SpectActor

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

NR. 1 (38)
IANUARIE – APRILIE 2019

teatrul național
marin sorescu
craiova

© Albert Dobrin

SUMAR

Nicolae Coande	Valentin al Doilea	4
George Banu	Vorbe, vorbe, vorbe	5
Adrian Mihalache	Îmi place tot ce nu cunosc	7
Marius Dobrin	Frumoasa (piesă) fără corp	12
Mădălina Nica	Camera obscură – nu cea a lui Nabokov	15
Florin Caracala	„Eu îmi consider spectacolele instalații teatrale”	18
Camil Petrescu	„Teatrul nu poate fi decât, intens, al personalităților puternice și al dislocărilor de conștiință...”	19
Marius Dobrin	Coperțile vieților noastre	20
Mădălina Nica	Cu măcar „o țâră de empatie” despre tandrețe multă	23
M. Dobrin	Epitaf de burghiu	27
Corina Druc	„Eu am crescut în teatru”	30
Marius Dobrin	Noi, prădătorii	33
Dragoș Măcești anu	„Sunt într-o continuă descoperire de mine însumi”	35
M. Dobrin	Retro spre Club Electro	38
Petronela Zurba	„Teatrul e o lume care te fură, te șlefuiește, apoi te lasă singur”	41
***	Dumitru Prunariu ne-a vorbit despre Cosmos la „Întâlnirile SpectActor”	43
***	Spectacol de poezie pe versurile Anei Blandiana	43
***	Petre Guran, strănepot al fostului primar al Craiovei, Nicolae P. Guran, a conferențiat la Craiova	43
***	Claudiu Komartin a recuperat poeții generației războiului	44
***	Festivalul de Poezie „Patrel Berceanu”, ediția I-a, 2019	44
***	Horia Dulvac prezentat la Clubul Dramaturgilor Craioveni	45
Marius D.	Labirintul centripet	46
Xenia Negrea	Despre teatrul ce va să vină	48
Mihai Ene	Monumentul Ciulei	49
Cornel Mihai Ungureanu	O poveste de viață onestă și fermecătoare	50

SPECTACTOR

REVISTĂ DE CULTURĂ, INFORMAȚIE ȘI ATITUDINE
EDITATĂ DE TEATRUL NAȚIONAL „MARIN SORESCU”, CRAIOVA

Revistă finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii și Identității Naționale.

FOTO COPERTA 1:
ALBERT DOBRIN

FOTO COPERTA 4:
ALBERT DOBRIN

REDACȚIA:
NICOLAE COANDE • MIHAI ENE • CORNEL MIHAI UNGUREANU • MARIUS DOBRIN • LIA BOANGIU

SEMNEAZĂ ÎN ACEST NUMĂR:
NICOLAE COANDE • GEORGE BANU • ADRIAN MIHALACHE • MARIUS DOBRIN • MĂDĂLINA NICA • FLORIN CARACALA • CAMIL PETRESCU • CORINA DRUC • DRAGOȘ MĂCEȘANU • PETRONELA ZURBA • XENIA NEGREA • MIHAI ENE • CORNEL MIHAI UNGUREANU

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 PRODCOM SRL TG.-JIU**

VALENTIN AL DOILEA

Nicolae Coande

Eu nu mă consider actor.
(dintr-un interviu cu Marius Dobrin)

© C. Pădureanu

Valentin Mihali din ultima treime a creației sale scenice nu-i este, poate, superior acelui Valentin Mihali de la 45-50 de ani, cel aplaudat de public și gratulat de critică, actor de filme neaoșe, playboy local, fante de București, dar ultimul Valentin Mihali poartă cu sine o melancolie pe care cu greu ar fi putut-o duce în prima tinerețe și la maturitate. Melancolia e semn de noblețe la marii artiști (dar am văzut și decrepiți melancolici), iar Ariel făcut de Valentin sub pumnul lui Silviu Purcărete („Îți tai tot textul, în Furtuna, și pe Ariel tot îl faci!") este straniu, resemnat-bufonic și cumva nehotărât între a-și servi stăpânul (pe Caliban, nu pe Purcărete) și a se servi pe sine, liberându-se de lanțurile eterne ale secundarului.

Mereu al doilea (este Gore, josnic om de încredere al lui Sile din Mobilă și durere, turiferar Sancho Panza sub comanda lui Don Quijotte – Tudor Gheorghe, Angelo, prea supus secondant al Ducelui – Ilie Gheorghe din Măsura aceluiași Purcărete, Helicon, umil confident al lui Caligula – Leoveanu din spectacolul lui Bocsárdi László, Bolșințov, un comic cerșetor de atenție în Luna la țară a lui Turgheniev), Mihali este primul în regnul său, pe muchia de cuțit dintre tragic și comic, dintre dramă și musical, corupt de propriul său talent, panglicar de vorbe și mut păstrător de cifruri, neatent la cei care îl însoțesc, dar prezent mereu lângă cei cu care pleacă la luptă, dezinhibat și prins în același moment în cursa pe care cu măiestrie și-o întinde singur, „harnic pentru că îl hărțuiește lenea vicioasă", amic cu toți culturnicii ratați din provincie, abonat la „sentimentul de golăneală". Și cât pe ce să fi fost studentul lui Dem „Bibanu" Rădulescu…

Așa, din joc în joacă, a ajuns la 70 de ani – din nebăgare de seamă, indiferență, pasiune a drumului, cu un picior în Orient și altul în Occident, cu o mână la inimă și alta la frunte, hărțuit de tăinuite gânduri care-l împresoară precum pădurea de la Dunsinane Hill pe Macbeth – sau poate cea din Dealul Bucovățului, căci avem și noi copacii noștri. Omul e stilul însuși, de aceea el poate declara cu aparentă nonșalanță, cum o făcea într-un interviu luat de Marius Dobrin cândva: „Uneori ești deprimat. Și ești deprimat când nu știi programul, nu știi ce ai de făcut. Cum îți ordonezi programul, devine totul simplu și iese foarte bine. Apoi zici: de ce mi-am programat dacă nu se întâmplă nimic deosebit? Ăsta e omul. Vrea să se ordoneze și apoi, pentru ce?".

Sub semnul acestui „la ce bun?", atât de românesc la urma-urmei, Valentin Mihali și-a purtat talentul precum acel stilou, însemn al puterii imperiale oferit de Duce locțiitorului său, Angelo. Este greu să porți un astfel de semn al elecțiunii într-o astfel de lume, cu astfel de oameni. Viena/lumea e nebună, se știe. Și totuși, Mihali este el însuși în acest joc al puterii cu sine însuși, al celui etern predestinat să cadă, să se ridice, să hoțească, să insulte, să iubească, să cerșească sau să poruncească. În primul rând lui însuși, căci nu există putere mai mare decât a-ți spune ție însuți: fă asta!

Valentin Mihali a făcut (vedeți că nu spun a împlinit) de curând 70 de ani. E și acum aidoma acelui puști (cu meșă albă) evocat în interviul făcut de Marius, luat de un șofer într-o noapte la „ia-mă nene". Venea de la o nuntă, iar pe drum a adormit și când șoferul l-a trezit să-l

ajute cu o pană, a spus cu claritate deși era buimac de somn: „Bine, te ajut, dar spune-mi, te rog, de unde vin și unde mă duc?"

Atunci când l-am rugat, acum ceva timp, să facem împreună un spectacol de ieșire la pensie, s-a uitat la mine curios și mi-a spus că… nunta continuă, el nu face spectacol de adio.

La mulți ani, Valentin! Ai fost întotdeauna mirele plecat de la nuntă, să facă și altceva decât ceea ce îi cere rolul, chiar dacă nu știa unde se va duce.

Din Parisul vestelor galbene și al incendiului care a mistuit Catedrala Notre-Dame, George Banu își face timp să reflecteze asupra „infinitului interpretării", acel timp intens în care intră creația artistului și receptarea ei nu mai puțin intensă. Apoi, el intră în dialog transoceanic cu Andrei Șerban (vivat internetul!), iar marele regizor, căruia-i mulțumim pentru a-și fi dat acceptul la publicarea unei corespondențe private, ne spune ceva atât de simplu și de adevărat: *totul depinde dacă trăiești ce spui, dacă cuvintele ies din ființa ta…*

Mulțumim, George Banu, mulțumim, Andrei Șerban!

VORBE, VORBE, VORBE

George Banu

– note despre interpretare –

Recent am avut privilegiul de a fi asociat ca „dramaturg", în sensul de consilier artistic, la Opéra din Lyon unui spectacol semnat de Andrei Zholdak cu *Fermecătoarea* de Ceaikovski. Ore întregi am asistat la repetiții și m-am lasat „fermecat" de câteva voci sublime care se înaripau în melodii de un lirism fără seamăn sau se scufundau sumbru în obscuritatea crimei, a infanticidului: o adevarată piesă elisabetană, am diagnosticat din prima clipă! Intuiție confirmată apoi și exploatată strălucit de către regizorul prieten. Seara însă, la cafenea, el îmi mărturisea: „Tare îmi e dor de teatru! Am nevoie de el". „Și eu", i-am confirmat!

De ce? Răspunsul s-a formulat încet! Dar inebranlabil. Cântărețul de operă e un sclav al muzicii și el se împlinește respectându-i imperativele stricte, grație unei voci unice sau unor calități plastice, dar, acum am înțeles, lui i se refuză libertatea „interpretării", care e riguros dictată de note, determinată de ele; aici reușita provine doar din împlinirea unui program predeterminat, de neconturnat. Intensitatea și implicarea personală pot distinge pe cântăreți care exprimă cu mai mult sau mai puțin talent canonul muzical. Dar el, spre deosebire de teatru, exclude „variația"… interpretării. Ea e redusă la performanța vocală și nicicum la responsabilitatea permisă actorului.

În subsolul de la Lyon, brusc mi s-a revelat această distincție și mi s-a impus cu toata pertinența ei amintindu-mi o singură frază din *Hamlet*: cea prin care îi răspunde prințul lui Polonius, politicianul servil dar cultivat, când acesta îl interoghează privind acțiunea căreia i se consacră: „Vorbe, vorbe, vorbe…". Această replică Ion Caramitru o spunea cu respectul pe care-l are ca actor pentru „vorbele poeților" pe care-i exaltă ca nimeni altul. Aceeași replică o auzim adesea lansată cu derâdere și ironie. Pe cine Hamlet dispretuiește astfel, pe el însuși inapt să acționeze sau cărțile care nu-i satisfac așteptările? Marcel Iureș o murmură cu o melancolie fără de seamăn. Într-un neuitat Hamlet georgian prințul disperat dădea foc publicației ce o avea în mână și îi azvârlea paginile calcinate la coșul de gunoi. Și câte alte ipoteze nu am auzit! Opera exclude acest evantai de ipoteze! Teatrul permite actorului condus de regizor să moduleze o replică, să îi invente tensiunea sau intensitatea și să surprindă astfel un public reunit să-l asculte. Aici cuvintele nu au autoritatea notelor, ele sunt în… așteptare! Și libere! Actorul produce „valoarea adăugată" a cuvintelor, căci nu doar cuvinte citite ci încarnate, spuse și clamate de el de pe o scenă! Textul e o propunere ce testează resursele „interpretării" adoptate.

George Banu , Serge Dorny, directorul Operei din Lyon, si Andriy Zholdak

Opera permite extazul performanței vocale în contexte scenografice diferite, la teatru actorul se distinge prin puterea de a mobiliza cuvintele fără constrângeri prealabile. În operă, diferă glasurile, în teatru spusele!

Unii nu iubesc teatrul din cauza cuvintelor pe care le consideră ca fiind o frână și preferă dansul, expresie a libertății. Eu mă disociez de această convingere căci cuvintele spuse de un actor mi se par a nu fi cătușe, ci ecouri ce, mulțumită lui, răsună mereu altfel. De aceea, adesea nu uităm nici replica, dar nici interpretul. Ele se logodesc și noi, totodată, apreciem sensul cuvintelor, dar și actorul care le reînvie cu o libertate străină operei.

Vorbe, vorbe, vorbe... ele sunt ale altora și ale noastre! Ele nu dispun de autoritatea notelor, nici de autonomia gesturilor. Vocea, grație timbrului, dă o culoare proprie notelor, corpul declină mișcările dansului în timp ce vorbele sunt partenerul actorului care, jucând, le șlefuiește și reînnoiește! Nevoia de teatru pe care o resimțeam și Zholdak și eu era nevoia de vorbe spuse mereu altfel pe o scenă. Vorbe ce produc sens sau emoție prin infinitul *interpretării*.

Andrei Șerban:

Ai dreptate să-l înțelegi pe Zholdak.

Cu toate acestea, pot spune din experiența mea la operă, unde am lucrat cu cincisprezece diferite soprane care au cântat, de exemplu *Lucia di Lamermoor*, că fiecare pronunță cuvântul altfel, iar cea mai de neuitat a fost totuși Callas (pe disc), care trăia, nu cânta silabele, și de aceea uneori cânta total in-corect, o lua prin păpuriș. Dar nu avea importanță... la fel și în teatru: totul depinde dacă trăiești ce spui, dacă cuvintele ies din ființa ta, din *hara*, din plexul solar, nu din gâtlej... chiar că e o mare diferență (de pildă, între Sarah Bernhardt și Eleonora Duse, una recita, alta trăia).

Dar asta e o altă discuție și îți mulțumesc că mi-ai trimis rândurile tale – subiectul e în sine de mare valoare.

Te îmbrățișez,

Andrei

ÎMI PLACE TOT CE NU CUNOSC

Adrian Mihalache

Tiago Rodrigues, laureat al „Noilor Realități Teatrale“ © Franco Bonfiglio

În piesa *Sopra*, scrisă și regizată de Tiago Rodrigues, o adolescentă, nepoata casierei teatrului, o roagă pe directoare să-i permită să intre în sală, ca să vadă un spectacol.

– Îți place atât de mult teatrul?
– Îmi place enorm de mult.
– Spune-mi ce piese ai văzut până acum.
– Niciuna.
– Atunci de unde știi că îți place?
– Îmi place tot ce nu cunosc.

Acest răspuns exprimă cu exactitate menirea *Premiului Europa pentru Noile Realități Teatrale*, decernat odată cu premiul de excelență, care încununează o întreagă carieră. Fundația *Premio Europa per il Teatro*, condusă cu entuziasm și dăruire de Alessandro Martinez, are drept scop să recompenseze, pe de o parte, valorile consacrate în regie și actorie și, pe de altă parte, să identifice demersurile inovatoare din teatru. În știință, invenția primează față de inovație. În teatru, o invenție izolată este doar o „găselniță”, dar, odată integrată într-un demers artistic coerent, ea duce la inovație în materie de limbaj.

Teatru despre teatru

Tiago Rodrigues este unul dintre laureații acestei ediții găzduite de autoritățile din St. Petersburg, pentru *Noile Realități Teatrale*. Mărturisesc că am avut un contact neplăcut cu el, înainte de a-i vedea cele două spectacole prezentate cu ocazia premiului. A avut loc un colocviu (fiecare premiat a avut parte de așa ceva), în care, în loc să se discute aprofundat dimensiunile estetice ale creației lui, o suită de colaboratori i-au ridicat osanale, unii precizând și că este „un foarte bun tată”. Deși cei care au luat cuvântul erau, în majoritate, actori, discursul era penibil, în stil birocratic. Doar

ByHeart, regia Tiago Rodrigues © Magda Bizarro

Laure Adler a impresionat, vorbind în picioare, referindu-se la noutatea demersului lui Rodrigues și dând dimensiuni dramatice discursului său. Dar fosta directoare de comunicare de la Elysée, scriitoare de marcă, cu înalte responsibilități la Televiziunea Franceză, nu avea cum să-și dezmintă calitățile. După „exercițiile de admirație", Tiago Rodrigues ne-a plictisit cu o schiță de piesă, un *work in progress*. Pornește de la un schimb de e-mail-uri pe care le-a avut, în calitate de director al Teatrului Național Regina Maria (cel mai important din Portugalia) cu un avocat, subiectul fiind repercusiunile pe care le-ar avea de suferit dacă ar da foc drapelului portughez pe scenă. Ne-a dat toate detaliile cazuiste, inclusiv ample citate din Constituție și din alte legi. Eram interesat mai mult să aflu de ce voia să ardă drapelul pe scenă, dar acest lucru a rămas un mister. Tiago este foarte atent la public, astfel încât m-a apostrofat când a văzut că fac comentarii – așa se face că am părăsit cam ostentativ sala. Este un tânăr a cărui dezinvoltură frizează obrăznicia, un fel de Seinfeld fără umor. Am avut grijă să răspândesc impresia mea defavorabilă în rândul participanților.

Spectacolele lui m-au făcut să-mi schimb prima impresie. Cele două piese scrise și montate de el, *Pe dinafară* (*By Heart*) și *Sopra* (*Despre*), constituie reflecții fine asupra teatrului. Tiago este interesat de misterul învățării textului de către actori, „pe dinafară". În franceză și engleză, se spune „din inimă", mult mai expresiv decât în română. Astfel, textul este interiorizat, corporalizat, ca urmare, mult mai aprofundat decât dacă ar fi, pur și simplu, citit. La începutul spectacolului, Tiago se află singur pe scenă și cere zece voluntari fără de care nu se poate începe. Condiția este să fie, cu toții, rusofoni. Ei trebuie să învețe „pe dinafară", în timp real, Sonetul 30 de Shakespeare, în traducerea lui Boris Pasternak. Desigur, repetarea fiecărui vers de către participanți este fastidioasă, dar regizorul introduce trei elemente narative de interes, pentru a sparge monotonia. Avem de a face cu un interviu cu George Steiner, în care acesta relatează despre ce s-a întâmplat cu Pasternak la Congresul Scriitorilor desfășurat la Moscova, la începutul epurărilor staliniste. I se spune lui Pasternak: „dacă nu iei cuvântul, te arestează, dacă îl iei, tot te arestează, așa că mai bine să vorbești". Pasternak ia cuvântul. În loc de aplauze, toată asistența, în picioare, recită versiunea lui, în limba rusă, a Sonetului 30 al lui Shakespeare. Tiago ne spune că bunica lui, bucătăreasă la bază, era o mare cititoare. Amenințată cu orbirea, învăța cărți pe dinafară, pentru a și le recita ulterior, în beznă. Tiago îi scrie lui Steiner, cerându-i să recomande o carte care să merite să fie memorată. Nu primește răspuns, astfel încât recomandă bunicii, din proprie inițiativă, să învețe sonetele lui Shakespeare. Sfârșitul spectacolului atinge un moment de emoție remarcabil. Bunica e pe moarte, rudele vin la căpătâiul ei, ea nu mai recunoaște pe nimeni. Deodată se ridică în capul oaselor și recită Sonetul 30 al lui Shakespeare. Mai sunt inserții inteligente, cum ar fi cele referitoare la romanul lui Ray Bradbury, *Fahrenheit 451*, o distopie despre interzicerea cărților și tentativele unora de a le învăța pe dinafară, pentru a le face să supraviețuiască. Părăsești sala într-o stare de emoție poetică așa cum mai rar se întâmplă.

Celălalt spectacol al lui Rodrigues, *Sopra* (*Despre*), se referă tot la teatru și la învățarea pe dinafară. El îi aduce în prim-plan pe sufleori, fără de care nu se poate. Ideea este ca aceștia să apară ca personaje principale, jucând fragmente din piese mai mult sau mai puțin cunoscute, cum ar fi *Regina moartă*, emblematică pentru cultura portugheză. Sunt și fragmente despre care nu poți să-ți dai seama dacă sunt ficțiuni sau elemente de realitate. Există o dimensiune pirandelliană în acest spectacol. Sufleorii deveniți actori de prim-plan sunt ajutați de sufleorul propriu-zis al spectacolului, care le susură replicile *in petto*. Regizorul știe că teatrul se va închide, că va cădea în ruine, devorat de vegetația care-l va invada. Își dorește ca sufleorul în vârstă să rămână la post, ca Firs în *Livada cu vișini*, pentru a da seama de misiunea teatrului, care va rămâne neîmplinită.

Sopra, regia Tiago Rodrigues © Filipe Ferreira

În afara programului *Premiului Europei*, Piccolo Teatro, înfrățit cu Malîi Teatr al lui Lev Dodin, ne-a oferit un alt spectacol despre teatru, *Elvira* de Brigitte Jaques, în regia și interpretarea lui Toni Servillo, alături de care strălucește admirabila Petra Valentini, secondată de doi actori cu rol de figuranți. Povestea piesei este interesantă. În perioada dezastrului militar al Franței de la începutul celui de-al Doilea Război Mondial, marele regizor Louis Jouvet dădea lecții de teatru. A angajat o stenografă ca să păstreze notele acestor lecții. Piesa se bazează pe aceste note și pune în scenă procesul de cizelare al rolului Donnei Elvira din *Dom Juan* de Molière. La început, eleva interpretată de Petra Valentini este nonșalantă, afirmă că rolul îi vine bine și că se simte în largul ei, interpretându-l. Jouvet îi atrage atenția că tocmai ușurința în abordare este înșelătoare. Începe aprofundarea personajului și punerea accentelor cuvenite în fiecare replică. În viziunea lui, Elvira este un înger venit pentru a-i aduce lui Don Juan redempțiunea. Pentru spectatorul obișnuit este fastidios, pentru

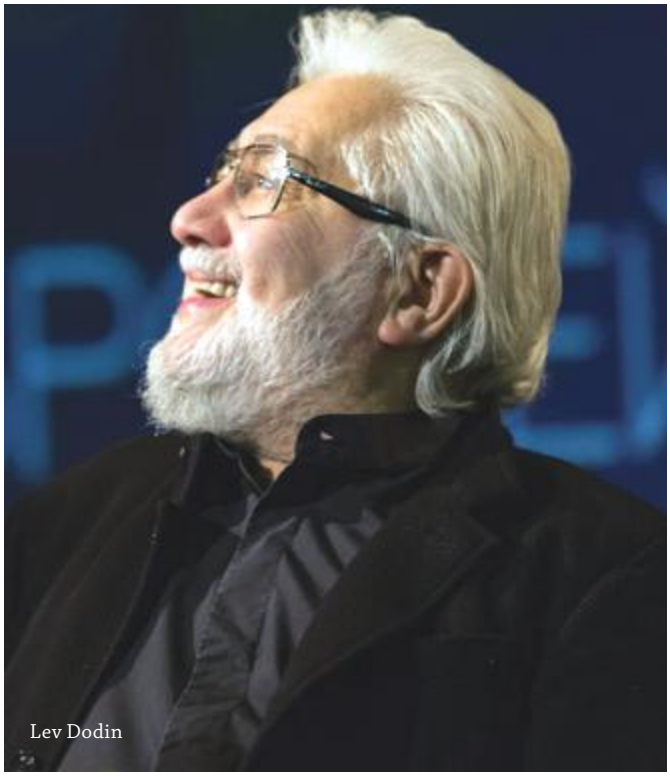
specialist, este o bună ocazie de a intra în zona de *making of*. Emisiunile de radio punctează schimbările situației politice. De altfel, Jouvet, împreună cu trupa sa, va părăsi Franța ocupată și va petrece războiul într-un perpetuu turneu prin cele două Americi.

Petra Valentini si Toni Servillo în Elvira, regia Brigitte Jaques
© Fabio Esposito

Piesele de teatru despre teatru au fost mereu atractive pentru public. De regulă, este vorba de înscenarea unei piese celebre și despre interacțiunea dintre viețile personale ale actorilor și destinele personajelor pe care le interpretează. *Kiss me, Kate* este exemplul cel mai la îndemână pentru un astfel de succes. În cele trei spectacole văzute cu această ocazie, miza este mult mai mare: este vorba de estetica teatrului, nu de incidentele mai mult sau mai puțin amuzante ale punerii în scenă. Întrebarea rămâne – dacă o artă concentrată asupra ei însăși poate să rămână una care să stârnească interesul publicului. Acesta vrea să se vadă pe sine, cu îndoielile și conflictele sale interiorizate, aproape înăbușite în subconștient. În schimb, i se oferă dileme regizorale și interpretative, interesante, desigur, dar lipsite de anvergura unui demers cu dimensiune socială și politică.

Teatrul rus

Revelația evenimentului la care am participat a fost teatrul rus. Thomas Mann, în nuvela *Tonio Kröger*, are o săgeată de ironie la adresa culturii ruse. „Admirabila literatură rusă", spune eroul nuvelei, un alter-ego al autorului, pune în pagini idei și emoții, fără să se preocupe prea mult de restricțiile impuse de stilul unei epoci. Tot astfel, teatrul rus respinge modele occidentale, cum ar fi teatrul post-dramatic, teoretizat de Heinz-Thiess Lehmann (căruia i s-a acordat un premiu special, *Thalia*, pentru critică). „De la Vahtangov, Tairov și Meyerhold, până la Vasiliev, Liubimov și Nekrosius, am fost în avangarda teatrală mondială, așa că rămânem netulburați de mode pasagere și ne păstrăm credința în teatrul psihologic", a spus, în excelenta sa conferință, Lev Dodin, care ar fi trebuit să se includă și pe sine ca „ultimul pe listă, cu voia dumneavoastră".



Lev Dodin

Este, într-adevăr, deconcertant să vedem teatru psihologic, de sorginte pur stanislavskiană, în ziua de azi. Dar este, în aceeași măsură, reconfortant. Spectacolul lui Dodin, cu un *Hamlet* pe care l-a făcut *al său*, a surprins. Ca în *Livada cu vișini*, văzută mai de mult la București, Dodin utilizează fâșia îngustă din fața scenei ca spațiu principal de joc. Intrările dinspre *curte*, respectiv *grădină*, sunt cele prin care spectatorii au intrat în sală. Cei din primul rând își feresc picioarele, ca să nu-i incomodeze pe actori, ceilalți își lungesc gâturile ca să reușească să vadă ceva. Dar aceasta nu este decât ceva *déjà-vu*. Surprinzător este modul în care a intervenit în text. Desigur, fiecare regizor face astăzi din *Hamlet* ce vrea el. Aici, însă, adaptarea este mai subtilă. Dodin introduce fragmente din alte piese ale lui Shakespeare. Hamlet și Ofelia spun replicile lui Romeo și Julieta. Actorii supervizați de Hamlet nu joacă părți din *Hecuba*, ci scene din *Regele Lear*. Horatio însuși este unul dintre actorii veniți la Elsinor. Mai interesant este că traducerea proiectată în engleză reproduce textul lui Do-

din, nu pe cel al lui Shakespeare. Acesta este mai concentrat pe dimensiunea politică a piesei: ceea ce-l doare în primul rând pe Hamlet este îndepărtarea lui de la putere. După moartea lui Claudius (toate omorurile sunt spectaculoase, cu manechine căzute cu zgomot, de sus), Hamlet se drapează într-o fâșie de plastic din decorul scenei, vrând să arate că este, în sfârșit, rege. Este, desigur, tardiv, căci Fortinbras nu e departe. Dodin îl prezintă ca pe un președinte pragmatic, care, într-o emisiune TV, promite să instaureze ordinea. Regizorul a avut bunul gust să nu utilizeze o înregistrare cu Putin, dar aluzia este clară. Danila Kozlovski, pe care l-am admirat în rolul lui Lopahin, prezintă un Hamlet teluric, mult prea exuberant, făcând mereu salturi acrobatice, aflat într-o foarte bună dispoziție. Katerina Tarasova are distincție și forță în rolul Ofeliei, iar Ksenia Rappaport prezintă o Gertrude insolită, amatoare de tangouri și de alte distracții.

Danila Kozlovsky în rolul Hamlet, regia Lev Dodin

Reflectând asupra acestui spectacol și ascultându-l pe Dodin mărturisind că la 18 ani i se părea simplu să monteze *Hamlet*, dar mai târziu a ezitat, am înțeles că am văzut nu pur și simplu un alt spectacol cu această piesă, ci un eseu prin care Dodin își explică sieși, de asemenea, și nouă ce a înțeles din Shakespeare. John Updike, ca să se lămurească asupra piesei, a scris un roman, *Gertrude și Claudius*, în care povestește ce s-a întâmplat înainte ca piesa să înceapă. Dacă Dodin ar fi fost un teoretician, și-ar fi expus ideile într-o carte. A preferat să facă, din ele, un spectacol.

Piesa *Guvernatorul*, pusă în scenă de mai vechiul laureat al Premiului Europa, Andrei Mogucii, pare, la prima impresie, un teatru prăfuit, atât de puternic este accentul pe latura psihologică. Este vorba despre cel care a ordonat represaliile în anul 1905, fiind apoi urmărit fără răgaz de mânia revoluționarilor răzbunători, care sfârșesc prin a-l suprima. Interesant este că guvernatorul însuși dezvoltă un complex de vinovăție și își acceptă moartea ca ispășire. Sunt scene cutremurătoare, cum ar fi bocetul la căpătâiul copiilor morți, sau aceea cu bomba ticăind, care se dovedește un simplu ceas. Rusofonii cu care am discutat mi-au spus că nu pot face dreptate piesei și spectacolului, din cauză că poezia replicilor inspirate din nuvelele lui Leonid Andreev se pierde total în traducerea la cască.

Un dușman al poporului, regia Jan Klata © Magda Hueckel

Câștigătorul ia totul

Cel mai impresionant câștigător al *Premiului pentru Noile Realități Teatrale* a fost Jan Klata, care a prezentat puternicul său spectacol după *Un dușman al poporului* de Ibsen. În contextul preocupărilor ecologiste, piesa este extrem de actuală. Dr. Stockmann denunță ca nocivă amenajarea băilor din orașul său, bazate pe izvoare minerale, cu toate că de acestea depinde prosperitatea localității și, de asemenea, bunăstarea sa personală. În montările tradiționale, Stockmann este prezentat ca un intelectual rigid, de tipul celor din teatrul lui Camil Petrescu, care refuză să tranzacționeze, chiar dacă acest lucru prejudiciază intereselor lui pecuniare. În montarea lui Klata, Stockmann este un hipiot dezaxat, gata de orice pentru a da un impuls în vederea schimbării lumii. Dezorganizează tot ambientul, face scandal, preluând accente de la muzica *house*, urlă în microfon, rage fără surdină. Cu puțin timp înainte de final, rupe continuitatea spectacolului, adresându-se publicului la rampă, într-un discurs confuz privind Polonia și statutul ei istoric. Reluarea acțiunii este, în mare măsură, ratată, ca demers artistic. Perspectiva deranjează spiritele așezate, dar merită interes, pentru că demontează mitul intelectualului care ține mai mult ca la orice la principiile sale.

Ajungem acum la marele laureat, regizorul Valerii Fokin. El a făcut o sinteză abilă între tradiția teatrului rus și inovarea adusă de Grotovski. Am văzut spectacolul lui, *Svejk. Revenirea*, pe scena teatrului Alexandrinski. Este de o mare anvergură, dar lipsit

total de umor. Svejk revenit din morți, suspendat în celebrul lui cărucior de invalid, deasupra scenei, se întoarce printre combatanții din Primul Război Mondial, care îl întâmpină cu entuziasm. Deși anumite replici nostime din roman sunt reluate, hazul lipsește cu desăvârșire. Din fericire, nu și candoarea personajului. El îi încurajează pe luptători și le prezice supraviețuitorilor ce vor mai avea de îndurat. Exploziile se succed, impresionante, mădularele amputate, excelente ca elemente de recuzită, umplu scena. Este interesantă ideea de a reproduce scena verificării „simulanților" de către doctori în aceea a primirii lor de către aceiași doctori, după moarte, în calitate de Dumnezeu și Sf. Petru, dotați cu aripile îngerești de rigoare. Din păcate numărul mare (12) de candidați antumi și, respectiv, postumi și repetarea aidoma a procedurii ajung să plictisească. Sigur, pentru un public care își amintește cum antecesorii lui au îndurat războiul în cea mai teribilă înfățișare, piesa este emoționantă. Pentru noi, cei care știm să tranzacționăm, este ușor exagerată.

Mascarada, regia Valerii Fokin © Vladimir V. Postnov

Marele spectacol de închidere, datorat tot lui Valerii Fokin, a fost *Mascarada* de Lermontov. Este o piesă modestă, un fel de *Othello* reluat de un tânăr lipsit de experiență. Intenția regizorului a fost să refacă marele spectacol al lui Meyerhold, jucat pe aceeași scenă a Teatrului Alexandrinski, din februarie 1917 până în 1941. Se spune că de două ori spectatorii au venit la teatru sub un regim politic și au plecat sub un altul: în februarie și în octombrie 1917. Decorurile și costumele au fost reproduse cu acribie după cele originale. Draperiile, mereu altele, care urcă și coboară sunt de o somptuozitate uluitoare. Cortina este de epocă, costumele, despre care s-a crezut că au ars într-un bombardament, au fost recuperate. Altele au fost croite după schițele pictorului Golovin. Mișcarea scenică, extrem de interesantă, a preluat ideile lui Meyerhold despre biomecanică. Ca urmare, mulți colegi critici au susținut că spectacolul este doar de interes muzeal. Nimic mai fals. Esențialul, adică interpretarea actorilor, nu poate fi reconstituit exact după modelul preexistent. Valerii Fokin a avut bunul gust de a-i face pe actori să joace pe muchie de cuțit între tragedie și parodie. Marele Piotr Semak, gelosul

Mascarada, regia Valerii Fokin © Ekaterina Kravtsova

ucigaș, pe care l-am văzut mai de mult în *Regele Lear*, a înțeles exact ce trebuie să facă. La fel și frumoasa Elena Vojakina, în rolul victimei. Regizorul ne-a derutat introducând un intermezzo, în care un actor care semăna cu Semak a interpretat un criminal din zilele noastre. El rămâne ucis pe scenă, în timp ce alter-egoul său răspunde la aplauze.

George Banu, festivitate premiere Premiul Europa

La festivitatea de premiere, abil organizată, aproape fiecare laureat a ținut să-și afirme dezaprobarea față de represiunile din Rusia, îndreptate îndeosebi împotriva oamenilor de cultură, între care regizorul Serebrennikov, arestat la domiciliu în așteptarea procesului pentru deturnare de fonduri, este cel mai vizibil în plan internațional. Am simțit în atmosfera care domnea în St. Petersburg apăsarea autorității, lipsa de libertate, compensată de prosperitate. Cred, însă, că dezavuarea regimului lui Putin ar fi fost mai eficientă dacă organizatorii i-ar fi refuzat ospitalitatea, așa cum s-a întâmplat mai de mult, cu ocazia Jocurilor Olimpice boicotate. A te bucura de avantajul de a fi invitat și a critica apoi gazda nu mi se pare cel mai elegant mod de a proceda.

FRUMOASA (PIESĂ) FĂRĂ CORP

MARIUS DOBRIN

„Mai bine văd când ochii îi închid”
(Shakespeare – Sonet XLIII)

Și eu am fost în White Room sau, mai corect spus, în ceea ce presupun a fi numit așa de către Alexandra Badea. Acum douăzeci de ani apăreau sumedenie de chat-room-uri și era o efervescență a căutărilor și a unei comunicări febrile, pasionale. Era, pe atunci, primul nivel tehnologic și totul se desfășura exclusiv prin text scris. Camera principală, comună, era plină de „zumzetul” celor care intraseră, pentru ca apoi fiecare „cuplu”, creat ad-hoc sau format deja, să-și delimiteze propria sa „cameră”. Acolo începea imaginația și doar cuvintele tastate, treptat tot mai pe scurt, criptate, erau la îndemână pentru a crea un decor și pentru a transmite dorințe și senzații. Mereu cu gândul la realitate, la posibilitatea împlinirii imaginației în fapt real. Așa a început incursiunea într-o lume aidoma celor o mie și una de nopți, cu povești care au venit dintr-o inocență a sufletelor dornice să-și împărtășească cele trăite. Ei bine, marcat de tot acest bagaj cultural mi-a fost foarte greu să înțeleg ce e cu acest spectacol. Dincolo de adaptarea la nivelul de azi al tehnologiei, inclusiv cu presupunerea celui de „mâine”, îmi pare a fi prea puțin pentru o construcție dramatică. Prima ștachetă referențială ce mi-a venit în minte a fost filmul lui Spike Jonze, **Her**, remarcabil ca poezie dar și perfect plauzibil ca fir narativ.

White Room este mai degrabă un bun eseu care, prin trimiterile din text, prin note de subsol și prin indicații de regie, deschide ferestre de interes spre subiecte conexe. Florin Caracala pune demersul său sub un motto, din Walter Russell Mead, ce definește heterotopia. Adică, de fapt, chiar lumea noastră reală în care, până la urmă, totul este diferit. Ceea ce vedem în preambul, secvența filmată, este o bună premisă, cu camera alunecând dintr-un spațiu intim-familial în altul, fără delimitări, un continuum în care albul luminii este legătura. De altfel, partea de film (operatori-imagine: Remus Vlăsceanu și Cătălin Corneanu, video Florin Chirea) îmi pare punctul forte din spectacol.

Personajele se estompează mai apoi, își pierd din personalitate, și la asta contribuie atât o ciudată, până la confuzie, alegere a numelor, dar și costumele (Ana Ienașcu) și tot ce ține de imagine. Un gri dominant, de salopetă, anulând personalitatea, producând forme deloc atractive, prea puțin ajutat de câteva detalii colorate, o pereche de încălțări oarecum inestetice, părul personajului principal amintind de figurile lui Sabin Bălașa. Doar Anca Dinu are parte de o imagine vie, cu o bogăție de mici elemente tonice (un inspirat tandem înfățișare-joc).

Un element-cheie în spectacol este modul de rostire a replicilor: cel mai adesea spre șoaptă, cu un ton cald, cvasiuniform. Pe de-o parte se asortează cu initimitatea din **White Room**, pe de alta se evacuează orice variație care ține de dinamica sentimentelor, de invocata heterotopie, de hazard în cele din urmă. Hazard care se răzbună în felul său, prin nefericita defectare a microfoanelor cu care sunt dotați actorii. Cred că s-a ajuns deja la un abuz în folosirea acestei tehnici, atâta vreme cât sala teatrului are acustică iar poziția actorilor pe scenă, în decor, nu este sistematic defavorabilă. În **White Room**, în marea majoritate a timpului, personajele sunt cu spatele la public, ca o declarație de orientare spre viitorul realității virtuale. Până și tablourile (celebre) din expoziția ad-hoc, altă secvență frumoasă ca imagine, conțin personaje întoarse cu spatele spre noi. Abia ultima scenă, cu lumina palidă a sălii, cu toata magia evacuată, întoarce personajele spre public. Mai mult, actorii îm-

© Albert Dobrin

bracă hainele „civile”, scena este supra-expusă, oferind vederii și colțurile tehnice, într-un act de sinceritate sincronă cu ultima replică pe care o rostește Alice, întoarsă dintr-o incursiune într-o Țară a Minunilor. Ca la o cădere din paradis. Și ceea ce m-a emoționat a fost chiar această deschidere și solidarizare în sentiment a tuturor, actori și tehnicieni, într-o ieșire comună la rampă (o premieră!).

„Înaintez acum prin viața mea, uneori îți vorbesc, câteodată te aud vorbindu-mi. Nu mai am nevoie să te văd, te iubesc și te am.” Este frumoasa încheiere rostită de Romanița Ionescu, urmând ca revărsarea cântecului **Temps de l’amour** să pecetluiască tot acest demers.

De fapt, abia cântecul acesta umanizează toată povestea. **White Room** e lipsită de motivație, de febra căutărilor, de excitația ce ignoră orice disconfort. Miza rămâne atingerea visului. Și textul nu oferă nicio explicație pentru refuzul pasului cerut (e cazul personajelor jucate de Ramona Drăgulescu, Gabriela Baciu și Alex Calangiu). Alexandra Badea plasează două referințe: **Elogiul fugii** (Henri Laborit) și **Elogiul dragostei** (Godard), dintre care doar al fugii pare pregnant. Softistul, să-i spunem așa, Zander, interpretat de Claudiu Mihail, pregătește terenul cu acest citat din Laborit: „Singura dragoste cu-adevărat omenească e o dragoste imaginară, e aceea după care ne conducem viața, care-și află, în general, originea în ființa iubită, dar care în scurt timp nu mai are nici măsura, nici forma palpabilă, nici vocea ei pentru a deveni o creație veritabilă, o imagine lipsită de realitate”. Când împlinirea, conform criteriului celui care o caută, e imposibilă, se caută alternativa optimă. Textul propune o soluție SF, o proiecție din sfera realității virtuale, una care să răspundă tuturor simțurilor. Astfel, ca parte dintr-o prezentare multimedia asigurată de Marian Mina Mihai, fișierul de tip .rec, înregistrarea unui episod din **White Room**, devine de tip .lwbprj, o instanță a aplicației „love without body”. De mai multe ori se precizează absența corpurilor fizice, se vorbește despre corp ca despre o imagine luată de la garderobă. Iar Zander urmărește un singur lucru, să ofere un viitor virtual unei ființe cu care nu mai putem interacționa. Dar este destul de vulnerabilă explicația, în special în cazul exercițiului cu un creator, exemplificarea fiind cu Tarkovski. Taman că evitarea repetabilității, a predictibilului, definește un artist. Sigur, o astfel de realitate virtuală poate fi mai mult decât un album cu fotografii sau un clip video ca depozitare ale unor amintiri. Dar mult prea puțin față de enunțuri.

Iar formula „love without body” e acceptabilă doar la limită. La limita unei imposibilități „tehnice”. Textul Alexandrei Badea ilustrează mai degrabă absența reciprocității sentimentului decât constrângerea afirmării lui.

Dacă privim **White Room** ca pe o terapie, îi vedem pe cei suferinzi rătăcind în căutarea vindecării. Iar grupurile de autoevaluare m-au făcut să zâmbesc legat de procentele cu care personajele își estimează percepții și dorințe. Numerele produc o anume fascinație a credibilității, dar ele pot induce în eroare teribil de ușor. E comic personajul care ezită în apreciere și se corectează iute modificând procentul cu câteva unități, în absența oricărei tehnici de măsurare. Cum să iei în serios o replică precum aceasta: „Fericită, 95%”?!

Dar și altă perspectivă a acestui spațiu se anunță promițător: „aici suntem pe teritoriul uitării, așa că ne putem spune tot...” (spune personajul bătrân ce-și alege imaginea corpului de la tinerețe). Numai că nici asta nu se întâmplă. Am resimțit absența zâmbetului.

Corina Druc este Aryna și dă chip perfect celei ce vrea să facă uitat un traumatism și să scape de presiunea excesului de grijă a fratelui (Ilya), cel care, în interpretarea lui Dragoș Măcești anu, pare a fi cel mai rebel față de **White Room**. Vocea lui este natural adaptată. Ei doi fac un cuplu în armonie cu povestea. Gabriela Baciu (Friedlise) își afirmă personalitatea și impune: „Mă otrăvești cu realitatea ta. Eu nu sunt aici să te cunosc. Eu sunt aici ca să visez”. O feminitate desăvârșită care s-ar potrivi, într-un spectacol viitor, cu un rol de anvergură. Ramona Drăgulescu (Heloa), atât cât textul o lasă, se descrie în dezinvoltura gesturilor, în luciditatea pe care i-o reproșează Friedlise. „Tu-ți vinzi micile ficțiuni, eu fac artă.” Anca Dinu (Guiren) dă culoare, la propriu, spectacolului, fiind mai aproape de ceea ce presupune un asemenea spațiu. Claudiu Mihail (Zander) este cu un chip marcat de gravitate, Cătălin Miculeasa (Paul) este adolescentul sprinten care iese din nou în evidență cu un detaliu de imagine, Ștefan Cepoi (Nenad) este vârstnicul călătorind în spațiul virtual cu un corp tânăr, având scurtă vreme umbra realității, dincolo de perdeaua subțire a unei granițe tot mai disputate, în persoana lui Constantin Cicort. Toți trei sunt preciși în executarea rolului, într-un spectacol în care se simte echilibrul de echipă. Raluca Păun (Mira) este vocea care chestionează și apare ca DJ în film, dar cred că ar fi fost necesară și ca prezență fizică pe scenă. Alex Calangiu este Yunis, cel care nu se explică niciodată, cel care, conștient de ceea ce oferă, vorbește puțin și, pur și simplu, trăiește clipa. Zen.

Romanița Ionescu este Alice, cea care pătrunde în acest spațiu formator, al unei maturizări afective, cu un parcurs inițiatic plin de manifestări dintre cele mai diverse, de la un dans extravagant la erotismul exploratoriu.

Fiecare actor este, de data aceasta, piesa necesară dintr-un angrenaj. Scurta secvență a finalului dinaintea căderii cortinei ne arată „chipul” lor real, ca la trezirea dintr-un vis.

Gheorghe Crăciun scrie în cartea sa, **Frumoasa fără corp**: „Te cufunzi într-o carte așa cum te-ai cufunda într-un somn cu vise programate și descoperi acolo senzații, sentimente, plăceri, spaime, bucurii, aspirații, fantasme, dureri pe care le recunoști sau, dimpotrivă, nu le-ai cunoscut deloc până atunci. (...) Când citim, trupul nostru visează, se vrea intrat în pielea altor oameni, tânjește după acțiuni, călătorii, gesturi, tăceri, reacții organice, stări de spirit pe care nu le-a avut niciodată”.

White Room își propune să facă asta la nivelul tehnologiei de secol XXI. Și reușește în imaginea unei „clipe”. Doar că-i lipsește ilustrarea celor înșirate de Gh. Crăciun.

Altfel, cu fiece revizitare a spectacolului și a textului îmi nuanțez poziția, fie și pentru că „et in Arcadia ego”. N-am un fișier .lwbprj ci doar un folder cu amintiri...

„Car le temps de l’amour
C’est long et c’est court
Ça dure toujoursOn s’en souvient
On s’en souvient
On s’en souvient”

© Albert Dobrin

WHITE ROOM

DE: **ALEXANDRA BADEA**
TRADUCERE: **CRISTINA TOMA**
REGIE: **FLORIN CARACALA**
ASISTENT REGIE: **RALUCA PĂUN**
SCENOGRAFIA: **ANA IENAȘCU**
MULTIMEDIA: **MARIAN MINA MIHAI**
OPERATORI VIDEO: **REMUS VLĂSCEANU & CĂTĂLIN CORNEANU**

DATA PREMIEREI: **19 DECEMBRIE 2018**

DISTRIBUȚIA:
ROMANIȚA IONESCU (ALICE), **ALEX CALANGIU** (YUNIS), **GABRIELA BACIU** (FRIEDLISE), **CLAUDIU MIHAIL** (ZANDER), **RAMONA DRĂGULESCU** (HELOA), **DRAGOȘ MĂCEȘANU** (ILYA), **CORINA DRUC** (ARYNA), **RALUCA PĂUN** (MIRA), **CĂTĂLIN MICULEASA** (PAUL), **ȘTEFAN CEPOI** (NENAD), **ANCA DINU** (GUIREN)

PROIECT CÎȘTIGĂTOR – EDIȚIA A IX-A A CONCURSULUI DE TINERI REGIZORI ȘI SCENOGRAFI ROMÂNI

CAMERA OBSCURĂ – NU CEA A LUI NABOKOV

MĂDĂLINA NICA

White room, spectacolul lui Florin Caracala, nu este primul despre care cred că mizează pe a pune lumină (și reversul ei) pe tensiunea dintre percepția subiectivă (în primul rând a personajelor) și realitate, ca un ceva ce rezistă acestei percepții. Și, în general, negării. Mai orice spectacol face și asta. Felul propriu în care White room încearcă să problematizeze despre unde se află realitatea și ce este ea presupune distanțarea față de text și crearea în spațiul astfel obținut a unui limbaj ale cărui mijloace să fie cât mai departe de raționalul din cuvinte. Și chiar de rezonabilul din ele. Cumva simetric cuplului (sau opoziției) dintre realitate și realitatea virtuală accesibilă prin tehnologie.

Limbajul acesta rezultă din mijloacele cele mai puțin raționale, dacă e să le comparăm cu vorbele și cuvintele care, în mod paradoxal, sunt singurele ce pot fi folosite de personaje pentru a comunica din spatele unor device-uri prin care plonjează mental și emoțional în lumea biților. Sau doar pentru a încerca să comunice, având în vedere tocmai că interacțiunea lor se petrece în spațiul virtual, la o distanță anume de ceea ce numim îndeobște „viață reală". Totul devine un metadiscurs plasat în simultaneitatea celor două lumi, un metalimbaj filmic în care mare parte din greutate e mutată pe muzică, mișcare și imagine folosite nu atât pentru impactul estetic și emoțional, cât pentru a spune povestea, a stabili un intertext și a conceptualiza (foto și video sunt semnate de Florin Chirea, multimedia de Marian Mina Mihai, operatorii de imagine fiind Remus Vlăsceanu și Cătălin Corneanu).

Știu, mă exprim folosind cuvinte lungi și reci. O fac pentru a evita să fiu spoiler. Chiar și așa, vă spun că în ce privește intertextul, îi veți regăsi pe Godard și Gherasim Luca, atunci când vă veți aștepta mai puțin. Și nu veți fi ajutați cu traducere. Și e bine așa. Interacțiunea care cere efort din partea receptorului e riscantă, însă arată respect pentru distanța necesară chiar și atunci când scopul este comunicarea și comuniunea. Oricum, pe toată durata spectacolului, publicul e păstrat în tensiunea pe care o dă atmosfera de ansamblu: pe de o parte ești incitat să te simți voyeur și, pe de altă parte, ești invitat în intimitatea lui, înăuntru. Genul acela de tensiune tipic rostirii nici tare, nici în șoaptă, adică exact cum e conceput, ca sonoritate, dialogul dintre personaje, cu toate sincopele lui, voite sau inevitabile.

Pe scenă se vorbește într-un registru de care depinde însăși menținerea habitatului în care se desfășoară viața spectacolului. Un registru sonor fără de care ceea ce se întâmplă acolo nu ar fi valid. O alegere ingenioasă, fără însă a fi ne-necesară. Se vorbește ca într-o cameră obscură în care se așteaptă developarea, ca și cum orice salt al sunetului – în afară de irumperea muzicii – ar putea să voaleze sensul. În contextul acesta, păcat că lavalierele trădează din când în când.

© Albert Dobrin

În această cameră obscură lumina devine personaj, face spațiu și modifică spațiul existent, pentru a metaforiza și poetiza atunci când tăcerea, de una singură, nu reușește. Un soi de, parafrazând, despre ceea ce nu se poate tăcea trebuie să se lumineze. În virtualul comun ca loc de întâlnire, nivelul de energie vitală e monitorizat precum într-un videogame, în care se intră și se poate muri înainte de a decide să ieși. Un spațiu din care poți ieși înainte să mori și chiar înainte să apuci să trăiești, căci unele personaje intră pentru a trăi, altele parcă pentru a evita să trăiască, afirmând că sunt acolo ca să viseze. Între cele două momente mișcările personajelor combină firescul uman cu doza de mașinal pe care o cere mediul și sunt monitorizate de o supraconștiință ce verifică starea lucrurilor periodic, asemenea unui admin (deus ex machina ar fi prea mult spus). În loc de heblu, aceste decupaje recapitulative care să dea o imagine de ansamblu, dincolo de zoom-ul pe o interacțiune sau alta în parte.

Mediul (în sens de mijloc de comunicare) rămâne deci în mare parte mesajul, mai ales pentru un regizor care, așa cum a mărturisit-o în diferite ocazii, utilizează cu predilecție tehnici multimedia. Odată ce se impune evidența metodei stilistice (coerentă, alluring și seducătoare), restul mesajului devine cheia. Și nu e de găsit atât în text (care în primul său sfert mi-a părut voit poetic, pentru ca în rest să respire fără blocaje, dincolo de accentele asumat existențialiste, poate prea existențialiste), cât în starea pe care o lasă. Acea senzație de *sinking in*, acutizată către final, după ce fiecare poveste din virtual a fiecărui personaj în parte se stinge, odată cu ieșirea fiecăruia de pe platforma online ce servește ca suport al rețelei de povești, fie ele de dragoste, sexuale, de familie sau de muncă.

Ca și cum, întorcându-ne dinspre digital în analog, fotografiile din camera obscură în care sunt developate și pe care nu le poți urmări moment de moment pe parcursul developării apar deodată la sfârșit în toată realitatea lor palpabilă și statică, purificate (sau stoarse?) de ceea ce dinamica interacțiunii digitale de până atunci le adăugase (sau furase?). Acest sinking in al stării din final, cu toată empatia și emoția din el, întoarcerea în realitatea din partea ceastălaltă a poveștii e surprinzătoare. Poate și grație felului în care este conceput sfârșitul (spectacolului, și nu al poveștii din el), despre care n-am să tastez nimic. Măcar pentru asta și merită să-l vedeți.

Revin însă la ce încercam să vă spun, nespunând prea mult. Dacă mediul este mesajul, ce-i cu adevărul? Dar cu realitatea? Sunt ele monocrome? Cât din ele se ascunde și/sau se arată în culorile fovist-psihedelice din anumite secvențe sau în mișcările *otherworldy* ale unora dintre personaje în anumite momente (mă refer mai ales la Ramona Drăgulescu, dar și la Romanița Ionescu) ori în vocea foarte bine dozată și susținută cap-coadă a lui Nenad (Ștefan Cepoi)? Cât din adevăr și din realitate ne este livrat în interacțiunile dintre avatarurile unor oameni aflați la capătul însingurării, cu mâna întinsă înspre singurătatea spațiului în care se proiectează alături de proiecția altui om, fără să reușească să se prindă, să se salveze?

Cât din adevăr și cât din realitate se află în răspunsurile date Mirei (Raluca Păun) în timpul chestionarelor menite aparent să ofere un feedback, să fixeze sinceritatea percepției în procente, atunci când se răspunde despre fericire, satisfacție, atracție sexuală etc.? Cât adevăr și câtă realitate – și mai ales ce gen de realitate – găsim în falsa posibilitate de control al editării propriei imagini, propriei prezențe, atunci când ea se întâmplă fără ca trupul să se afle plenar acolo? Cât adevăr și câtă realitate în cadrele alb-negru, aproape cinematografice, în care personajul principal, Alice (Romanița Ionescu), încearcă să dea sens lucrurilor vorbindu-și sau vorbind despre ele, raționalizând?

Cât adevăr și câtă realitate scapă în decalajul dintre ceea ce este și imaginea a ceva ce este?

Și apoi, ce pondere i se dă șoaptei în zgomotul alb infiltrat în decalajul dintre ceea ce intuim că sunt oamenii din spatele nickname-urilor și ceea ce vedem că exprimă prin avatarurile lor?

Ce este White room?

Poate o fugă din culoare înspre culoar. Culoarul unde lucrurile să recapete consistență (fie ea și eterică), realitate. Culoarul nu există însă. Există iluzia lui, un construct digital impecabil, o hologramă fascinantă pe care o privești câtă vreme te lași prins în pânza de păianjen făcută din poveștile individuale – networking-ul din rețeaua online – care se îndepărtează, se ciocnesc, se intersectează, dansează, se freacă una de alta, uneori cu erotism (precum în anumite secvențe dintre Friedlise – Gabriela Baciu și Heloa – Ramona Drăgulescu), alteori cu tandrețe ratată (precum în interacțiunea dintre Alice și indisponibilul Yu-

© Albert Dobrin

nis – Alex Calangiu). Însă, cum-necum, nu se pot lega organic, precum în nevirtual. E și asta parte din mesaj. Doar se adună, precum în baza de date pe care Zander (Claudiu Mihail) dorește să o construiască. Iar asta e trist. Uneori sfâșietor. Pune capac oalei în care ajungi să fierbi din cauza tensiunii pe care o suscită dispoziția chestionatoare, și nu judgemental, în care te plasează secvențialitatea jocului.

Tipic postmodern, ați putea spune. Atâta tot că eu cred că doar mijloacele folosite sunt postmoderne. Mesajul, așa cum s-a conturat în realitatea mea subiectivă, e și despre valori tari și deci măcar în parte nepostmodern.

Or, posibilitatea recuperării prin acceptare, prin întoarcerea dincoace de escapism, prin ieșirea din negare e o valoare tare. Redemption ar fi poate un cuvânt prea tare. Eliberare la fel. Deși n-am perceput c-ar fi excluse din ceea ce se dorește problematizat în acest spectacol. Și admir luciditatea cu care s-a punctat acest lucru, mai ales la sfârșit, prin acel final despre care în continuare nu am să spun. Luciditatea asta îmi confirmă că spectacolul nu a dorit să impresioneze prin craft-ul tehnologizant, cu apăsat efect cinematografic, și nici măcar prin alegerea muzicii – deseori în contrapunct –, ci a ținut – și sper că va ține cu fiecare reprezentație – să rămână rațional în timp ce tulbură iraționalul din noi.

Cu toate astea, nu există răspuns ultim, nu există judecăți de valoare despre cum ar fi mai bine, mai moral, mai etic să alegem să trăim. Spectacolul arată variante de a trăi, fără să le califice de preferat sau de evitat, chiar și atunci când textul pare (mea culpa, dacă este doar o impresie a mea, și nu realitate obiectivă) să facă opțiuni axiologice.

Nu știu ce și-au propus Florin Caracala (asistat în regie de Raluca Păun) și Ana Ienașcu, ale cărei costume și scenografie au evitat riscul de a glisa în nefiresc, de a fi prea ilustrative pentru ideea abrutizării, alienării, ratării și chiar disperării. Scriind astea știu însă că m-am gândit și la White room când, aflându-mă acasă la un om drag, am luat din bibliotecă Denialism a lui Michael Specks. Și ceva mai încolo mi-am transcris de pe coperta patru următoarele „fact and reason must be put back at the heart of our judgements and beliefs". Mi-a plăcut mult și-mi pare foarte sugestiv că „heart" e plasat între *fact and reason* și *judgements and beliefs*, legându-le și exprimând totodată centrul celor din urmă.

Ca orice spectacol, și White room e un fapt. Ca să-l *judge* și să aveți *belief* despre el, e nevoie de rațiunea proprie atunci când îl receptați ca pe un fapt. Nu lăsați *my beliefs* despre – și de altfel pe ale nimănui – să vă rețină să faceți asta. Mai ales că este un spectacol în care cred că se încearcă și asta: să fie puse faptele și rațiunea în inima lui *judgement* și a lui *belief*. E genul acela de încercare ce-și validează rezultatul prin ea însăși.

„EU ÎMI CONSIDER SPECTACOLELE INSTALAȚII TEATRALE”

Nicolae Coande în dialog cu Florin Caracala

Nu mai știu, a fost prima oară când ai depus un proiect la teatrul nostru sau mai făcuseși asta?

A fost prima încercare. În ultimii ani am evitat să colaborez cu teatrele de stat. De fapt, Teatrul din Craiova a fost prima mea opțiune atunci când am decis să propun un proiect la un teatru de stat. Cred că are o energie foarte bună în ultimul timp.

Atunci, a fost cu noroc. Textele Alexandrei Badea mai fuseseră prinse în unele proiecte ale tinerilor regizori din anii anteriori, dar până la proiectul tău nu au avut, cum se zice, „baftă”. Odată cu tine debutează și Alexandra la Craiova.

Da. Și sper să nu rămân eu singurul care propune textele ei la Teatrul din Craiova. Craiova e, în sfârșit, un oraș în plină emergență. Are parte de o dezvoltare rapidă. Cred că oferta culturală trebuie să se racordeze și ea la ritmul dezvoltării orașului. Dezvoltarea aduce cu sine și probleme de altă natură ale societății, să le numim, probleme ale contemporaneității. Textele Alexandrei pun sub lupă aceste probleme și le aduc în atenția publicului. Cred că e o opțiune bună ca teatrul craiovean, care e pe un val ascendent din perspectiva consumului de teatru, să aibă în repertoriu spectacole pe textele Alexandrei.

Spectacolul tău a avut o istorie zbuciumată, timp puțin și fragmentat pentru execuție (nu „ghilotină”, desigur!), final zbuciumat de an și altele. Dar l-ai dus la bun sfârșit. Sau l-ai mai fi lucrat?

Da, într-adevăr, nu am avut parte de cel mai liniștit mediu de lucru, din păcate, dar am ales să consider partea asta, „tehnică”, mai provocatoare. Cât despre spectacol... nu. Am reușit să îi imprim tot traseul.

Atmosfera, actorii, contextul? Povestește cum te-ai simțit aici și daca simți că ai fost pus în valoare (sau nu, eventual).

Atmosfera a fost scindată. Pe de o parte, am întâmpinat dificultăți de ordin tehnic. Problemele sunt multe și diverse. Probabil cea mai mare problemă pe care am întâmpinat-o a fost cea de care nu poate fi nimeni învinovățit. Sau cel puțin nu cineva din teatru. Desigur, a mai fost o problemă faptul că a trebuit să regândim – eu, scenografa (Ana Ienașcu) și artistul video (Marian Mina Mihai), mult din conceptul inițial din cauza faptului că teatrul, deși este dotat tehnic, nu prea mai răspunde nevoilor tehnologiilor noi. Pe de altă parte, lucrul cu actorii a fost un proces foarte complex (în sens pozitiv) și creativ. Trupa de aici este foarte energică, răspunde foarte bine provocărilor, se lucrează fără stres și asta ajută foarte mult la proces.

M-am simțit răsfățat de mulți oameni din teatru (mă refer aici atât la actori, tehnic, cât și de „cei de la birouri”). De multe ori am găsit soluții împreună și asta a ajutat foarte mult întregului proces.

Ești legat de Iași (deși născut la Ploiești). Cum anume simți că te-a format atmosfera culturală, acel creuzet spiritual care poate fi încă Iașiul?

Iașiul rămâne pentru mine o slăbiciune. Mă duc la fiecare două săptămâni acolo și mă simt foarte bine. Sper ca și acolo să se (re)pornească dezvoltarea, care, de ceva timp, a rămas un pic în stare de letargie. Chiar și așa, din punct de vedere cultural, Iașiul rămâne efervescent. Pentru mine, Iașiul a fost (și este!) un oraș în care exploatez foarte mult receptivitatea la propunerile mele. A fost un „teren de joacă”, într-o formulare mai plastică, mi-a oferit foarte multe, continuă să o facă, și încerc și eu, la rândul meu, să ofer Iașiului ce pot.

Sunt foarte mulți oameni cu greutate în mișcarea culturală contemporană care provin din Iași. Sper doar să aibă parte de mai multă vizibilitate, iar bugetul pentru cultură să înceapă să fie majorat (într-un final), astfel încât să poată reda mișcarea culturală pe care o pot provoca artiștii ieșeni.

Ce înseamnă performance pentru tine și ce înseamnă spectacol?

Teoretic, teatrul face parte din larga arie a performance-ului. Personal, am depășit momentul în care consideram că sunt granițe între teatru și performance, sau că ar trebui să slăbesc aceste granițe și să îmbin teatrul cu performance-ul. Mă situez mai degrabă într-un punct în care mixez (conceptual) mai multe idei, practici, reguli etc. și le asamblez într-un spectacol de teatru.

Chiar dacă ceea ce fac eu, ca artist, pare diferit de teatru, dacă dezbrăcăm de fațade spectacolul, rămâne tot un spectacol de teatru. Da, poate că prefer să îmi numesc spectacolele eseuri, asta ține mai degrabă de conținut, nicidecum de formă.

Ca formă, eu îmi consider spectacolele instalații teatrale.

În White Room pari inactual, dar în ceea ce ai montat până atunci ești atras de concretul vieții, de un anume palpit social. Unde te situezi, în avangarda actului teatral, în arieregardă sau urmezi un flux mai mare al artei?

Cumva în White Room nu se regăsește același „palpit social"? Eu cred că da. Desigur, putem pune în discuție lipsa „palpitului" în spectacol dar, așa cum nu există întuneric ci doar o sursă foarte slabă de lumină, cred că și White Room conține aceleași teme ca și celelalte spectacole ale mele. M-aș bucura dacă nu s-ar asemăna între ele spectacolele mele.

Cât despre felul în care mă poziționez, nu pot spune eu, cu precădere, unde anume mă situez. Niciodată nu m-am gândit la asta. Și nici nu vreau să mă gândesc la asta. Îmi place să cred despre mine (mă alint, probabil, acum) că mă situez în apropierea centrului problemelor societății (reale) în care ființez.

Pasiunea pentru film te poate face să crezi, speri că vei face vreodată și film?

Nu e momentul încă. Deocamdată sunt focusat pe teatru. Probabil diferența între minusuri și plusuri dintre teatru și film înclină mai mult înspre teatru. Periodic reevaluez carențele. Poate ține și de gust. În momentul ăsta îmi place mai mult interacțiunea vie a teatrului, procesul de creație a teatrului, efemeritatea lui.

Filmul are alte coordonate.

Ai un proiect, lucrezi la ceva, te gândești să revii la Craiova?

Da, pregătesc încă două proiecte care sunt legate (prin concept) de White Room, pe care sper să le finalizez anul acesta iar la anul să le și montez. Practic, White Room este primul spectacol montat dintr-o trilogie de texte pe care le-am selectat.

Cât despre Craiova, desigur, dacă mi se va propune să revin, cu siguranță, voi reveni.

Anul acesta s-au împlinit 115 ani de la nașterea lui Camil Petrescu, cel mai important prozator român din secolul XX. Cel puțin așa reiese din recenta anchetă literară a revistei de cultură Vatra, *Cărțile literaturii române la Centenar*, anchetă la care au participat 45 de scriitori și critici literari. La secțiunea Cele mai bune cărți de proză, pe primul loc (cu 32 de voturi) a fost votat romanul *Patul lui Procust*, cu un vot mai mult decât *Ion*, romanul lui Liviu Rebreanu sau decât *Morometii* de Marin Preda. În jurnalul său, *La apa Vavilonului*, Monica Lovinescu, asistentă la Seminarul de Artă Dramatică ținut de Camil Petrescu, vorbește despre inteligența briliantă a lui Camil în materie de teatru și despre cultura lui de tip vizionar. Actualitatea primei note de subsol din debutul romanului *Patul lui Procust* este dincolo de orice atitudini resentimentare sau așa zise alegații inactuale. Citiți și vă veți convinge:

Am avut întotdeauna convingerea – și azi mai înrădăcinată ca oricând – că „meseria", „meșteșugul" sunt potrivnice artei. În cronicile mele de teatru, de pildă, am cerut adesea, gândind că numai astfel se va regenera arta actoricească la noi, ca directorii de teatru să încerce să-și recruteze interpreții principali nu dintre ucenicii care au făcut conservatoarele, cât mai ales atrăgând în lumina rampei dintre personalitățile care și în alte regiuni și-au dovedit capacitatea de

„Teatrul nu poate fi decât, intens, al personalităților puternice și al dislocărilor de conștiință..."

creație. Să aducă pe scenă complexe de experiență din viața reală, așa cum au procedat cândva mari regizori străini. Cum se gândește, cum iubește, cum se suferă nu se poate învăța în orele de curs și nici atesta prin certificate de absolvire. Elementele modeste, educate cu îngrijire și discernământ, își pot valorifica prin lecții însușirile de rând, obținînd acea capacitate standardt care face ca majoritatea elevilor intrați într-o școală, fie ea militară, liceu, de bele-arte sau silvicultură, să termine aproape toți, promovând an cu an, automat și cu răbdare. Dar teatrul nu poate fi decât, intens, al personalităților puternice și al dislocărilor de conștiință (restul e distracție și „instituție culturală"). Nu are deci nici o valabilitate obiecția care mi s-a dus: că în artă e de la sine înțeles că firile excepționale n-au nevoie de Conservator, însă această școală este absolut necesară pentru temperamentele modeste. Acest răspuns înseamnă, cred, o contradicție în esență. Căci nu are ce face cu aceste temperaturi modeste (care sunt bune cel mult pentru rolurile secundare și ca să furnizeze scenelor periferice copii după actorii zilei). Arta teatrului are nevoie tocmai de firi de structură excepțională. Din păcate, e știut că tocmai acestea sunt excluse inițial prin însuși caracterul Conservatorului. În definitiv, după ce criterii își aleg profesorii acestor școli elevii ? Mai întâi „după fizic". Există aberația „fizicului în teatru", înțeles ca fizic frumos. Când arta cere un fizic apropiat rolului: mare pentru

COPERȚILE VIEȚILOR NOASTRE

Marius Dobrin

Motto: „E numai vina voastră, știți asta? Suntem total nepregătite pentru lumea de afară."

Danton, Othello, Holofern, diform pentru Richard III, Smerdiacoff și bufonii din toate piesele, tânăr și frumos pentru Romeo, potrivit și nervos pentru amantul „modern", burtos pentru comic, când, în sfârșit, arta cere în fizicul actorului tot atâta variație câtă a creat viața, comisia profesorilor admite cu preferință un fel de tip care „are fizicul", adică nu e nici mare, nici mic, nici gras, nici slab, nici frumos, nici urât, nici alb, nici negru, în sfârșit, ceva desăvârșit mediocru, incolor și neexpresiv, un fel de domn cumsecade de 20 de ani, care nu sugerează nimic și pe care oricând l-ai lua mai curând drept funcționar comercial decât slujitor al artei. Altă aberație este aceea a „vocii". Atâți tineri fără ocupație devin actori pentru că au voce, când ar trebui tocmai pentru acest motiv să fie eliminați de la clasele de dramă și comedie. O „voce muzicală", cu o sonoritate independentă de conținutul frazei, e totdeauna, patognomonic, o dovadă de lipsă de inteligență, de absență a temperamentului și a virilității. Tenorii au o reputație bine stabilită de sărăcie cu duhul, iar până la începutul veacului trecut, cântăreții aleși pentru anumite mari cariere muzicale erau castrați, pentru ca vocile să le devină și mai frumoase. Autentica frumusețe a glasului e însă cu totul de ordin interior. Ea implică o corespondență (și de aci neregularitatea ei) cu înseși străfundurile emotivității. O femeie – observați în jurul dumneavoastră – are voce frumoasă când vorbește cu cel pe care-l iubește și voce urâtă, când poruncește servitoarei să aducă apă sau să spele vesele. Adăugați la aceste criterii de ordin fizic vechea prejudecată a talentului. Talentul se descoperă, conform celor știute, în modul următor: în fața comisiei așezate la o masă lungă, un băietan sau o fetiță sufocată de trac spune fie *Latina gintă* fie *Dușmancele*, și după asta domnii examinatori descoperă talentul, cum medicii de pe vremea lui Molière aflau de ce suferă un bolnav, pipăind piciorul patului. În modul acesta clasele se populează cu numeroși elevi, dintre care unii încă ar mai avea șansa, datorită neprevăzutului dezvoltării ulterioare, să poată crea în artă dacă n-ar fi obligați de maeștrii lor să-i imite, după geniala metodă didactică: „fă ca mine".

„Aici e un loc, nu știu dacă nu e prea mult zis, magic" a declarat Radu Afrim. Și de n-ar fi, nu s-ar povesti. Și chiar de nu era, l-a creat Afrim. Pentru că așa a simțit acest spațiu despre care spune că are altă coloratură. Ne amintește că nu degeaba a revenit și Purcărete la Craiova. Doar că, acum, avem un „Macondo" bine definit aici. „Veacul de singurătate" e ascuns într-un „cocon hibernal hazliu". Afrim a fost, de data aceasta, un pic sorescian, înlocuind „liliecii" cu „suricatele", într-un parcurs ce ar fi pornit de la **Trei surori**, o propunere incitantă ca revizitare a unui proiect vechi despre care el însuși glumea: „Poate mi-a ieșit ceva clasic și nu-mi dau seama". Alegerea a căzut pe **Înghițitorii de ciocolată**, a lui David Drábek, ale cărei prime cuvinte sunt: „Trei surori. Trei bărbați. O casă", astfel că amprenta referinței cehoviene planează tot timpul, chiar dacă totul e, aparent, altfel. Iar dezideratul lui Cehov, de a numi piesele sale drept comedii, e împlinit la modul propriu. „Nu vreau să mă îmblânzesc prea mult de teamă că se supără spectatorul", adaugă Afrim și exact provocarea formei comice e pragul de încercare. Pe care unii nu-l pot trece, acuzând ușurătatea unor glumițe, interpretarea în cheia divertismentului, de dinainte de '89 sau mai aproape de zilele noastre, cu tangențe către facil. Doar că spectatorul care se împiedică la acest prag nu vede cheia ironică, prezentă și în textul original, amplificată și, în bună parte, consolidată regizoral. **Casa cu suricate** este teatru emblematic, cu cele două măști succedându-se mereu, dacă nu sunt, uneori, simultane. Localizarea formei de reprezentare pare a fi nu doar un tribut caracteristicilor unui spațiu, dar și o strategie regizorală de a-i potența pe actori, cel puțin pe unii. Cerându-li-se a fi chiar ei, cu toată libertatea histrionică, spectacolul câștigă în atractivitate și empatia se consolidează.

© Albert Dobrin

Mai presus de comic și tragic, Radu Afrim, cunoscut pentru consecvența cu care propune dramaturgi europeni contemporani, atunci când nu își scrie singur textul, construiește din nou un edificiu care să-l reprezinte în raport cu lumea. De azi, dar cochetând cu atemporalitatea.

Fiecare personaj feminin din piesă, cele trei surori și mama lor, are câte un astfel de „statement", într-o montură mai spectaculoasă ori mai discretă. Dacă bărbații, cei trei tineri ce împlinesc o clipă cuplurile celor trei surori, tatăl fetelor și Buddha sunt mai degrabă purtători de acțiune, dedublați în viața personală și cea publică, femeile sunt purtătoare de mesaj. Cel mai spectaculos este rostit de Raluca Păun în punctul de inflexiune a spectacolului, după o acumulare suficientă de simpatie din partea publicului. Irumpe în scenă reproducând fidel personajul jucat de Divine (*drag queen*, iată o altă „galerie de cârtiță" pe care o „sapă" Afrim în spectacol) în **Pink Flamingos**, referință la curentul „artă abjectă" – punct de plecare pentru o discuție post-spectacol, rostește un bine cadențat discurs care uimește, apoi aprinde și entuziasmează spectatorii ca la o întrunire electorală. Chiar dacă aceștia poate nu realizează prea bine tot ce li se spune: filme *trash*, „gata cu filmele de multiplex", „gata cu femeile degresate", nu au cum să nu exulte la acest punct al „manifestului": „noi să jucăm în filme, noi, cu numele adevărate". Iar creația lui Radu Afrim se susține în baza acestui manifest.

Urmează curând Iulia Lazăr cu o declarație discretă, de data aceasta, un contrapunct dedicat unui accent de profunzime. Întărit ca un testament, „eu sunt sufletul acestei case", micul monolog e aspru. E despre cartea ca obiect vizibil și despre noi, nici măcar despre cei care ar fi să citească printre rânduri, nu!, noi cei care nu mai citim deloc. Și rămânem la pragul coperților. După declarații adresate comportamentului și intelectului vine rândul sufletului să fie vizat. Romanița Ionescu, mama, povestește un vis ce ne poartă pe străzile Ierusalimului. Femeia cu două elemente primordiale în două vase vrea să mântuie lumea: „Mă duc să sting iadul și să aprind paradisul". Mesajul celei de-a patra actrițe, Ramona Drăgulescu, este mai puțin verbal și mai mult al gesturilor, al corporalității grave de dincolo de sprinteneala replicilor. Destinul de femeie, responsabilitatea de soră, maternitatea, toate astea sunt sublimate de Nuți în limbajul surdo-muților, tradus vocal: „Inima mea e doar o halcă de carne". Și pe chipul ei purtând și născând un copil „de diamant".

Ramona Drăgulescu îmi pare a fi revelația acestui spectacol, prin revenirea la o evoluție dezinvoltă, cu numeroase ruperi de ritm care înlănțuie umorul și melancolia, replica scânteietoare și pe cea care din utilitară în aparență devine revelatoare pentru o stare, pentru un personaj.

Romanița Ionescu este foarte prezentă pe scenă, în ciuda numărului mic de replici și a colțului în care stă. Vorba vine „stă", pentru că mișcarea mașinii de cusut este și mișcarea trupului ei. Sexualitate refuzată și maternitate până dincolo de margini, un chip elegant, amintind de anii '40-'50, un machiaj care-i îmblânzește privirile, ea este femeia pe care o poți cunoaște în timp: „Eu sunt precum copacii – ei se îmbracă pentru vară și se dezbracă pentru iarnă". Abilitatea dinamică din **Gaițele** este acum valorificată în aparițiile din cadrul ușii, în perpetuarea obstacolului psihologic pentru fata cea sensibilă, amenințată obsesiv cu pasărea care l-a atacat pe copilul de diamant.

Iulia Lazăr este Vali/Valerica/Valorica, despre care Rozica spune scurt: „Ești exact ca mama". Doar că e mai degrabă între lumi, capabilă și să comunice cu cei dispăruți și să sublinieze amarele realități din casa lor ori să se înviorize pentru ceea ce, totuși, inima îi dă ghes. Cu un bun machiaj care îi dă căldură, cu gesturi discrete, este și cea care se ascunde prin co-

tloane ori nu reușește să treacă de imaginatul trup al mamei, o mamă care-i impune, obsedant, și vârsta și obiceiurile. Un rol care crește în anvergură spre final, bine temperat, un rol care va rămâne de referință. Raluca Păun, Rozica/Trandafira este deja reperul major pentru teatrul craiovean, o forță care poate conduce publicul spre o stare sau alta, purtătoarea eficientă a indicației regizorale. Alex Calangiu are un rol de prim-plan în care își arată din plin vivacitatea de replică. Una cu dublu sens ori surprinzând prin emoție. Momentele în care evocă paternitatea, cele în care relaționează cu nevăzuții câini sunt în completarea imaginilor de *latin lover* cu mult umor. Personajul său se dovedește la final a fi cel care leagă toate cele întâmplate printr-o melodramă cu lumini și umbre, adaptată și ea tematicilor sociale. Vlad Udrescu, ca Samuel/a, execută la milimetru un rol pe linia celui din **Elefantul din cameră**, iar când irumpe în scenă în deschiderea celui de-al doilea act aduce publicul pe nivelul de la care urmează demonstrațiile de magie teatrală. Poate debutul piesei e ușor confuz (și prin decupajul textului și prin prezența celor doi „karate kizi"), cu un bemol la momentul „Bosch".

Claudiu Mihail repetă jocul în cuplu cu Alex Calangiu, ca la precedenta montare a lui Afrim, acum amuzându-ne și de replica „vă declar colegi de bancă", o responsabilizare ce decide cursul poveștii. Relația cu personajul Rozica e plină de umor. Poate prea îngroșat la momentul iaurtului întins pe față ori la o ieșire în fața publicului spre a-i face complice cu ochiul. Constantin Cicort deschide povestea, colorat și relaxat, el insuflând aerul bonom de empatie și suport voluntar pentru cei ce cad. Costumația de final mă intrigă.

Cătălin Miculeasa este un Buddha atipic, atât prin suplețe cât și, parțial, ca atitudine. Plasat, desigur, deasupra tuturor, intră în relație cu toți, se implică. Fiind cel mai vechi în casă, el e și păstrătorul poveștilor. De la el pleacă povestea copilului de diamant. Buddha coboară într-un târziu în planul mundan, sorbind dintr-o ceașcă de ceai pe piatra din mijlocul helești eului, acest punct de tangență cu decorul ultimului act de la Cehov. Sunetul apei, călcată de un personaj sau altul, delicat, e parte din vraja unui spectacol care și el, ca toate, de la o vreme, face apel la microfoanele-lavalieră. E drept că rostirea unor actori acoperă mai greu spațiul generos al sălii mari dar tot pare ciudat, mai ales când spectatorii aflați aproape de boxe aud toate replicile venind de acolo.

Scena este deschisă în întregime, decorul creat de Irina Moscu marcând luminos conturul casei, actorii alternând jocul înăuntru cu jocul în afară. Un spațiu exterior spre marginea scenei, un altul în fundal, fiecare personaj ieșind din joc pe un traseu ce se pierde în spate, dar fără a ascunde chiar totul. Există astfel sentimentul că toți suntem împreună, într-o acțiune continuă. Singura delimitare fermă *in/out* este a ușii casei, o construcție amintind de **O furtună**, inclusiv prin fluxul de lumină care conferă dramatism tentativei Valericăi de a prinde curaj. Afrim a afirmat cu toată îndreptățirea că publicul ar merita să urce pe scenă spre a vedea minunăția creată de Irina Moscu. De la suricatele care mișcă discret în buza scenei și până la materialele de la mașina de cusut sau cele douăsprezece păsări având drept cap un glob luminos. Păsări care

© Albert Dobrin

prevestesc, sonor, încă dinainte de ridicarea cortinei, apariția magică din finalul spectacolului. O pasăre ca aceea cu ochi de rubin a lui Labiș. Venită pentru copilul de diamant. Copil pe care l-am amintit de câteva ori și a cărui poveste n-am s-o spun aici. Acela care n-a văzut încă spectacolul, va avea să deslușească mai apoi ceea ce, poate, am înțeles eu ori, poate, vor fi înțeles alții. O parabolă despre fascinația artei, prețul creației și binecuvântarea ei revărsată asupra noastră. Un spectacol ce se încheie cu un toponimic cifrat și cu o invitație de urmat:

„Casa aceasta în buricul lumii clădită fost-au și toate stelele ceriului către cest prag lumina revărsatu-și-au. Acel ce nu va crede, să cerce singur măsura a o socoti. Ci poftește înlăuntru, pelerinule, și mai blândă viața îți va curge." (traducerea Mircea Dan Duță)

CASA CU SURICATE

DE: **DAVID DRÁBEK**
TRADUCERE: **MIRCEA DAN DUȚĂ**
REGIE: **RADU AFRIM**
SCENOGRAFIA: **IRINA MOSCU**
ASISTENT REGIE: **RALUCA PĂUN**
UNIVERS SONOR: **RADU AFRIM**
SOUND DESIGN: **CĂLIN ȚOPA**
FOTO: **CRISTI FLORIGANȚĂ & ALBERT DOBRIN**

DISTRIBUȚIA:
RALUCA PĂUN (ROZICA), **IULIA LAZĂR** (VALERICA), **RAMONA DRĂGULESCU** (NUTZI), **ALEX CALANGIU** (ION), **CLAUDIU MIHAIL** (LENTZIU), **VLAD UDRESCU** (SAMUEL/A), **CĂTĂLIN MICULEASA** (BUDDHA BOY), **ROMANIȚA IONESCU** (MAMA), **CONSTANTIN CICORT** (TATĂL)

**SPECTACOL RECOMANDAT PUBLICULUI PESTE 16 ANI

CU MĂCAR „O ȚÂRĂ DE EMPATIE” DESPRE TANDREȚE MULTĂ

Mădălina Nica

În *Casa cu suricate* regizată de Radu Afrim și a cărei scenografie a fost concepută de către Irina Moscu m-am întors să fiu din nou mișcată. Să-mi verific impresiile și părerile inițiale, pentru că a scrie despre un spectacol presupune, pentru mine, confruntarea cu efectul primei participări. Îi spun participare, și nu simplă receptare: Voi încerca să dau de înțeles de ce.

Nu intenționez să argumentez. Nici să povestesc. Doar să împărtășesc, din casa limitelor mele, ce am primit și cu ce am rămas după cele două „tururi ghidate”. Dacă *Sonetele* lui Shakespeare puse în scenă de către Robert Wilson m-au făcut acum ceva ani să plâng a fost ca efect al unui frumos estetic pe care nu l-am putut decât cuprinde, nu și conține fără să iasă lacrimi. *Casa cu suricate* mi-a stârnit lacrimi a doua oară când i-am fost oaspete, prima dată lăsându-mă cu un pumn încins în capul pieptului și cu admirație. Prima oară fusese deci o pregătire, pumnul era plin de lucruri care au ieșit la iveală după sfârșitul celei de a doua zile de premieră. Efectul celei de a doua dăți a fost confirmarea. Lacrimile s-au datorat imposibilității de a conține efectul produs pe plan uman, dincolo de nivelul estetic (dar cu ajutorul său).

Casa cu suricate încearcă ceva ce de mult n-am mai remarcat la punerea în scenă a unei piese de teatru. Mă refer la *Antigona* cu care s-a câștigat a doua ediție a TNT, însă acolo se pornea de la un text de tragedie greacă și deci era de așteptat. Spectacolul sensibil conceput de Radu Afrim încearcă să spună despre cevaul și cinevaul universal din noi, încearcă o poziționare transcendentă pornind de la și concentrându-se pe particularul unor persoane și al situațiilor lor de viață așa cum sunt privite în textul lui David Drabek, tradus de Mircea Dan Duță.

Încercarea de a nu rămâne într-o nișă a exagerării particularului – pus în contextul îmbinării tipicului cu atipicul, a banalului cu neobișnuitul – și a de a ajunge la ceea ce este comun oricărei persoane solicită din capul locului atenția la straturile subtile ale felului în care se întâmplă totul pe scenă. Se-ntâmplă mult peste tot, spațiul fiind foarte atent densificat. Asta solicită efort de pătrundere. Adâncirea este pusă în slujba unei delicateți și a unei discreții fără de care atacarea unor teme mari nu mai este posibilă decât cu riscul de a fi invaziv, intruziv sau didactic. Riscul asumat este însă de a-i pierde pe spectatorii care oricum pleacă la pauză, din diverse motive despre care nu pot și nu doresc specula.

Discreția și delicatețea de fond mi-au amintit de poezia lui Mircea Ivănescu. Dacă însă la Ivănescu forța acestor doi ***d*** era menținută la toate nivelurile poeticului, în *Casa cu suricate* se alege ca discreția să nu vizeze parte din formă și delicatețea să nu însoțească oricare dintre replici și gesturi. Sigur că spectacolul este conceput în straturi, atât pe orizontală (ca o rădăcină), cât mai ales pe verticala a ceea ce are de stârnit și transmis. Și fiecare strat este multidimensional, arătând nu prin exhibare – chit că, în prima parte, se plusează deseori și în replici, și în mișcarea scenică, și în tăceri –, ci mai degrabă printr-o ascundere a miezului tipică delicateții și discreției cerute de ceea ce am perceput ca fiind motorul, catalizatorul și coagulantul spectacolului: tandrețea.

Or, în zilele noastre în care totul pare să trebuiască să fie *in your face* și *fast*, în zilele astea „insta”, să ai curajul să faci un spectacol de aproape trei ore (cu pauză) în care să arăți cu tandrețe ce se întâmplă cu omul ca urmare a traumei, abandonului, pierderii, lipsei de iubire și morții, ce și cum cu nevoia salvării celorlalți și a salvării de sine, ce și cum cu speranța în reabilitarea umanității în contextul în care tragismul finalului nu poate fi evitat, acest curaj l-am admirat. Și despre acest curaj am simțit și m-am gândit că nu poate veni decât din tandrețe, adică lucrul acela despre care, indiferent câtă viteză ne înconjoară și câtă alienare ne-a afectat, încă știm, intuitiv, că e elementul comun al tuturor formelor de iubire.

Și să ai curajul ca tandrețea asta să nu o bagi pe gâtul celui ce se află în fața ta, ci să construiești un spațiu-tampon protector în care

© Cristi Floriganță

să-l încălzești și să-l relaxezi făcându-l să râdă nu e ușor lucru și poate induce în eroare. Aș compara cu vizitarea unui oraș necunoscut: poți alege să te limitezi la a vedea punctele de atracție știute ale orașului sau poți să rătăcești pe străzi pentru a lua pulsul real al vieții de acolo, al oamenilor care nu sunt piese de muzeu sau obiective turistice. Regia *Casei cu suricate* alege să te poarte pe aceste din urmă străzi, asumându-și că s-ar putea să nu fie pe placul celor care preferă să viziteze înainte de toate ceea ce în mod convențional este considerat reprezentativ pentru acel spațiu.

Să mă întorc însă la tandrețe. Ea face posibilă empatia. Și invers. Samuel/a (jucat de Vlad Udrescu) afirmă la scurt timp după început că nu vede pe fețele a alte două personaje „o țâră de empatie". Și din acel moment am înțeles că asta mi se cere ca spectator. Că asta e singura așteptare care vine dinspre echipă către noi, cei din fotolii: empatia. Este, cred, singura așteptare onestă, chiar dacă – și poate tocmai pentru că – este una solicitantă. Să ți se cearăempatie, te trezește. Nu știu, pe partea cealaltă, care ar fi așteptările oneste (despre așteptări legitime nu sunt în măsură să mă lansez în speculații generalizatoare) pe care suntem îndreptățiți să le avem când mergem la teatru. Știu doar că eu una așteptam să văd acest spectacol cu o curiozitate deloc neutră, dar fără să anticipez concret ceva. Reperele calitative le aveam, nu pot să neg. Aveam și *Dacă am gândi cu voce tare printre ele*. Dar nu mai mult decât repere.

Pe locul 23 randul F m-a izbit de la început o atmosferă onirică în care decorul presupune elemente naturale (apa, helești), animale care par într-o stare dintre viață și moarte (suricate care se mișcă, fără a fi vii și a căror aparență nu te duce însă cu gândul la taxidermie), un buddha însuflețit situat deasupra lucrurilor, cumva la etaj, vulturii-bec și un panou coborând lent și de pe care neonul alb ne întreabă „are you dreaming?". Toate astea și multe altele (printre ele, un ceas în care timpul a stat și este nevoie de obiectul animat, de buddha, să îl întoarcă, pentru a decupa din viață și a puncta momentele traseului formator) pe fundalul unei muzici și ea dreamlike, fără totuși a sparge coerența și a glisa în halucinatoriu. Totul clar, limpede, lucid. Nimic delirant, cu excepția unor momente ale mamei (jucate de Romanița Ionescu), datorate bolii psihice, și a unui trip indus personajului Lentzi (sau „atingere divină" jucat de Claudiu Mihail).

Casa este a celor trei surori ale căror destine și soartă au ceva evident cehovian și în care postmodernismul e prezent doar la nivel de mijloace, fără a afecta mesajul. Mesajul nu este nici despre Dumnezeu, care ar fi murit (și revolta aferentă), nici despre omul care ar fi murit (și ar fi lăsat în locul său categorii de unu). Mesajul este despre un copil de diamant care din personajul unei povești povestite de mamă uneia dintre cele trei fiice ale sale (Valerica, jucată de Iulia Lazăr și aflată în contact cu invizibilul) devine personajul principal. În jurul său este construit nu doar finalul (despre care chiar n-am să zic nimic), ci se structurează atât depănarea poveștii fiecăreia dintre celelalte două surori (Nutzi, jucată de Ramona Drăgulescu și sora adoptată Rozica, jucată de Raluca Păun) și a oricărui alt personaj, cât și comunicarea cu fiecare dintre oamenii din sală. E simplu, chiar dacă nu-i ușor de dat și primit: după ce primești rezultatul efortului de a uni vizibilul cu invizibilul, de a căpăta integritatea percepției (și reușita se datorează relaționării, asta fiind lecția dinamicii dintre surori, precum și dintre ele și părinții lor morți – tatăl este jucat de către Constantin Cicort), îți amintești că orice personaj de poveste este despre ceva esențial din natura umană ce ne locuiește pe fiecare împreună cu unicitatea persoanei proprii.

O dovadă a discreției și delicateții este că despre ceva esențial din ființa noastră și potențialul ei – copilul de diamant, a cărui putere nu elimină vulnerabilitatea – se pomenește explicit, cu nume și calificativ, doar de două ori. Strălucirea diamantină există, rezistă și persistă indiferent de cine și în ce condiții concepe acel copil, indiferent de preconcepțiile și așteptările noastre. Despre suicid se pomenește însă de mai multe ori, fie că este vorba despre Samuel/a, care tot încearcă să se sinucidă, fie că este vorba despre sinuciderea lentă prin adicție a Rozicăi, victimă, până la un punct, a mâncatului compulsiv și a obezității morbide. Când este pomenit explicit, suicidul este îmbrăcat în ironie, autoironie și chiar sarcasm (un bun prieten semnala nivelul de parodie la adresa lumii ce ne înconjoară), fie că este vorba despre replicile lui Samuel/a, fie că este vorba despre discursul verbal și gestual al Rozicăi, țintuită în cuibul în care se autodistruge mâncând mașinal, revăzând la nesfârșit același film, „Ciocolată cu dragoste". Netrăind.

Umorul – cu tente pamfletare atunci când este preponderent de limbaj și cu tente de stand-up și roast – îmbracă pentru a ascunde. Ascunderea face vizibilul invizibil, dar mai ales invizibilul vizibil. Alteori umorul denunță abrutizarea pe care suferința o poate produce și care, când se întâmplă în celălalt, îl împiedică să ne vadă, să intre în legătură

© Albert Dobrin

cu noi, astfel încât să putem rămâne în viață. Și plini de ea. Despre genul de însingurare pe care trauma nedepășită, rana nevindecată le produce a ales Radu Afrim să spună inclusiv de sub haina unui comic ce integrează grotescul și oglindirea dezumanizării pe care o produce tensiunea dintre nevoia de adaptare la societate (de multe ori și ea bolnavă) și nevoia păstrării unicității personale.

Cred că acest tip de comic este ales cu asumarea riscului ca receptorul să nu treacă dincolo de haină, indiferent dacă haina îl face sau nu pe om. Costumele păstrează și ele linia acestui „între lumi" al logicii întregului spectacol, când „între" nu înseamnă interstițiu, ci zona în care simultaneitatea, concordanța și reîntregirea devin posibile. Se cere de la noi să trecem de nevoia de a stabili în ce măsură haina îl face pe om și a vedea ce anume e uman în om dincolo de haină. Se cere de la noi să simțim. Și să rămânem, la capătul simțirii, pe gânduri. Și dintre ele să facă parte și gândul că între cum se exprimă și cine este un om poate exista concordanță sau nu, poate fi armonie evidentă sau nu (aspect pus în valoare și în cazul personajului Ionică, „zis Giovanni", jucat de Alex Calangiu, un wannabe care devine autentic prin importanța pe care o acordă legăturilor de familie). Plus gândul, la fel de important, la *coincidentia oppositorum*, la integrarea paradoxurilor. Măcar cu asta cred că putem, distinct de problema preferințelor, opțiunilor și gusturilor (estetice și de altă natură), să fim de acord că nu ține de suprafață, de superficial, chiar dacă în prima parte a spectacolului se apasă și pe butonul aparentei trivializări.

De ce cred că e inteligent (și deci te incită să înaintezi, să nu rămâi în prag) construit ecosistemul din *Casa cu suricate* și că nu este un amestec de chestii cum poate părea dacă nu ieși din ipostaza de turist tipic care așteaptă să vadă obiectivul x sau y (opțiune și ea la fel de validă, să nu mă înțelegeți greșit)? Pentru că activează comicul de limbaj, cuplând oralitatea familiară și necosmetizată, cu discursurile sensibile și cu un limbaj artificializat, voit pus în rime (poate și de asta amicul meu s-a referit la parodiere). Mai mult, activează și tragicomicul de situație, accentuează absurdul din firescul unor momente casnice și domestice mai răspândite decât nu ne place să credem și îngroașă unele tușe pentru a centra tipologii regăsibile în jurul nostru acolo unde poate că, din nou, nu ne place să ne uităm atunci când ne place să credem că cine se aseamănă se adună și îi negăm sau doar ținem departe pe cei pe care nu-i numim de-ai noștri. La nivel profund, dincolo de tipologii, sunt de-ai noștri. Asta e lecția văzului din interiorul tandreții.

Ni se cere, cinstit, fără pretenția de a părea culți și cu punerea în lumină a derizoriului parte din real, să trecem dincolo de cine credem că suntem. Să nu fim închipuiți. Să nu cerem, ci să ne punem problema dacă putem primi, dacă ne putem activa liberul arbitru și, dacă refuzăm sau primim, să o facem conștient și asumat. Și mai ales să nu fim ipocriți.

Asta e evident în monologul Rozicăi din partea a doua, în care strigă un manifest nu atât împotriva corectitudinii politice ca paradigmă culturală și a falselor repere valorizante, cât împotriva faptului că la nivel personal nu ne mai punem problema dacă suntem sau nu corecți din orice punct de vedere. Căci Rozica se pornește abia după ce are curajul să-și asume, să-și vadă și să-și afirme deschis propriul defect, printr-o replică și ea cheie și care sper că nu va trece neobservată. Despre empatie – cu persoana, nu cu defectul care riscă să anihilieze persoana – de astă dată se strigă, cu zguduire și cu aceeași ironie și autoironie necesare pentru ca adevărul dinăuntru să nu lezeze, doar să miște, chiar dacă poate vexa. Onestitate și putere. Fără agresiune. De asta spuneam la un moment dat, după ce fusesem la prima reprezentație, despre latura afrimiană a spectacolului.

Cu discreție se arată și durerea foarte adâncă în care se scaldă sufletul fiecărei persoane din casa cu suricate sau care intră la un moment dat în acest spațiu transformator. Tot durere este și în sufletul însuși al acestei case, așa cum ea însăși se declară, Valerica, blocată interior în vârsta de cinci ani, când și-a pierdut mama a cărei moarte nu o poate accepta și integra (motiv pentru care mama bântuie casa și, până la punctul de climax, când totul și toți devin vizibili pentru toate cele trei surori, doar Valerica încă o percepe ca fiind încă vie).

M-a bucurat că sub blana texturată a luminii scenice gravitatea a fost redată prin mijloace care nu se iau prea în serios, deși sunt serioase. Nu mă refer la ludicul evident (nu doar în rimele din rostire și în mișcarea scenică), ci la alegerea de a plasa limbajul într-o zonă în care personajele par să nu fie conștiente de gravitatea și greutatea a ceea ce li se întâmplă sau, dimpotrivă, să exagereze importanța unor lucruri care, în contrapondere, nu sunt grave. Până se luminează acelea dintre ele care încă se pot lumina. Contrastul este plasat în inima fiecărui

strat de redare, în armonie cu necesitatea de a transmite despre conflictele interioare și tensiunea rezolvării lor, fie că rezolvarea duce la recăpătarea libertății persoanei în raport cu defectul și/sau trauma care le secătuiește, fie că rezolvarea presupune abandonarea luptei și ratarea salvării de sine.

Delicatețe am spus. În primul rând o delicatețe a vizualului, a mișcării și a sunetului și muzicii (adecvat denumite „univers sonor" și pentru care este responsabil tot Radu Afrim, sound design-ul fiind semnat de Călin Țopa). Oniricul nu este coșmaresc, chit că include indicii și simboluri care trimit la valențele coșmarești ale tragicului ce rămâne inexorabil și coexistă cu sublimul depășirii lui. Să fiu mai clară: nu e un spectacol cu happy end, însă nici nu este cu final apocaliptic ori postapocaliptic sau despre vreun întuneric și o damnare care să facă imposibilă resuscitarea iubirii, a empatiei și a tandreței.

Este un spectacol cu final în care lumina se arată lucidă, și nu dincolo (sau dincoace) de bine și rău, ci le integrează și împacă. Un final frumos pentru care s-a muncit mult, s-a construit mult, s-a săpat adânc și cu răbdare (cum sapă cârtița, dacă vreți, că tot veți regăsi și o cârtiță pe masa din casa cu suricate), s-a camuflat și s-a personalizat (veți remarca, sper, inserțiile în text care trimit la oameni din echipa spectacolului), s-au modificat forme naturale (precum în felul în care este conceput sunetul atunci când se exprimă buddha jucat de Cătălin Miculeasa, totodată asistent de regie – un soi de personaj à la Molière, rege și bufon totodată, ce narează și intervine, are aparteuri și susține, veghează și empatizează, cu aceeași autoironie care împiedică ridicolul și ridiculizarea), s-au sincronizat detalii care au dinamici distincte, proprii și simultane în tabloul a cărui dinamică de ansamblu rămâne autonomă, s-a zgândărit răbdarea publicului printr-o primă parte în care este stârnit râsul – deci sancționarea, cum zicea Bergson, în „Le rire", că suscită comicul –, și nu empatia, pentru a fi luați de mână pe nesimțite, pe neașteptate și duși, printr-un univers ciudat, straniu și familiar, cu delicatețea celui care te acceptă așa cum ești și speră același lucru, către locul unde, în partea a doua, totul se adresează părții din noi care poate empatiza și face față dezvelirii și dezvăluirii durerii și adevărului de la capăt. Și lacrimilor, cum am confesat din start.

Mi-e greu să spun fără să arăt, la rândul meu, mai mult sau mai puțin decât măsura care să vă facă să ajungeți să vă verificați primele impresii despre spectacolul ăsta. Sau să căpătați măcar un set de prime impresii prin experimentare directă. Nu veți avea parte de un spectacol implicat social sau politic, nici de o telenovelă (deși este asumată și referirea la telenovelisticul realității), chiar dacă aceste dimensiuni sunt luate în calcul și semnalate în plan adiacent.

Suricatele, ca animale, au suflet colectiv. Personajele și persoanele care au făcut posibilă redarea poveștii lor rămân indivizi cu suflet distinct. Despre individualul care numai atunci când își pune viața în ceilalți și se deschide față de ceilalți poate fi, deveni și rămâne, este acest spectacol. Și stilul în care se face desprinderea de Cehov rămâne profund personal și recognoscibil, fie și datorită faptului că nu există detaliu, nici măcar în decor, care să nu aibă corespondent în miezul poveștii sau măcar într-un strat al ei. N-am perceput gratuități care să împiedice, mai ales câtă vreme naturalețea este inteligent plasată în oniricul care justifică răsturnarea logicii diurnului cotidian. Ca să nu mai zic de asumarea, prin motto-ul „are you dreaming?" și melodia din final, a ideii de viață ca vis în vis, a știm toți cui, altă asumare de intertext și de afinități elective a celui răspunzător pentru viziunea acestui spectacol.

Îndrăzniți să ridicați privirea, precum niște suricate, și să rămâneți alerți ca niște oameni. Îndrăzniți să intrați, pe geam sau pe ușă, să participați la turul ghidat și să vedeți ce este înăuntru. Nu este o recomandare, nici o rugăminte. Este o șoaptă. Casa nu se confundă cu pereții ei, mesajul cu haina lui, colajele cu suricatele, cu ceea ce de fapt simbolizează. Diamantul copilului reflectă lumina. De strălucit, indiferent de loc, strălucește în acest spectacol legătura, umanizarea, lipsa de prețiozitate, opțiunea ca armonizarea să nu fie realizată facil, ci mai degrabă în *contre-pied*. De acolo poate porni fie dansul, fie căderea. Casa cu suricate nu cade, ci devine o casă cu oameni.

Ne putem bucura și de haină, și de interior. Pentru unii ar fi fost poate de preferat un alt fel de ghidare a turului casei, însă asta nu știrbește cu nimic din acuratețea mersului împreună și a expunerii adevărului dinăuntru. Provocarea rămâne, deci, mai ceva decât în alte cazuri, să fim acolo cu totul, să nu fim ipocriți, să nu așteptăm un act de instructaj sau de educație, ci un act de cultură. Cultura este un act de cunoaștere. Cunoașterea, dacă ne amintim, de pildă, de greci (care au făcut nu doar filozifie, ci, știm, și teatru), ca să fie cultură, trebuie integrată în viață, cu naturalețe, fără repudierea a nimic din ce este uman. Să fie un act de viață. Să ne ajute să facem alegeri și să trăim.

Nu veți găsi în casa aceasta mortificare, deși este și moartea prezentă. Nu veți găsi distrugere, deși este și despre (auto)distrugere. Veți găsi creativitate și explozie, liniște și zbucium. Tandrețe și iubire, și nu doar în forma

© Albert Dobrin

sa romantică sau erotică. Am apreciat că miza nu este pe eros, în pofida depănării a trei întâlniri erotice ale celor trei surori cu cei trei bărbați, ci pe philia și agape. Miza nu este pe grandios și/sau grandilocvență ca formă, ci pe a transmite, cu excentricitatea tipic afrimiană, despre acceptarea limitelor și despre potențialul nelimitat al legăturii iubirii reale, nu al celei închipuite în care doar fugim de viață. Totul într-un decor care se menține, subtil, același, fără a fi static în constanța sa, căci se transformă când răspunde la mișcarea poveștii, fără intervenții majore, altele decât cele cerute de firescul personajelor care-și văd de ale lor. Cu o singură excepție în final.

Veți găsi deci viață, și nu formule de a face vizibil actul de a face teatru. Despre asta nu prea am cuvinte potrivite. Rămân cu bucuria că pot vibra la ea. Că oricare dintre noi poate. Dacă m-aș trezi din vis ori în vis – și poate e totuna – mi-aș spune – și deci vă spun – că o casă este ca un om: abandonată, se stinge. Un om nelocuit este ca o casă nelocuită. O casă închisă este doar un mormânt. Să rămânem deschiși, să ne locuim, să ne vizităm, să fim împreună. Mulțumesc că mi s-a reamintit și de asta.

Marin Sorescu – „Pluta Meduzei", spectacol-lectură la Naționalul craiovean

Scriitorul Marin Sorescu a fost sărbătorit și în acest an la teatrul care îi poartă numele.

Marți, 26 februarie, ora 18,oo, la sala „Ion D. Sîrbu" a fost programat în premieră absolută la Naționalul craiovean, spectacolul-lectură **Pluta Meduzei**.

Spectacolul i-a avut în distribuție pe Anca Dinu, Constantin Cicort, Eugen Titu, Geni Macsim, Petronela Zurba și Liviu Topuzu. Regia, adaptarea și scenografia spectacolului, Bogdan Cristian Drăgan.

"Pluta Meduzei" este o piesă publicată de Marin Sorescu în anul 1974. Prima reprezentație a spectacolului a avut loc la Teatrul din Petroșani, în stagiunea 1980-1981. Piesa a avut o premieră radiofonică la ORTF Paris, în anul 1980, versiunea franceză semnată de Annie Bentoiu. După spectacol, profesorul George Sorescu, fratele mai vârstnic al dramaturgului, a evocat întâmplări din viața acestuia.

© Florin Chirea

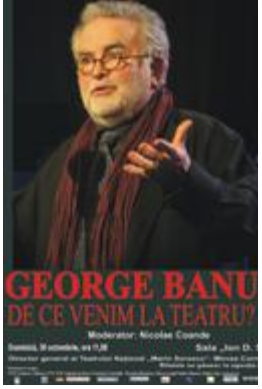
EPITAF DE BURGHIU

„iertați-mă că n-am pătruns misterul"

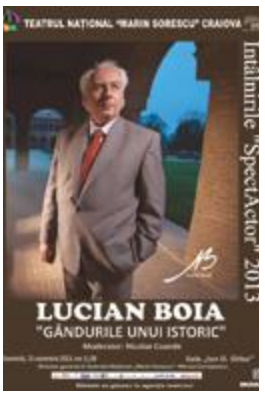
M. Dobrin

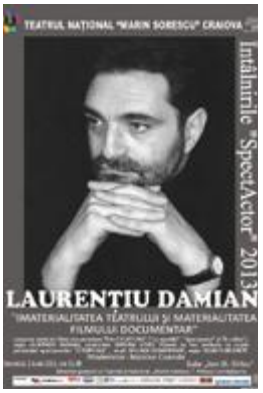
Sorescu a reușit, din nou, să ne surprindă. Așa este el, scriitorul. Mai întâi Eugen Titu și-a asumat provocarea de a juca **Iona**, la nu multă vreme de la ultima reprezentație a lui Ilie Gheorghe. Pe de-o parte, a fost o provocare onorată și revelatoare pentru anvergura actorului craiovean, acum într-o producție a Teatrului Dramatic Elvira Godeanu, pe de alta, a prilejuit o nouă lectură a debutului dramaturgic al lui Sorescu. Apoi, a fost foarte inspirată alegerea pentru spectacolul-lectură la aniversarea de final de februarie, **Pluta meduzei**. O piesă foarte puțin jucată, practic necirculată. Și, dintr-o dată, revelația unui text profund (scris, la rândul său, înainte de a împlini 40 de ani) și construit într-o formă foarte modernă. Un text care în epocă ar fi putut face furori pentru subînțelesul curajos. Cu astfel de replici: „acum nimeni nu se mai poate duce nicăieri", „toți ar fi plecat dacă nu le-ar fi fost teamă că sar în aer", și încă altele, în funcție de rostire, spectacolul poate fi unul al derivei pe apele comunismului. Recursul la un tablou celebru, relevant și pentru că a spart bariera conformismului politic, a reprezentat un act de libertate la vremea scrierii și a reprezentării. Premiera de la teatrul din Petroșani l-a avut pe Șerban Ionescu în rol principal, iar despre afiș aflăm că a fost semnat de un mare artist, Traian A. Filip. Conexiunea cu Craiova

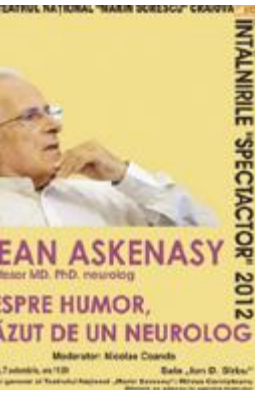
(continuare în pag.30)



Întâlnirile SpectActor – 10 ani de la prima ediție

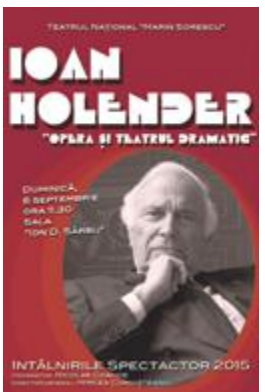


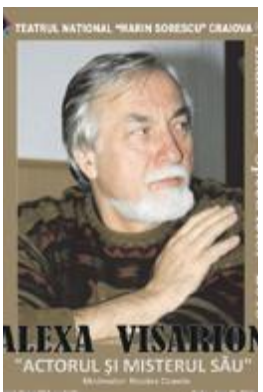


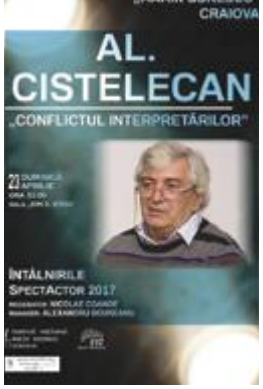


Anul acesta, pe 14 februarie, s-au împlinit 10 ani de la prima ediție a ceea ce avea să devină un eveniment cultural de importanță națională – Întâlnirile SpectActor. Inițiativa i-a aparținut directorului Mircea Cornișteanu, care își dorea ca pe lângă spectacolele pe care teatrul le produce și le oferă publicului să existe și o serie de întâlniri cu personalități marcante ale culturii române pe teme dintre cele mai diverse, în conexiune cu teatrul. Nu era pentru prima oară când în teatrul craiovean exista o asemenea intenție (realizată): în perioada 1965-1972 s-au desfășurat 36 de conferințe de acest gen, cu participarea unor personalități din lumea teatrului, dar și din alte zone ale culturii. „Motorul" acestor conferințe a fost secretarul literar de atunci al teatrului, scriitorul Ion D. Sîrbu.

Primul invitat al „Întâlniri-lor SpectActor", botezate astfel după numele revistei noastre,

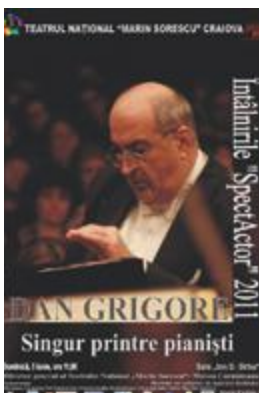


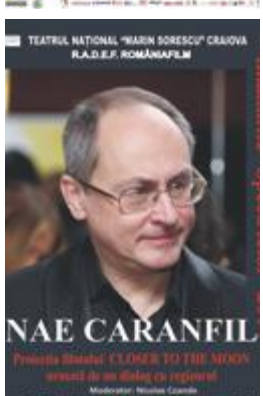


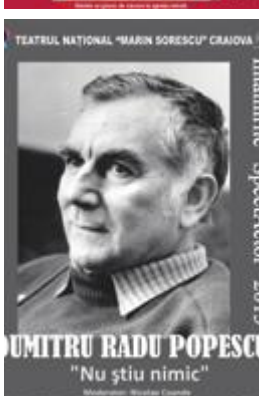


a fost actorul Ion Caramitru (14 februarie 2009), urmat de actorul Radu Beligan (21 martie 2009). Până în prezent, au fost invitate personalități culturale de marcă: Varujan Vosganian, Andrei Marga, Solomon Marcus, Lucian Boia, Răzvan Theodorescu, Matei Vișniec, Gabriela Adameșteanu, ASR Radu al României, Dan Grigore, Cristian Țopescu, George Banu, Eugen Negrici, Florin Zamfirescu, Adrian Cioroianu, Adrian Streinu Cercel, Jean Askenasy, Dan C. Mihăilescu, Cristian Bădiliță, Dorel Vișan, Emil Constantinescu, Dumitru Radu Popescu, Laurențiu Damian, Lucian Boia, Nae Caranfil, Daniel Barbu, Cristian Tudor Popescu, Ion Cristoiu, Sergiu Celac, Mădălin Voicu, Adrian Năstase, Stelian Tănase, Eugen Simion, Ioan Holender, Nicolae Panea, Emil Hurezeanu, Ioan Aurel Pop, Mircea Dumitru, Sorin Antohi, Mircea Martin, Grigore Leșe, Magda Cârneci, Vintilă Mihăilescu, Dorel Chirițescu, Al. Cistelecan, Liviu Antonesei, Constantin Chiriac, Mircea Platon, Beatrice Comănescu, Cătălin Ghiță, Ioan Stanomir, Ion Militaru, Dumitru Prunariu.

Moderator al acestor întâlniri este Nicolae Coande.







(continuare din pag.27)
este marcată de prezența Mirelei Cioabă în acea distribuție.

Acum, în 2019, regizorul Bogdan Drăgan a reușit să facă față condiționărilor tehnice și să ofere mai mult decât o lectură, să creioneze o direcție alegorică de profunzime spirituală. Pluta Meduzei ca simbol al încercării repetate a oamenilor de a reveni de unde au căzut. Un atú este echipa, nucleul actrițelor Anca Dinu, Geni Macsim și Petronela Zurba continuând forma din **Salvatorii melcilor**. Lor li se adaugă Liviu Topuzu, Constantin Cicort și Eugen Titu, pentru a completa paleta tipologică. Dramaturgul și-a luat o marjă de siguranță declarând din start: „Întâmplările piesei fiind egale cu zero, regizorul va căuta să suplinească, în vreun fel, caracterul acesta cam static. Ramificațiile verbale ale copacului, care se vede în scenă, pot fi luate eventual ca niște mici drame, mai mult sau mai puțin independente". Regizorul a umplut foarte bine spațiul, încât nici nu s-a simțit că este, în fond, o lectură. Forma piesei s-a pretat poziționării actorilor în fața câte unui pupitru, iar scaunele rotative au permis o dinamică a relațiilor de joc de o plăcută vivacitate sprijinită, desigur, pe rostire și expresie. Copacul, „catarg cu coaja noduroasă și iscălită", este piesa centrală a decorului, pus în evidență cu proiectoare care înlesnesc sugestia zborului invocat. Zborul ca o înălțare la cer, ca o scară a lui Iacob ale cărei limite sunt nu doar convenționale ci și vizibil reale. Jocul sorescian impune un spor de creativitate în interpretare. Liviu Topuzu apare, astfel, și în ipostaza mielului sacrificat, albul costumației fiind în acord cu blândețea replicii sale. O blândețe consolidată în timp, după cum se pot distinge urmele experiențelor de viață. Cu un umor sprințar (cu numărătoarea de lansare oprită la 7, „Ce facem la șapte?/Îmi țin respirația./Cât?/O veșnicie./ [...] Să începi să regreți.../ Nu, eu regret la nouă") sau amar (epitaful de burghiu).

Geni Macsim și Petronela Zurba alcătuiesc o balanță de sobrietate caldă a unei doamne Te și exuberanța celei care trebuie sa aibă grija antenelor. „Ce mai face cosmosul? Dar sârma mea stă surdă – nu vuiește în ea nici măcar trenul care merge acum pe calea-ferată, cu roți sigure, spre deraiere, trenul de la doi pași." Anca Dinu are vocea povestitorului care ar putea să spună tot basmul, dar introduce pe rând personajele, ca un Creator ce animă spațiul. Și dacă unul e pragmatic funcționărește, Constantin Cicort, celălalt este agil și cu un talent suspect. Eugen Titu intră în scenă cu simbolul aparatului de fotografiat expus, asumat drept convenție, intră în relație cu publicul și, cum artistul este adevărata „antenă", simte scufundarea. O scufundare pentru care orizontul zero e deja pragul cosmosului. Iar cosmonautul de ocazie reia sisific povestea omului din post-apocalipsă.

De-a dreptul sorescian, seara ce i-a fost dedicată s-a încheiat cu evocarea copilăriei sale poetice, făcută de cel mai nimerit, fratele său mai mare.

Iar publicul a plecat cu o reînnoită poftă de teatrul lui Sorescu. Și cu promisiunea unei montări.

„EU AM CRESCUT ÎN TEATRU"

DIALOGURILE SPECTACTOR

Nicolae Coande în dialog cu Corina Druc

Dragă Corina, îți mai amintești în ce rol ai debutat pe scena craioveană? Ce emoții te-au încercat atunci – sau ai fost detașată, stăpână pe tine?

Sigur, îmi amintesc debutul meu pe scena craioveană. Am înlocuit o colegă în rolul Mollie din „Ferma Animalelor", în regia lui Cristian Hadji-Culea, și în „Fedra", în regia lui Silviu Purcărete. De emoții, nu-mi aduc aminte. Probabil că le-am avut. Mie, personal, îmi plac emoțiile de dinaintea intrării în scenă, sunt dependentă de ele. E destul de greu să intri într-un spectacol, care a fost croit fără tine. Te gândești tot timpul, ca nu cumva să-i încurci pe alții. Mai ales că urma să mergem la FNT cu „Ferma". Dar, adevăratul debut s-a întâmplat mai târziu, atunci când am lucrat la un rol de la zero. A fost Ofelia în „Hamlet", în regia lui Tompa Gabor.

Atunci când erai mică, îți plăcea teatrul, încropeai ceva asemănător, ai fost la spectacole de păpuși? De unde a venit pasiunea pentru teatru?

Hm, eu am crescut în teatru... cu teatru. Mama a absolvit GITIS, una dintre cele mai prestigioase facultăți de teatru de la Moscova. A lucrat apoi la Teatrul din Chișinău. Eu și sora mea stăteam mai tot timpul în teatru, la repetiții, la spectacole; era ceva obișnuit, mama ne lua cu ea pentru că, de multe ori, nu avea cu cine să ne lase acasă. Eram foarte cuminte (așa zice mama, eu nu țin minte) și urmăream atentă tot ce se

petrecea pe scenă, îmi plăcea de atunci teatrul. Da, ai mei mă duceau la teatru, la premiere, concerte, filme. Țin minte, când ne-am mutat la Moscova, mergeam adeseori la librăria „Drujba" să cumpărăm cărți în română; în fiecare sâmbătă vedeam desene animate la cinematograful „Rossia"; după care luam masa și continuam cu un film documentar și cu un film artistic sau mergem la teatru. Mă bucuram foarte mult când reușeam să cumpăram bilete la celebrul teatru de păpuși „Obrazțov"... da, la Moscova, tot timpul era greu să găsești bilete la teatru. În 1978, cred, nu țin minte exact, au avut loc „Zilele României la Moscova". Atunci l-am văzut pe Radu Beligan în „Romulus cel Mare", eram mândră: nu aveam nevoie de căști pentru traducere. La sfârșit, am urcat pe scenă și le-am oferit flori actorilor. Și, în loc să cobor, am rămas cu ei pe scenă, la aplauze, spre amuzamentul tuturor. Eu știam de Radu Beligan, aveam un disc cu „Steaua fără nume", pe care l-am ascultat de o sută de ori, cred. Da, aveam multe discuri cu spectacole. Când eram mici, eu și sora mea, dădeam concerte de Revelion: făceam un program de cântece, poezii și le prezentam în fața părinților. Apoi, mai făceam figurație,

© Cristi Floriganță

în tot felul de spectacole, când era nevoie de copii. Țin minte, odată, mama ne-a dus la „Teatr na Maloy Bronnoy". Se juca „Căsătoria" de Gogol, trebuia să intru în scenă la sfârșit, împreună cu alți copii, și eu n-am vrut pentru că n-am apucat rochiță cu crinolină și nu voiam să port costum de băiat. Ca de obicei, în teatru, erau mai multe fete decât băieți. Mai târziu, pe la paisprezece ani, când ne mutaserăm deja la Cernăuți, m-am înscris în cercul dramatic de la Palatul Pionerilor și acolo am jucat primele roluri. Lucram cu tineri regizori, absolvenți al facultății de regie de la Kiev, sau cu actori de la Teatrul din Cernăuți. Încă mai am câteva afișe de atunci. Deja știam că vreau să fiu actriță. Mă certam cu profesorul meu de matematică, când îmi punea o notă mică și îi spuneam: vreau să fiu actriță și n-am nevoie de matematică. Când venea câte o echipă de filmare să toarne un film la Cernăuți, încercam să particip la filmări, un rol mic, o figurație, nu conta. Așa am reușit să filmez câteva zile în „Luceafărul" lui Emil Loteanu. Aveam o rochie de epocă, machiaj, coafură, eram încântată! Doamna de la machiaj mă certa pentru că nu aveam răbdare să-mi termine coafura: „Ai vrut să fii actriță, atunci rabdă! Ce credeai? Că-i așa, simplu?" Abia așteptam să termin școala și să dau la teatru. Deși, părinții nu erau încântați deloc, mai ales tata. Niciodată nu am înțeles de ce, mi se părea firesc să mă fac actriță, cu o mamă actriță, cu un unchi regizor de film și altul teatrolog, nu ca și cum era o rătăcire.

Ce semnificație are pentru tine faptul că ești bilingvă de mică? Vorbeai în casă și româna și rusa sau nu le-ai învățat simultan?

Mai întâi am învățat limba română, în familie se vorbea româna și numai româna. Chiar dacă eu și sora mea ne adresam în rusă, părinții răspundeau tot timpul în română. Când ne-am mutat la Moscova, aveam aproape șase ani și nu știam o boabă în rusă. Am mers în clasa întâia și nu știam mare lucru, era să rămân repetentă din cauza asta. Ulterior, am învățat rusa atât de bine, că am început să o vorbesc fără accent, dar am uitat româna. Ai mei, disperați că ne rusificăm și uităm limba cu totul au decis să ne mutăm mai aproape de România, la Cernăuți (că la Chișinău nu puteam, tata nu avea voie). Abia când am ajuns la facultate, în Georgia, am început să vorbesc româna din nou. Am avut un profesor de limba română și vorbire scenică, un actor din Iași. Noi eram un grup național din Moldova sovietică; după absolvire trebuia să ne întoarcem să lucrăm la Teatrul Pușkin din Chișinău (astăzi Teatrul Național Mihai Eminescu). Doar câțiva din grupul nostru de studenți basarabeni vorbeau bine româna. Atunci am impus o regulă: noi între noi să vorbim doar româna. Cine încălca regula, punea bani în pușculiță, un fel de penalizare. Cel mai greu a fost să mă debarasez să gândesc în rusă.

Acest plan paralel a două culturi te-a stimulat sau îți crea piedici atunci când ai crescut? Mă refer la faptul că poate aveai o opțiune și a trebuit să decizi ce vrei să faci, în ce limbă să te exprimi ca viitor artist.

© Cristi Floriganță

Nu știu dacă trebuie să alegi în ce limbă să lucrezi. Eu zic că este un avantaj să poți să joci și în alte limbi. Sunt mulți actori care fac asta. Recent, am filmat pentru un film rusesc; mi-ar fi plăcut să am mai des asemenea ocazii. Sigur, faptul că știu rusa atât de bine îmi permite să am acces la cultura rusă mai ușor. Faptul că am copilărit la Moscova și am trăit printre ruși mă ajută să îi înțeleg mai bine, felul lor de a fi... Nu pot să neg că m-au influențat foarte mult, că au pus baza la ceea ce sunt acum, și cultura rusă și cea sovietică. Când spun sovietică, mă refer la cultura tuturor națiunilor din fostul imperiu sovietic, prăbușit. Fiecare republică sovietică și-a adus contribuția. Am făcut facultatea în Georgia, o școală de teatru cu tradiții, care a dat regizori și actori de renume: Gheorghi Tovstonogov, Mihail Tumanișfili, Tenghiz Abuladze, Robert Sturua, care au influențat teatrul și filmul rus contemporan.

Însă această cunoaștere a limbii ruse te face o cunoscătoare a teatrului rusesc. Cum este el azi, ce putem noi face, dincolo de cunoașterea clasicilor, pentru a ni-l apropia?

Ce ține de teatrul rus de azi, din păcate, nu pot să spun că știu foarte multe. Filme reușesc să văd mai multe, dar teatru nu am cum. Urmăresc pe internet câteva site-uri de teatru, dar nu este același lucru. Am sentimentul că în Romania lumea s-a cam săturat de ruși; nu mai sunt atât de populari, și atunci și interesul față de teatrul și cinematografia rusă e mai mic, și aici mă refer la spectatorii simpli, nu la cei din breaslă.

La Craiova joci un rol fain în spectacolul făcut de Al. Istudor după romanele Hertei Müller. „Cealaltă țară" e numele spectacolului; tu la ce țară te gândeai când repetai acest rol al celei care cade în capcana securistului?

Eu înțeleg foarte bine noțiunea de „Cealaltă țară". De mică am crescut cu o „Cealaltă țară", care, pentru noi, pe atunci, era România. Țara noastră despre care nu aveam voie să spunem că e a noastră, nu aveam voie să spunem că suntem români. Părinții mei au făcut tot ce au putut ca să nu ne dezrădăcinăm, să nu fim spălate pe creier de puterea sovietică. Din păcate, nu toți au făcut asta, mulți și-au pierdut identitatea, de aici sunt și problemele din ziua de azi din R. Moldova, că mulți nu mai știu ce sunt... ruși? români?... Acum „cealaltă țară" pentru mine e Basarabia... Cred că de asta mi-e foarte drag spectacolul „Cealaltă țară", montat de Alexandru Istudor. Vă mulțumesc pentru această întrebare.

Ce anume ți-ai dori să joci la Naționalul craiovean, ce proiecte personale, artistice, ai pentru viitor?

Despre viitoarele proiecte personale nu aș vrea să vorbesc, e o superstiție. Îmi doresc să lucrez cât mai mult cu regizori buni, exigenți, care știu să lucreze cu actorii, să fie greu, solicitant, interesant... Genul ăsta de muncă îmi doresc.

NOI, PRĂDĂTORII

MARIUS DOBRIN

© Albert Dobrin

Mărturisesc din capul locului slăbiciunea pe care am dobândit-o pentru **Miroase a pradă** încă de la prima sa versiune, creată tot de Alexandru Boureanu, în 2007, în Café Teatru Play. Jocul celor trei actrițe, pe atunci în formula Ramona Drăgulescu (Molly), Raluca Păun (Debra), Adela Minae (Nicky), a fost foarte bine pus în valoare și ingeniozitatea unor soluții scenice, inventivitatea de rezolvare a unor situații de moment, m-au captivat fără tăgadă. Alexandru Boureanu a făcut un tur de forță și a creat o nouă punere în scenă a textului semnat de Michele Lowe și tradus de Ramona Drăgulescu. Pe de-o parte sunt schimbări de distribuție, Romanița Ionescu jucând Nicky, pe de alta, de spațiu, Sala Atelier impunând o altă desfășurare de forțe. Și ajungând în acest punct cred că ar putea umple și sala mare, în numeroase reprezentații, beneficiind de toate atributele scenice de acolo. Versiunea care a văzut lumina rampei în decembrie 2018 m-a făcut să fiu mai atent la text. Chiar dacă am citit critici, în spațiul american, la adresa textului, jucat în premieră absolută în 1999, cred că dincolo de vulnerabilități punctuale are forța de a oferi prilej de meditație și dezbatere încă ani buni de aici înainte. Între ecourile producătorilor americani am găsit și mențiunea unor replici din public: „Kill him!", desigur, în nota comediei. E un motiv, pentru mine, să mă întreb: oare ce mecanism determină asemenea atitudini? În ce măsură o poveste bine spusă și cu ingrediente bine dozate ne face să empatizăm cu o parte, victimă în mare măsură, încât să privim cu îngăduință o justiție personală, una mortală. Titlul original este **Smell of the Kill** și această comedie neagră chiar cu așa ceva operează. Titlul montărilor craiovene este mai subtil și îmbină sensul propriu al vânatului din camera frigorifică a gazdei cu sensul metaforic al instinctului care le face pe cele trei femei să simtă șansa eliberării dintr-o relație apăsătoare până la umilință. Prezența soților ce vor fi lăsați să moară este minimală în economia spectacolului, textul original reducând-o la replici rostite din spatele cortinei. Soluția aleasă de Alexandru Boureanu este benefică pentru că îmbogățește acțiunea și dă consistență „pledoariilor" a două dintre cele trei soții. Acestea, prin dialogul care crește în intensitate pe măsură ce tradiționala cină lunară între prieteni se transformă într-o suită de confesiuni și provocări la sinceritate, atrag treptat toată simpatia publicului. Empatizăm cu ele pentru că fiecare apare în ipostaza prizonieratului în propria căsnicie. Și asta se răsfrânge și asupra publicului, deoarece, inevitabil, privirea se întoarce spre societatea noastră. Cu tot progresul modernizării relațiilor de gen, al egalității dintre bărbați și femei, totuși, povestea cuplurilor de pe scenă rezonează, încă, foarte mult, cu aceea a oamenilor de aici și de acum.

Alexandru Boureanu valorifică spațiul avut la dispoziție cu un mobilier modern, atractiv prin culoare, creat de Vlad Drăgulescu. Masa lungă răsfiră acțiunea și astfel avem și deplasări numeroase, inclusiv în cheie comică, așa cum Molly imită mersul înțepat al Debrei, atât spre ușa principală, cât și spre scara spiralată, aducând replici și de la nivelul superior. Accentul fiind mutat spre consistența textului, jocul celor trei actrițe îmi pare a fi o trimitere la un colocviu olimpian între Atena, Afrodita și Hera. Pe rând, cele trei femei aruncă în

© Cristi Floriganță

joc anumite cuvinte despre una dintre ele, cel mai adesea în absența ei. Dar aceasta are prilejul de a afla și de a răspunde la un moment dat. Romanița Ionescu, „Atena", pledează pentru femeia modernă care își iubește serviciul. În fața ipocritei întrebări a Debrei, vizavi de onestitatea ajutorului pe care i l-a acordat Nicky, aceasta răspunde cu tot năduful față de bârfă și cu toată dragostea pentru rezultatul muncii ei: „sunt din salariul meu, din cărțile alea pe care eu le citesc dar nu sunt ale mele". Debra insistă: bine, bine, e bună la serviciu, dar este ea și o mamă bună? De altfel, Debra aruncă în joc tot felul de prejudecăți și de locuri comune din perspectiva patriarhală. Ea este „Hera", zeița protectoare a căsniciei, a căminului și a femeilor măritate. Interpretată cu o paletă largă de expresii, de la onctuozitate la amărăciune, de Raluca Păun. „Atena" și „Hera", instalate la câte un capăt al mesei lungi, se aprind într-o dispută: logica femeii moderne și experiența de supraviețuire a femeii clasice. Între ele, „Afrodita". Mizând pe feminitate și bucurie a vieții, Molly este ingenuă și fluidă. Mai reținută în interpretarea de acum față de cea din Play, Ramona Drăgulescu își asumă și balansul între celelalte „zeițe". Rochia ei este mai estompată, nu are culorile vizibile ale celorlalte două, este rochia unei mediatoare. Secvența dezbrăcării are și sensul figurat al accesului la un nivel mai profund al felului de a fi al acestei femei. Un *dessous* care concentrează mai multă culoare conduce atenția nu doar la sensibilitatea ei față de animalele vânate, ci și la muzica diafană care-i transfigurează chipul. Un personaj complex, care glumește subtil în marea majoritate a timpului și care trăiește cele două dramatice fețe: a dorinței de a avea un copil și a spaimei de a fi în fața unuia. Totul pe fondul unei copilării cu șapte surori urmate de o intrare în căsnicie cu un avort la solicitarea soțului. Dacă rațiunea are inițiativa de a valorifica oportunitatea incidentului din camera frigorifică, Romanița Ionescu conducând matematic acțiunea, centrul de greutate cade pe confesiunea finală, surprinzătoare, a „Herei" care, din fals moralistă și subtil intrigantă, devine cea mai vulnerabilă. Raluca Păun, care mai toată seara coase la cămașa soțului, care se umilește când este certată pentru că nu i-a luat acestuia țigările de acasă, este mereu în prim-plan printr-o sumedenie de chipuri pe care publicul le poate recunoaște din propria viață. Ea este cea care își asumă clipa de conștiință: „dacă ar fi invers... ce dovedește asta? Că suntem la fel de rele ca ei... O să ajung în iad?"

Finalul adăugat, cu cele trei femei în doliu, oferă nu doar confirmarea împlinirii celor plănuite, dar și ideea superficialității sociale, ele declarând nu doar povestea-alibi, cât mai degrabă convențională imagini cu care se hrănește bună parte din societate. „Erau niște îngeri. Ca noi." Oftat.

Spectacolul se sprijină și pe aportul luminii, de la cele trei becuri mate arzând pe toată durata serii, până la colțul cu lumina lunii și cadrele rectangulare decupate în negrul total al finalului. La aplauze ies mai întâi actorii: Claudiu Mihail, practic fără replică, în postura de soț infractor al lui Nicky, Alex Calangiu, ca soț al Debrei, cu amprenta sa de la momentul când lasă cămașa ori de la intervenția dură cu țigările, și Marian Politic, Danny, cel mai vizibil prin felul acaparant-obositor pentru Molly.

Miroase a pradă este un spectacol declarat „comedie neagră", dar care, în fapt, este un model de teatru social, prin recursul la nivelul secund, cu mesaj remanent, dincolo de hohotul de râs și de emoția poveștilor.

MIROASE A PRADĂ

DE: **MICHELE LOWE**
TRADUCERE: **MIRCEA DAN DUȚĂ**
REGIE: **ALEXANDRU BOUREANU**
TRADUCERE: **RAMONA DRĂGULESCU**
DECOR: **VLAD DRĂGULESCU**
COSTUME: **LIA DOGARU**

DISTRIBUȚIA:
RALUCA PĂUN (DEBRA), **RAMONA DRĂGULESCU** (MOLLY), **ROMANIȚA IONESCU**(NICKY), **ALEX CALANGIU** (MARTY), **MARIAN POLITIC** (DANNY), **CLAUDIU MIHAIL** (JAY)

„SUNT ÎNTR-O CONTINUĂ DESCOPERIRE DE MINE ÎNSUMI”

Nicolae Coande în dialog cu Dragoș Măcești

Dragoș, prima oară te-am văzut în „Romeo și Julieta”, prin 2005, în rolul Mercutio și mi-ai plăcut mult. Spectacolul era bun întrutotul și ai ridicat foarte sus ștacheta prin acel rol. Crezi că ai mai regăsit acea detentă, ulterior?

Mercutio! Îmi este atât de proaspăt în minte acest rol și atât de drag, încât cred că și în acest moment (după 14 ani) l-aș putea interpreta direct în spectacol, fără repetiție! Inițial, am intrat în distribuția spectacolului „Romeo și Julieta”, în regia lui Yiannis Paraskevopoulos, ca un băiat din gașca lui Romeo. Până să termin facultatea mai aveam două luni. A fost o oportunitate de care am profitat! Cunoșteam scena Teatrului Național din anul doi de studenție, când, împreună cu colegii mei, am avut șansa să fim luați toți în spectacolul „Crima sângeroasă din stațiunea violetelor” de Dumitru Crudu, în regia lui Puiu Șerban. Spectacolul s-a jucat la sala Ion D. Sîrbu. „Romeo si Julieta” se juca la sala mare, sala pe care eu pășisem ca student, dar nejucând niciodată. Provocare, deci! Nu aveam un scop anume să mă afirm cumva, rolul, care nu avea nici măcar un nume, nu-mi permitea, na, un băiat din gașca lui Romeo! Conjunctura a fost în așa fel – sau șansa, să fiu mai corect – să se facă niște schimbări în distribuție și rolul Mercutio, care inițial trebuia jucat de Cătălin Băicuș, să-mi fie dat mie după o discuție cu regizorul Yiannis Paraskevopoulos. Și acum am discuția foarte clară în cap. Cred că a fost o mână care mi-a fost întinsă într-un moment în care eu habar nu aveam ce însemna o asemenea oportunitate. Am acceptat mâna și m-am prins de ea cu ambele mâini. Eram atât de entuziasmat că o să joc un rol atât de mare, încât în momentul în care am aflat ca o să joc Mercutio am alergat până acasă să le spun părinților vestea cea mare. În sfârșit, am fost foarte bucuros pentru această oportunitate și evident că am început lucrul. Încă nu eram angajat în teatru, nici măcar nu mă gândeam că voi avea posibilitatea să mă angajez. Îmi cunoșteam atuurile încă din timpul facultății. Știam că sunt bun pe mișcare scenică, iar Mercutio îmi oferea șansa de a mă mișca cum știu eu mai bine. Îmi amintesc că la repetiții veneau în culise oameni din tot teatrul să mă vadă cum repet. Vorbesc aici de actori, oamenii de la birouri, oamenii de la croitorie. Îi vedeam, îi simțeam și asta îmi dădea aripi. Știam că sunt pe un drum bun și nu voiam să mă abat de la el. Și să fi vrut și nu mai puteam să mă abat.

© Cristi Floriganță

Dacă am ridicat ștacheta? Nu știu, m-aș bucura să fie așa! Mercutio îmi rămâne cel mai drag rol din tinerețe. Viața te învață multe și eu sunt doar un fir de praf efemer! Eu nu trăiesc și respir pentru teatru, eu trăiesc prin teatru! Am familie, soție și doi copii. Eu pentru ei trăiesc, nu pentru teatru. Iubesc teatrul cu toata ființa mea, dar nu mai mult decat îmi iubesc familia.

Te-am întrebat pentru că și în rolul Egeu (spectacolul „Medeea”) păreai decis să urci, dar parcă, ulterior, am sesizat un ralenti, poate și din cauza rolurilor în care ai fost distribuit?

Poate ☺! Egeu a fost al doilea rol pe care l-am primit de la Yiannis Paraskevopoulos pentru că el a regizat „Medeeea”, asta după ce regizase „Romeo și Julieta”. Acum nu mai eram debutant, ci angajat. Mă simțeam altcumva. Lucram la baza piramidei, eram la primele cărămizi din bază. Am tratat rolul cum îmi tratez inclusiv acum rolurile, cu maximă seriozitate. Aveam o scenă la început unde eram un soldat din armata lui Iason, după care pe la mijlocul spectacolului aveam o scenă cu Medeea de 5 minute maxim! Regizorul a fost foarte mulțumit de mine și chiar eu eram mulțumit, mai ales că implementasem și ceva mișcare în rol. Nu îmi aduc aminte să fi fost un relanti în perioada aceea sau după, dar poate că așa o fi fost, nu mi-am dat seama. Pe vremea aia încă nu învățasem să ies din mine și să mă privesc de la o distanță considerabilă. Eram terestru și verde. Acum am învățat mai multe, nu tot, mai multe, vorba aia: omu' cât trăiește învață!

Ce anume face ca un actor să fie la locul potrivit în rolul potrivit? Cum face el față multiplicității de roluri care-l pot des-centra și cum se adună după mai multe risipiri?

Moira (DESTINUL) face ca un actor să fie la locul potrivit în rolul potrivit. Îmi aduc aminte în prima zi când am fost sus, la birouri, să semnez actele ca angajat, m-am întâlnit pe scări cu Maestrul Ilie Gheorghe, care mi-a strâns mâna și mi-a zis: Dragoș, acum nu-ți mai sunt profesor! Acum suntem colegi! Nu pot să-ți spun decât atât: În teatru este o mare artă să știi să *refuzi un rol! Sunt mândru de tine și* îți urez tot ce este mai bun *în viață și pe scenă! Felicitări!* I-am mulțumit și l-am îmbrățișat, vorbele trecându-mi pe la ureche ca un abur călduț! Atunci nu am realizat câtă dreptate avea, dar viața îți rezervă tot felul de surprize! Până acum nu am refuzat niciun rol, pentru că am vrut să văd cât pot duce, cât pot face. Am avut roluri pe care le-am făcut și nu mi-au plăcut, dar le-am făcut. Sunt într-o continuă descoperire de mine însumi. Nu am făcut din asta un scop, dar anul ăsta împlinesc 40 de ani și simt că am ceva de spus acum. Știu că ce este al meu este pus deoparte.

Școala unde te-ai format, profesorii, colegii, crezi că te-ai regăsit în această promoție de creație?

Am descoperit printr-o întâmplare că noi aveam facultate de teatru în Craiova. Am o poveste destul de hazlie. Prin anul 2000 am ieșit cu prietenul meu cel mai bun în oraș să bem o bere și să dansăm. În barul în care am ieșit dansa o fată foarte frumoasă. M-am dus la ea și am întrebat-o dacă vrea să bea ceva. Mi-a răspuns direct că vrea o bere. M-am dus la bar și am luat două beri, după care m-am întors la ea. Numele ei era și este Gina Călinoiu. Mi-a spus că era studentă la Facultatea de Litere a Universității din Craiova, secția teatru. Din momentul acela nu m-a mai interesat persoana ei, ci numai faptul că noi aveam o facultate de teatru în Craiova. Am intrat primul la facultate la clasa Maestrului Ilie Gheorghe. Am fost 11 în clasă și am terminat 10. Unul dintre colegi a rămas în America prin anul 3 de facultate. Eram 11 caractere diferite, eram verzi și puri. Era o bătălie acerbă pentru bursele de merit. Îmi aduc aminte că după prima sesiune nu am luat bursa pentru câteva zecimi. Asta nu a făcut decât să mă ambiționeze mai mult. Eram a patra generație în facultate și a doua generație a Maestrului Ilie Gheorghe. Noi am fost ultima sa generație. Asistent al Maestrului era actualul director al Teatrului Național din Craiova, domnul Alexandru Boureanu. Am avut profesori minunați pe care nu am cum să-i uit toată viața mea. Fiecare și-a lăsat amprenta asupra noastră. Ne-am lăsat modelați ca niște bucăți de plastilină și asta ne plăcea. În facultate am plâns, am râs, am dansat, am cântat, am suferit, m-am îndrăgostit, dar toate aceste simțiri nu aveau decât să confirme ceea ce eu sunt acum: un actor profesionist. Noi suntem ceea ce suntem prin prisma oamenilor pe care îi cunoaștem. Țin să amintesc numele profesorilor care au avut încredere în mine și să le mulțumesc: Ilie Gheorghe, Remus Mărgineanu, Smaragda Olteanu, Vasile Buz, Constantin Cicort, Antonie Mihail, Alexandru Boureanu, Mirela Cioabă, Natașa Raab, Alexandru Racu, domnul Șopov și celorlalți cu care am lucrat și care mi-au destăinuit din tainele actoriei. Și, nu în ultimul rând, colegilor mei care au contribuit din plin la formarea mea ca actor.

© Florin Chirea

© Florin Chirea

© Florin Chirea

Unde crezi că ești la ora actuala – în căutarea maximumului tău artistic sau deja ajuns în faza de realizare artistică, profesională?

Maximumul artistic în meseria noastră poate să fie la orice vârstă. Pentru mine toate rolurile sunt provocări și nu cred că numai pentru mine, ci pentru toți colegii mei din teatru. Fiecare zi petrecută pe scenă reprezintă o filă din cartea vieții. Îmi place să descopăr în fiecare zi cuvinte noi, expresii, oameni, sunete, culori. Sunt foarte deschis la ce este în jurul meu. În momentul ăsta nu știu dacă există actor pe acest pământ care să spună: Da, m-am realizat artistic! Probabil, am să-mi spun acest lucru în momentul în care am să închid ochii pentru totdeauna și am să zâmbesc! În acest moment cel mai mare rol pe care l-am jucat a fost și este rolul de TATĂ. Am două fete minunate, pe care le iubesc cu toată ființa mea. Nu am făcut un scop din a mă realiza artistic. Eu mă bazez în viață pe trei expresii esențiale pentru mine, în care cred cu desăvârșire: 1. Nimic nu este întâmplator. 2. Fiecare pasăre pe limba ei piere (și eu sunt o pasăre) 3. *Carpe diem*.

© Bogdan Dănescu

Nu mi-am dorit niciodată să joc Hamlet. Mi-am dorit să fiu surprins de regizor cu rolul la care s-a gândit pentru mine. Nu mă gândesc niciodată să joc un rol anume sau un personaj anume. Este vorba de foarte multe ori de cum arăți fizic și cât de așezat ești ca om pentru a putea juca un anumit rol, voce, gesturi, ticuri. Rolurile în teatru sunt sinusoidale. Poți să joci un personaj principal într-un spectacol și să nu te vezi, sau, poți să joci un personaj secundar și să te vezi mai bine decât personajul principal. Azi poți să joci Hamlet și mâine să joci un domn în gașca lui Romeo ☺ Mie îmi plac foarte mult provocările. Noi, actorii, atunci când avem provocări ne șlefuim. Abia acum simt că trăiesc cu desăvârșire și aștept ce o să vină în viitor cu brațele deschise și cu mintea limpede. Vorba lui Gică Hagi: Viața e frumoasă, dar merită trăită! ☺☺☺

Cu ce regizori simți că ai avut cele mai bune colaborări, cine sunt cei care au reușit să te facă să ajungi la plenitudinea unui rol încredințat?

Aproape cu toți regizorii am colaborat foarte bine, aproape. Evident că nu poți să empatizezi cu toți la fel. Dar sunt câțiva cu care aș lucra până la epuizare. Probabil există o ordine în mintea mea, a regizorilor cu care am lucrat, dar am să-i spun pe sărite: Robert Wilson, Yiannis Paraskevopoulos, Alexandru Boureanu, Silviu Purcărete, Mircea Cornișteanu, Mihai Măniuțiu, Radu Afrim, Laszlo Bocsardi, Kincses Elemer, Peter Schneider etc. Sunt un actor profesionist și trebuie să-mi ajut regizorul. Ca actor faci parte din viziunea regizorului.

Dar un maestro-actor care să te facă să-ți dorești mai mult, adică totul?

Maestrul actor care m-a făcut să-mi doresc mai mult evident că a fost Domnul Ilie Gheorghe. Pentru mine Ilie Gheorghe este un zeu. Ușurința cu care ne vorbea la cursurile de actorie și pedagogia pe care o stăpânea cu desăvârșire nu făceau decât să ne facă să iubim cu adevărat meseria de actor. Îi urmăream fiecare gest, fiecare mimică, fiecare cuvânt. Am fost, sunt și voi rămâne fascinat de Maestrul Ilie Gheorghe toată viața mea. Tot ce am pus în practică după ce ne-a învățat a fost bine. Alt actor pe care îl respect și îl iubesc la fel de mult este domnul Remus Mărgineanu. În primul rând, pentru că datorită lui avem facultate de teatru în Craiova și datorită lui sunt și eu astăzi ceea ce sunt. În al doilea rând, și nu ultimul, pentru faptul că mi-a fost și profesor în facultate. Pentru mine acești monștri sacri ai teatrului românesc sunt piatra de temelie. Îi voi iubi și le voi mulțumi câte zile voi avea.

Ești un om de echipă sau un solitar care se adaptează tonusului echipei?

În teatru dacă nu ești un om de echipă nu ai sorți de izbândă. Poți să fii solitar atunci când ai un *one man show*, dar nu poți să fii solitar atunci când joci într-un spectacol unde în distribuție sunt zece-cinsprezece actori. Sunt un actor adaptabil, zic eu. Iubesc munca în echipă și susțin cât pot eu de mult echipa. Îmi iubesc colegii, și aici nu mă refer numai la actori, ci la toți angajații din Teatrul Național Craiova, începând de la portar până la director. Suntem o echipă și sunt foarte mândru de echipa mea.

Pentru ce rol te „bați" în viitor, unul care să te mulțumească în primul rând pe tine?

Personal, mă „bat" pentru rolul de OM. Nu am un rol anume pe care-l doresc. Aștept să văd ce-mi rezervă viitorul. Merg pe principiile mele pentru că în viață nimic nu este întâmplător. Anul acesta fac 40 de ani. Corpul meu și fizionomia nu mai arată ca acum 15 ani, când am intrat în Teatrul Național. Evident că pot fi eligibil pentru o paletă foarte mare de roluri. Cred că o provocare foarte mare pentru mine ar fi să joc un travestit, cred ☺. M-au fascinat rolurile de compoziție. Viata îți rezervă tot felul de surprize. În ultimii doi ani am avut parte de o provocare mare pentru mine. Anul trecut am înlocuit distribuția spectacolului „Năpasta" în regia lui Kincses Elemer și mi-a fost atribuit rolul Dragomir, o provocare pentru că este un rol mare, râvnit. În timp ce repetam, am descoperit că-mi plăcea rolul Ion nebunul interpretat la Craiova de Adrian Andone. Peste fix un an s-a ivit provocarea. Alexandru Boureanu a pus la Teatrul Dramatic „Ion D. Sîrbu" din Petroșani același spectacol „Năpasta". Mi-a fost atribuit rolul Ion. A fost una dintre cele mai mari provocări de până acum. Ciudat este că ambele spectacole se joacă în stagiunea actuală și s-a întâmplat să am spectacol azi la Petroșani, unde sunt și angajat, iar mâine să am același spectacol la Craiova. A fost unul dintre cele mai ciudate spectacole

și am simțit că este ceva în neregulă, dar la următorul spectacol m-am reglat și mi-am făcut ordine în minte.

Este o meserie pe care o iubesc cu toată ființa mea, iar de câte ori trebuie să vin la teatru să-mi fac treaba o fac cu bucurie și dedicație maximă.

Recent ai participat la un workshop care se anunța interesant, în Armenia. Cum a fost?

Workshopul din Armenia a fost între 2-18 aprilie, șaisprezece zile de muncă intensă. A fost condus de Hakob Ghazanchyan. Numele workshop-ului a fost „Visul unei nopți de vară", după W. Shakespeare, iar spectacolul final s-a intitulat „Comedia lui Pyramus și Thiesbe". Am fost opt actori din opt țări diferite și fiecare a vorbit în limba lui, armenii având supratitrare pe scenă, evident pentru a înțelege mai bine babiloniada ☺. Nici pentru noi actorii nu a fost simplu în primele zile. Evident că nu înțelegeam o boabă din limbile lor, dar, pentru că Shakespeare este universal iar noi suntem actori profesioniști, în a 7-a zi parcă vorbeam toți într-o limbă comună. Repetițiile au început pe data de 3 aprilie și au continuat până pe data de 9 aprilie: 11 repetiții, 50 de ore efectiv. Spectacolul final trebuia să fie prezentat în 5 orașe principale din Armenia, iar al 6-lea în Erevan, locul unde am produs workshop-ul. Pe 10 aprilie am plecat în primul oraș, Vanadzor, unde seara am avut prima reprezentație a spectacolului. A fost un succes, sala fiind arhiplină (cum de altfel au fost toate sălile unde am jucat), aproximativ 300-350 de spectatori. Data de 10 aprilie a fost a 7-a zi de când ajunsesem în Armenia și ziua când am vorbit toți la fel ☺ limba lui Shakespeare. Jucam spectacolul, mergeam la hotel și dimineața porneam spre următorul oraș. O dezamăgire destul de mare este faptul că au drumuri foarte, foarte proaste, așa că a fost foarte obositor transportul; de cele mai multe ori ajungeam la destinație epuizați. Următoarele orașe au fost Gyumri – 11 aprilie, Gavar – 12 aprilie, Goris – 14 aprilie, iar în ultimul oraș, Kapan, în care trebuia să jucăm pe 15 aprilie, nu am mai ajuns deoarece directorul acelui teatru a murit. Am rămas în Goris două zile și pe data de 15 am plecat la Erevan pentru ultima reprezentație. Am omis numele colegilor, dar o să-i spun acum: Niki Sereti – Grecia, Piotr Kondrat – Polonia, Paul Berrocal – Anglia, Dario Danae – Italia, Clemence Mermet – Elveția, Anke Kraatz – Germania, Alexandras Rubinovas – Lituania. La Erevan spectacolul a avut un real succes. La final, ca o surpriză pentru public, în rolul lui Puck, cu o mască Anonymus pe față, a fost chiar Ambasadorul Uniunii Europene în Armenia, Piotr Antoni Switaski. După spectacol am rămas plăcut surprins, pentru că m-au căutat trei români să mă felicite: Vice-ambasadorul României în Armenia și soția sa, plus un profesor de limba română la Universitatea din Erevan. A fost o surpriză plăcută, pentru că au fost singurii români pe care i-am întâlnit în Armenia. Ca experiență, a fost extraordinar deoarece am putut promova și mai mult teatrul românesc și asta pentru că, fără să vreau, aproape tot timpul îmi spuneam: la noi este mai bine! Cu ce am rămas? Cu prietenia celor șapte actori cu care am lucrat și cu experiența teatrală plăcută în minunata Armenie!

RETRO SPRE CLUB ELECTRO

M. Dobrin

Cu aceeași dragoste, celor din teatru

„Eram mult mai prost pe-atunci" când pe scenele de la Buia sau Club Electroputere vedeam spectacole studențești curajoase prin text și cuceritoare prin formă, la care râdeam, cel mai adesea, de felul în care era ironizată morga societății de atunci. Era mai mult decât o frondă. Era, mai ales, un joc inteligent al spiritului. Iar meritul era și al interpreților, studenți la cele mai diverse facultăți. Dar cu talent real pentru genul acesta de umor. Grupul Divertis ar fi exemplificarea cea mai la îndemână, pentru că a și avut cea mai lungă activitate, dar nu uit nici grupul craiovean Pro Parodia.

Evocarea aceasta are rolul unei referințe greu de egalat, din păcate. Umorul (de calitate) se construiește greu. Plăcerea jocului care să producă râsul este o stare de grație și din teatru nu voi obosi să amintesc **Cele două orfeline** sau, mai recent și mai serios prin mesaj, **Profu' de religie**, și să nu uităm spectacolul invitat în programul „11 plus 1", **MaRo**. Deci, se poate.

Retroelectro începe confuz, continuă cu un umor subțire și are

RETROELECTRO

Proiect de artă activă

UN SPECTACOL DE: **BOGDAN GEORGESCU**
POEME DE: **SVETLANA CÂRSTEAN, ANA DRAGU, TEONA GALGOȚIU, ANDRA ROTARU, ELENA VLĂDĂREANU**
SCENOGRAFIA: **IRINA GÂDIUȚĂ**
SPAȚIU SONOR: **SEVER ANDREI**
MAESTRU BALET: **OLGUȚA ILIE**
ASISTENT REGIE: **CĂTĂLIN MICULEASA**

DISTRIBUȚIA:
ALEX CALANGIU, IULIA COLAN, GEORGE ALBERT COSTEA, RAMONA DRĂGULESCU, IOANA MANCIU, CLAUDIU MIHAIL, RALUCA PĂUN, COSTINELA UNGUREANU, CĂTĂLIN VIERU

momentul de culme destul de reușit înainte de un final oarecum nedumerit.

Versurile rostite de către fiecare actriță care intră în scenă sunt din poezia contemporană, aparțin unor poete importante dar se aud, în marea lor majoritate, destul de slab din rostirea grăbită și din felul în care este poziționarea într-un spațiu cu acustică sensibilă. Este un început confuz pentru că, aparent, semnalizează ceva, dar eu unul, spre rușinea mea, nu am deslușit decât fragmente care nu se întâlneau într-un întreg. Nici epoca nu e limpede, nici unghiul sub care este plasat ceea ce urmează să se petreacă. Intrigat am fost de alegerea unor versuri de Ana Dragu, o personalitate care excede poetei, în care era incriminată, cu subiect și predicat, Clotilde Armand. Delicat subiect și curioasă plasare a regizorului. Pretextul spectacolului este rod al hazardului, cred, putând fi vorba de orice alt poet și de orice altă regiune din țară. Ba chiar aș fi apreciat curajul de a ironiza un derapaj local, doar sunt destule. Serbările elevilor sunt însă un subiect la îndemână și peren. Iar înainte de 1989 erau ironizate

© Albert Dobrin

© Albert Dobrin

cu predilecție reprezentațiile supuse rigorii partidului, indiferent de nivelul din societate pe care se plasau. Inedit este, acum, că profesorii sunt cei care sunt puși să susțină serbarea, elevii, adunați în careu, privind uimiți și râzând, mai căznit sau mai lejer. Reprezentarea caricaturizării modului în care cadrele didactice trebuie să se supună unei directive a inspectoratului este delicată și simpla inventivitate nu ajunge. Ca într-un joc de mimă, ni se perindă prin fața ochilor parodierea a bună parte din poeziile celebre ale lui Coșbuc. Mai cu har, mai superficial, deși suportul este generos, iar clasicii oricum au fost preluați în folclorul urban în registru comic. Reușitul moment al sublinierii notației imperative a duratei fiecărui punct din serbare („două minute", „trei minute"), comic prin repetare, se pierde în cascada de parodii.

Ceea ce brusc încarcă spectacolul de substanță este sosirea în careu a directorului școlii. Alex Calangiu face un rol foarte bun și discursul său poate funcționa și independent, oricând de aici înainte. Dacă profesoarele au o costumație dificil de încadrat, dacă profesorii sunt mai degrabă fără personalitate, cu excepția lui George Costea care apare cu o formă ciudată, țintind comicul dar mai spre grotesc, Alex Calangiu ilustrează perfect spilcuitul de prost gust care dă din coate să ajungă sus prin orice mijloace. Este omul partidului. Al partidului de azi. Cu un discurs exemplar pentru populism, cu exemple normale, cu lucruri de bun simț și cu multă demagogie într-un amalgam menit doar unui status-quo care să-i asigure postura de beneficiar al regimului. Gesturile și atitudinea cu care intră în scenă, reacția cu care iese taman când se recită traducerea în maghiară a unei poezii (dacă nu cumva a fost o întâmplare la premieră), totul este jucat cuceritor prin naturalețe și har. Umorul este reușit. Falsul care descrie acest careu școlar descrie bine falsul europenizării noastre pe ici, pe colo. Alegerea imnului Europei este o ironie bine țintită, dar mai apoi m-a intrigat trecerea prin **Marșul gloriei**, mai ales că unele versuri le știam altfel.

Mare parte din spectacol este fără niciun sunet din difuzor, iar când muzica pătrunde pe scenă se simte ca umple un gol. Iar cântecul celor de la *Talisman*, indiferent cu ce scop a fost inserat, face o figură aparte prin amprenta de profesionalism. Derularea cântecului până la capăt impune un stop-cadru în acțiune, într-un fel prelungind momentul unei comparații din care spectacolul nu iese prea bine.

În cele din urmă, iată, e meritul lui Bogdan Georgescu de a focaliza pe Coșbuc cu această aniversare. Episodul tragediei din viața sa este gestionat nefericit în economia spectacolului dar mi-a amintit de faptul că în Craiova există o placă memorială în acest sens.

Altfel, în cu totul alt context, m-am amuzat recent să urmăresc elevi români și maghiari rostind cu o frazare la fel de ciudată „în vaduri ape repezi curg". Iar eu, elevul rebel la bătrânețe, la spectacol am dat jos cămașa, am refuzat să mă ridic la imn și aș fi „chiulit" la un moment dat de nu aș fi avut vanitatea să rămân să scriu „această carte eu...".

P.S. Retro: Bine, bine, la oglindă, mama s-a dus în sat, dar cine-i Doru?

„TEATRUL E O LUME CARE TE FURĂ, TE ȘLEFUIEȘTE, APOI TE LASĂ SINGUR”

Nicolae Coande în dialog cu Petronela Zurba

© Cristi Floriganță

Petronela, ai venit la TNC cu puțin timp înainte de anul 2000. Ce făceai înainte de momentul acela și cum ai ajuns în sudul României?

Plecam din Teatrul Tineretului Piatra Neamț, unde mi-am făcut debutul după terminarea facultății din Iași. Interesant este că eu mai venisem în Craiova, la Festivalul Shakespeare, cu trupa de la Piatra, unde jucam în spectacolul „Mult zgomot pentru nimic”, regizat de Al. Dabija. Nu bănuiam pe-atunci și nici nu aspiram să vin din Moldova în Oltenia, așa m-a adus viața, aflând de un concurs la TNC. A fost ca un dar primit, ca o carte pe care am început să o răsfoiesc.

Crezi că locul unde ne naștem sau unde ne facem meseria e determinant pentru succes, împlinire sau chiar faimă?

Nu cred în asta. Fiecare om are drumul lui determinat de energia pe care o are sau de alegerile pe care le face. Nu putem fi toți faimoși în același loc, în același timp!

Crezi în ceea ce se cheamă rivalitate scenică sau în spiritul de echipă?

În teatru e muncă în echipă. Când urci pe scenă ai nevoie de un regizor care crede în tine și tu în el, de colegi artiști minunați, dar și de tehnicieni cărora le mulțumești la sfârșit. Trebuie să ne inspirăm unul de la altul, să existe prietenie, dar și răbufniri, e normal. Rivalitate există oricum, așa cum există intrigă într-o piesă! Important este ca, după spectacol, să poți bea un pahar cu cel care a scos pumnalul!

Ai superstiții legate de intrarea în scenă, de felul în care decurg repetițiile la un rol? Le creditezi sau te concentrezi pe muncă și pe tehnica ta?

Nu știu dacă superstiții, ci frământări interioare (Aici să scrieți că râd!). Aveam, poate, acum mulți ani, dar acum m-am calmat. Îmi fac o cruce și intru în acțiune. Dar să prind rolul, să descopăr ceva nou în mine, asta da, e munca mea. Contează foarte mult cine dirijează orchestra, dar și rolul să fie bine scris. Când încep repetițiile, îmi place să am antrenamentul făcut, din punct de vedere fizic, vocea să fie încălzită, așa mă simt eu bine. Uneori sunt așa de încălzită și de bine antrenată, dar lipsește rolul (aici râd din nou). Important e că am chef de teatru!

Care sunt cele mai frumoase momente din munca ta de actriță de până acum?

Repetițiile sunt partea cea mai frumoasă, cu întâlnirile de la masa de lectură și toate provocările care vin spre mine. Pentru că aștepți să te întâlnești cu un regizor care să te împlinească profesional, să faci schimb de idei. Și așteptarea e ceva sublim! Știu eu?! Această muncă a mea, îndeletnicire, îmi oferă stări, evadări, vieți la care am acces. Omul e ca o matrioșka. În el strigă mai mulți! Sunt spectacole de care îmi place să-mi amintesc. De „Medeea”, în regia lui Yiannis Paraskevopoulos, mi-a plăcut să fiu acolo. Sau „Omul din La Mancha”, regizat de Cezar Ghioca, unde cântam alături de Tudor Gheorghe. Și de „Grăsana”, regizat de M. Cornișteanu, spectacol pe care l-am jucat mulți ani, alături de colega mea, actrița Raluca Păun, cu care tare aș fi vrut să fac schimb de roluri. Astea sunt momentele frumoase – când îți place ce joci! Unele spectacole chiar au roluri!

© Florin Chirea

Iar azi, mulțumesc regizorului Alexandru Boureanu pentru întâlnirea cu personajul Margo, din „Gaițele". Și în „Salvatorii Melcilor" sunt roluri bine scrise, grație regizorului Bogdan Drăgan. Nu te întâlnești des cu roluri bune.

Îți amintești în mod deosebit de un regizor cu care ai lucrat și care și-a pus amprenta asupra interpretării tale?

Sigur că am admirat și admir felul în care unii regizori te „vrăjesc", te modelează fără să știi. La Piatra Neamț i-am întâlnit pe M. Măniuțiu, Al. Dabija, Vlad Mugur. Un regizor bun te educă, te ia de mână, e interesat de tine, de cum joci și asta îți face bine. La Craiova, când am venit, am cunoscut că există și actori fericiți care îl au pe Silviu Purcărete. Am avut și eu norocul să intru, imediat după concursul dat la TNC, în „Phaedra". Am prins ultimul turneu, cu acest mare spectacol, la Leipzig, în Germania. Și a fost copleșitor! Apoi munca la spectacolul „O Furtună", unde, alături de mari colegi actori și de Purcărete, am trăit în acest duh artistic care zilnic ne înfățișa altfel, cu voci diferite, costume... și minutele lungi în care stăteam închiși într-un dulap, noi, spiritele și Ariel, atenți la ce se întâmpla pe scenă, erau ca un canon. Teatrul e o lume care te fură, te șlefuiește, apoi te lasă singur. Și? Important e să rămâi șlefuit! Pentru că, se poate ca regizorii să treacă pe lângă tine și tu să nu fii în lumina reflectoarelor. Ce faci atunci? Scrii ceva! Ce ai în cap. Vara trecută, în timpul Festivalului Shakespeare, noi actorii, am avut parte de o frumoasă întâlnire cu regizorul Declan Donnellan. I-am văzut în festival spectacolul „Măsură pentru măsură" montat la Moscova. Ne spunea că un spectacol reușit are la bază o piesă bine scrisă. Sper să revină la Craiova.

Știu că scrii și teatru, chiar de curând mi-ai trimis o piesă, la mult timp după ce ți-am citit-o pe prima. Ce așteptări ai de la scrisul de teatru?

Sunt fericită când sunt pe scenă, dar nu asta e totul! Eu, când m-am revoltat prima oară artistic, am scris ceva. Așa mă revolt eu! (din nou râs!). L-am numit exercițiu, dar acolo am creat două personaje, două roluri. Actorii au nevoie de text bun și eu mă gândesc în primul rând la ei. Eu cred că teatrul e scris de artiști care au umor și chin sufletesc. Sigur că noi vrem să stăm pe scenă... nu știu de ce, dar viața e importantă. Unii oameni au roluri mari, și nu sunt pe scenă. Într-acolo îmi place mie să mă uit. Eu sper să iasă ceva.

© Cristi Floriganță

Ce rol anume ți-ai dori să joci în anii ce vin? Roluri...

Mi-aș dori să joc Shakespeare, e un privilegiu! Sau roluri de compoziție, teatru absurd... în zona lui Ionescu. Și mai multă comedie! Dar nu e obligatoriu!

Știu că băiatul tău e foarte talentat și studios. Ce anume ți-ai dori pentru el, mă refer la carieră, firește?

Eu pot doar să-l influențez... Mi-aș dori să fie artist, în ce domeniu vrea el, pentru că arta, îmi place să spun asta, șlefuiește frumos omul. Sau să scrie. Dar să fie el un om bun și să nu uite că are o menire pe pământ. Dumnezeu ne vrea pe toți creativi. Și i-aș spune „iubește și fă ce vrei" (Sf. Augustin). Și atunci el va face ce trebuie.

© Florin Chirea

Invitați de marcă ai Naționalului craiovean

DUMITRU PRUNARIU NE-A VORBIT DESPRE COSMOS LA „ÎNTÂLNIRILE SPECTACTOR"

Primul român care a zburat în Cosmos, dl Dumitru Prunariu, a fost invitatul Teatrului Național Craiova la Întâlnirile SpectActor 2019. Sâmbătă 9 martie, dl Dumitru Prunariu, a conferențiat la sala „Ion D. Sîrbu" pe tema „Cosmosul – o aventură umană". Conferința a fost urmărită de un public numeros, iar cele mai reușite întrebări i-au fost adresate cosmonautului de un grup de copii care studiază astronomia!

SPECTACOL DE POEZIE PE VERSURILE ANEI BLANDIANA

© Florin Chirea

Ana Blandiana se simte bine de fiecare dată la Teatrul Național „Marin Sorescu". Invitată pentru a doua oară la Craiova (acum nouă ani, poeta deschidea „Duminici de poezie în teatru", la invitația lui Nicolae Coande), Ana Blandiana a susținut pe 22 martie conferința „Nu sunt scriitor, sunt numai poet", dedicată Zilei Internaționale a Poeziei (21 martie).

În continuare, actrițele Tamara Popescu, Petronela Zurba, Anca Dinu au interpretat și recitat poeme în spectacolul-lectură de poezie „O iubire continuă". Spectacolul, adaptare de Nicolae Coande după cel mai recent volum al poetei, „Variațiuni pe o temă dată" (Ed. Humanitas, 2018) s-a bucurat de atenție și aplauze din partea publicului prezent în foaierul Teatrului Național.

A doua zi poeta a vizitat Mânăstirea Brâncoveni (jud. Olt), unde se găsesc mormintele părinților marelui domnitor și făuritor de cultură, Constantin Brâncoveanu.

PETRE GURAN, STRĂNEPOT AL FOSTULUI PRIMAR AL CRAIOVEI, NICOLAE P. GURAN, A CONFERENȚIAT LA CRAIOVA

Petre Guran, cercetător științific la Institutul de Studii Sud-Est Europene din cadrul Academiei Române a susținut pe 17 aprilie, ora 19,00, conferința „**Învățătorule, vreau să văd!" (***Ce merită să știm pentru ziua de mâine?*). Conferențiarul, strănepot al fostului primar conservator al Craiovei, Nicolae P. Guran (1912-1914), a oferit autografe pe cartea sa, „Biserica în Cetate. Studii de ecleziologie ortodoxă" (Ed. PRO Universitaria, 2014). Conferința, în viziunea autorului, și-a propus să fie „o critică a educației contemporane în lumea occidentală, din punct de vedere al metodei și al conținutului... o discuție despre marile cărți ale umanității, acel bagaj cultural pe care tânărul de azi trebuie să-l ia pentru a traversa deșertul tehnologiei."

© Florin Chirea

© Florin Chirea

CLAUDIU KOMARTIN A RECUPERAT POEȚII GENERAȚIEI RĂZBOIULUI

Poetul și editorul **Claudiu Komartin** a fost invitatul lui Nicolae Coande la „Adunarea Poeților și a SpectActorilor craioveni". Întâlnirea a avut loc la sala „Ia te uită!" a Naționalului craiovean, vineri, 10 mai. Claudiu Komartin a susținut conferința „Poză de veac. Poeți ai generației războiului", urmată de lansarea antologiei de poezie *Sârmă ghimpată. Când focurile se vor stinge printre ruine* (Ed. Cartier, 2019), o selecție personală din lirica a 20 de poeți români debutați în perioada 1939-1947, de la Ion Caraion, Constant Tonegaru, Alexandru Lungu până la Ben Corlaciu, Dimitrie Stelaru sau Geo Dumitrescu. Antologia repune în discuție lirica a 20 de poeți care au debutat în jurul anilor '39-'47 și care au fost ulterior cenzurați, reduși la tăcere, uitați prin izbucnirea celui de-al II-lea Război Mondial, iar apoi interziși de regimul stalinist al comuniștilor care apreciau doar poezia scrisă de poeții aflați sub comanda partidului unic.

Clubul Dramaturgilor Craioveni

HORIA DULVAC LA CLUBUL DRAMATURGILOR CRAIOVENI

Clubul Dramaturgilor Craioveni a revenit cu prima întâlnire din 2019, miercuri 6 februarie.

Horia Dulvac, scriitor și dramaturg, a fost prezentat cu piesa „*Rigor Mortis. O simplă criză de sațietate*", premiată la Festivalul Național de teatru „Mihail Sorbul", Botoșani, 2017. Actorii Angel Rababoc și Petronela Zurba au interpretat cele două roluri ale piesei într-un act. Nicolae Coande, inițiator al Clubului Dramaturgilor Craioveni, a prezentat autorul.*

© Florin Chirea

Clubul Dramaturgilor Craioveni își propune să evidențieze textul dramatic care se scrie în Craiova și să ofere celor interesați de teatru noi propuneri pentru scena craioveană. Prima ediție a clubului a avut loc pe 8 septembrie 2016 – invitat de marcă a fost dramaturgul Gheorghe Truță. Ulterior, au fost prezenți cu piese lecturate de actorii T.N.C., dramaturgii Toma Grigorie, Cornel Mihai Ungureanu, Florin Oncescu, Marius Neacșu, Mihai Ioana, Cristi Nedelcu, Julien Caragea.

FESTIVALUL DE POEZIE „PATREL BERCEANU”, EDIȚIA I-A, 2019

Desfășurată în perioada 18-19 aprilie, prima ediție a Festivalului de Poezie „Patrel Berceanu” a fost un prilej de bucurie și de reflexie pentru cei care l-au cunoscut și apreciat pe poet. Organizatorii festivalului, Filiala Craiova a Uniunii Scriitorilor din România, Primăria Municipiului Băilești și Casa de Cultură „Amza Pellea”, în parteneriat cu Teatrul Național „Marin Sorescu” din Craiova, au derulat o suită de manifestări la care au participat scriitori, actori, artiști plastici.

Prima zi a festivalului, prezidată de Ioan Lascu, președintele filialei craiovene a U.S. R., a avut loc în foaierul Teatrului Național „Marin Sorescu”, în prezența scriitorilor invitați și a unui public care a putut asculta intervențiile participanților în festival. Nicolae Coande a chemat la rampă actorii Naționalului craiovean, Tamara Popescu, Anca Dinu, Angel Rababoc, care au recitat poezii din cartea recent editată a poetului, Șase feluri de frică, șapte feluri de curaj (Ed. Aius, 2019), ediție îngrijită de soția scriitorului, Doina Pologea Berceanu.

© Florin Chirea

Volumul, îngrijit de Doina Pologea Berceanu, cu o prefață de Paul Aretzu, postfață de Nicolae Coande, precum și un text pentru coperta IV de Al. Cistelecan, cuprinde o serie de poeme inedite sau mutilate de cenzură din cărțile poetului apărute înainte de 1989. De la Marian Drăghici, invitat special al organizatorilor, până la Emil Boroghină, Mihai Firică, Gheorghe Truță, Nicolae Marinescu, Ionel Bușe sau Horia Dulvac invitații au rememorat întâmplări sau au citit evocări ale celui care a fost Patrel Berceanu, poetul „Sentimentului baricadei” (1976), dar și teatrologul de excelență națională.

A doua zi, festivalul a continuat la Băilești, orașul natal al scriitorului, unde invitații au vizitat Liceul „Mihai Viteazul”, unde poetul a studiat în ciclul gimnazial, Primăria Municipiului Băilești și Casa de Cultură „Amza Pellea”. În cadrul unei scurte și sobre festivități, poetului Marian Drăghici i-a fost decernat Premiul Excepțional „Patrel Berceanu” pentru poezie, pentru „eminența în timp a poeziei sale, pentru prietenia peste timp cu Patrel Berceanu”.

LABIRINTUL CENTRIPET

Marius D.

Ana Blandiana a povestit despre mama ei, ardeleancă ajunsă la București să-și petreacă bătrânețea în casa copiilor, că era neliniștită la gândul că va fi îngropată într-un loc în care nu cunoștea pe nimeni. Și i-au îndeplinit dorința de a se odihni lângă cei din satul ei.

Cred în legătura nevăzută dintre om și locul său de baștină. Oriîncotro te poartă pașii, mereu va fi un vector îndreptat spre punctul de plecare, devenit centrul traiectoriei de-o viață. Unii învinge această forță centripetă și se înscriu pe altă orbită. Florin Oncescu are nu doar un volum cât o adevărată cercetare despre cei care trăiesc experiența indeciziei între a se întoarce sau nu. Alții nu pleacă niciodată. Cu asemenea considerații am privit a treia ediție a proiectului **Reacții Urbane**: **De ce plec?/De ce rămân?**

O temă la ordinea zilei. Încât a fost ușor să se umple foaierul de printuri dintr-o documentare cu mărturii dintre cele mai variate. Citești ce citești și te înconjoară roiul voluntarilor liceeni, fiecare fiind ghid pentru câte un grup de patru spectatori, prin labirintul performativ imaginat de Vlad Drăgulescu. Dacă primele două ediții au revelat harul regizoral și pedagogic al lui Laurențiu Tudor, acum e rândul altui actor să-și etaleze virtuțile de a pune în scenă (după ce a mai creat și un spectacol-lectură, dar a și regizat **Bătrânul și Eutanasierul**). Spectatorul iese din postura statică a scaunului din sala de spectacol și are de parcurs un itinerariu, ca într-o expoziție, cu unsprezece opriri în tot atâtea spații pentru a urmări un *performance*. Un circuit închis prin culoarele subterane ale teatrului. Labirintul este străbătut simultan de mai multe grupuri, cu plecări succedându-se,

ca-n viață, generație după generație, la intervale bine calculate, încât ajung într-un punct la doar câteva zeci de secunde după ce a plecat predecesorul. Și asta face să fie cu atât mai remarcabil efortul interpreților, artiști amatori, care după câte o asemenea pauză scurtă reiau, din nou și din nou, până la, poate, a douăzecea oară în aceeași seară, scena lor. Primul pas în labirint ne aruncă într-un întuneric al magiei și sub lumina violetă a unui neon, care ne schimbă pe toți, avem segmentul de mișcare corporală a două „siameze" ca niște ursitoare: Alexandra Zavelea și Diana Huțanu. O ușă „secretă" și de deasupra capetelor noastre cad imaginile mișcătoare ale unui film (foto & video: Cătălin Corneanu, Theofil Olteanu). Proiecția cade la propriu pe treptele care duc la subsol. Pe trupurile Lilianei Budianu și Alexandrei Iordache. Legate la ochi, lipită fiecare de câte un perete, urcă și coboară, în contratimp, cu pas imperceptibil. Un mecanism al unui orologiu dintr-un turn întors. Coborîm și, înainte de a coti, arunc o privire înapoi, atât cât să surprind apariția celor care ne succed. **Dezlipire** scrie pe eticheta celui de-al treilea spațiu. Întuneric dens înconjurând un ecran cu chipul Mihaelei Grigorescu, culori simple, puternice, magnetice. Abia apoi descoperi că aceea de pe ecran este alături de noi, în penumbră, răsfoind într-o mută răvășire un album. **Porțelan**: două femei, mamă (în picioare, nemișcată, Anica Ciortan) și fiică (Alexia Pinoșanu, așezată, pictând o întrebare pe luciul unei farfurii: De ce plec?). Replicile se aud în căști, dar poți să urmărești scena și lăsând casca deoparte, cu sunetul susurând. E de auzit sunetul farfuriei făcându-se țăndări. Ieșind pe ușă arunc din nou o privire înapoi. Cu o simplă răsucire de mijloc „mama" ia o altă farfurie dintr-un teanc și o întinde fetei. Alături, Cătălin Praja, cu o execuție impecabilă, și viața ca o bandă rulantă. Fără oprire. Cu un dus și un întors pentru cel care pășește ritmic, cumpănit, cât să se îmbrace și să se dezbrace de toate câte pune omul pe el într-o viață. Rareș Vasilca irumpe cu pledoaria sa din spațiul recluziunii voluntare în fața unei lumi mai degrabă neîngăduitoare. Diana Neagoie își strecoară capul pe ușa din spatele nostru și-l șicanează ca o picătură chinezească. Ea este piesa de legătură cu scena următoare, **Gura lumii**, plasată foarte potrivit în uriașa încăpere de tranzit a decorurilor teatrului, un respiro în cheie amuzantă datorat Lilianei Toană și Roberthei Gherlan. Pentru că labirintul ne duce în alte două colțuri de mare impact. Simona Bogdan șoptește povestea **Menajeriei de amintiri** de la câțiva centrimetri distanță. O experiență inedită în contextul în care multe spectacole profesioniste din ultima vreme apelează la microfoane. Jocul acesta al sunetului este dezvoltat în cazul confesiunii celui care a ales să plece în căutarea unui comportament mai civilizat. Alexandru Geicu rostește *sotto- voce*, așezat în spatele nostru. Auzim cuvintele lui, dar vedem mișcându-se buzele Mariei Popescu, în fața noastră, într-o tulburătoare reflectare a contrastului între ce ni se spune și ce vedem, la propriu, în cotidian. Pe ultima linie dreaptă vine rândul spectatorului să performeze, invitat să facă pasul aidoma Karynei Florița, personaj descins dintr-un vis al unei nopți de vară. Fiecare cu propriul culoar, descoperind dificultatea echilibrului cu ochii țintind modelul și destinația, în amețitorul joc al unor imagini cu cele acumulate. *Exit* înseamnă a urca pe trepte spiralate care duc în spațiul intim al sfârșitului. Și cred că e mai bine să te așezi pe podea, precum Anda Gavrilă și Irina Lungoci, să le poți privi de la același nivel în gesturile, repetate în buclă, de a pune și scoate hainele dintr-o valiză. Bagajul făcut și desfăcut întruna, într-o continuă schimbare a deciziei. Pe un perete, uriașe coli albe primesc răspunsurile fiecăruia dintre spectatori. Ieșind din labirint, în lumina rece a holului, chipurile trădează emoția acestei experiențe. Unii pleacă îngândurați, alții se întorc în foaierul sălii mici, în exuberanța tinereții ca vârstă și ca spirit. Cu muzica entuziastului Alex Code și cu îmbietoarea ispită a dulciurilor Alinei Dragomirescu, Anei Bălosu și Dianei Predescu, atente ca fiecare spectator să se simtă „acasă". O ediție impresionantă și un nou prilej de a consolida o echipă de entuziaști care slujesc teatrul. Iar eu, am scris de ce plec și de ce rămân.

DESPRE TEATRUL CE VA SĂ VINĂ

Xenia Negrea

Aureliu Manea, *Texte regăsite. Sfârșitul lumii va fi un clip*, **Prefață de George Banu,** *Un creion* **de Paul Salzberger, volum editat de Viorica Samson Manea, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012.**

Tipul de lectură senzitivă, comprehensivă, la care mă dedau de vreun deceniu și mai bine mă face să mă simt nu de puține ori destul de vulnerabilă, destul de nesigură, ba chiar capricioasă. Cu toate acestea, „grila de lectură" a încetat de mult să mai fie pentru mine o opțiune. Nu am dat prea multă importanță realităților de mai sus, până când nu am ajuns în situația de a reveni asupra unui autor a cărui cădere în sine este pur și simplu amețitoare. L-am urmat în *SpectActorul* trecut pe Aureliu Manea în spectacolele sale imaginare, iar textul pe care l-am transcris în acea călătorie a înregistrat doar emoții puternice, de la uluire la sentimentul perfecțiunii, periculos până la autocompromitere. Dar dacă în metatext am putut cât de cât să-l urmez, în text neputința, slăbiciunea, limitele cartezianismului m-au trădat. Față în față cu *Textele regăsite*, m-am pierdut. Volumul este editat de Viorica Samson Manea (sora regizorului) după schema unei constelații şi recuperează/regăseşte/redescoperă varii scrieri ale regizorului – trei piese („Penelopa rămâne îngândurată", „Repetiția de teatru" și „Zâna de la răsărit"), o nuvelă („Despărțirea de tata") și un eseu („Singurătatea omului sau Narcis"). Textele acestea astrale sunt ținute împreună, pe de o parte, de respirația lesne de recunoscut a lui Aureliu Manea, iar, pe de altă parte, de atmosfera densă, prea densă a unei iubiri adulatoare, care poate dezarma orice privire pozitivistă, necum critică. Şi recunoaşte aici autenticitatea culturii, adevărul cărții, atât cât poate fi – o carte este vie, trăieşte prin ceea ce inspiră, prin ceea ce provoacă.

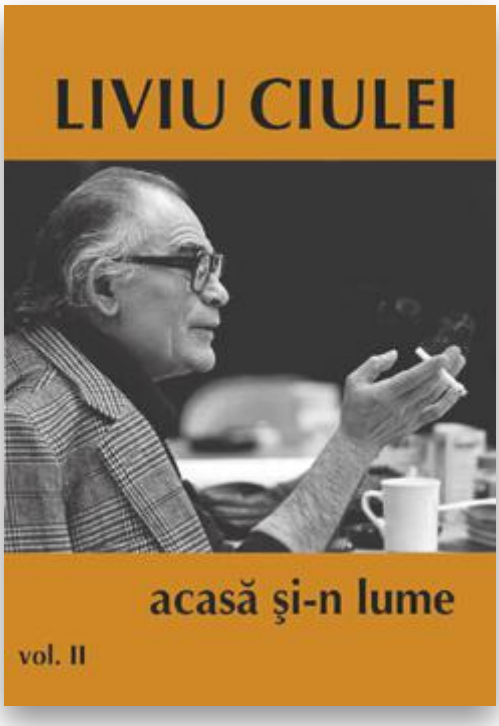
Trecem, în felul acesta, la cercul următor al Paradisului textual, la cele trei piese de teatru care justifică, menține, creează atmosfera aceasta tare a stărilor totale și ultime. Avem de citit un teatru pentru un alt soi de lume, cred, un teatru al esențelor tari, al conceptelor, un teatru în care poeticul, lirismul pur, imposibil de obnubilat și imposibil de ignorat este chiar suflul vital al întregului organism textual. Personaje-concept care schimbă, nu știu dacă replici, ci versuri, poeme întregi jucate (și am putea să vorbim aici de adevărata dramatizare, de masca gestualității dramaturgice). „Bătrâna doamnă: Să știi, fată dragă, că eu sunt Moartea. Acum eu plec. Nu mai e rostul meu să rămân aici. Eu plec. Te las Vieții. După ce plec eu, să faci curat în camera asta murdară" (p. 26) sau „Regizorul: Simt că

o putere magică se frământă în interiorul meu. Simt că ceva mă trezește din moarte. Slăbiciunile s-au retras. Vom reuși oare să distrăm sala asta plină cu spectatori?//Absolventa: Te rog din suflet, dă-mi o indicație regizorală. Te rog, dă-mi cea mai bună indicație pe care ai dat-o în viața ta. Spune-mi ce să joc. Eschil? Shakespeare? Ce? Spune-mi tu!" (p. 52) și, finalmente, din ultima piesă: „Fiul: Eu nu mai vreau să devin un geniu. Eu vreau să trăiesc! Simt în mine forțe ce mă atrag spre lumină. Simt cum bate inima mea tânără. Simt cum îmi asudă trupul meu tânăr. Simt că în curând tălpile mele goale vor atinge iarba umedă de rouă. Vreau să colind pământul și să ajung să văd un munte adevărat și catedrala Notre Dame de Paris. Am plecat. Pusi! Pa! (*Pleacă*)" (p. 80). Puneri în abis, didascalii chiar ușor (auto)ironice, infinite priviri scriiturale îndreptate spre interioritatea avidă de lume și lumină reconstituie un eu auctorial procupat nu de ieșirea din sine, ci de plecarea către lume, fără abandonul de sine. Putem specula că „Fiului" îi corespunde eul din „Narcis", un Narcis inteligent, care nu se va arunca în imaginea „rece", fenomenologică: „Corpul îmi aparține. Sunt eu. Mă învelesc într-un prosop moale și mare. Mă apăr cu îndârjire de orice reflecție dezamăgitoare. A trăi, a muri și a fi din nou viu. Mă îmbrac cu grijă într-o uniformă neagră. Închid ferestrele" (p. 116). Un spectacol al unei interiorități mereu în alertă, mereu în chestionare, nu neapărat a sinelui, cât a lumii înconjurătoare.

Devotamentul față de consecvență, față de coerența imanentă m-a dus cu gândul la frumusețea academică a teatrului lui Radu Stanca. Aceeași sensibilitate a expresiei, aceeași smerenie în fața ideii întregesc, iată, familia dramaturgilor care-și așteaptă regizorul probabil nenăscut.

MONUMENTUL CIULEI

Mihai ENE



Numele lui Liviu Ciulei n-ar trebui să mai aibă nevoie de nicio prezentare în spațiul culturii românești, cel puțin prin prisma ecranizării romanului *Pădurea spânzuraților* şi a montării canonice a piesei *O scrisoare pierdută*, care s-au bucurat și de o mare audiență, și de un succes la public pe deplin meritat. Trecând prin perioade diverse, fiecare cu dificultățile ei, din anii '50 ai realismului socialist și până la aventura americană din anii '70-'80, Liviu Ciulei a marcat regia și scenografia de teatru și film, ajungând să și predea la prestigioasa Columbia University.

În 2016, la cinci ani de la dispariția sa, Florica Ichim şi Anca Mocanu au alcătuit, coordonat şi îngrijit o lucrare monumentală, intitulată *Liviu Ciulei acasă şi-n lume* (editată de Fundația Culturală „Camil Petrescu" și revista „Teatrul azi"), alcătuită din 3 volume și care însumează peste 1 200 de pagini.

Primul volum adună diverse articole și comunicări ale regizorului, cât și interviuri cu acesta, despre teatru, regie, scenografie, dar și arhitectură. De asemenea, în secțiunile dedicate scenografiei și arhitecturii sunt cuprinse și texte, unele critice, altele conjuncturale sau amicale, despre Liviu Ciulei scrise de-a lungul vremii și care atrag atenția asupra extraordinarelor înzestrări ale sale și plurivalenței preocupărilor lui Ciulei. Foarte interesante mi s-au părut aici textele din plină eră realist-socialistă, dar și cele ulterioare, în care regizorul era oarecum obligat să facă slalom printre jaloanele ideologice ale epocii, atent atât la convențiile estetice și politice, cât și la ideile pe care voia totuși să le exprime în contextul dat. Temele predilecte țin de tematica și modalitățile de expresie ale teatrului, sunt aduse în discuție teatrul politic și tematicile sociale, se discută despre realism în teatru, despre parcursul de la „teatrul emoțiilor" la „teatrul de idei", despre problema actualității în teatru, ce înseamnă să fii contemporan etc. Sunt multe idei fertile în aceste texte și unele dintre ele, fie că răspundeau ideologiei și esteticii perioadei, fie că exprimau un crez artistic personal, se regăsesc mai degrabă în imaginarul teatrului și filmului de azi, cel puțin în ceea ce privește realismul viziunii și preocuparea pentru problemele cotidiene, pentru problematica socială și politică și chiar pentru activism, dar sunt și o pledoarie pentru profesionalism, pentru dedicație și travaliu în artele performative. Pe baza acestor idei putem realiza și reconfigura, în același timp, și maniera de abordare a diverselor subiecte, care erau temele fierbinți, controversate, ale momentului. Este aproape imposibil să nu observi presiunea contextului din spatele ideilor exprimate, să nu simți apăsarea unor responsabilități asumate și pentru care, la un moment dat, Liviu Ciulei avea să suporte și anumite consecințe, inclusiv politice. Aceste idei sunt completate, nuanțate și dezvoltate în interviurile din secțiunea următoare, în care ne sunt oferite și multe detalii privitoare la istoria unor spectacole, amănunte cu privire la culisele acestora, dar și la modul de relaționare cu actorii, la exigențele regizorale și la modul de concepție al teatrului pe care Liviu Ciulei le descrie și analizează cu extraordinară forță și luciditate. Am fost impresionat de maniera foarte personală, aproape biografică, în care regizorul își asumă discursul teatral și totodată de precizia cu care știa să exprime ceea ce își dorește de la un actor, de la o piesă sau de la un spectacol în general, mergând până la nuanțele cele mai subtile și detaliile cele mai fine. Există pasaje întregi în care Ciulei „își face autocritica", așa cum se zicea pe vremea aceea, în calitate de director de teatru, dar și de regizor, fiind necruțător cu propriile producții, așa cum nu am văzut întâmplându-se astăzi, de exemplu, când totul trebuie să fie imagine pozitivă, cât mai elogioasă, chiar și când se știe bine realitatea internă. Ciulei avea curajul și onestitatea să își asume public ceea ce considera ca fiind neîmpliniri sau eșecuri ale unor producții de care, probabil, nu se făcea în totalitate răspunzător, ceea ce dovedește un caracter de excepție și un simț de răspundere desăvârșit. (Cel mai bun exemplu este un interviu realizat de Adrian Păunescu pentru revista „Luceafărul" în anul 1971.)

Al doilea volum al trilogiei este dedicat directoratului de la teatrul „Bulandra", cât și realizărilor regizorale din acea perioadă, fie în analiza unor critici de teatru sau în amintirile artiștilor care au lucrat în acea perioadă la „Bulandra", fie în textele, în special interviurile, lui Liviu Ciulei. Sunt discutate, de asemenea, montări memorabile precum cele după piesele lui Bertolt Brecht (*Opera de trei parale*), Shakespeare (*Macbeth*, *Iuliu Cezar*), Tennessee Williams (*Un tramvai numit dorință*), Caragiale (*O scrisoare pierdută*) ș.a. Sunt pagini foarte importante din istoria teatrului românesc și este mai mult decât meritoriu faptul de a

le readuce în prim-plan, de a le reaminti generațiilor de azi, mai ales celor din lumea teatrului, dar poate și nostalgicilor norocoși care au văzut acele spectacole. Este un exercițiu de memorie, de prezervare a unui trecut, de altfel, destul de recent, dar care s-ar pierde și el în uitare, ca atâtea altele, cunoscut fiind faptul că noi, românii, nu am fost de-a lungul vremii prea atenți cu documentele, însemnările și mărturiile existenței și activității noastre.

Cel de-al treilea volum prezintă, după același tipar, activitatea internațională a lui Liviu Ciulei, în special cea din SUA, directoratul de la Teatrul „Guthrie" din Minneapolis. Sunt adunate, ca și în cazul activității din țară, mărturii, analize, texte diverse ale colaboratorilor, artiștilor și criticilor care au intrat în contact cu munca lui Liviu Ciulei din Statele Unite. Realizările scenice care intră în atenția acestui volum sunt cele de după 1972, cum sunt scenografia pentru spectacolul cu *Vlaicu Vodă* de Alexandru Davila, montat în 1973 pe scena craioveană, pe care Ciulei o descrie cu entuziasm ca modernă și surprinzătoare prin caracteristicile sale, „una dintre cele mai frumoase pe care am lucrat până în prezent – inclusiv în străinătate", *Leonce și Lena*, realizat la „Arena Stage" din Washington, *Azilul de noapte* de Maxim Gorki, *Furtuna*, *Hamlet*, *Visul unei nopți de vară* de Shakespeare etc. Câteva interviuri publicate în străinătate întregesc această secțiune a activității lui Liviu Ciulei.

Pe lângă texte și o „teatrografie comentată", foarte utilă specialiștilor, dar nu numai, cele trei volume sunt ilustrate cu o iconografie bogată: fotografii ale regizorului în mai multe ipostaze și la vârste diferite, numeroase scene din diversele spectacole la care se face referire pe parcursul volumelor, dar și fotografii cu actorii și colaboratorii săi. Întreprindere unică atât ca amploare, cât și ca realizare – munca de cercetare, organizarea și calitatea materialelor selectate –, lucrarea *Liviu Ciulei acasă și-n lume* alcătuită de Florica Ichim și Anca Mocanu reprezintă un adevărat monument închinat activității și memoriei lui Liviu Ciulei, dar și un necesar act de recuperare a unei bune părți din istoria teatrului românesc din perioada postbelică.

O POVESTE DE VIAȚĂ ONESTĂ ȘI FERMECĂTOARE

Cornel Mihai Ungureanu

Leni Pințea-Homeag iubește teatrul. Cu izbânzile lui trecătoare, dar deloc facile, obținute prin strădanie, perseverență și dăruire până la epuizare pe câmpul de bătaie care este scena. Teatrul este pentru cunoscuta actriță „prima suferință", „un lucru esențial", „școala vieții, oglinda lumii, templu al moralității, al luminării", „teatrul hrănește sufletul, îl vindecă, îl purifică și îl mângâie", iar drumul în această profesie este unul ascetic, cu o disciplină austeră, dificil și solicitant, lipsit de compromisuri, asemănător unui meci de rugby, căci „lucrurile de valoare nu se cerșesc, se cuceresc".

Iubește meseria de actor, pândită de pericolul nebuniei, cu miile de emoții pe care le încearcă, cu spectacole și repetiții în momente dificile de viață, cu joc în frig, în furtună sau în bătaia mistralului – uneori, cu suspiciunea publicului, care trebuie învinsă – altă dată. „Am rămas drepți în fața greului meseriei. El nu ne-a gârbovit", exclamă, solidară cu breasla, considerându-i pe actori „oameni frumoși pentru toate timpurile și pentru toate țările", sau, cu exaltare: „elita spirituală a lumii". Crede în fiecare spectacol, în prietenia profesională, dar s-a lovit și de neputința unora „de a-ți recunoaște și înghiți verticalitatea", a trăit și însingurarea în această profesie pe care a practicat-o responsabil, la cel mai înalt nivel, și despre ale cărei neajunsuri și satisfacții poate depune o mărturie personală avizată, așa cum o și face în volumul „**O iubire venusiană**", publicat anul trecut la editura craioveană ALMA. Cartea este subintitulată „Tragedii împletite" și cuprinde („E logic, nu? Mereu e ceva logic") schimbul de vase comunicante cu personajul care a transformat-o într-o vedetă internațională: Phaedra, din spectacolul lui Silviu Purcărete, după Euripide și Seneca. Și cum Leni este o tragediană, lucrează așadar cu durerile personajelor, ce ar fi putut împărți cu Phaedra dacă nu pasiunea inexplicabilă pentru un bărbat pe care nu-l întâlnește niciodată? „Leni-Phaedra, amestecul tragediilor. Patima Phaedrei pentru Hippolyt e sora patimei mele pentru George." Iubirea pentru un necunoscut, cu 11 ani mai tânăr, izbucnește cu frenezie adolescentină în plină glorie a actriței, rămasă văduvă, care colindă lumea, din triumf în triumf, strălucind ani la rând („Phaedra" deține un record greu de egalat, mai mult de 100 de spectacole jucate peste hotare), pe scene prestigioase din Anglia, Olanda, Irlanda, Danemarca, Israel, Coreea, Ungaria, Germania, Brazilia, Norvegia, Franța, Italia, Austria, Singapore etc. Șampanie, felicitări, seri magnifice („Răsplata vine mai greu, dar când vine, vine" și cum orice succes este un rezultat al muncii, „odată obținut el își cere dreptul la sărbătorire"), recunoaștere profesională în ziare importante – pe lângă impresii de călătorie și un veritabil jurnal de turneu, sunt consemnate în carte numeroase citate din cronici, din presă, din caiete-program, dar și din oameni de teatru, dramaturgi, poeți (poeme de dragoste și/sau singurătate), fragmente din interviuri acordate, dar și mesaje („Cu trăirea ta cutremuri lumea. O actriță ca tine se naște o dată la o mie de ani"), scrisori, dedicații primite, iar autoarea nu se ferește să boldeze pasajele despre sine, despre propria interpretare. Deși este o ființă religioasă, care se echilibrează prin credință, și știe că mândria e cauza căderii, nu mizează pe cartea modestiei ori a smereniei: „Sunt mândră de mine de nu mai îmi încap în piele", „De ce mă simt mare și foarte importantă? De ce cred că fără mine teatrul nu poate exista?", „Mă cred nemaipomenită și de neînlocuit", „Mă cred măreață, iubită, adorată…". Știe și să-și tempereze împăunarea, chiar atunci când bucuria provocată de cântecele de sirenă ale cronicarilor dramatici îi sparge pieptul: „Leni, fii cuminte! Satisfacția de sine în artă e începutul morții meseriei. Fii cuminte!", găsește, în adâncurile sinelui, și o explicație simplă: „Nu te lăsa să trăiești ca un om obișnuit, înghițindu-ți mândria. Mândria ta nu este ostentativă, e doar mulțumirea de tine". Ceea ce spune un reputat critic internațional „mi-a plăcut și mă obsedează și mă obligă", în timp ce cuvintele unei cronicărese au-

tohtone, „cu miopia necorectată", o mâhnesc, așa cum o mâhnește că „Phaedra", un spectacol invitat și apreciat la mari festivaluri internaționale nu ia niciun premiu în țară. Rândurile care descriu starea actriței în momentele ce preced și urmează deliberării unui juriu bucureștean se remarcă prin sinceritate, autenticitate și prospețime: „Am emoții. Nu îmi pun mari speranțe în a primi premiul de interpretare, dar o neliniște, totuși, îmi bântuie ființa". Vine însă și dezamăgirea: „Să pleci plângând într-un turneu internațional? Să pleci la luptă schilodit de acasă? Hărmălaia vieții mă sufocă". Raiul meseriei se transformă, pentru scurtă vreme, în nefericire: „Lumea e un loc mai crud decât mi-am imaginat", dar există și soliditatea consolării: „Nu plânge Lenișor, durerea trece, rănile se vindecă, turneele rămân". Fără să plătească neapărat polițe, autoarea consemnează și situații „de pe urma cărora îți revii, dar ele te marchează pe viață", o figură care o face să repete versul corului din Phaedra: „Răul înaintează", fiind cea a Faraonului, „marele manager" care își plimbă și el „diplomatul diplomației lui" prin turnee, „dând interviuri și primind mii de felicitări în numele nostru" și care, odată ajuns la teatru, „va da telefoane la toate ziarele și le va povesti ce măreț a fost el în strălucirea spectacolelor noastre!!!". „Un maestru al vicleniei", care o poate răni cu doar câteva vorbe rostite pe drumul spre casă: „Leni, tu de ce te grăbești, că pe tine nu te așteaptă nimeni" și care, mai ales, i-a furat, consideră ea, prezența la o festivitate de premiere, la Manchester: „Oricare lucru furat îl poți găsi aflând hoțul. Eu îl știu. Dar ceea ce mi-a furat nu voi putea recupera niciodată".

Altfel, Leni Pințea-Homeag scrie cu har și cu frază sigură, de romancier („Trăiam atunci o viață ca a melcilor, o viață a răbdării și a încetinelii"; „Nu-i ușor să străbați străzile unui oraș, străin pentru tine, noaptea, când oamenii apar din umbră, iar umbrele lor cresc"; „Uneori mi se năzare că deslușesc pași care se retrag, stingându-se în depărtare"; „În față se întind zorii realității, drumul spre casă, spre singurătatea casei, și multe alte spectacole"; „Furtuna a început spectacolul cu o aschie de lună deasupra scenei întunecate") și tot așa își construiește povestea de viață, scoțând la lumină pagini luminoase despre o actriță îndrăgostită de destinul ei, recunoscută, admirată, care și-a alinat prin teatru momentele de criză, pe care meseria și publicul nu au trădat-o și a cărei bogăție sunt rolurile din lada de zestre, dar și despre o femeie presată de anii ce zboară, care vrea să vindece lumea prin dragoste, fidelă partenerilor de suflet, devotată, fericită când poate fi utilă, prudentă („Mi-e frică să mă bucur. Să nu fie un preludiu la zile grele"), puternică, având știința de a se stăpâni – își înghite lacrimile, nu-și etalează durerea – dar și sensibilă, vulnerabilă în fața răutății. Cunoaște nostalgia binelui sfârșit, „refuzurile care dor mai mult decât vrei să recunoști". Este dezamăgită, uneori, dificilă când e deprimată, are momentele ei de descurajare sau de emfază.

O femeie cu o bună capacitate de analiză și autoanaliză, care își cunoaște bine propria lume și poartă un dialog viu cu sine, dar și conversații imaginare cu alții, știind să pună întrebări („Să fie oare mai mare durerea celui care pleacă decât a celui care rămâne?") și să găsească răspunsuri, capabilă să-și liniștească spaimele atunci când „Mi-e capul ca o peșteră, plină de ecouri false".

O femeie semeață, care se joacă de-a zeitatea, dar se teme „de bătrânețe și de nesiguranța ei", care trece de la „Viața are un cifru pe care nu-l cunosc" la „Viața îți dă totul, pe rând...", care știe că e greu să fii tu însăți, că „niciun om bun nu e fără de păcat" și că „uneori, un zâmbet e tot ce-ți trebuie".

O femeie care a visat mult în viața ei, „pe această planetă – a iluziilor de tot felul", care știe că „visele sunt combustibilul vieții", dar și că „trebuie să trăiești dacă nu vrei ca puterea închipuirii să-ți secătuiască din lipsa de realitate".

O femeie care iubește primăvara și frumusețea începuturilor, care nu-și amintește să fi trăit vreodată adevărata liniște, care în tinerețe își dorea „un băiat cu o fire tumultoasă", atrasă mereu de puterea și vitalitatea masculină, de bărbații care luptă pentru ceea ce vor.

O femeie convinsă că „văduvia nu e o îngropare a inimii", care simte „setea de ceva, de cineva" și vrea să pună dragostea mai presus de orice, să-și împărtășească satisfacțiile cu un partener de viață, să verifice dacă mai poate trăi frigurile iubirii, dacă și-a păstrat vechea cochetărie, tandrețea, lirismul („Toată viața am așteptat un bărbat demn de romantismul meu"), dacă mai e în stare și de altceva decât de „cumințenia în așteptarea îndelungată, lipsită de speranțe".

Și pentru că joacă Phaedra, pendulând între lumea personajului și rolul din viață – „Mă întreb dacă mi-o mai fi rămas vreo fibră, vreun sentiment care să-mi aparțină numai mie" – își construiește un vis, din care nu vrea să fie trezită, o iubire venusiană pentru George, un bărbat pe care îl idealizează („Îmi place mai mult să bănuiesc un bărbat. Dacă îl cunosc nu mi se mai pare la fel de interesant"). Se aruncă în această poveste de dragoste cu toată ființa, chiar dacă prezentul e mereu amânat, iar împlinirea se lasă așteptată („Ce frumoase vor fi cele șase luni... "; „Perioada de așteptare îmi dă motiv de visare, în care mi-l pot imagina cum vreau eu, bărbatul ideal, pe care nu l-am avut și poate nu o să-l am niciodată"), vede legături cosmice, chiar dacă replica lui nu convinge, în ciuda cuvintelor, tocmai pentru că nu trece dincolo de ele, dar ea găsește mereu un scop nobil care să justifice alegerile lui greșite sau înșelăciunea, îi rămâne devotată – „A-l ajuta în suferință nu mi se pare o datorie, cred că este un privilegiu", continuă să îl aștepte în timp ce el se pierde într-un șir de întâmplări cu iz de telenovelă: un accident în care își rupe coloana, încercând, fără succes, să-și salveze cel mai bun prieten, căsătoria cu fata unui mafiot italian, divorțul pe care nu-l primește, un presupus sechestru, care îi permite să meargă în Canada, dar nu și în România. O poveste tot mai ambiguă și mai neverosimilă, dar ea îl crede („Mare minune e și iubirea. Orice raționament e zadarnic"), îl consideră „un îndrăgostit utopic, visează mai mult decât trăiește și suferă mai mult decât gândește", pentru că dragostea ei are altă calitate, e convingătoare, atât cât poate fi convingătoare iubirea unei actrițe, a unei femei obișnuite să interpreteze roluri – „E greu să crezi în adevărul spuselor mele. Atâția ani am fost cu el, cu Teatrul", admite.

Miroase tot mai mult a femeia mării, așteptându-și zadarnic bărbatul rătăcitor pe ape. Își poartă singurătatea, speranța că vor veni zile mai bune, în casa veche, pe care a cumpărat-o de dragul mobilei, cu o grădină frumoasă și cu seri când, fără televizor, ar zugrăvi pereții cu privirea („Casa, universul meu. E multă liniște. Parcă aud norii mișcându-se pe cer").

Și anii trec, Purcărete le interzice să mai joace Phaedra („O senzație ciudată că jumătate din mine a murit"), gloria pălește, ardoarea se stinge, visul devine iluzie. Și în viața fără visuri, rămân bătrânețea, spitalul, amintirile, luciditatea: „Îmi voi trăi viața lent, pesimist, cu inima moartă și rațiunea nedumerită!"; „Drumul e unul singur. De neevitat. Ruta nu poate fi schimbată".

„E o îndrăzneală să vorbesc atât de mult despre mine", mărturisea, la un moment dat. Da, este. Dar fără această îndrăzneală am fi mai săraci. Leni Pințea-Homeag ne lasă, în această carte, pe lângă paginile cu valoare documentară despre istoria teatrului românesc, și o poveste de viață onestă și fermecătoare, în care nu mai contează cât e realitate și cât e basm, depănată, ca să o parafrazez, cu pașii nesiguri ai siguranței sale.

ECHIPA ARTISTICĂ A TEATRULUI „MARIN SORESCU“ CRAIOVA

Alexandru Boureanu — director general

Adrian Andone

Monica Ardeleanu

Gabriela Baciu

Claudiu Bleonț

Gina Călinoiu

Ștefan Cepoi

Constantin Cicort

Alex Calangiu

Iulia Colan

George Albert Costea

Anca Dinu

Ramona Drăgulescu

Corina Druc

Cerasela Iosifescu

Romanița Ionescu

Iulia Lazăr

Sorin Leoveanu

Geni Macsim

Ioana Manciu

Alina Mangra

Dragoș Măceșanu

Claudiu Mihail

Vlad Drăgulescu — director artistic

Cătălin Miculeasa

Raluca Păun

Nicolae Poghirc

Marian Politic

Tamara Popescu

Angel Rababoc

Cosmin Rădescu

Eugen Titu

Vlad Udrescu

Costinela Ungureanu

Nicolae Vicol

Cătălin Vieru

Petra Zurba

Bobi Pricop - regizor

Radu Afrim — regizor

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 general adjunct
Gabriel MARCIU
dir.art@tncms.ro

Director artistic
Vlad DRĂGULESCU
dir.art@tncms.ro

Șef serviciu Artistic
Andreea CRIȘU
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-marketing
Andreea UVEGHEȘ
Telefon: 0251.415.363 int. 205
E-mail: economic@tncms.ro

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

Serviciul Dramaturgie
Și Comunicare
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

Relaţii Publice
Irina CÎRNEANU
Alice ENUCA

Sufleur
Ramona POPA

Traducător
Iolanda MĂNESCU
Telefon: 0251-415363 int. 215

Serviciul Administrativ
Vasile PREDUŢ
Telefon: 0251-415363 int. 222

Compartimentul Juridic
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

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

Serviciul Marketing
Și Servicii Spectacole
Mona BRANDT - Șef serviciu
Telefon: 0251.413.677
E-mail: agentie@tncms.ro

Compartimentul Audit Intern
Carmen PILEA
Telefon: 0251-415363 int. 202

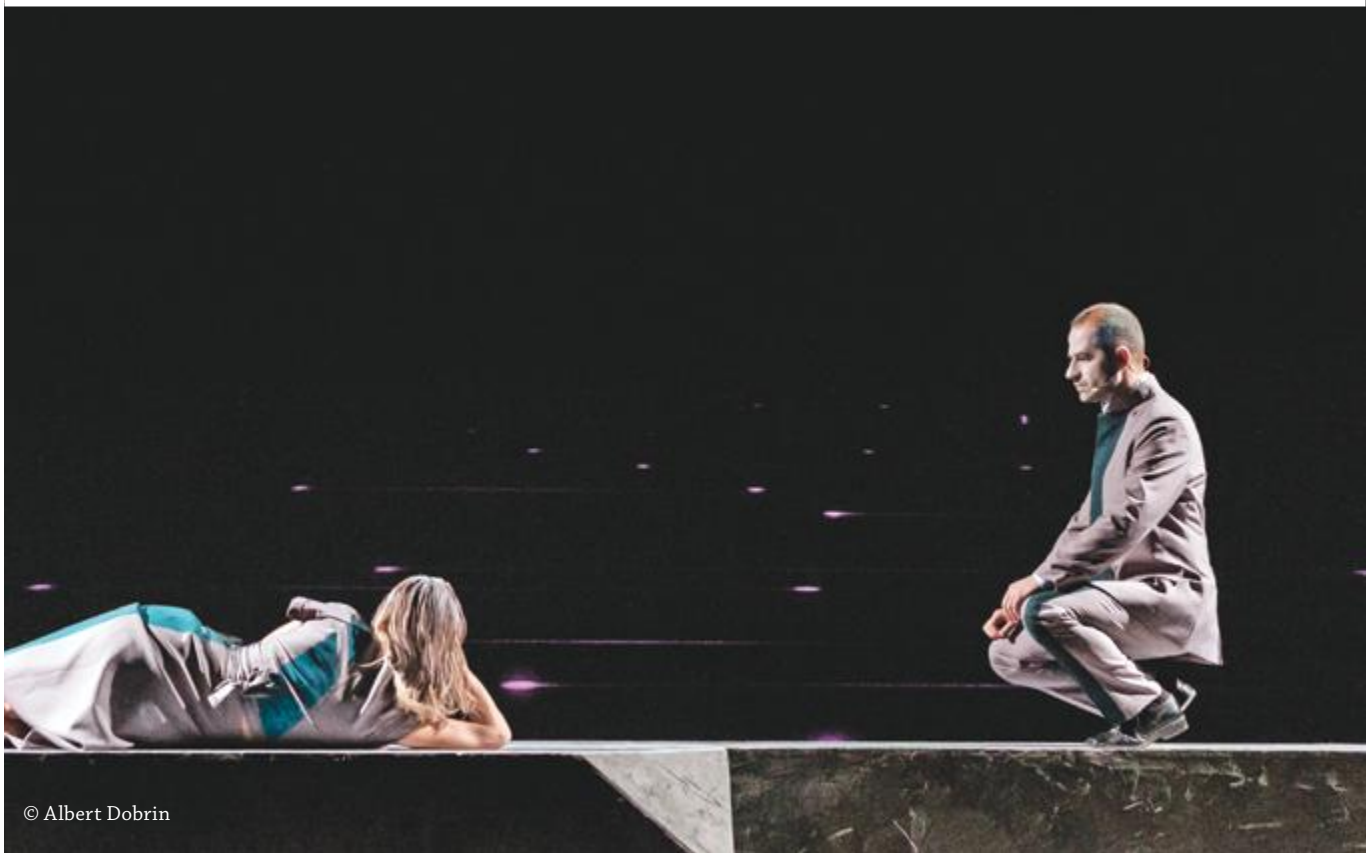
Serviciul Tehnic De Scenă
Florin IANCU
Telefon: 0251-415363 int. 203

Serviciul Regizorat Tehnic
Bogdana DUMITRIU
Telefon: 0251-415363 int. 214

Adresă: Strada Alexandru Ioan Cuza, nr. 11 200585, Craiova, Dolj, România
E-mail: teatrulnationalcraiova@yahoo.com | website: www.tncms.ro

© Albert Dobrin

© Albert Dobrin



© Albert Dobrin

Casa cu suricate, regia Radu Afrim

© Albert Lobrin