie: **Flavia Giurgiu**

Regia tehnică: **Cristian Petec**

Sufleor: **Ramona Popa**

Vă scriu astea cu vocea din gând

Mădălina Nica

O să vă spun ceva. Monocromatic. Negru pe alb, sperând că asta face cât o voce. Vă vorbesc în gând și sper să auziți că mă gândesc ce și cum anume să vă spun acum, la ceva timp după, despre premiera spectacolului „Dacă am gândi cu voce tare”, în regia lui Radu Afrim, pus în scenă la TNCMS, după un text de Adnan Lugonić, tradus de Octavia Nedelcu, regia tehnică fiind semnată de Cristian Petec.

Ce și cum să vă spun acum, după ce deja s-au scris cronici pe care probabil le-ați citit? În unele dintre ele s-a spus, de pildă, că e un spectacol lung, din care se putea lesne tăia. Da, spectacolul a durat aproape trei ore, cu pauză. Aș putea fi de acord că e prea lung dacă nu mi-aș aminti că n-au fost momente în care să mă plictisesc. Progresia construită când violent, când insinuant a acumulat tensiune emoțională care pentru mine a izbucnit la sfârșit. Un sfârșit pentru care n-am avut timp să îl simt cum se așază, întrucât reacția entuziastă a unei părți din public a fost foarte rapidă, smulgându-mă din starea în care atârnam de nodul din gât. Au mai fost și alte lucruri care m-au scos din prezență, despre care intuiesc că au și ele ceva de transmis: reacțiile de pe parcurs ale altor părți din public, faptul că după pauză publicul s-a împușinat și faptul că și de data

asta unii spectatori au vorbit între ei cu voce cam tare, ca acasă, în fața televizorului.

Despre acest spectacol s-a mai scris și că e solicitant, pentru că ne pune față în față cu imundul normalității. Prietenei drage care a scris astfel i-aș răspunde că îi dau dreptate și mă bucură că a accentuat acest lucru, pentru că, tocmai prin asta, cred că spectacolul lui Afrim e, până la urmă, dincolo de vibe-ul extrem de actual la nivel de mijloace, o reinterpretare a ideii clasice că teatrul e oglinda vieții. În această logică, răspunsurile sunt date de către cel/cea care privește în oglindă, atunci când vrea și poate să vadă. Și să se gândească la asta. Și să (și-)o spună, chiar cu voce tare.

Un spectacol de teatru este, cred, și despre cum îți vorbește despre tine, cea/cel care lași o poveste să fie trăită în prezența ta. Sau mai multe povești. Un patchwork sub care te cuibărești atunci când simți nevoia și ai curajul să te gândești la propria ta poveste, așa cum ți-o luminează prezența celorlalți. Un patchwork colorat, căci despre viață și ale ei se poate povesti și așa.

Mă așteptam de la Radu Afrim să fie colorat, în sensul grav, care pentru mine înseamnă, în cazul unui spectacol de teatru, lipsa de gratuități estetice, de tumble tehnice care să te lase mut, dar care să fie ele însele mute. Or, mi-a părut că stilul n-a fost încărcat sau sufocat de așa ceva, „găselnițe” precum secvența transformării personajelor în bebeluși ori folosirea verzelor vopsite trimițând fiecare la o semnificație, stârnind măcar câteva gânduri. Ba chiar conversații, pe care am avut plăcerea să le port, cu alți spectatori, la săptămâni după.

Colorat în sens grav a însemnat, după mine, a rămâne atent și alert pentru a capta, filtra și reda variante și fețe ale realului prin lentila celui care îi observă, cum altfel decât subiectiv, pe cei care le trăiesc, la fel de subiectiv. De aici diversitatea, eclectismul cu accente și pestrițe, și kitsch, unele chiar grobiene, contrabalan-sate de multă delicatețe și finețe a detaliilor. Efectul flashy al ansamblului nu poate lăsa rece și-n el subtilul rămâne totuși intact.

Încerc să vă spun că am perceput o anume puritate și chiar cruzime a realismului de genul opțiunii „free-ze”, când derulezi imagini, cam cu același efect vizual ca-n anumite tablouri ale lui Hopper, atunci când una dintre culori pare să fie alienarea. Și la fel de apăsător, în pofida umorului fie de limbaj, fie de situație, fie îngroșat sau scăpat de sub control, fie dansat și cântat, fie doar mimat pentru a permite accentele dramatice, cinice și sarcastice. Punerea în scenă am perceput-o ca pe o arhitectură de succes a dezastrelor (camufla-te uneori, însă nu cosmetizate) din viețile celor ce le trăiesc și în centrul căreia s-a păstrat loc pentru ceva tandrețe. Arhitectura a fost susținută de jocul asuma-re – negare a subiectivității, a diferențelor care ar putea să ne unească și uneori ne unesc, distingându-ne. Și asta mai ales atunci când poveștile sunt, dacă suntem atenți la personaje, nu atât despre ceea ce știm și acceptăm despre noi, cât despre ceea ce ajungem să



acceptăm despre noi. Nu atât despre luminile pe care le uităm aprinse prin noi, cât despre umbrele și întunericul de care nu ar trebui să uităm și la care suntem provocați să ne uităm. Să le privim. Să le vedem. Să le și să ni le arătăm. Și toate care vin (sau pleacă) odată cu asta.

S-a scris deja despre ce anume sunt poveștile, așa că doar enumăr, într-o ordine oarecare: dragoste, suicid, sex, speranță, abrutizare, loialitate, trădare, convenționalism, frică, durere, speranță, sfârșituri, clișee, bigotism, iertare, homosexualitate etc. O anumită voce a accentuat că piesa ar fi despre sexualitate, afirmând totodată că spectacolul e o satiră moralizatoare. O alta a folosit termeni culinari, precum „bucătar” și „ghiveci”. Eu însă aleg să nu intru în aprecieri despre registrul social și cel politic, să nu insist pe marginea replicilor cu referiri la cutia cu imagini și sunete pe care o numim televizor și la posturile tv. Aleg asta pentru că timbrul vocii spectacolului nu mi-a părut a fi din această zonă. Cred despre inserțiile cu pricina că au fost niște falsete dorite care pot capta atenția unor spectatori atunci când notele grave ar risca să devină prea mult. La fel cred și despre accentele de umor grosolan din anumite secvențe cu cei doi adolescenți (Alex Calangiu și Claudiu Mihail) pentru care forța agresivității e mijlocul predilect prin care atacă pentru a se apăra de lume. Și-mi repet că una e să fie sau nu pe gustul cuiva, și alta să aibă sau nu rost estetic în context.

Mă mai gândesc și că spectacolul „Dacă am gândi cu voce tare” oferă ceea ce titlul promite, chiar dacă, așa cum am aflat din alte cronici, regizorul a intervenit pe text. Punerea în scenă așază împreună poveștile fără să mascheze – nici prin scenografie (creată de Vanda Maria Sturdza), nici prin muzică (creată de Alex Bălă și foarte pe gustul meu, uneori parcă venită ca dintr-un interstițiu) sau coregrafie (concepută de Flavia Giurgiu) – cusăturile, ci făcându-le vizibile, tocmai prin aceste mijloace, căci e atâta frumusețe în liniile drepte și curbe care leagă și păstrează totodată distincte părțile.

Totul e la vedere cu maximum de sinceritate, iar în anumite momente foarte „in your face”. Cumva ca un „coming out”. O sinceritate specifică unei scoateri la suprafață și pe care am perceput-o ca nefiind neutră, ci empatică față de fiecare dintre personajele fiecărei povești, trăite fie de unul singur (sinucigașul în prezența căruia se întâmplă tot, un participant mut, martorul activ, care susține, ca dj, derularea totului), fie în doi sau mai mulți, pe canapele colorate folosite în fel și chip (mai puțin pentru psihanaliză), fiecare simbolizând, prin culoarea specifică, parte din mesajul poveștii celui, celei sau celor care o ocupă. Pe scurt, tipologii



căroră le sunt atașate culori, cu reminderul discret că fiecare culoare vine cu numeroasele ei tonuri. Ar mai fi și verzele, colorate și ele, folosite la început. Unii au zis curcubeu. Se poate spune și rogvaiv. Se mai poate spune, în altă cheie, și culori ale chakrelor. O corespondență subiectivă. Eu una însă am simțit că asist la mișcarea – chiar dacă voit întreruptă, cu efect sincopat, în contrapartidă cu fluiditatea coregrafică a anumitor secvențe – chakrelor făpturii formate de personaje, care se deschid, sub patchwork-ul pe care îl pomeneam, în fața ochilor terțului mereu inclus: publicul. Un public avut în vedere în mod activ (și doar pe alocuri interactiv) – în sensul în care detalii precum microfoanele individuale sau faptul că personajele au prenumele actorilor care le joacă, în contrast cu redarea unor de tipologii – ajută mult actul de a primi.

Și, vorba știută, intimitatea este nu atât despre a oferi, cât despre a primi.

De primit, am primit toate acestea cu bucurie, grație și performanței (inclusiv cu sens de „performance”) actorilor. M-a încântat și de data asta expresivitatea întregului trup al lui George Albert Costea (în rolul homosexualului), pe care o remarcasem de mult și care în spectacolul acesta mi-a părut un fel de „performance poetry”, la care se pricepe din ce în ce mai bine. Mi-a plăcut mult și comicul genuin al Ralucăi Păun (a treia adolescentă), care stârnește râsul fără să umbrească felul în care transmite gravitatea și fragilitatea, atunci când astea sunt de transmise. Ar mai fi și cuplul Iulia Colan (ea) – Cătălin Vieru (el). Dacă la Iulia Colan am admirat cum anii care au trecut au adăugat prezenței ei scenice o anume forță a feminității tot mai carismatică, care umple spațiul, pe Cătălin Vieru l-am descoperit abia în acest spectacol. M-au atins blândețea cu care construiește fluxul de emoție și precizia cu care trece de la comic la înduioșător.

Prospețimea nu s-a rezumat însă la actorii din generația biologic mai tânără (șă nu uităm de Romanița Ionescu și Marian Politic – prostituata și taximetristul; de Dragoș Măceșaru și Costinela Ungureanu – patronul și gravida (Costinela fiind, de asemenea, și asistent de regie), ci a caracterizat atât jocul lui Eugen Titu (învățătorul), cât și pe cel al cuplului bătrâna-bătrânul – Tamara Popescu și Constantin Cicort, a căror chimie a trecut scândura fără efort. Nu mi-a venit să fac exercițiul de profan de a-mi închipui pe altcineva mai potrivit pentru unul sau altul dintre personaje. Fiecare mi-a transmis că s-a simțit în largul său în personajul pe care l-a adus în scenă. Iar tuturor am impresia că le-a reușit un împreună sugestiv și energizant.

Acum să ne întoarcem la sinceritate ca temă a piesei. Sinceritatea care presupune franchețe, directețe. Sinceritatea prețioasă pe care deseori o pierdem și pe care poate tocmai din cauza asta o căutăm cu sete și poate chiar înverșunare, dacă am înțeles corect spusele autorului textului, cum că intenția sa a fost să facă o lume „în care fiecare personaj își va găsi partenerul perfect alături de care să poată **gândi cu voce tare, fără frică**.

Mai este vorba *și despre cealaltă sinceritate, cea de la nivelul lui „cum”, al alegerii mijloacelor. Mi-a părut că sinceritatea asta, care înseamnă și lipsa temerii de a nu fi pe plac, lipsa căutării lui a fi pe plac, care a făcut să nu fie excluse exagerările, patetismele, chiar accentele de sentimentalism, a fost motorul care a ținut totul legat. Dacă ar fi fost curățat spațiul de ele, efectul ar fi părut, cred, căutat, estetizant, artificios și la mine una nu ar fi prins, mai ales ținând cont de textul de la care s-a pornit.* Spun despre sinceritatea care a lăsat să fie descoperit „ce”-ul din piesă, cu tot cu secretele personajelor, cu tot cu complexe răsturnate, cu tot cu adâncul deseori opus ca semnificație suprafețelor. Sinceritatea asta m-a mișcat și m-a purtat cu sine pe măsură ce din ea au tășnit sau doar s-au întrezărit dansul sau spasmul, confortul sau jena de a fi în propria piele. Dacă am menționat confortul, să menționez și că nu cred că acest gen de spectacol a urmărit să creeze senzații confortabile, ci dimpotrivă, să scoată spectatorul din zona de confort.

Mă așteptam întrucâtva la toate astea din partea unui întreg în viziunea lui Radu Afrim, despre a căruia estetică tot citisem, dar fără să-i fi văzut pe viu vreun spectacol. Așteptam și accentele asumat flamboaiente care să potențeze o dinamică solicitantă și din când în când odihnitoare, în căutarea nu atât a echilibrului, cât a tensiunii dintre factorii care dezechilibrează și cei care reechilibrează. O energie densă, mutată de colo-colo, apoi calmată și tot așa (într-un decor conceput de aceeași Vanda Maria Strudza), parcă în căutarea adevărului, acea odihnă pe măsura oboselii pe care o presupune tot acest proces de descoperire și afirmare de sine. Odihnă care poate însemna, în cazul anumitor personaje, moartea. Sau, în cazul altora, dragostea găsită. Sau dragostea abandonată. Sau poate doar iluzia unei regăsiri, apoi iluzia unei împrieteniri, la capătul încercării de a trăi altfel decât pe pilot automat, altfel decât așezați confortabil în canapeaua proprie, în propria cutie, vlăguți când uităm sau nu mai putem sau nu mai vrem să fim sinceri.

Cutie. Cutii. Sfârșitul a ce am vrut să vă spun e aproape. Acum vă gândiți poate la expresia „thinking outside the box”. Să reformulăm: „living outside the box”. Sau „forgetting about the box” și focus pe living. De ce trebuie să existe o cutie? O canapea? De ce doar o culoare? Se poate ca afară să fie ca înăuntru? Vocea să fie totuna cu gândul? Ceea ce arătam poate fi totuna cu ceea ce suntem? Cine suntem? Ce suntem? Putem răspunde la toate astea cu un singur cuvânt? Putem răspunde la toate astea monocrom? Putem răspunde? Ne putem gândi? Putem vorbi? Ne mai putem deschide? Vrem?

Recunosc: la finalul spectacolului nu mi-au trecut toate astea prin gând. La final emoția mi se adunase toată în gât. Acolo pe unde trece vocea. Toate astea au venit, organic, după. Mai recunosc, cu vocea asta din litere fără sunet: mă bucură că a fost așa.



„Suntem ceea ce suntem“

Marius Dobrin

Dacă e să urmez opțiunea din titlul spectacolului care a marcat sosirea lui **Radu Afrim** la Craiova, aş spune că taman asta a lipsit pe scenă, rostirea cu voce tare a gândurilor.

Era aşteptarea mea curioasă şi, poate, nevoia de încurajare într-o asemenea tentativă. A gândi cu voce tare este o mai veche chestiune, asociată mai degrabă cu teama de a o face. Teamă care poate fi justificată de eventualul haos al adversităţilor, alimentate sau chiar născute din rostiri evacuate de menajamente. Această supoziţie îmi pare argumentată de Jacques Le Rider („Dilema Veche”, nr. 671): *„Pentru Freud, natura umană este programată pentru instinctele ei şi toate reflecţiile freudiene au în vedere normativitatea fără de care ceea ce el numeşte bestia umană poate deveni mult mai rea decât animalul, pentru că acesta din urmă nu ştie că e crud, nu e distructiv, ci acţionează în numele instinctelor naturale. În accepţia freudiană, cenzura e cumva dincolo de bine şi de rău”*.

Şi totuşi, oamenii simt ca pe o ispită dorinţa eliberării, dorinţa ieşirii din convenţie. Adnan Lugonić părea să proiecteze o astfel de remodelare a comportamentului nostru social, chiar dacă el avea în vedere caracterul aparte, post-traumatic, al Bosniei. Titlul traducerii franceze, **„Puissent nos voix résonner”**, îmi pare a fi mai aproape de asta. Pentru că piesa vorbeşte mai degrabă despre lipsa de comunicare, ceea ce reprezintă mai puţin decât aşteptările dezvăluirii publice a gândurilor. Este o secvenţă în care un personaj îl îndeamnă (rostindu-şi gândul cu voce tare) pe celălalt să aibă curajul de a rosti ceea ce pare a fi evident. Cuplurile ale căror poveşti alimentează motorul piesei au hiatusuri în comunicare dar nejustificate prin teamă de consecinţele rostirii.

Radu Afrim a creat un spectacol mai cuminte decât promite titlul dar, îmi place să sper, mai constructiv. S-a comentat deja despre aducerea în faţa publicului craiovean a unei teme mai progresiste decât era obişnuit. Or, tocmai aici îmi pare că **Afrim** a procedat cu măiestrie. Vor fi fost vreunii deranjaţi de sărutul a doi bărbaţi care se iubesc, dar toată povestea a fost astfel construită încât substratul civic a fost elegant îmbrăcat în ingredientele etern valabile ale sentimentului, acelea cu care marele public este familiarizat din produsele mainstream. Povestea de dragoste a unui cuplu homosexual este aşezată firesc, inclusiv din perspectiva unui public înclinat spre conservatorism, laolaltă cu alte cupluri. Prostituata, amintind de „Pretty Woman”, are o replică ironică vizavi de Hollywood şi se îndreaptă spre un happy end cu umor şi fără butaforie. *„Îmi pare bine că nu ți s-a sculat”* spune **Romanița (Ionescu)** celui ce i-a fost client, ca o concluzie cu o semnificație mai largă în privința unei noi șanse de a relua încercarea de fericire între doi oameni.

Radu Afrim a dat personajelor chiar numele sau porecelele actorilor, și asta atât datorită grijii cu care caută să-i aducă pe aceștia cât mai aproape de rol, dar și ca un mod subtil de a apropia de temă publicul ce-și cunoaște favoriții. În balans cu tendința de avangardă, care-i este proprie, spectacolul are și multe puncte de contact cu popularitatea. De la replici de umor slab auzit la televiziune până la sintagma unui refren de-al lui Ilie Micolov. Altfel, marca Afrim se respectă prin rafinament, prin atenție la detaliu.

Scenografia semnată de **Wanda Maria Sturdza** are acuratețe geometrică și funcționalitate în simbolistică. Alegerea sofalelor este inspirată, ele reprezentând și „insula” pe care-și trăiește povestea fiecare cuplu, dar și mijlocul de navigare prin viață. Culorile, definiatorii individual cât și împreună, acoperă spectrul curcubeului, ca o reafirmare a unei declarații de principii. Arbustul, într-un vas asortat în culoare cu canapeaua lui **George (Costea)**, este ca un pom din Paradis pe care acesta îl împodobește, repetat, cu fructe în culori ce transmit o stare. Și ploaia pernelor este colorată, la fel și cea a verzelor aruncate la început. Printre replicile care te marchează este și *„lăsați culorile să vină la mine!”* Pernele colorate zboară aidoma unor like-uri la un video live pe facebook și, când intervin tristețea și furia, tot ele sunt purtătoarele de mesaj; *„luați-vă culorile înapoi!”*. Ceea ce se abstrage acestei palete cromatice ar fi albul luminii lampadelor care strălucesc lumea de aici și negrul sofalei rezervate lumii de dincolo. O lume în care, din ceea ce numim culoare, mai rămâne doar roșul sângelui fatal.

Big-Bang-ul lumii de pe scenă e altă mostră de inventivitate regizorală: bebelușul reprezentat de o boxă, accentuând ceea ce devine stri-

dent, plânsul exaperant, orăcăitul. Copilul schimbă viața cuplului **Iulia (Colan)** și **Cătălin (Vieru)**, zguduind până la pierderea stabilității, este pasat de colo-colo (*„să plângă, așa i se formează caracterul!”*), este ascuns și readus în atenție pentru ca, așa cum un ochi sensibil a remarcat, să absenteze taman la final, la ieșirea la rampă.

Apropiindu-mă de jocul actorilor, vrând să menționez coregrafia semnată de **Flavia Giurgiu**, am descoperit că până și obiectele se mișcă în scenă cu grație, după o partitură. Apoi, desigur, putem admira plasticitatea trupului, tot mai armonioasă de la spectacol la spectacol, a lui **George Costea**. Scenele de grup au și sincronizare și hazard, după caz. Petrecerea cu dedicații muzicale (**Iulia Colan** ridică atmosfera și coordonează) are rolul de a aduce și publicul spre un punct de maximă apropiere în poveste, iar trimiterile încrucișate (*„de la Dragoș pentru George, de la George pentru Dragoș”*) într-un ritm antrenant, ajută să înțelegem că suntem, în fond, cu toții la fel.

Dacă soții Iulia și Cătălin reprezintă tușele cele mai consistente în piesă, regizorul construiește cu măiestrie alternative dintre cele mai poetice. **Roma(nița Ionescu)** și **Juve (Marian Politic)** joacă o comedie romantică surprinzătoare. El mixează flegmatismul taximetristului cu modestia unui convalescent în dragoste, cu un umor sensibil. Ce postură inedită când îi spune *„ești frumoasă”*. Roma, o parteneră de contrast, care începe prin a rejecta gesturile de tandrețe pentru că nu intră în fișa postului, se apropie de semnificația titlului și iese din convenție: *„îmi ajung fricile mele”*, întinzând cu emoție mâna către el. Cuplul lor, asistat cu umor de **Tamara Popescu**, face obiectul unui clip promoțional de efect realizat de **Vlad Drăgulescu**, un proiect ce a punctat fiecare premieră a acestei primăveri.



©Albert Dobrin



©Albert Dobrin

Dincolo de vechi rigidități, regizorul aduce în prim-plan triunghiul **Costinela (Ungureanu) - Dragoș (Măceșanu) - George (Costea)**. Din secvențe mici, ca o planare a aparatului de filmat, se configurează dramatismul. De la gestul Costinelei de a-și mângâia sarcina, de la discreta ținere de mână între soți, până la pătimașa întâlnire a celor doi amănți, Dragoș și George, și la tensiunea constrângerilor sociale, a posturii de triumghi. Alături de momentele de grație ale lui **George Albert Costea**, în cel mai reușit rol al său, se impune personajul Dragoș. Îmi pare cea mai grea postură de pe scena de aici și tocmai de aceea reușita lui este cu atât mai remarcabilă. Balansul său între cei doi pe care-i iubește poate fi decisiv în ceea ce rămâne în noi.

La **Cătălin Vieru** avem confirmarea unei împliniri artistice. Bărbat cu imaturități, amintind de succesul din **„Profu’ de religie”**, cu plânsul de copil și zbucium de tată, are un monolog tragic bine plasat scenic față cu indiferența mecanică a societății. **Iulia Colan** trăiește, nu joacă, din nou, pe scenă: evadarea, disperarea, dezorientarea și predarea în brațele unui hazard ironic, tot acest iureș lasă urme pe chipul ei și privirea îi este încă departe și la a treia ieșire la rampă. În privința cuplurilor care se caută, Iulia și **Raluca (Păun)** intră mai târziu în joc, când deja caruselul se învârte, fără un final. *„Viața asta e un mare căcat”* spune Raluca și, pe măsură ce spectacolul avansează, replicile ei punctează cu umor, din gesturi, din ton, o privire lucidă a vieții. *„Tragedia e teritoriul meu”* și sala râde. Este vocea ei în registru comic, citește Antig(ay)ona!!!, dar este și forța unor roluri trecute ce se ascund acolo.

Cuplul cel mai liniștit, deși neîmplinit – în fond nici cu cine știe ce așteptări –, este al celor de vârstă a treia. **Tamara Popescu** și **Constantin Cicort** sunt

o pată de culoare à rebours. Umorul e complementar, tristețea poveștii fiecăruia este expusă atât cât să fie inventariată, într-o lume tânără care nu are timp și senzori pentru asta. Dacă el face cu ochiul și se joacă, de la încadrarea în pătratul luminos al reflectorului ce sugerează un lift și până la desuețele galanterii de cartier, Tamara are mereu o privire diferită pentru fiecare scenă pe care o urmărește din colțul său.

Pe lângă personajele din jocul dragostei în fel și chip avem și ceea ce am putea numi bufoni într-o piesă clasică. **Claudiu (Mihail)** și **(Alex) Cala(ngiu)** răscolesc scena, sunt hiperactivi, se întrec în replici populare (**Olița Cântec** a remarcat în **„Supliment Cultural”** că publicul larg reacționează amprentat de show-urile TV) care uneori par prețioase comportamentului lor (gen „refresh de memorie”). Sunt micii gangsteri, agresiv-infantili, de după blocurile gri, și ajung să semene celor doi spărgători din „Home Alone” când îl atacă pe fostul lor învățător. Un amestec de rudimentar și șmechereală sunt rodul propriului refuz al educației. Cei doi actori sunt la al treilea spectacol împreună, de data aceasta într-o relație sudată, de lung parcurs, solicitantă, cu multe fațete. Pe lângă imaginea de forță agresivă, Claudiu plânge iar Cala are câteva replici de contrapunct, cu ton copilăros. Acolo este el, cel cu zâmbet și acuitate în priviri.

Eugen Titu face un rol consistent, amintindu-mi de Domnul Popa al celor de la Sarmalele Reci. Depășește postura facilă a „negativului”, îi dă nuanțe umane cât să incline balanța. Are și misiunea dificilă de a rosti un mesaj civic care spune în clar ceea ce actul artistic impusese deja. O exhibare a exasperării față de recrudescența unor tendințe din alt veac.

©Florin Chirea





©Albert Dobrin

Inedită și reușită este inserția de interpreți care nu sunt actori, dar care se remarcă prin limpezimea cu care-și îndeplinesc rolul. **Lili Sârbu**, cu mișcări și ipostaze picturale, **Cătălin Stratonie**, cu delicatețe ajutat în rol de **Marian Politic**, și, mai ales, **Alex Bălă**, cel care, discret, pare să fie dirijorul (muzical, cel puțin) al acestei simfonii. DJ de pe lumea cealaltă, închide ochii când viețuitoarii furioși se încaieră în apropierea sa, anulează deranjul unor obiecte și butonează pentru melodia care stă să înceapă. Iar **Cătălin Vieru** îl face egalul său în finalul lor tulburător.

La un moment dat, pe scenă se aude triada: presiune, probleme, progres. Dar ce oboseală până acolo! George,

într-un adevărat recital, rostește și „*am obosit, mai am doar puterea să fug undeva*”.

Radu Afrim este al doilea mare regizor, într-un sens creator mai larg, după Robert Wilson, care a montat în acești ani la Craiova. Spre deosebire de american, el a fost îndelung așteptat, a adus, pe lângă măiestria creativă („*lipsa de imaginație poate fi fatală*” se aude pe scenă), și o idee, speranța fiind că vor exista roade. Și în teatru și în societate.

Chiar dacă sau tocmai pentru că „*suntem ceea ce suntem*”.

DIALOGURILE SPECTATOR

Adnan Lugonić s-a născut la Sarajevo în anul 1988. A studiat la Academia de Arte Performativă din Sarajevo. Lucrează ca asistent al Departamentului de Dramaturgie al aceleiași academii. Totodată ocupă postul de consultant artistic al Teatrului Național Mosar. “Dacă am gândi cu voce tare” (*Kad bi naglas govorili* – titlul original) este prima piesă de teatru pe care a scris-o. Piesa a fost jucată în premieră la Sarajevo și, pentru prima oară în străinătate, în România.

„*Exact așa mi-am imaginat această scenă.*”

Claudia Gorun în dialog cu Adnan Lugonić



©Florin Chirea



Adnan Lugonić

C.G.: *Kad bi naglas govorili (Dacă am gândi cu voce tare)* este prima ta operă dramatică. Unde ți-ai găsit inspirația?

A.L.: Este lucrarea mea de absolvire. Așa că mi-am dorit ca acest text dramatic să adune la un loc toate temele și motivele care se răgăseau în lucrările mele din perioada studenției. De asemenea am simțit nevoia să scriu despre frământările, problemele și preocupările oamenilor obișnuiți, și mi-am dorit ca aceștia să se exprime cu voce tare despre aceste lucruri. În general noi nu vorbim despre stările și nevoile noastre emoționale sau despre emoții pur și simplu. Vorbim despre orice altceva – politică, sport, ecologie etc. – dar nu încercăm să vorbim deschis despre viața noastră emoțională. Personajele din piesa mea se luptă cu aceleași obstacole, dar în cele din urmă reușesc să le depășească.

C.G.: Personajele sunt inspirate din viața reală?

A.L.: În principal, toate personajele din piese sunt inspirate de persoane din viața reală. Am folosit niște caracteristici de bază ale unor oameni pe care îi cunosc, iar peste aceste caracteristici am construit niște per-

sonaje care în cele din urmă nu au atât de multe lucruri în comun cu oamenii de la care am plecat.

C.G.: Această piesă a fost pusă în scenă pentru prima dată la Sarajevo. Cum au reacționat oamenii la acest subiect, la relațiile dintre personaje?

A.L.: Am fost foarte surprins de reacțiile oamenilor de aici, din Sarajevo. Au aplaudat pentru mult timp, ridicați în picioare, atât la repetiția generală, cât și la premieră. Am putut observa că au avut nevoie de un astfel de spectacol. Este cel de-al doilea an de cand acest spectacol este prezent în repertoriul Chamber Theatre 55, și de fiecare dată cand se joacă sala este plină. Oamenii se identifică cu personajele, recunosc acele situații și acele probleme. Cu siguranță există oameni care nu sunt de acord cu anumite aspecte ale spectacolului, cum ar fi povestea celor gay, dar chiar și aceia rămân în sală până la finalul piesei și sper că părăsesc teatrul cu o atitudine mai puțin rigidă decat cea cu care au venit inițial.

C.G: Cum te-ai simțit atunci când ți-ai văzut piesa pusă în scenă într-o limbă străină?

A.L.: A fost o experiență foarte ciudată să-mi văd piesa în limba română. Am fost foarte emoționat și m-am simțit ca și cum nu mi s-ar întâmpla mie asta, ci altcuiva. A fost pentru prima dată când mi-am văzut piesa jucată într-o limbă străină, și mi s-a părut atât de neobișnuit să aud personajele rostind altă limbă decât a mea.

C.G.: Ce poți spune despre viziunea lui Radu Afrim asupra piesei tale?

A.L.: M-am simțit onorat că Radu Afrim a ales să monteze piesa mea pe scena

Teatrului Național din Craiova. Ca autor ai speranța că într-o zi o să colaborezi cu regizori precum Radu Afrim. Mă consider norocos pentru că mi s-a întâmplat asta cu prima mea piesă. În timpul premierei de foarte multe ori am gândit: "Exact așa mi-am imaginat această scenă." Sunt foarte recunoscător că am avut șansa să colaborez cu Radu Afrim și cu Teatrul Național din Craiova.

C.G: Ai câteva cuvinte despre actori?

A.L.: Cred că actorii au făcut o treabă extraordinară. Am simțit că sunt o trupă care crede cu adevărat în ideea de teatru și de spectacol, dar poate că cel mai important este că au crezut în personajele lor. Mi-am putut da seama că au muncit mult, toți au reușit să surprindă natura personajelor lor și să dea o reprezentație foarte bună.

C.G.: Ești consultant artistic într-un teatru din Bosnia și Herzegovina. Ne poți oferi o perspectivă asupra lumii teatrului din țara ta?

A. L.: Teatrele din Bosnia și Herzegovina au foarte multe probleme. Cea mai mare problemă fiind banii. Nu există suficienți bani pentru premiere sau pentru investiții în echipat și tehnologie. Dar, cu toate acestea, artiștii se luptă cu toate obstacolele și continuă să lucreze. De asemenea, o altă mare problemă este aceea că politicul se amestecă în treburile teatrelor, punându-și oamenii lor în pozițiile de management. Aș putea spune că în ultima vreme repertoriile sunt în mare parte orientate către conservatorism și tradiționalism și sunt politic controlate. Desigur că există și excepții, dar sunt din ce în ce mai rare.

C. G. : Te gândești să scrii o altă piesă curând?

A. L.: Sunt pe cale de a scrie o nouă piesă și sper să o termin până la începutul noii stagiuni.

Un eveniment. Faust la Budapesta

George Banu

Faust e un spectacol legendar. El e soclul pe care s-a construit progresiv identitatea teatrului „Radu Stanca” din Sibiu. În istoria teatrului modern asemenea cazuri există și ele au rămas memorabile. De-a lungul a numeroase stagioni „Teatrul de Artă” din Moscova a jucat piesele lui Cehov, îndeosebi *Livada de vișini*, Max Reinhardt, la Salzburg, în fața catedralei, juca în fiecare an *Jedermann*, „Teatrul de Cameră” al lui Tairov a reprezentat Fedra și, în Franța, Louis Jouvet, *Knock*, succes ciclic reluat. Apoi „Berliner Ensemble” a lui Brecht și-a impus identitatea jucând *Mutter Courage* cu celebra Helene Weigel iar, mai târziu, „Teatrul Laborator” al lui Grotowski a impus in lume *Prințul Constant*, cu Ryszard Cieslak în rolul principal. „La Mamma” a prezentat la scară planetară *Trilogia antică* a lui Andrei Șerban. În ultimii ani, Lev Dodin și „Teatrul Mic” din Sankt Petersburg au circulat îndelung mai întâi cu *Frați și surori*, epopee a Rusiei agrare în timpul Războiului mondial, iar apoi au jucat două decenii Gaudeamus, reflecție poetică despre soarta tinerilor în Rusia sovietică. Spectacole emblematice. *Faust*, a cărui carieră a început acum zece ani, face parte din această categorie rară a operelor scenice care durează și se impun ca fundament al unei aventuri teatrale asemeni celei de la Sibiu condusă de Constantin Chiriac.

Faust, după Edinburg și Bruxelles, în ciuda dimensiunilor distribuției și a condiției imperative de a fi jucat într-un spațiu special amenajat a fost prezentat la Budapesta pe 27 aprilie, în cadrul festivalului MITEM. Pentru aceasta, direcția Teatrului Național budapestan a investit o sala de uzină dezafectată construită de către marele inginer Eiffel. Cât de agreabilă e plăcerea spectatorului care caută și descoperă în oraș un loc necunoscut, un vechi edificiu adus la viață pentru a exalta un specatcol! E ce au resimțit parizienii acum câteva decenii când căutau „Cartușeria” de la Vincennes, unde Ariane Mnouchkine prezenta celebrul său *1789* sau, foarte recent, la Cluj când pătrundeam de asemenea într-o uzină abandonată pentru a asista la *Regele Lear*, de acest regizor care are „darul” locurilor rare, Gavriil Pinte. Acum la Budapesta, pentru un spectator ca mine plăcerea provenea și din



©Paul Băilă

ecoul vorbelor în română care răsunau entuziast nu doar pe scenă ci și înainte, în sală, în culise. Acum aveam sentimentul că se concentrau pentru reușita reprezentației toate forțele unei instituții, de la studenți la mașiniști, de la actori la muzicieni și autorii spectacolului, Silviu Purcărete (regie), Helmut Stürmer (scenografie), Vasile Șirli (muzica). Totul atesta pasiunea unei comunități care se afirma cu dăruire acestui spectacol „grand format”, acestei aventuri ieșite din comun: reprezentarea lui *Faust*, epopeea lui Goethe! Această misiune producea un sentiment de coeziune, de angajare pe care nu l-am mai perceput decât în turneele lui Ariane Mnouchkine cu celebrul „Théâtre du Soleil”. La unii ca și la alții, forfota efervescentă a participanților confirma spiritul de grup căruia fiecare membru îi atestă puterea. Teatrul e o aventură comună. Pe scenă și în afara ei!

Știam că pentru a confirma invitația lansată de MITEM s-au luat decizii dificile și, neliniștiți, așteptam să le și verifice consecințele. În urma unei probleme de sănătate, protagonistul spectacolului, Ilie Gheorghe, trebuia înlocuit. Cum se poate modifica un echilibru constituit în timp, cum poate rezista un proiect confruntat cu accidente umane pe care teatrul le comportă – iată întrebările esențiale! La sugestia

Marinei Constantinescu, Silviu Purcărete a distribuit un interpret care nu-i era necunoscut, Miklos Bacs, de la „Teatrul Maghiar” din Cluj, care jucase și în *Gulliver* și în *Iulius Caesar*. Mă întrebam: cum voi reacționa în fața acestei mutații, cu atât mai mult cu cât o strânsă prietenie mă leagă de Ilie Gheorghe. Surpriza m-a tulburat: intuiția lui Silviu Purcărete și a lui Miklos Bacs a fost de a nu abandona și transforma viziunea inițială a lui *Faust*, ci, dimpotrivă, de a o prezerva. Cu emoție priveam scena și, în semiobscuritate, mă îndoiam: îl vedeam pe Ilie sau pe Miklos? Cât semănau! Ei se confundau subtil sub ochii mei și îmi apăreau ca o ființa dublă, geamănă. Interpretul de azi nu-l nega pe cel de ieri, dimpotrivă, dar totodată își afirma nuanțele identității sale. Experiență unică! Ca și cum tatăl se retrăsese dincolo de scenă iar succesorul îi prelungea, fără a-l trăda, drumul inițial trasat! Astfel, ambii erau prezenți! Succesiune generațională de artiști reușiți pentru a-l face pe Faust să supraviețuiască pe scena Sibiului!

Contrariul lui *Faust*, Ofelia Popii, alături de noul său partener, fascina ca la debutul său în rol de acum zece ani. Publicul i-a salutat entuziast pe unul și pe celălalt, căci dacă savantul contaminat de melancolie căpăta acum un surplus de energie față de precursorul său, Mefisto își prezerva condiția ambiguă, nici bărbat, nici femeie, un androgin incert, o creație a minții, o fantasmă. Intuiție genială confirmată de interpreta care dialoghează cu Faust dar nu construiește un personaj omogen, ci dimpotrivă, fluid, insesizabil, un fel de viziune având un nume: Mefistofeles, „spiritul care neagă”! Faust i se adresează, semnează cu sânge pactul solicitat, se asociază și voiajează cu partenerul ce-i permite să descopere plăceri demoniace, dincolo de rațiune, amestec de bălci și de infern. Ambiguitatea relației lor e unică, niciunde asemenea: nici la Peter Stein, nici la Viktor Pandur... sau alții!

Într-un celebru *Faust*, semnat de Klaus Michael Grüber, tex-

tul era redus la relația dintre bătrânul savant, interpretat de marele actor Minetti, și tânăra fată, inocenta și devotata Margareta. O ultimă iubire înainte de sfârșit. Aici, însă, Margareta nu se prezintă ca o identitate singulară, e dispersată în mai multe „margarete”, ca și cum dragostea lui Faust nu se poate cristaliza în jurul unei unice partenere ci o resimte peste tot, printre tinere fete reunite în jurul lui, fete care seduc cântând melodii melancolice și distribuind, idilic, flori de câmp. Viziune angelică! Faust nu iubește o fată, ci iubește iubirea diseminată în jurul său.

Spectacolul seduce prin soluțiile finale unde, în ciuda morții programate de Goethe, intervin accente comice – Faust al cărui cadavru nu poate intra în sicriul prea mic – sau, dimpotrivă, sfâșietoarea durere a lui Mefisto care-și constată înfrângerea. Câtă tulburare produce Ofelia Popii în acest dans final, câtă durere a personajului învins. Atunci, pe amândoi, Ofelia și Mefisto, în mod egal i-am iubit.

Spectacolul de la Budapesta s-a împlinit și a fost salutat ca o sărbătoare a teatrului. A unui teatru poetic și filozofic, derizoriu și patetic. Și la sfârșit prin aplauzele entuziaste mi se părea că identific un nou pact, acela al împlinirii dialogului dintre scenă și sală grație acestui Faust mereu viu, neobosit.

@Sebastian Marcovici



a început să-i citească în poloneză câteva replici. Flaszen a revenit încet la el însuși și, luminat, a continuat câțva timp... din nou, altfel, am regăsit puterea lui Faust.

După o întrerupere de mai bine de un an, proiectul „Autorii sunt în sală”, dedicat spectacolelor-lectură ale T.N. „Marin Sorescu”, a revenit cu spectacolul **Nici măcar sfârșitul lumii?**, de Andrei Ursu. Spectacolul, în regia lui Vlad Drăgulescu, director artistic al Naționalului craiovean, a fost realizat după piesa cu titlul omonim. „Nici măcar sfârșitul lumii?” a fost una dintre piesele câștigătoare ale Concursului Internațional de Dramaturgie Craiova, „DRAMA 2015” – realizat în parteneriat cu Universitatea din Craiova. Premiera spectacolului (scenografia Lia Dogaru) a avut loc pe 19 aprilie 2017, ora 19, la sala „Ion D. Sîrbu”.

Din distribuție au făcut parte actorii Vlad Udrescu, Nicolae Vicol, Bianca Pintea, Valentin Mihali, Geni Macsim, Angel Rababoc, Tudorel Petrescu, Ștefan Cepoi, Petra Zurba.

Autorii sunt în sală este un proiect menit să încurajeze dramaturgia contemporană românească, din dorința de a sensibiliza regizorii aflați în căutare de texte valoroase, precum și de a atrage publicul către creația dramatică autohtonă. Proiectul este destinat prezentării unor texte din dramaturgia originală românească a ultimilor ani. Până în prezent, la Teatrul Național „Marin Sorescu” au fost puse în scenă spectacole din dramaturgia unor autori precum Cornel Mihai Ungureanu, Daniel Bănulescu, Valentin Nicolau, Cornel Udrea, Gheorghe Truță, Mircea M. Ionescu, Sergiu Vâlcu, Bogdan Cristian Drăgan.

Andrei Ursu s-a născut la 23 septembrie 1984 la Timișoara. A urmat pe parcusul celor 12 ani de formare educațională – primară, gimnaziu, liceu – aceeași școală – „Liceul Teoretic William Shakespeare” Timișoara, aflată pe strada I. L. Caragiale. A absolvit cursurile Facultății de Litere din cadrul Universității de Vest Timișoara, secția Engleză-Germană. Și-a dat licența din literatura britanică post-modernă, axându-se pe romanele lui John Fowles. Face teatru, într-o formă sau alta, de la 17 ani. Scribe de la 18 ani. A debutat la 19 ani cu un fragment de roman, neterminat, în revista „Orizont Latin” din Timișoara (redactor-șef, Nina Ceranu). La 25 de ani, în 2009, Andrei a scris un text în două personaje, numit „Viață Lights/ Moarte fără filtru”. Proiectul cade, dar textul rămâne și Andrei l-a trimis, în ultima zi, la Concursul Național de Dramaturgie. Andrei află, întâmplător, că a câștigat Concursul Național de Dramaturgie pentru 2009/ 2010. Premiul consta în montarea spectacolului pe scena Teatrului Național „Mihai Eminescu” Timișoara. Textul este selectat pe lista scurtă în cadrul Irish Embassy Award din 2010. În 2012 ajunge pe lista scurtă al concursului internațional Talking About Borders.

În acest an, pe 6 iulie, a avut un spectacol-lectură, *Animal Crossing*, la Theatre de l’Opprime, Paris, cu un text pe care l-a scris împreună cu actorul și regizorul timișorean Victor Dragoș.

Autorii sunt în sală – 2017

„Nici măcar sfârșitul lumii?”

Fragment din piesă

Se-aruncă cu toții peste rucsac, trag de el, conținutul se scurge pe jos. O carte, alte nimicuri, niște ochelari de soare, un tricou, le-aruncă cât colo. Cărciumarul găsește un portmoneu de piele cu ceva în el.

Cărciumarul deschide. Miroase. Scoate un baton învelit în ciolofan.
Cărciumarul: Ce-i asta?
Primarul: Nu știu.
Mușteriu: E ciocolată?
Jandarmul: E hașiş.
Mușteriu: Satana! V-am spus eu c-ăsta-i dracu gol.
Mama: Sunt droguri tâmpiților.
Primarul: Și ce să facem cu ele?!

Cărciumarul: Păi ce?
Mama: Le vindem.
Primarul: Stai așa un pic. Că eu m-ocup de tranzacții. Știu eu la cine trebuie apelat.
Mama: La noi s-a găsit deci e-al nostru și ne ocupăm noi, mulțumim.
Primarul: Da, dar eu sunt autoritate și n-a vorbit nimeni cu mine.
Mama: Lasă că vorbim noi.
Primarul: Se confiscă.
Jandarmul se duce amenințător la ea și îi ia portmoneul din mână. Îi dă o palmă Cărciumarului ca să fie exemplu. Mușteriu râde dar nu prea știe de ce. Apoi îi pierde râsul. Se ține de pânțele. Iese fugind.
Primarul: Ce l-a apucat?
Cărciumarul (cu mâna la față): Prea multă ciorbă și ardei iuți. Și a și băut mult.
Jandarmul: Dacă-i nehalit și bețiv.
Mama: Taci gealature. Du-te sprijină un zid sau stai în drum s-aibă și muștele la ce trage că ar muri de foame fără din ăștia ca tine de care ne-mpiedicăm numai când n-avem nevoie. Și tu ce te hlizești așa puțoiule?! (Primarului) Rânjește fir-a-ți mecla aia spână de haplea că tot ne iei până nu mai rămâne nici pielea pe os.
Primarul: Taci fă hoășco. Fără mine unde-ați fi?!

Jandarmul: Nu știm.



©Albert Dobrin

Primarul: Fă, vă spun eu c-ar fi și mai rău fără unul ca mine. Țștia ca mine, suntem niște necesități naționale.

Mama: Țștia ca tine?!

Cârciumarul: Da mai taci femeie, ce te-a apucat?!

Mama: Zoaiiele bălții și negrul de sub unghie, molimă la costum. Cioară vopsită. Tot ești cusut cu ață albă, mă mir că te mai ții, dar de fapt te țin ăia să fii slugă peste slugi. Borcan cu borhot.

Primarul: Da mai încet cu ironia că am și eu sentimente vorba aia. (În timp ce-și verifică telefonul, nu-i pasă deloc)

Jandarmul: Nu scuipa unde știi c-ai să lingi mai încolo!

Cârciumarul: Bagă-ți mințile-n cap și mușcă limba.

Mama: Da m-am săturat să tot tac. Uitați-vă la voi. În ce hal ați ajuns.

Primarul: Mie mi se pare că nu stăm prea rău.

Jandarmul: Se putea și mai și.

Cârciumarul: Măcar facem și noi câte una, câte alta și nu ne plictisim cât trece timpul.

Mama: Se termină lumea bă cretinilor!

Primarul: Nici măcar doamnă, hai-deți să nu ne imflamăm aiurea. Nu

e chiar așa de rău. Mai avem de unde scădea.

Mama: Taci tu că din cauza unora ca tine am ajuns unde suntem.

Jandarmul: Pardon, da cu cine ați votat?

Mama: Lasă tu astea! Vrea să ne conducă, să ne conducă da să nu-mi comande mie și să-mi strice afacerile.

Primarul: Hai las-o că e la menopauză.

Cârciumarul: Femeia e mai slabă ea din fire și sensibiloasă de la natură, dar când o apucă damblaua...

Mama: Țștia ca voi. Voi ați adus lumea în halul în care-a ajuns.

Fata stă la o masă acum, privește.

Mama: Ne-ați distrus cu căcaturile voastre și cu lăcomia. Tot timpul mai mult și mai mult, chiar și când nu mai era de unde. Și-atunci ați făcut voi să se ia și din piatră seacă și din piei belite și din măduva oaselor. Bărbați care știu doar să fută și să fure, să mănânce, să bea și să distrugă pentru că se plictisesc și de altceva nu mai sunt în stare. Lași și hoți!

Primarul: Hai lasă că mâine când ți-o fi iar foamea-n gât ți-oi fi schimbând și părerea. Că știi tu de unde vine mâncarea.

Jandarmul: Așa spun și eu.

Cârciumarul: Mai potolește-te femeie că ne aduci cu vorba la sapă de lemn!

Mama: Suntem la sapă de lemn tâmpitule! Și ne-am dat cu sapa-n cap până s-a rupt! Aruncă un ochi pe lângă tine. Țara e dusă, am vândut pădurile, am făcut munții moloz, marea a secat, s-au golit orașele, am ars tot cărbunele și toată benzina, s-a stricat apa și mâncarea, am ars cărțile și ne-am dus la sat să ne rugăm la cruci că poate se-ndură, da nu se mai îndură nimeni că nu mai îngăduie nimeni atâta ură, lăcomie și nepăsare. Râzi

limbricule. O să tot râzi până când n-o să mai poți. Că vine sfârșitul. O să se zică și ce-o să fie spus o să spună vântul și-o să facă focul și-o să se-ntâmples exact cum îți șoptește gândul noaptea, de n-o să mai fie piatră peste piatră și nici firimitură n-o să mai rămână când s-o termina și s-o așeza praful peste ce-a fost din omenire. Vă blestem că și-așa sunteți blestemați.

Vântul începe să bată, în crescendo.

Primarul: Măine când vin ăia de la comandament să-l ia pe domnul, o să-i întreb dacă n-au loc și de tine. Poate te duc un pic într-o vacanță la o tabără de muncă. Că poate-o să-ți placă!

Cârciumarul: Cum?!

Primarul: Zic să tacă până nu mă enervez că am cunoștințe.

Jandarmul: Chiar și de teorie! Nu mai spun de practică!

Mama: Ca un copil care se cacă pe el fără instrucțiuni.

Cârciumarul: Dar te rog, gata! Potolește-te!

Mama: Lasă, lasă. Bine puțoiule. Da ascultă bine la mine – vă blestem pe toți, și pe mine mă blestem să nu zici că-s lașă ca tine – să se prelungească timpurile astea și să ne omoare încet și molcom, și nouă să nu ne pese și să ne fie prea lene să fugim, să stăm ca vitele și să-ncasăm, să vină toate urgiile pământului dintr-o dată și piatră din cer să cadă și să se caște pământul, să vină iar inundații să te văd cum o să te plimbi cu barca plină de broaște râioase, țipari, șerpi și coropișnițe, să-ți fie toate ajutoarele care-ți vin pe pile și din care te-mbuibi pline numai de lăței, și cafeaua numai zaț și lăcuste să vină și să se deschidă cerul și dobitoacele care mai sunt să prindă glas și să meargă pe două picioare și la toți să ne fie viața un coșmar aievea ca o vedenie din iad în care-am căzut printr-un vis care vine în plină zi și nu mai pleacă și visul să țină până când n-o să mai putem îndura visarea și mai apoi să țină iar pe-atât, până când vine întunericul să ne-nghită pe toți, că merităm să nu mai fim. Și să ne uite lumea. Și să nu mai fie oameni pe-ntinsul ei!

Tunete, fulgere. Un zgomot ca și cum ceva metalic e rupt și dărâmat. Parcă un grohăit.

Vântul urlă. Se-aude și Mușteriu! urlând.

Mușteriu! (off): Ce vrei gadină?! Doamne? Dumnezeu-le Doamne?! Dacă ești fă-mă să nu mai am vedenii! Nu veni încoa! Stai că ți!

Țipă cât îl țin jocii și intră cu spatele înapoi în cârciumă cu sătărul într-o mână și cu un ziar rupt în alta.

O clipă de tăcere.

©Florin Chirea

Proiectul Oreste și autorii conspirației

Lia Boangiu

Proiectul Oreste este unul din spectacolele atipice de pe scena Naționalului „Marin Sorescu”, iar denumirea sa de „proiect” are conotații nu doar în conținutul spectacolului, dar și în procesul de creație care e suma întregii echipe de pe scenă și din spatele ei. Ideea a pornit totuși de la tânărul regizor Laurențiu Tudor, absolvent al școlii de actorie de la Craiova și masterand în regie la Cluj. Laurențiu, căruia i-am luat un interviu pentru numărul curent al revistei, e însuși o figură atipică printre regizorii generației sale – deși vrea să vorbească pe limba contemporanilor săi, nu se regăsește prea ușor în texte moderne. Asta l-a împins cumva înspre începuturile teatrului occidental, spre tragedia greacă.

Piesa *Oreste 2.0*, scrisă de dramaturgul american Charles Mee (recunoscut pentru stilul tip colaj de a compune piese de teatru adesea inspirate din tragedia greacă), stă la baza spectacolului. Însă Laurențiu și echipa de actori nu au vrut să depindă în totalitate de forma aceasta a textului, care era la rândul ei legată de o anumită montare. Prin urmare, textul spectacolului așa cum se joacă la noi a împrumutat și din textul clasic al lui Euripide și din alte tragedii clasice, împreună cu replici și monoloage compuse de actori. Un exemplu e personajul interpretat cu mult umor și vervă de actrița Haricleea Nicolau, care a ales să facă din Elena o femeie modernă preocupată peste măsură (cum altfel?) de aparențele sociale

©Florin Chirea

și aspectul fizic, cu vlog și urmăritori, dar și ceva plasare de produse. În mod fabulos, ea e dublată de personajul astroloagei Saturnia (interpretată tot de Haricleea), care face sesiuni live pe Facebook, răspunde la întrebările celor care comentează, vorbește despre influența planetelor, sau îi dă sfaturi de destin lui Oreste.

Tragedia lui Oreste (Claudiu Mihail) și a surorii sale, Electra (Raluca Păun), are loc într-un context contemporan adaptat. Asistăm la întâmplările care au loc după matricid, și care vor decide soarta celor doi. Aceștia își așteaptă sentința într-o închisoare modernă fără ziduri sau gratii, dotată cu senzori ce pornesc alarma dacă perimetrul este încălcat. Muștrările de conștiință îndurate de Oreste sunt puse în evidență de calmul aparent al Electrei. În timp ce el e torturat de halucinații cu chipul Furiilor care împletesc amintirea crimei cu cea a trădării unei foste iubite, Electra tas-tează de zor la un laptop și construiește o apărare (justificări?) pentru fratele ei.

Un pic de psihologie freudiană, medicină legală, pseudoștiință, mitologie și digital construiesc un spectacol bogat în symbolism, cu paralele evidente la realitatea imediată. Fiecare personaj antic are dreptul la un monolog, la fel cum și omul modern are acces, prin intermediul platfor-



melor de **social media**, la cele 15 minute de faimă profetite de Warhol. Monolog care poate aminti și de alienare, sau de lipsa dialogului și a atenției (cel puțin) bilaterale pe care o presupune. Cam așa interacționează personajele din **Proiectul Oreste**, ducând întotdeauna conversația în zonele lor de interes, fără a face vreun efort de empatie. Menelau (Cătălin Miculeasa), proaspăt învingător în războiul troian, acceptă să pledeze în fața atenienilor pentru îndurare față de nepoții săi, dar numai după ce rugămintile disperate ale acestora îi permit să arate mărinimie. Cu toate că e ținut într-un scaun cu roțile, Menelau își păstrează autoritatea și diplomația de politician. El acceptă, pare chiar dornic să își ajute nepoții, deși trebuie să îi blameze pentru crimă. Însă momentul discursului îi deconspiră adevăratele motivații – pledoaria lui nu e decât un abil discurs politic menit să îi scoată în evidență calitățile de lider. Cătălin Miculeasa, care face un rol notabil și nuanțat din Menelau, dublează ca Pilade, „prietenul digital” al lui Oreste, și care se va dovedi a fi un alt ajutor fals pentru cei doi frați.

Tehnologia și tehnologizarea sunt două din temele spectacolului, simboluri pentru transformarea interacțiunii sociale. Electra folosește un Mac pentru a păstra contactul cu lumea exterioară și Facebook pentru a apela la serviciile Saturniei. Internetul are și rol clandestin, e canalul prin care Electra și Oreste țin legătura cu Pilade. Iar Pilade e, așa cum spuneam mai sus, prietenul virtual, cel care susține și încurajează, dar al cărui suport palpabil pare a fi numai bun de pus la îndoială atâta timp cât îl vedem doar pe ecrane.

Decorul minimalist, ceva efecte de lumină bine plasate, coloană sonoră și video, reușesc să creeze un plan de existență aparent fără margini, inform, însă condus de forțe externe și legi neștiute. Să fie zeii, să fie o conspirație digitală? „Apollo-i de vină”, spune Elena ca și cum ar fi alungat deja gândul. Însă dacă-i întrebi pe Electra și Pilade, autorul moral al crimei este chiar Elena – războiul provocat de ea le-a îndepărtat tatăl de casă.

Proiectul Oreste, unde fiecare voce are și putere creatoare, unde mitologia și zeii ei intră în coliziune cu angoase și perspective moderne, reușește să devină un *aparte* la ceea ce se cheamă spiritul timpului. Laurențiu Tudor încheagă toate aceste elemente într-un metaspectacol care reflectă haosul aparent al cotidianului și ridică întrebări despre formele

de comunicare ce devin unelte de control, despre clivajul dintre aparență și substanță, despre simțul responsabilității versus etică, sau despre adevăratul caracter al ierarhiilor.

Cu toții devenim emițători ai propriilor adevăruri, alegând dovezile care ne șed mai bine, și receptând doar ceea ce vrem să auzim. Oreste e primul care ajunge să se confrunte cu subiectivitatea propriei realități. Convinși de Electra și Pilade că uciderea mamei pentru răzbunarea tatălui e cea mai bună soluție, va fi măcinat de vinovăție. Stăpânirea de sine a Electrei se dizolvă și ea atunci când execuția devine o realitate iminentă, răpindu-i ultimele resurse de direcție morală. O interpretare, ca de obicei, excelentă a Ralucai Păun, care construiește profilul unei inteligențe capabile, dar nevoite să se supună rolurilor predestinate femeilor într-o lume a bărbaților – **mereu am încercat să fac ce trebuie**, spune ea când își povestește (justificări?) scurta existență.

Un spectacol provocator, stratificat, și care îndeamnă spectatorul să analizeze lumea din mai multe perspective. Știm că lucrurile nu sunt întotdeauna ce par a fi, dar cum s-a schimbat chiar sensul acestei expresii în era digitală? Laurențiu Tudor propune o reconsiderare într-un spectacol antrenant prin schimbările de ritm, cu personaje șocante sau savuroase, caractere puternice interpretate de actori care înțeleg și prezintă generația din care fac parte – o generație influențată de digital, de **fake news**, de Facebook, de suprasaturare informațională și relativizarea valorilor.

Adaptare colectivă după Euripide

Regia, scenografie, muzică: **LAURENȚIU TUDOR**

Data premierei: **17 noiembrie 2016**

Cu: **Claudiu Mihail (Oreste), Raluca Păun (Electra), Haricleea Nicolau (Elena / Legistul / Saturnia), Cătălin Miculeasa (Menelau / Pilade / Apolo), Laura Dumitrescu (Hermione)**

Coregrafie: **Attila Bordás**

Foto/video: **Florin Chirea**

Regia tehnică: **George Dulămea**

Lumea portarului*

Horia Dulvac



Scaunele lui Eugen Ionescu se joacă continuu din anul 1952 – iar cele mai comode lucruri care se spun în legătură cu punerea sa în scenă sunt legate de faptul că regizorul ar avea mai multe obligații teatrale, legate de natura textului.

Una dintre ele – dintre aceste **obligații** – este legată de constrângerea relativă la un soi de minimalism al instrumentarului teatral, căci textul trebuie lăsat să izvorască. El ar solicita o tensiune vidată a scenei, a mișcărilor, care trebuie să fie aproape ritualice, adică precise și cu destinație, astfel încât dialogurile ionesciene să continue să surprindă și să semnifice.

A doua așa-zis **obligație** – care reprezintă și unul dintre cele mai puternice locuri comune legate de teatrul lui Eugen Ionescu, în genere – se regăsește deja în vorbirea curentă : absurdul. Absurdul și Eugen Ionescu, dar mai ales absurdul și **Scaunele**, merg mână în mână victorioase spre satisfacția locului comun. Dar nu întotdeauna locul comun e blamabil – el se dovedește până la urmă capabil să semnifice și să sintetizeze cum stau lucrurile, cum stă lumea, cu mai multă eficiență decât suntem dispuși a accepta. Locul comun este

de cele mai multe ori hrana predilectă a celui „rest de umanitate” – o structură care supraviețuiește timpului, dintr-un edificiu mai vast și încărcat de sacralitate.

Toate aceste meditații sunt declanșate de vizionarea spectacolului pus în scenă de Alexandru Boureanu la Teatrul „Ariel” din Râmnicu Vâlcea. Un spectacol în aparență, și în fapt, care nu își propune să nege tradiția și anterioritatea punerilor în scenă ale **Scaunelor** ionesciene – a acestor constrângeri care ar obliga la o abordare teatrală minimalistă, de care vorbeam. Cu toate astea, se dovedește un spectacol capabil și să aspire și să mizeze discret spre un alt plan, secund, metafizic de reflectare, ceea ce reprezintă miza pieselor lui Ionescu, de fapt. Și ceea ce legitimează și această versiune.

Dar să luăm pe rând și să clarificăm natura acestor mize/ prejudecăți funcționale pe care le-am enunțat. Prima: preeminența textului e aproape fatală, regizorul este obligat să recurgă cumva la instrumente teatrale minimaliste de natură să îl lase (pe text) să se releve. Această punere în scenă nu își propune și nici nu realizează o inovație anume care să indice vreun soi de tentativă de ieșire din tradiție. Mai mult decât atât – textul reprezintă, în buna practică, o miză centrală –, spectacolul beneficiază de traducerea profesionistă a lui Vlad Zograf și Vlad Russo. Scenografia Francescăi Cioancă pare a nu ieși nici ea din bunele uzanțe ale scaunelor ionesciene. Ba chiar sugerează un anume schematism: scaunele, departe de a fi fantomatice, sunt cât se poate de banal-cotidiene, unele dintre ele poartă chiar urma unor ambalaje de plastic, de natură să sugereze discret alteritatea cotidianului. Discreția e de fapt un soi de cursivitate de la început până la sfârșit a acestei puneri în scenă. Pe acest fundal, care pare mai degrabă că se retrage, pentru a lăsa loc lui Ionescu, se desfășoară un joc foarte puternic al actorilor, care construiesc de fapt prin energia lor țesătura piesei: Camelia Constantin și Dan Constantin ating în mai multe momente cote ale expresivității extrem de puternice și vii, de parcă întreg spectacolul le-ar aparține. Așa și este – nu există niciun colțisor de spațialitate, nicio replică, gestică sau atitudine care să le fie (mai ales lui Dan Constantin) actorilor străină.

A doua miză/ prejudecată funcțională de care vorbeam este legată de unul dintre cele mai notorii locuri comune (locului comun îi este indispensabilă notorietatea) de care e legată dramaturgia lui Ionescu – și anume aceea ce vizează tema absurdului. Absurdul este, în înțelesul comun care nu trebuie deranjat, un soi de contradicție epistemică; absurdul e ceva neadevărat, dar paradoxal și în cele din urmă amuzant, acceptat deci de industria **entertainmentului**. Dar lucrurile nu stau deloc așa – iar o punere în scenă care reușește să păcălească în felul ei publicul, livrându-i de fapt teme grave, care îi vizează însuși statusul său ontologic, este o punere în scenă reușită. În definitiv, așa se întâmplă și cu piesele lui Shakespeare, care par a fi simple

situații de viață, dar care prin înzestrarea lor paradigmatică și resursele de exemplaritate de care dispun soluționează existențele particulare chiar și ale contemporaneității, fiind mai **metafizice** decât ar crede publicul căruia îi sunt livrate. În cazul de față, nu paradigma situației, ci aceea a absurdului este cea care trebuie soluționată. Absurdul reprezintă așadar un cadru doar aparent illogic, el dovedindu-se o structură proprie lumii și vieții, mai rezistentă și utilă decât am crede.

În acest context, de pildă, lumea Portarului care își pune în scenă recepția la care Împăratul cel veșnic își va aminti de el, este o tulburătoare paradigmă a vieții în vecinătatea morții. Bărbatul și femeia, în cuplajul lor dual aproape indestructibil, călătoresc în propria lor biografie captivă. Este o biografie esențializată, în care iluzoriul existenței se derulează ca un joc în doi, în care desfășurarea lingvistică a absurdului capătă alte valențe. Este vorba de un soi de deconstrucție sistematică a discursului rinocerizat (ca să rămânem tot la Ionesco), un discurs exfoliat de locurile comune ale limbajului – ca să rămână din el ce? Nimic altceva decât o paradoxală esență a cărei natură este una metafizică. Petrecerea pe care o organizează cei doi, cu musafirii imaginari și scaunele fantomatice, care constituie pretextul **epic** al piesei, devine o aniversare escatologică a unei biografii exemplare, care este deci și biografia noastră. Așa-zisa **apokalipsă** devine de fapt dezvăluire, ceea ce intră în acord cu însăși substanța etimologică grecească a cuvântului (**apo-kalipso**). Omul, care prin natura sa ontologică e căzut și deci ratat, are în el și resursele unei ridicări la cotele **Marelui Împărat** (la un moment dat se vorbește destul de explicit despre o a doua venire), chiar din condiția îngrozitor de ironică a unui **Mareșal de imobil**.



Nimic nu ucide sacralul cu mai multă eficiență decât ridicolul și nimic nu este mai greu de suportat decât **mal-entendu**-ul – care pare să fie o condiție istorică a marilor profeți în general. Așa cum se întâmplă în viață, sacralitatea lumii se reconstruiește din acele resturi ale cotidianului și dintr-un soi de metafizică a derizoriului – așa cum s-a spus, suntem „resturile omenirii” cu care „se mai poate face încă o ciorbă pe cînste”.

Versiunea lui Alexandru Boureanu este o punere în scenă a Scaunelor care, respectând cu versatilitate prejudecățile burgheze ale loisirului, reușește performanța să ridice din adormire lumile metempsihotice – sub obrazul/ farsa lumilor secunde, ea perpetuează mai departe mesajul condiției umane, în acordul și spiritul general al teatrului.



***Scaunele**, Eugen Ionesco, regia Alexandru Boureanu, Teatrul „Ariel”, Râmnicu Vâlcea, februarie 2017, cu Camelia Constantin și Dan Constantin

Un portret al regizorului la tinerețe – interviu cu Laurențiu Tudor

interviu realizat de Lia Boangiu

Ajung la teatru ceva mai devreme de ora stabilită cu Laurențiu, și mă invită în „Camera de protocol”, așa cum era numită înainte de Revoluție. E o cameră oarecum scundă pentru ce te-ai aștepta să găsești într-un teatru (undeva deasupra sălii Amza Pellea), e octogonală, și a fost de curând vopsită mov. Aici, Laurențiu ține ateliere de vorbire și de actorie cu amatori de toate vârstele. E o inițiativă nouă a teatrului, una care vrea să apropie oamenii de instituție, dar mai ales de ce produce ea. Deschizându-le accesul în „burta balenei” și demistificând o parte din procesele care duc la crearea spectacolelor de teatru, proiectul va asigura probabil o generație nouă de oameni mai atașați de teatru și mai pregătiți să înțeleagă ce propune el. E o sâmbătă ploioasă și începem să tănuim în camera încă impregnată de trecutul îndepărtat, dar și de cel recent – de energia care plutește în urma copiilor.

Lia Boangiu: Povestește-mi mai întâi cum s-a conturat la tine ideea sau dorința de a face teatru și dacă ai vrut de la început să faci regie.

Laurențiu Tudor: Am vrut de la început să fac regie. Ideea s-a conturat în timp și s-a dezvoltat pe măsură ce am simțit eu că vreau să mă duc în direcția asta. Mergeam din ce în ce mai des la teatru să văd spectacole și de fiecare dată mă stimula ceva; sau descopeream câte ceva interesant, chiar dacă era vorba de o piesă muzicală sau de un decor care mă fascina. Prin vremea aia, la liceu, e destul de ușor să fii impresionat fiindcă nu prea ai termeni de comparație.

L.B.: La ce vârstă era asta?

L.T.: Cred că pe la 16-17 ani mă gândeam la asta, dar mi-am zis că mai întâi aș vrea să văd eu cum e de cealaltă parte a baricadei. Să aflu cum trebuie manageriată discuția cu actorul astfel încât să obții ce vrei să obții de la el. Katie Mitchell are o carte numită **Craft of Directing** (Arta regiei) unde exprimă unele principii foarte interesante legate de comunicarea cu actorul. Iar asta e o chestie pe care o găsesc esențială. Ăsta a fost motivul pentru care am zis hai să încerc pe pielea mea actorie, să descopăr un limbaj comun și după aceea cred că pot să încerc și regie.

L.B.: Ai dat la actorie aici, în Craiova. A fost singura opțiune, știind că vrei să faci mai întâi actorie?

L.T.: Da, a fost singura opțiune. Am mers mai întâi la cursurile

gratuite de pregătire oferite de Facultate, pe care le ținea Remus Mărgineanu, profesorul meu de actorie după aceea. Și a fost interesant cumva, pentru că mi s-a părut de la început că vorbim aceeași limbă. Am comunicat destul de bine și a continuat la fel după aceea în facultate. Nici nu am vrut să mă hazardez plecând din oraș, știind că voi pleca pentru studii de regie. Am vrut să studiez în Craiova actorie, și să văd cu ce mă ajută treaba asta, sau dacă într-adevăr mă ajută – pentru că există și teoria că un regizor nu trebuie să știe actorie, din multe puncte de vedere: că ești mai indulgent cu actorul pentru că știi cum e și știi că munca lui e grea, și nu mai tragi de el și nu îl mai provoci așa cum ai face-o din afară. Nu știu care e varianta cea mai bună, habar n-am, nici nu știu dacă trebuie să decid asta, cred că trebuie pur și simplu să fac lucrurile așa cum consider eu că trebuie să le fac, și să descopăr un limbaj personal.

L.B.: Și după actorie, masteratul de regie unde l-ai făcut?

L.T.: Am plecat la Cluj. E un masterat pentru care încă nu mi-am luat dizertația pentru că am ales să lucrez cu Robert Wilson. Chiar în ziua avanpremierii cu **Rinocerii** lui Robert Wilson era examenul meu de dizertație. Cumva am crezut, și încă țin la părerea mea, că experiența pe care o ai concret cu scena e cea mai bună școală de care poți să ai parte.

L.B.: Și era o ocazie unică, totuși, cu Robert Wilson la Craiova.



L.T.: Da, o ocazie unică. Mi s-ar fi părut o nebunie totală că Robert Wilson, considerat cel mai mare regizor avangardist american, ajunge la Craiova – ar fi putut fi oriunde în țară – și mi se oferă ocazia să lucrez cu el și eu să spun nu, am de susținut o dizertație. Așa că am renunțat, n-am mai dat acea dizertație. Am rămas și am lucrat cu Wilson, o experiență foarte interesantă pentru mine, foarte dură, foarte dificilă. Dar cred că orice proces din care mai și înveți ceva e așa.

L.B.: Ce ai făcut acolo mai exact, în ce calitate ai colaborat la producția spectacolului?

L.T.: Am făcut asistență de stage management, Gina Călinoiu era stage manager. Eu am fost al doilea stage manager al spectacolului – o experiență total nouă, total diferită de ce făcusem până atunci. Eu aş spune despre mine că sunt un pic dezorganizat, și m-a învățat asta, sau m-a obligat să educ asta la mine. Pentru că nu se putea să lucrezi altfel. Totul e făcut foarte sistematic.

L.B.: El e într-o extremă de control asupra spectacolului, de organizare.

L.T.: Da, procesul lui de creație e diferit, și perspectiva e diferită. Probabil și pentru că vine din zona asta a artelor plastice, el creează cu exactitatea unui artist plastic. Are nevoie să creeze imagini. Și dacă ai nevoie să creezi imagini, libertatea pe care ți-o dă textul, sau o abordare stanislavskiană sau realistă să zicem asupra textului, asupra piesei, e diferită de ce îți propune Wilson, e un limbaj teatral diferit. Și m-a împins să fiu mai exact, mai sistematic, m-a obligat să îmi organizez mult mai bine informațiile. Are o știință extraordinară a luminilor, face niște chestii senzaționale cu ele, și lucrând cu el furi din știința asta atât cât poți. Nu așteaptă nimeni să vadă dacă ai prins sau nu, până la urmă asta nu e important decât pentru tine. Iar pentru mine a fost o lecție importantă din multe puncte de vedere. Deci da, am plecat la Cluj, am făcut masterul, m-am întors la Craiova, mi s-a oferit șansa de a lucra cu Robert Wilson și n-am refuzat, iar după aceea am început proiecte independente.

L.B.: În timpul anilor de facultate și master ce alte proiecte ai mai avut, în ce te implicai?

L.T.: Și în timpul facultății, și în timpul masterului am lucrat tot în zona independentă, am făcut teatru de improvizație, workshop-uri și ateliere cu adolescenți și adulți, m-am ocupat o perioadă de trupa de teatru a liceului „Carol I”, trupa ***Morphia***, care era o trupă extraordinară.

L.B.: Cum ai ajuns să lucrezi la Teatrul Național din Craiova?

L.T.: Prima mea ocazie de a lucra aici a fost prin regizorul Yannis Paraskevopoulos, cu care am lucrat ca asistent de regie la spectacolul

Lysistrata, o comedie pe care el a propus-o teatrului. Ne-am cunoscut prin actori ai teatrului care mai lucraseră cu Yannis și care m-au propus ca asistent. Am avut o relație foarte bună cu el, am lucrat foarte bine împreună, și am păstrat legătura. Am lucrat din nou cu el și la ***Pescărușul***, tot ca asistent de regie – așa a început legătura mea cu TNC. După ***Lysistrata*** au venit ***Rinocerii*** lui Robert Wilson, ***Julius Cezar*** al lui Peter Schneider, și a revenit Yannis cu ***Pescărușul***.

L.B.: Le consideri cumva printre cele mai importante experiențe ale tale de formare? Să lucrezi cu niște regizori care își stăpânesc bine arta...

L.T.: Cred că da, dar nu e vorba numai de regizori. A fost o oportunitate și să lucrez cu trupa de actori a teatrului din Craiova, pentru că am întâlnit oameni pe care îi știam dinainte, dar în alt context de data asta. La lucru îi descoperi cumva altfel, și ei pe tine te descoperă altfel. Cred că asta e unul dintre lucrurile esențiale pe care le-am învățat, faptul că fiecare din regizorii cu care am avut ocazia să lucrez aici la Teatrul Național a abordat trupa asta în mod diferit. N-aș ști cine a abordat-o cel mai bine, sau care e părerea actorilor, și probabil că dintr-o trupă de 20 de actori – distribuțiile spectacolelor la care am lucrat au fost de obicei foarte mari – evident că fiecare are părerea lui. Și tocmai din asta am învățat, din faptul că am văzut abordări diferite. Interesant e, și chiar vorbeam zilele trecute cu niște colegi aici în teatru, că e un pic ingrată treaba asta de asistență de regie, pentru că trebuie să susții viziunea unui regizor fără ca ea să fie neapărat și viziunea ta. Dar lucrezi împreună cu el și ești obligat să ți-o asumi, și nu știi dacă e cea mai confortabilă poziție. Pe de altă parte, în momentul în care vorbești ca asistent de regie cu actorii, chiar dacă împărtășești opiniile lor, dacă ele sunt diferite de ale regizorului, ești obligat să faci o medie, ca să-i ajuți.

L.B.: Care ar fi cel mai liberal regizor cu care te-ai întâlnit?

L.T.: În contextul asta, al TNC, ar fi Yannis. El mi s-a părut unul dintre cei mai deschiși la propuneri. Dar da, la Wilson, cum spuneam și mai devreme, totul e foarte matematic, totul e construit foarte sistematic, actorii învață o serie de numere, și fiecare mișcare are atribuit un număr. Este obligat să știe numerele respective, și ce are de făcut la fiecare număr. A fost destul de interesant să vezi actorii pe holuri, repetându-și nu textele, ci numerele: la numărul 1 fac asta, la 2 fac asta. Dar metoda nu exclude creația actorului. Și mi-am dat seama de asta pentru că majoritatea au conștientizat că primesc o schemă pe care trebuie să o umple. Iar cu ce o umpli nu îți spune niciodată Robert Wilson în calitate de regizor, ci e creația ta ca actor. El îți construiește o schemă. Pe de altă parte, e și teoria pe care am auzit-o explicit expusă de Yannis Paraskevopoulos, care le spunea actorilor: eu vin să vă propun un joc și niște reguli pentru jocul ăsta; și după aceea vă las pe voi să vă jucați jocul. Libertatea pe care le-o oferă el e mai mare, iar libertatea pe care o oferă Wilson e în limita a ceea ce propune el – un vas, o formă exte-

rioară care trebuie umplută de actor. Îl auzeam de multe ori din sală, spunând în microfon „enjoy the movement, enjoy the movement”. Și asta e interesant pentru că nu suntem obișnuiți să ne dăm timp, mai tot ce facem în viața de zi cu zi e mecanic, lipsit de conștientizarea concretă a ceea ce facem.

L.B.: Între cele două extreme cu care ai avut experiență, Wilson și Yannis, tu unde te-ai poziționa ca regizor? Cam unde te vezi între ei doi?

L.T.: E greu de spus, pentru că tot ce am vorbit noi până acum a fost perspectiva mea din afară asupra metodelor fiecăruia. Și acum e vorba de perspectiva mea din interior asupra felului în care lucrez eu. Mi-ar plăcea să cred că undeva la mijloc, dar cred că mai degrabă lucrez cu propunerile actorilor, care vin uneori cu sugestii destul de exacte și precise din punct de vedere al construcției. Dar sugestiile astea vin de obicei după niște discuții destul de detaliate cu ei asupra felului în care văd personajele sau situațiile pe care încercăm să le creăm. Sunt undeva la mijloc, aş zice, însă e o perspectivă foarte subiectivă.

L.B.: ***Proiectul Oreste*** e primul spectacol regizat de tine la Național. Cum a apărut ideea lui?

L.T.: Îmi e foarte greu să găsesc texte contemporane cu care să vibrez. Citesc foarte multe, e laptop-ul plin de ele, dar nu reușesc să găsesc niciuna care să mă facă să zic ***uau, vreau să spun asta***. Și am dat peste textul ăsta, care e o adaptare a textului antic făcută de dramaturgul american Charles Mee. El are o serie de piese antice adaptate. Și am ajuns cumva să combin textul antic cu textul lui Mee, și până la urmă cu mai multe piese antice, precum ***Elena***, care ne-au ajutat să ajungem la forma de azi a textului și cum se găsește el în spectacol. Am lucrat la el împreună cu actorii, și asta în sine a fost un proiect foarte interesant. În principiu, ca să răspund la întrebarea ta, în multe texte contemporane pe care le-am descoperit, n-a fost niciunul care să-mi spună ceva ce vreau să transmit, să fie cumva în linie cu societatea contemporană. La textul ăsta am colaborat cu actorii, am mers în multe direcții, inclusiv pe plan psihologic, am încercat să analizăm mai bine și mitologia și am ajuns la forma asta a textului, care e mai degrabă o adaptare pornind de la Euripide.

L.B.: Ziceai mai devreme că tu cauți texte care să spună ceva. Am observat că mulți regizori tineri caută texte cu un mesaj social sau caută să dea o dimensiune socială actuală spectacolelor pe care le fac. Crezi că asta e un rol important al teatrului, trebuie să transmită neapărat un mesaj social?

L.T.: Nu, în niciun caz nu cred că e obligatoriu, dar cred că trebuie să vorbească pe limba contemporanilor săi, și sigur că unele texte nu pierd niciodată valoarea mesajului, tocmai asta le face să fie foarte bune. Nu

cred că mesajul trebuie să fie neapărat social, dar cred că ceea ce vrei să spui trebuie să rezoneze cumva cu spectatorul de astăzi. În sensul ăsta caut mesajul, nu neapărat în sensul de social.

L.B.: Care e mesajul care te-a atras în ***Proiectul Oreste***, ce ai vrut să transmiți? Sau nu vrei să divulgăm?

L.T.: Poate tocmai din cauza deformației ăsteia de școală de actorie, am ținut foarte mult cont de linia fiecăruia dintre personaje. E o componentă foarte importantă pe care se bazează de fapt și felul în care am gândit scenografia spectacolului. În mitologie, povestea lui Oreste este o poveste despre istorii care se repetă. În ideea asta am făcut și scenografia spectacolului, e o perspectivă care se adâncește și care se repetă. Povestea lui Oreste este despre sângele care cere tot mai mult sânge și singurul fel în care putem să oprim istoria din a se repeta e să nu mai vărsăm sânge. Chiar textul lui Euripide e scris cumva în sensul ăsta că Oreste pune capăt vărsării de sânge din neamul Atrizilor. Raportat la societatea în care trăim, mesajul e legat de paradoxurile ei, de influența media și de minimizarea relațiilor familiale în favoarea unei imagini publice bune.

L.B.: Când am fost să văd spectacolul, tu încă lucrei cu actorii. Cam care e punctul în care te oprești din lucrat?

L.T.: Tu ai văzut a șasea reprezentație. Cred că m-aș fi oprit în mod normal, dar am avut două luni de pauză, și de fiecare dată când se întâmplă așa, indiferent de ce producție a teatrului e vorba, e nevoie de o repetiție. Având în vedere că sunt aici, aleg să fiu cu ei și să repetăm împreună după o pauză atât de lungă. În mod normal, asta e o chestie care plusează cumva la emoțiile pe care le are regizorul, pentru că din momentul în care s-a dat startul la premiera spectacolului, el nu mai e al tău, nu știi ce se va întâmpla cu el și nu ai niciun control asupra a ceea ce fac actorii. Nu poți să faci nimic, decât să îți iei un carnetel să notezi și să te duci după spectacol să vorbești cu echipa. Pentru actori, însă, nu cred că se oprește chestia asta. Dar e nevoie de timp pentru ca lucrurile astea să se așeze, să se rodeze cu fiecare spectacol, dar cred că ei descoperă lucruri noi la fiecare reprezentație. E un proces continuu.

L.B.: Să vorbim un pic și despre atelierele care au loc în teatru de câteva luni. Proiectul se numește Smartelier și e deschis oricui este interesat.

L.T.: M-au mai întrebat oameni, se numește Smartelier pentru că dezvoltăm niște abilități, iar scopul final nu e neapărat să-i facem actori, sau să facem un spectacol cu ei, să-i ducem în direcția asta de teatru, ci să îi ajutăm să dezvolte anumite abilități. Ele nu sunt neapărat ateliere pentru copii. Pot veni oameni de toate vârstele. Mergem pe ideea asta de dezvoltare, dar modulele pe care le-am construit le dau partici-

panților niște insight-uri legate de producția unui spectacol. Adică împreună vedem și cum se face un mic decor, cum se poate face un afiș ca să promovăm. Ei intră puțin în bucătăria unui spectacol de teatru împreună cu noi. Iar teatrul are capacitatea asta de a te ajuta să te dezvolți, am întâlnit copii care aveau diferite dificultăți de concentrare sau atenție, sau incapacitatea de coordonare a corpului sau simpla timiditate, și care s-au educat prin teatru. Unii dintre ei au defecte de dicție pe care vor să le corecteze, alții au defecte de dicție pe care și le descoperă. Cam pe ideea asta mergem în general, precum și pe aceea de a căpăta niște cunoștințe noi. În același timp sunt niște ateliere distractive în care ne simțim bine.

L.B.: Tu te ocupi de toate atelierele?

L.T.: Nu, avem traineri diferiți – mai sunt Petra Zurba, Anca Dinu, Natașa Raab și Patricia Ionescu. Avem fiecare grupe diferite pe categorii diferite de vârstă, iar fiecare are propriul mod de a lucra. Le-am împărțit pe categorii de vârstă pentru că deși exercițiile sunt de concentrare, de coordonare, de atenție, de lucru în echipă, de verbalizare, de dicție și așa mai departe, lucrezi diferit cu fiecare categorie de vârstă, îi abordezi diferit.

L.B.: Ce alte proiecte ai în prezent, la ce mai lucrezi?

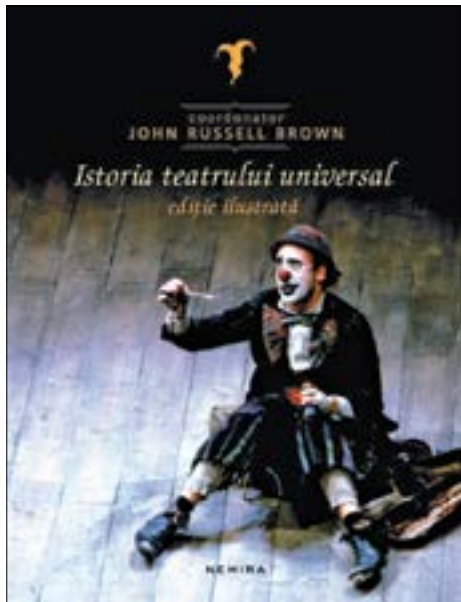
L.T.: O să încep să lucrez la un spectacol împreună cu studenții de la facultate, împreună cu grupa de care se ocupă Gina Călinoiu. O să fie pe textul Mihaelei Michailov, *Avioane de hârtie*. Am avut cu Gina o primă întâlnire în care am discutat despre ce posibilități avem ca lectură a textului, și posibilități tehnice, pentru că în facultate nu ai cine știe ce mijloace. Nici nu cred că e cazul să te bazezi pe ele pentru că mai important e ca studenții să studieze partea lor de actorie. Un al doilea proiect ar porni de la un text pe care l-am primit de la niște studenți masteranzi din București, care se numește *Noaptea ursului* de Ignacio del Moral. E un text în trei personaje, despre trei adolescenți, pe care sper din tot sufletul să îl fac după ce termin lucrul la Craiova, pentru că e un text foarte bun. Ei l-au descoperit și m-au contactat. Mai lucrasem cu unul dintre studenți, și sper să reușesc să-mi fac timp să lucrez la spectacolul ăsta cu ei.

L.B.: Cu actoria ai de gând să mai cochetezi, ai mai juca?

L.T.: Da, din punctul meu de vedere nu am renunțat la actorie. Într-adevăr, n-am mai mers la foarte multe probe și castinguri, dar nu consider că m-am despărțit de partea asta, și mi-ar face plăcere să revin. Probabil cu prima ocazie, da, o să joc.

O istorie ilustrată a fenomenului teatral

Mihai Ene



Unul dintre evenimentele editoriale ale anului trecut a fost traducerea în limba română a unei sinteze extraordinare care privește istoria fenomenului teatral de la începuturi și până la finele secolului al XX-lea. Este vorba despre *The Oxford Illustrated History of Theatre* (cu titlul *Istoria teatrului universal. Ediție ilustrată*, Ed. Nemira, 2016 – eludarea numelui celebrei universități britanice și al editurii aferente care a girat această lucrare fiind nu doar stranie, ci chiar o eroare majoră din punctul meu de vedere), coordonată de profesorul, criticul și omul de teatru John Russel Brown și apărută inițial în 1995. (Din păcate, cam acesta este intervalul în care apar, în general, lucrările fundamentale în limba română, asta în cazul în care mai ajung să apară.) Totuși, chiar și la peste 20 de ani de la publicarea ei, rămâne un punct de reper în studiile teatrale și traducerea este mai mult decât binevenită pentru toți cei interesați de acest domeniu și care, poate, nu au avut acces la original.

Această lucrare este una tipică pentru modul de lucru din sistemul academic de elită, în care un număr mai mic sau mai numeros de cercetători cu o competență de necontestat într-un domeniu sau subdomeniu se reunesc pentru a alcătui lucrări de sinteză fundamentale care acoperă arii vaste și a căror cunoaștere ți-ar lua o viață întreagă. Și, de obicei, coordonatorul unei astfel de întreprinderi este el însuși atât un cercetător de excepție, și care reprezintă o certitudine în domeniul său, cât și un bun organizator, capabil să aducă împreună alte nume sonore și să le facă să se armonizeze într-un întreg coerent. În privința volumului de față, coordonatorul său a fost un reputat shakespeareolog, profesor la mai multe universități britanice și americane (Michigan), editor al unor texte din dramaturgi elisabetani și asociat al Teatrului Național din Londra între 1973 și 1988. Așadar, nu doar un academic, ci și un om implicat în realitatea cotidiană a fenomenului teatral. În mod straniu, a fost un „purist” al reprezentărilor shakespeariene, respingând într-o carte celebră, *Free Shakespeare*, montările care îl modernizează pe marele dramaturg și optând, dimpotrivă, pentru redescoperirea autenticității teatrului elisabetan și a muzicalității versurilor shakespeariene.

Monumentala *Istorie a teatrului* pe care o coordonează adună în paginile ei alți cincisprezece specialiști în diverse domenii ale teatrului, de la Antichitate până în secolul XX, profesori și cercetători cu lucrări fundamentale în domeniile lor de competență. Cele patru secțiuni ale sale – *Primele teatre*, *Teatrul în Europa de la Renaștere până la 1700*, *Teatrul european după 1700* și *Teatrul pe celelalte continente* – prezintă o istorie cronologică, a formelor de teatru realizate în fiecare epocă în parte. Modul în care este privită evoluția teatrului este unul asumat european și britanic, o perspectivă legată și de însăși instituția teatrului, care apare la Atena și se dezvoltă apoi cu precădere în Europa sub forma a ceea ce numim teatru și astăzi, chiar dacă diverse forme de spectacol apar în mai multe locuri din lume și au dezvoltări paralele. Faptul că ultima secțiune este dedicată teatrelor din Asia în special, dar și din America Latină sau Africa, contrabalansează puțin perspectiva, deși modul de abordare este, inevitabil, tot dinspre teatrul european. Ceea ce trebuie precizat încă de la început este faptul că lucrarea de față prezintă fenomenul teatral în ansamblul său și mai ales ca spectacol, după cum precizează coordonatorul său în introducere: „În lucrarea noastră, teatrul înseamnă orice spectacol jucat de actori pentru alți oameni, atunci când ceea ce se joacă urmărește să atragă atenția și să provoace plăcere și alte beneficii, în funcție de timp, loc și ocazie.” Așadar, nu este o istorie a dramaturgiei, și nici una doar a instituțiilor sau tehnicilor teatrale, dar nici una a spectacolului în general, ci a spectacolului de teatru în accepțiunea sa cea mai cuprinzătoare.

Povestea teatrului începe, așadar, la Atena și este legată de sărbătorile dionisiace. Sunt analizate, de-a lungul acestei cărți, tipurile de teatru, maniera în care evoluează instituția teatrului, dar și a actorului, relația cu publicul, importanța scenografiei, a luminilor, evoluția tehnicilor, dar și contextul social, politic și religios de care este legat, de multe ori, fenomenul teatral. Având contact direct cu un public de diverse facturi, teatrul oficial a fost, prin comparație cu literatura, de exemplu, mult mai supravegheat și într-un raport mai strâns cu Puterea, doar teatrul popular, jucat în piețe, având o libertate ceva mai mare. Perspectivile teoretice se schimbă de la un autor la altul și de la o epocă la alta, deoarece realitățile înseși solicită abordări diferite. După cum bine sintetizează John Russel Brown, „unele capitole au în prim-plan scrierile destinate scenei și formele în care ele se dezvoltă. Altele se concentrează pe imaginile ce iau naștere pe scenă, pe actori și tipuri de actorie, pe arta regizorilor, pe tehnici scenice ori pe idei implicite și explicite din piese. Un alt capitol va explica în ce fel se reorganizează trupele de teatru și cum își stabilesc relația cu autoritatea și publicul. Muzicieni, tehnicieni de sunet și lumină, scenografi, vedete, figuranți, critici, regi, finanțisti – la un moment dat, cu toții joacă roluri principale în povestea noastră.”

Întreprindere ce dă seama de amploarea și complexitatea fenomenului teatral, *Istoria...* coordonată de Russel Brown copleșește și entuziasmează prin uluitoarea capacitate de sinteză, prin bogăția de informații și referințe bine strunite, unele aproape inedite, mai ales în ceea ce privește amănunte specifice unor epoci vechi, Renașterea fiind, cred, privilegiată în acest sens, altele pitorești, atunci când se vorbește de formele teatrale din Asia de Sud-Est (Laos, Cambodgia, Myanmar, Vietnam, Malaezia, Thailanda, Filipine etc.). Discursul fiecărui capitol este bogat și coerent. Autorii trec peste dificultatea selecției a ceea ce este relevant într-o epocă și reușesc să aducă în prim-plan inclusiv amănunte ce țin de culisele teatrelor, de influența diverșilor factori de putere, de largul context socio-politic. Analize punctuale ale unor teme, subiecte, trupe și forme de teatru, reprezentații și tehnologii, actori și dramaturgi se întâlnesc cu priviri panoramice, cu scanări larg culturale. Un plus îl reprezintă diversele reproduceri ale unor artefacte, documente și realități teatrale, redată prin gravuri, desene sau fotografii, privilegiată fiind, desigur, epoca modernă, în care informațiile iconografice abundă, spre deosebire de Antichitate, unde doar prezența vechilor teatre sau a ruinelor acestora ne ajută imaginația să reconfigurăm viața care forfotea acolo în urmă cu sute și chiar mii de ani.

Conferința mea la Craiova. Mod de întrebuințare

Sorin Antohi

Auzisem chiar de la câțiva dintre invitați vorbe de laudă despre frumoasa inițativă a lui Nicolae Coande, ÎntîlnirileSpectActor. Îi vedeam ecourile în presă, urmăream revista sub egida căreia se țineau. Lista vorbitorilor era impresionantă, dar nu mă surprindea deloc, fiindcă, deși nu-l întâlnisem niciodată pe amfitrion, îl prețuiam ca poet și eseist, îi intuiam așadar orizontul cultural. Însă mă bucurasem să aud că reușise să închege în jurul Teatrului Național “Marin Sorescu” – devenit și grație lui un reper cultural național – un public numeros și educat din mai multe generații, interesat (pe lângă teatru și alte arte ale spectacolului) de poezie, arte vizuale și chiar de idei – o mare performanță în vremuri de confuzie ideologică, haos politic și regres intelectual. Am acceptat deci cu entuziasm invitația de a vorbi în acel cadru, la motivele de mai sus adăugîndu-se unele subiective: mi-am dorit mult în ultimele decenii să revăd locuri din România de care biografia mă ținuse departe după 1989 și speram să reiau cumva contactul cu oamenii acelor locuri. Unii dintre ei erau prietenii sau posibili prieteni de care viața mă despărțise oarecum fără voie. Plătisem un preț mare și, în fond, inevitabil pentru cunoașterea altor locuri și altor oameni. Viețile (ucronice) în care mi-aș fi putut păstra cumva cam tot ce aveam deja, dar fără să mă opresc din peregrinările vieții mele empirice, s-au dovedit simple himere. Totuși, chiar dacă ocaziile pierdute nu se mai întorc, fiecare contact cu geografia (fizică și umană) în care ele erau posibile, eventual probabile (pînă în 1989, chiar inevitabile, fiindcă nu puteam călători în străinătate), îmi consolează spiritul și îmi mîngîie sufletul. Asemenea contacte extrag parcă din neantul scenariilor neîmplinite... sentimentul nostalgic al vieții – și, pentru a rămîne în acest registru de gîndire și stil, sentimentul alternativ al Ființei.

Cu aceste gînduri am propus și tema conferinței mele, “*Teoria României*”. *O istorie critică a ideii de specific național*, pe care am ținut-o pe 30 decembrie 2016, începînd cu orele 11:00. Am vrut să revin în fața unui public românesc la un subiect la care am reflectat de cînd mă știu și despre care am scris mult. Și am vrut să arăt că reflecția critică asupra a ceea ce sîntem – fiecare și împreună – e în același timp o necesitate psihologică și o datorie intelectuală cu semnifica-

ție civică și politică. Iar la capătul unui asemenea demers nu e obligatoriu să eșuăm (depresiv, cinic ori cu veselia tristă a stigmatului asumat ca blazon) în autoderiziune, relativism, mizerabilism, nihilism, ură-de-sine. Ci trebuie să asumăm stoic tot ce este de asumat, să învățăm tot ce este de învățat și să mergem înainte. Și de aceea, pentru a sugera o modalitate de a aborda asemenea chestiuni complexe și dificile, am împletit în conferința mea confesiunea cu teoria, istoria cu filozofia și teologia. Iar în ultima parte a întîlnirii am încercat să răspund în același spirit cîtorva întrebări. Dialogul a continuat de fapt, în diverse formule, pînă la urcarea mea în trenul de București, după cum începuse din momentul în care am ajuns, înainte de conferință, în biroul lui Nicolae Coande, unde mă aștepta și vechiul prieten și coleg de presă studentescă Horia Dulvac.

Filmul acelei dimineți este accesibil pe YouTube la adresa <https://youtu.be/hpM1kO29t30>. A fost realizat impecabil de Compartimentul Foto/Video al Teatrului Național “Marin Sorescu” (editor imagine: Emi Chirea), poate fi văzut și revăzut. Pe baza conferinței voi publica un text care să păstreze cît mai mult din substanța și din spiritul ei, chiar din atmosfera sălii. Aici aș vrea doar să reiau cîteva din premisele intervenției mele.

În *Schimbarea la față a României* (1936), Cioran scria: “Dacă nu vom avea atîta tărie și atît orgoliu pentru a ne reface din simburile existența, în zadar mai facem teoria României.” Din păcate, majoritatea proiectelor noastre luminoase au eșuat, au întîrziat, au durat puțin, au lăsat slabe urme în istorie și în memorie. Din fericire, au eșuat și proiectele noastre întunecate, delirante ori (sin)ucigașe. Am plătit scump pentru toate. Și am produs o vastă bibliotecă autoscopică națională, de la cronicari la bloggeri: metadiscursul, dublul fantasmatic al unei practici istorice carente ori absente. Ne-am dovedit mai buni la teorie decît la practică...

Conferința mea a propus o istorie critică a ideii de specific național – nucleul dur al “Teoriei României”.

*

Începute sub auspiciile romantismului palingenetic al generației europene cosmopolite de la 1848, discuțiile moderne despre specificul național au rămas timp de jumătate de secol în sferile esteticii (metafizice), geografiei simbolice și caracterologiei naționale. În toate cele trei discursuri, în proporții variabile de la țară la țară, a existat un element propriu-zis național, adică modern-contractual, dar a dominat multă vreme elementul pre-



modern, percepția că națiunea înseamnă trib-etnie-comunitate-organism, nu asociere voluntară-sistem politic-societate-mecanism. Cetățenii unei națiuni astfel „imagine” sînt „născuți”, nu „făcuți”. Sub impactul modernismului și al dublului său negativ, antimodernismul, aceste paradigme ale etnicității, deconstruite de nihilism și decadentism, dar simultan reîntemeiate spiritualist, sincretist și apocaliptic de mentalitatea *fin-de-siècle*, cunosc o cotitură radicală după Primul Război Mondial. Cotitura este deopotrivă mistică-mesianică-escatologică și gnostică-(etno)științifică (în special biologică)-ideologică-metapolitică, avînd loc pe fundalul ascensiunii fascismelor occidentale („replică” sumbră a elanului palingenetic luminos de la 1848) și a celor est-europene. Așadar, în intervalul a două generații istorice, popoarele Europei trec, în privința crucială a metanarațiunilor autoidentitate normative, de la estetică (în general metafizică) la biopolitică (adesea rasistă).

Astfel, estetica etno-națională, ale cărei accente metafizice și mistice din perioada romantică transformaseră teritoriul etniei – „poporul ales” – în spațiul unui Eden terestru (la noi, *Cîntarea României* e textul canonic al acestei transfigurări), secularizînd discursul biblic pentru a-l sacraliza pe cel național și mobilizînd (pînă la rescriere și invenție) nou-descoperitul folclor (la noi, *Miorița* propune, atunci cînd e citită cu lentile potrivite, un spațiu etno-național „revrăjit” pînă la cosmic), e inserată într-un proiect și mai ambițios, fiindcă sistematic: ontologiile etnice. Geografia simbolică în care se reprezintă etnia-națiune preia, în formulele sale succesive, elemente afine din antropogeografie, geopolitică, teoria și filozofia culturii, pentru a configura deopotrivă un protecționism-izolaționism (la noi se vorbește atît de „insula de latinitate”, cît și de geografii utopice în care se înscrie „fondul nostru nelatin” – *Dacia preistorică* e textul prin care ne putem întoarce abisal în timp și chiar ieși din el) și ambiții geoculturale și geopolitice, mergînd pînă la imperialism (la noi, pînă la imperialismul *soft* și cumva mai modest al misiunii civilizatoare în Balcani). În sfîrșit, caracterologia națională, care cunoscuse un avînt semnificativ în perioada umanismului (la noi, scriind despre moldoveni, Cantemir a dat un *locus classicus*), se relansase odată cu *Völkerpsychologie* și fusese „reconfirmată” (paradoxal) de psihologia experimentală, antropogeografie, *Kulturmorphologie* și anumite ramuri ale fenomenologiei, devine o colecție de variațiuni pe tema stigmatului etnic și pe cea, înrudită, dacă nu identică (dincolo de *Aufhebung*), a superiorității etno-naționale ori, mai ales în perioada interbelică, rasiale.

Dintre toate aceste tematizări ale ceea ce la noi s-a codificat cultural prin sintagma „specificul național”, ontologiile etnice au mers

cel mai departe în sensul construirii unei paradigme atotcuprinzătoare, autosuficiente, sistematice, prestigioase. Prin autori destul de diferiți, ca Unamuno și Ortega y Gasset, Frobenius și Heidegger (în Germania, ca în toată Europa, originile acestei reflecții se găsesc la Kant, dar au fost transmise mai eficient de Herder), Blaga, Băncilă, Vulcănescu și, cu excepția surprinzătoare a universalistei sale opere finale, *Devenirea întrui Ființă*, Noica, etniile-națiuni au fost înzestrate cu *Weltanschauungen* idiosincratiche și complete (desigur, dacă le judecăm în termenii și orizontul lor, adică hermeneutic). Etno-națiunii i se atribuia un Timp, nu doar o istorie; un Spațiu, nu doar un teritoriu; o Ființă, nu doar un caracter colectiv; un Logos (adică un idiom local ridicat la înălțimea limbii perfecte, primordiale, adamice, sacre), nu doar o limbă.

*

(În prezentarea substanței conferinței am folosit extrase dintr-un text mai vechi, “*Argumentumbiologicum*. Despre ‘stadiul cel mai înalt și ultim’ al specificului național”, apărut simultan în revista *Cuvântul*, nr. 3, octombrie 2008, și ca prefață a cărții lui Marius Turda, *Eugenism și antropologie rasială în România, 1874-1944*, Editura Cuvântul, 2008, pp. 5-12; textul e accesibil și pe Internet, ca Addenda la a doua parte a unui interviu acordat lui Daniel Cristea-Enache: <http://atelier.liter-net.ro/articol/12984/Sorin-Antohi-Daniel-Cristea-Enache/Intrebarea-e-daca-migrantii-din-Romania-vor-putea-reusi-in-strainatate-ce-n-au-prea-reusit-acasa-viata-impreuna.html>. Pentru o aplicare sintetică a acestei perspective teoretice pe teren românesc, v. eseul meu (din 2001) “Romania and the Balkans. From Geocultural Bovarism to Ethnic Ontology”, *Tr@nsit online*, 21, 2002: <http://www.iwm.at/transit/transit-online/romania-and-the-balkans/>. Pentru o expunere a teoriei mele despre antimodernism (strîns legată de analiza ontologiilor etnice din Europa Centrală și de Sud-Est), v. studiul meu, scris în colaborare cu Balázs Trencsényi, “Approaching Anti-modernism”, Introduction to Diana Mishkova, Marius Turda, Balázs Trencsényi, eds., *Discourses of Collective Identity in Central and Southeastern Europe (1770-1945). Texts and Commentaries*, Volume Four, *Anti-modernism: Radical Revisions of Collective Identity*, Budapesta-New York, CEU Press, 2014, pp. 1-43; versiunea românească, realizată de Ioana Șerban și revizuită de Sorin Antohi, a apărut în revista *Verso*, nr. 2-3 (109-110), 2014, și nr. 4-5 (111-112), 2015; revista e accesibilă pe Facebook.)

ECHIPA ARTISTICĂ A TEATRULUI „MARIN SORESCU” CRAIOVA



Alexandru Boureanu – director general



Adrian Andone



Monica Ardeleanu



Gabriela Baci



Claudi Bleonț



Iulia Bleonț



Gina Călinoiu



Cătălin Miculeasa



Valentin Mihali



Ioana Mănciu



Vlad Drăgulescu – director artistic



Ștefan Cepoi



Constantin Cicort



Alex Calangiu



Iulia Colan



Tamara Popescu



Natașa Raab



Angel Rababoc



Cosmin Rădescu



George Albert Costea



Anca Dinu



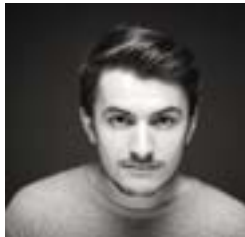
Corina Druc



Cerasela Iosifescu



Eugen Titu



Vlad Udrescu



Costinela Ungureanu



Nicolae Vicol



Romanița Ionescu



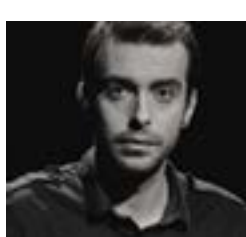
Sorin Leoveanu



Geni Macsim



Dragoș Măceșanu



Cătălin Vieru



Petra Zurbă



Bob Pricop - scenograf



Lia Dogaru – scenograf



Colectivul de conducere și tehnic al teatrului

Manager

Alexandru BOUREANU
Telefon/Fax: 0251.414.150
E-mail: dir.gen@tncms.ro

Director adjunct

Gabriel MARCIU
dir.art@tncms.ro

Director artistic

Vlad DRĂGULESCU
dir.art@tncms.ro

Șef serviciu Artistic

Adrian ANDONE
Tel. direct: +40.371.124.777
0251-415363 int. 242
E-mail: artistic@tncms.ro

Director tehnic

Ilarian ȘTEFĂNESCU
Telefon: 0251-418352
Telefon: 0251-415363 int. 201

Director economic

Andreea UVEGHEȘ
Telefon: 0251.415.363 int. 205
E-mail: economic@tncms.ro

Inginer Șef

Marian MANDACHE
Telefon: 0251.410.361
Telefon: 0251.415.363
E-mail: dir.prod@tncms.ro

**Serviciul Dramaturgie,
Comunicare Și Relații Publice**

Nicolae BOANGIU
Telefon: 0251.410.361
Telefon: 0251-415363 int. 211

Secretar literar

Haricleea NICOLAU
Telefon: 0251.410.361
Telefon: 0251-415363 int. 211
E-mail: harinicolau@yahoo.com

Secretar artistic

Claudia GORUN
claudia_gorun@yahoo.com

Sufleur

Ramona POPA

Traducător

Iolanda MĂNESCU
Telefon: 0251-415363 int. 215

Serviciul Administrativ

Vasile PREDUȚ
Telefon: 0251-415363 int. 222

**Serviciul Juridic,
Resurse Umane**

Hortensia MITREANU
Telefon: 0251-415363 int. 206
E-mail: juridic@tncms.ro

Secretariat Directorat:

Denisa PÎRLOGEA
Tel/fax: 00-40-251-416942
E-mail: secretariat@tncms.ro

Serviciul Achiziții Publice

Cătălin STROIE
Telefon: 0251.415.363 int. 210
E-mail: achizitii@tncms.ro

**Serviciul Marketing,
Logistică, Spectacole**

Mona BRANDT - Șef serviciu
Telefon: 0251.413.677
E-mail: agentie@tncms.ro

Serviciul Audit Intern

Carmen PILEA
Telefon: 0251-415363 int. 202

Serviciul Tehnic

Florin IANCU
Telefon: 0251-415363 int. 203

Serviciul Regizorat Tehnic

Bogdana DUMITRIU
Telefon: 0251-415363 int. 214



Claudiu Bleonț și Cerasela Iosifescu.
©Albert Dobrin

Ștefan Cepoi și Monica Ardeleanu, Nunta însângerată.
©Albert Dobrin

