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

teatrul național
marin sorescu
craiova

NR. 3 (40)
SEPTEMBRIE – DECEMBRIE 2019

George Banu
NOUL ȘI VECHIUL
SAU LA RĂSCRUCE DE VREMURI

Adrian Mihalache
SAVANTUL SUPUS PUTERII SAVANTE

Marius Dobrin
SAREA ȘI PIPERUL

Nicolae Coande
40

© C. Floriganță

SUMAR

Nicolae Coande	40	4
George Banu	Noul și vechiul sau la răscruce de vremuri	5
Adrian Mihalache	Savantul supus puterii savante	7
Cornel Mihai Ungureanu	Nevoia eternă de comedie	10
Geni Macsim	„Îmi place să cred că de fiecare dată vă propun călătorii plăcute”	12
Marius Dobrin	Sarea și piperul	15
Cătălin Vieru	„Inima mea e la Craiova”	20
Claudiu Sfirschi-Lăudat	Cerasela Iosifescu o actriță a emoției pure	23
Marius Dobrin	Deplasarea spre roșu	25
Mădălina Nica	Fără articol hotărât	26
Marius Dobrin	Profeții vechi și noi	28
Marius Dobrin	Ea e băiat bun	32
Marius Dobrin	Împreună	33
M. Dobrin	În căutarea lui Ionescu	38
Cornel Mihai Ungureanu	Dar este roua un lucru neînsemnat?	39
Lia Boangiu	O serie de măște traghicești	41

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:
C. FLORIGANȚĂ

FOTO COPERTA 4:
C. FLORIGANȚĂ

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

SEMNEAZĂ ÎN ACEST NUMĂR:
NICOLAE COANDE • GEORGES BANU • ADRIAN MIHALACHE • CORNEL MIHAI UNGUREANU • GENI MACSIM • MARIUS DOBRIN • CĂTĂLIN VIERU • CLAUDIU SFIRSCHI-LĂUDAT • MĂDĂLINA NICA • LIA BOANGIU

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**

Nicolae Coande

În toamna lui 2006 când a apărut primul număr al revistei „SpectActor” nu am avut niciodată sentimentul că revista ar putea să atingă o oarecare longevitate. Pur și simplu nu mă gândeam la așa ceva, ci la prezent. Înconjurat mai de nimeni (am făcut singur primul număr în vara acelui an), am avut sentimentul că nu poate fi ceva de durată, deși în general sunt cât se poate de aplicat când construiesc un proiect cultural. Nu știam însă că acest proiect va ajunge, iată, la peste 13 ani (împliniți pe 23 septembrie anul ăsta), iar acum am un sentiment aproape adolescentin, de nerăbdare, să ajungem cu revista la 15 ani de existență, în 2021!

Îmi amintesc cu plăcere și chiar cu o mică emoție că eram în Germania când, în 2008, doamna Magdalena Boiangiu a recenzat revista și a onorat-o cu aprecierile sale pozitive în „Dilema”. De atunci, dar și până în acel an, numeroase alte publicații de cultură sau ziare au consemnat apariițiile noastre în paginile lor, iar cei care au văzut-o, critici de teatru, actori, manageri culturali, scriitori au fost plăcut surprinși de calitatea ei. Sigur, grație ajutorului financiar al Ministerului Culturii, al Naționalului craiovean, revista arată foarte bine. E primul lucru care se vede, dar eu încerc o fină autoironie când le spun interlocutorilor mei mirați că articolele din cuprins sunt și mai bune decât veșmântul ei lustruit.

Cu unii nu mi-a mers: i-am oferit-o într-o bună zi unui scriitor, reputat șef literar, cu explicația: cea mai bună revistă de teatru de la nord și sud de Dunăre (încercam să propun o triangulație ironic-amicală a zonei unde ne aflăm). Credeți că s-a prins? Omul, care face o importantă revistă literară în România, m-a privit siderat, cu o neîncredere care se citea pe fața-i prea serioasă. De atunci, când le spun unor amici că este cea mai bună revistă de teatru din țară, adaug repede pentru ca ei să suporte mai ușor șocul oxigenului: „alături de importantele Teatrul azi și Scena.ro”. Căci nu poți, iubite cetitorule, să evolezi singur pe o scenă, oricât de bun ai fi, și să spui că ești cel mai... întrucât ești și singurul. Te descalifici, pur și simplu. De aceea, cred și am crezut mereu în lucrul bine făcut de fiecare om dintr-o echipă, orchestră mai mare, care abia așa își poate vedea validată munca, perseverența, talentul.

M-am bucurat mereu de sprijinul colegilor mei și i-am sprijinit la rându-mi cu acel elan care-mi este a doua natură (de n-o fi singura), dintr-o pornire a inimii care este și a spiritului: nu poți fi întreg decât în relația cu Celălalt. Când actorii noștri au succes, avem și noi cu revista. Eu, alături de Marius Dobrin, un împătimit de teatru cum rar se găsește chiar și în țară, Cornel Mihai Ungureanu, Mihai Ene, Lia Boangiu, Mădălina Nica. Lângă noi vine adesea, cu aura sa de important om de teatru și mare prieten al Craiovei, George Banu, a cărui experiență și dedicație pentru meserie și branșă reprezintă un bun național – și nu numai.

Adică, echipa cu care mă îndrept spre 2020, când vom celebra 170 de ani de Teatru Național la Craiova, și 2021, când vom sărbători 15 ani de existență neîntreruptă a „SpectActor”-ului . Acum, când vă oferim cel de-al 40-lea număr al revistei, ne întrebăm cu o candoare care nu exclude luciditatea: când trecură anii atât de repede, oameni buni? Veniți la teatru, să-i putem opune scurgerii timpului clipa infinită a artei scenice!

NOUL ȘI VECHIUL *SAU* LA RĂSCRUCE DE VREMURI

Tragedies Romaines © Jan Versweyveld

George Banu

Totul a început la jumătatea anilor șaizeci cu cartea lui Jan Kott, *Shakespeare, contemporanul nostru*, care prevestea marea „reîntoarcere" la operele bardului elisabethan și abandonarea atemporalității marilor clasici adoptate anterior. Sub impactul viziunii lui Kott, marcate de dubla experiență a celui de-al Doilea Război Mondial și a teatrului lui Beckett care tocmai se impunea, Peter Brook a semnat spectacolul ce reprezintă un punct de cotitură în cariera sa, *Regele Lear*. Începând din acel moment, Shakespeare va fi asociat direct condiției omului modern și numeroase spectacole vor purta amprenta acestei mutații care, apoi, pentru scurt timp, se va radicaliza în și mai mare măsură sub presiunea grupului devastator care a fost Living Theatre, ce va propune o *Antigona* rămasă celebră prin asocierea efervescentă a tragediei grecești și a mișcării proprii generației anilor 68: rezistența ireductibilă față de puterea politică! Opera lui Sofocle se pretează efortului aproape generalizat de a suprima distanța și prestigiul pentru a se elibera astfel de ceea ce Brecht numea „intimidarea de către clasici". Ei ne par astfel apropiați, familiari, afiliați destinelor lumii contemporane. Pe de altă parte, Grotowski se va disocia de această tendință și se va dedica eternului „nucleu" al condiției umane, așa cum el însuși îl numește și pe care se străduiește să îl identifice în inima unei opere clasice. Iată ipoteza lui; aceasta se va împlini în ceea ce rămâne capodopera sa, *Prințul constant* de Calderon de la Barca, în versiunea lui Juliusz Slowacki. De la imediatul recognoscibil la straniul îndepărtat – sunt cei doi poli ai cursorului pe care evoluează punerea în scenă eliberata de sub autoritatea clasicilor.

Cele mai bune spectacole din anii ce au urmat mișcărilor contestatare din '68 se înscriu sub semnul acestei antinomii exemplare, *Hamletul* lui Yuri Liubimov, *Lorenzaccio* al lui Otomar Krejca, *Regele Lear* de Radu Penciulescu... mereu mai aproape, tot mai aproape. Această exacerbare a proximității va cunoaște o contraofensivă douăzeci de ani mai târziu, printr-o adevărată respingere polemică a poziției adoptate anterior. „Nimic nu trebuie tratat ca fiind contemporan cu noi", spune Ariane Mnouchkine, care va pune în scenă două cicluri, Atrizii și Shakespeare, bazându-se pe forme tradiționale de teatru, în special orientale. Frumusețea lor și perfecțiunea mișcărilor, a costumelor, a legăturii intense cu muzica le-au permis să obțină o teatralitate dincolo de timp, splendidă și seducătoare. Nimic contemporan în asta... Iar această abordare, deși adoptă o postură diferită, va marca și binecunoscuta *Orestie* a lui Peter Stein care încearcă și reușește să regăsească datele structurale ale reprezentării tragice a originilor. El nu se poziționează de partea unei reconstituiri artificiale, ci resuscită trecutul scenei ca soclu pentru textele antice. Din acest moment, distanța va fi cea favorizată, în detrimentul proximității. Doar Klaus Michael Grüber se va apropia de Grotowski și își va construi spectacolul mitic *Bacantele* ca pe o meditație asupra perenității luptei cu forțele oculte, obscure, care evită puterea rațiunii și zdrobesc toate certitudinile zilnice. *Bacantele*, dincolo de proximitatea și de distanța îndepărtată, se demarcă drept exemplarul spectacol antic al modernității.

Pendulul timpului intervine și, astfel, familiaritatea contemporană atât de solicitată înainte este înlocuită de singularitatea îndepărtării, și astfel aproapelui îi urmează distanța... iar textele vor fi readuse la lumina zilei, pentru a parafraza o frumoasă sintagmă a lui Antoine Vitez, asemeni unor „vase scufundate". Aceste nave naufragiate, încărcate de poezia timpurilor străvechi, se dovedesc refractare la mărturiile vremurilor imediate pe care, anterior, regizorii încercau să le desprindă din textele clasice. Istoricitate și contemporaneitate – iată opoziția pentru care punerea în scenă a clasicilor a servit drept teren de luptă.

Actualizarea va fi contestată iar istoria redescoperită – nu atemporalitatea! – această deplasare va atrage după sine reîntoarcerea la sursele textelor datorită unor noi traduceri care, deși deocamdată nu doresc să efectueze operațiuni violente de rescriere, injectează totuși suflul nou al limbilor moderne, o adevărată provocare pentru scenă. De acum înainte, textele sunt respectate de către regizorii care și-au abandonat vechea dezinvoltură – tăieturi sistematice, ablațiuni radicale – dar acest fapt determină necesitatea unei re-vizitări lingvistice a operelor, fie ele grecești sau shakespeariene. În platou nu mai auzim limba secolului al XIX-

lea, ci o limbă nouă, apropiată și îndepărtată. Acest gest scriptural a servit drept precursor al renașterii spectacolelor, dispunând acum de un material literar complet reconsiderat. Drept dovadă stă spectacolul *Electra* în regia lui Antoine Vitez care i-a semnat și traducerea. Un spectacol care asociază opozițiile temporale și se bazează pe o versiune a operei eliberată de vechea retorică. Un spectacol care restabilește dimensiunea inițială a tragediei în contextul unei scenografii și a unui vocabular care, împreună, o degajează de orice „intimidare" datorată prestigiului său anterior. Reînnoirea „clasicilor" se realizează prin traduceri și devotament pentru „noile texte" vechi!

Generația de regizori, care s-au afirmat apoi la începutul anilor 2000, a continuat să revină la textele clasice și să se cufunde în acest muzeu imaginar al teatrului, care este marele său repertoriu. Apoi, prin balansul pendulului specific artei moderne, s-a instaurat acest cult al „prezenteismului" care face ravagii de vreo zece ani mergând până la a încerca inventarea unor scenarii improvizate de către echipele de actori, până la a se baza doar pe contemporaneitatea imediată. Totusi, mari personalități reprezentative, precum Ostermeier, Warlikowski, Ivo van Hove se vor distanța de acest curent... însă decid în mod explicit să intervină asupra textelor și fac acest lucru fără ezitare. Dacă anterior, pe vremea lui Brook sau a lui Grotowski, regizorii se mulțumeau să le reducă, să facă tăieturi, în ultimul timp se introduc replici inspirate de un context actual, dezbateri și polemici efervescente: moștenirea este hibridizată în mod explicit și textele se fac auzite ca atare, impure, peticite, răstălmăcite. Astfel se produce o apropiere evidentă, dar uneori nu se poate să nu deplângem această peticire a scrierii însăși. Cu atât mai mult cu cât se tinde spre generalizare... a pune o dată, ca Duchamp, mustăți portretului Giocondei, poate surprinde, dar transformarea acestui exercițiu în practică curentă va sfârși prin a provoca rezerve sau chiar a dăuna. Prezentul injectat prea brutal reflectă un voluntarism care reduce deschiderea textelor și le afectează calitățile lor intrinseci. Iar toate acestea au ca scop să impună o prezență foarte, ba chiar prea explicită a semnatarilor spectacolelor care intenționează astfel să se adreseze într-un mod excesiv de direct publicului. Însă uită că munca în teatru, pe scenă, are mai mult de-a de-a face cu ocolișul ca strategie artistică. Îmi place să recunosc prezentul în textul inițial, dar îl consider regretabil când este prea evident implantul.

Una dintre soluțiile cele mai pertinente este inventarea unor dispozitive de reprezentare care, prin punerea lor în practică, trimit în mod „oblic", și nu direct, la experiențele actuale. Recunoaștem marile texte, dar prezentate în contexte care le pun într-o altă lumină, neașteptată, așa cum a făcut Ivo van Hove în capodopera sa *Tragediile romane*, unde a îmbinat trei texte shakespeariene după principiul serialelor de televiziune pe care le vedem înregistrate și carora le urmărim succesiunea: așezat ca spectator într-un studio, fiecare dintre noi este liber să se deplaseze, să-și aleagă locul și, în același timp, dacă povestea îl interesează, să se oprească. Modernitatea acestui spectacol „de format mare" a perturbat codurile obișnuite de reprezentare. La rândul său, Warlikowski a înșiruit mai multe texte shakespeariene într-un ciclu triadic sub denumirea de *Povești africane*... reușind astfel să scoată în evidentă legături și ecouri de la o operă la alta. Dar succesul său exemplar rămâne *Apollonia* în care motivele tragediilor grecești sunt amestecate cu extrase din texte actuale – de exemplu pentru descrierea de neuitat a conflictului troian, făcută de Agamemnon la întoarcerea sa victorioasă, a împrumutat un lung fragment din romanul *Les Bienveillantes* de Jonathan Littel – extras ce evoca aventuri din al Doilea Război Mondial. În acelasi sens, Guy Cassiers radicalizează procesul bazându-se pe matricea tragediilor antice „rescrise" de un admirabil scriitor flamand, Tom Lanoye. El nu adoptă modelul cunoscut de preluare a unui mit pentru a scrie un alt text, ci va „fabrica" un text marcat de particularitățile limbii moderne și de câteva referințe actuale. Iată una dintre cele mai admirabile lucrări de intertextualitate care depășește mult hibridizarea modestă tentată de anumiți regizori, scriitori mediocri, împotmoliți în actualitate.

Am putut resimți impactul unui nou cadru de reprezentare în extraordinarul *Negustător din Veneția* pentru care Peter Sellars s-a inspirat din revoltele americane din Los Angeles? și l-a asimilat pe Shylock unui om de afaceri negru, ostracizat de asociația bancherilor albi... astfel, scena procesului ne cutremura prin actualitatea mesajului său, precum și prin trimiterile la istoria recentă. Peter Zadek a pus în scenă același text sulfuros în contextul conflictelor de la Deutsche Bank din Germania după căderea Zidului. Alți regizori au adoptat mediul „spitalului" drept cadru de reprezentare pentru a oferi tragediei o rezonanță globală: întreaga lume este bolnavă! Acestor reușite neconvenționale li se adaugă, din păcate, altundeva efecte superficiale ale modernității, veritabile semne externe: tatuaje pe brațe, coafuri excentrice, îmbrăcăminte derutantă... doar clișee pentru a desemna voința de a actualiza cu tot ceea ce are ea mai diletant! Actualizarea este versiunea degradată, „light", diluată, a contemporaneizării!

Dar pentru a ține pasul cu balansul pendulului, anumiți regizori, în special francezi – din câte cunosc eu – adoptă azi o distanță extremă, uneori excesivă, nu pentru a o asocia poveștii, ci pentru a-i acorda o dimensiune imaginară, fantasmatică. Thomas Joly într-o serie de spectacole shakespeariene a conceput o lume ciudată și extravagantă, o lume care atestă refuzul prezentului și creionează peisajul unui trecut îndepărtat necunoscut, imaginar. El se constituie într-o ficțiune. Între aceste două extreme, Ivo van Hove a restabilit echilibrul într-unul dintre cele mai mari succese recente ale scenei europene *Regii războiului*. El reia principiul „serialului" prin asocierea a trei cronici shakespeariene, însă le tratează ca reportaje de război și lupte actuale pentru putere. Totul evocă explicit ferocitatea politicii moderne... dar Ivo van Hove nu se mulțumește cu această asimilare mult prea des vehiculată și decide să conserve semne vechi istorice, capabile să confirme vechimea operelor și modul lor original de reprezentare: coroana regală, sceptru, tron, covor roșu în mijlocul unui spital, printre brancardieri și dispozitive de reanimare. Astfel, se realizează alianța neașteptată între vechi și nou, ce confirmă că este vorba despre un text de odinioară în care recunoaștem avataruri ale prezentului. Duratele distincte coexistă. Spectacolul le asociază, iar publicul se găsește la răscruce de vremuri. Fără a dopta nici perspectiva presbită a lunetei și nici privirea mioapă a microscopului! Distanța și proximitatea se logodesc!

Traducere din limba franceză,
Raluca Elena Coandă

SAVANTUL SUPUS PUTERII SAVANTE

Adrian Mihalache

La Paris, se prezintă concomitent două spectacole cu piesa lui Brecht, *Viața lui Galilei*. Primul, pus în scenă la teatrul particular La Scala Paris, a avut premiera în 10 septembrie 2019, al doilea, producție a Comediei Franceze, ceva mai târziu, în 2 octombrie 2019. Cum trebuia să ajung la Paris la începutul lunii octombrie, am apucat să citesc doar cronicile despre primul spectacol. Erau superlative, atât în privința regiei, cât și a scenografiei și interpretării. Rolul principal a fost interpretat de Philippe Torréton, un actor excepțional, care a abandonat de la Comedia Franceză, unde îl văzusem, mai de mult, în Cyrano de Bergerac, rol pentru care a primit premiul Molière. Nu este singurul evadat din Casa lui Molière. Catherine Hiégel a fost o precursoare care a preferat, și ea, teatrul particular. Acest tip de teatru nu poate fi echivalat cu „teatrul independent" de la noi, pentru că nu se susține decât din încasări, nu și din subvenții sau sponsorizări. De ce asemenea actori de marcă au luat o asemenea decizie? Putem presupune că au făcut-o pentru câștiguri mai mari, pentru a scăpa de intrigile obositoare dintr-o instituție supervizată de stat, pentru o plenitudine de libertate, probabil câte puțin din fiecare.

Spectacolul de la Scala Paris a fost aproape unanim apreciat. Regia Claudiei Staviski, directoarea teatrului Célestins de la Lyon, decorul lui Lili Kendaka, inspirat din tablourile flamande de epocă, ale unor artiști ca David Teniers, a fost considerat excelent pentru melanjul de intimitate și spațiu public. Torréton a fost impresionant ca întotdeauna.

Ar fi fost ideal să fi văzut ambele spectacole, dar aveam trei motive să mă limitez la unul singur. Teatrele particulare nu oferă bilete cu preț redus, pentru profesioniști, ceea ce Comedia Franceză acceptă. Apoi, au jucat un rol înclinațiile mele conservatoare și fascinația scenei Richelieu. În fine, mentorul meu, Georges Banu, m-a îndrumat decis către „sfânta sfintelor" de lângă Palais Royal.

Spectacolul este regizat de Eric Ruf, directorul teatrului, de formație scenograf. A început de curând să se ocupe și de regie cu multă pricepere, după cum a arătat în spectacolul său cu *Romeo și Julieta*, pe care l-am văzut cu câțiva ani în urmă. Piesa lui Brecht rezistă foarte bine la trecerea timpului. I-a luat autorului aproape o viață să o scrie, a meritat, pentru că viața piesei promite să fie mult mai lungă decât a autorului. Regăsim în prima parte problemele care frământă încă învățământul superior în zilele noastre. Galilei se plânge rectorului universității din Padova că are un salariu prea mic. Rectorul îi sugerează să-și ia mai mulți studenți. „Dar dacă îi învăț mereu pe alții, eu însumi, când mai învăț?"

© Vincent Pontet

obiectează Galilei. Persistă și în zilele noastre contradicția dintre dimensiunea didactică și aceea de cercetare științifică din învățământul superior. Ești plătit pentru orele prestate, dar judecat după articolele publicate. Desigur, până la o anumită limită de timp, contactul cu studenții stimulează cercetarea, trebuie însă găsit echilibrul optim. Galilei își testează ideile pe tineri neinstruiți, cum este fiul menajerei sale, care nu-i plătesc lecțiile, pentru că argumentele și eventualele lor obiecții, bazate exclusiv pe intuiție, îi sugerează noi modalități în redactarea cărților lui, în care utilizează cu precădere forma dialogului.

Rectorul mai are o idee: îi sugerează lui Galilei să inventeze un produs vandabil, în loc să speculeze doar în zone teoretice. Galilei tocmai primise luneta inventată de olandezi, o perfecționează şi o prezintă fără reticențe ca invenția lui. Este de la început o doză de oportunism în comportamentul lui Galilei, dar „trebuie să trăim, totuși!". Scena trimite la presiunea exercitată astăzi asupra universităților de a oferi, în schimbul finanțării, produse de care piața are nevoie.

Se vede bine, în dialogurile din piesă, în disputele lui Galilei cu savanții vremii și cu părinții bisericii, că Brecht era bine familiarizat cu știința, ca și cu sociologia comunităților care i se dedică. Există însă o ușoară confuzie privind metodologia folosită de Galilei, așa cum o înțelege Brecht. Până la Galilei, fenomenele particulare erau explicate prin deducție logică, pornind de la principii generale, unanim acceptate, cum erau cele formulate de Aristotel. Galilei introduce experimentul sistematic, aruncând bile de la înălțimea turnului din Pisa ori făcându-le să alunece pe planuri înclinate şi ajunge astfel să deducă ecuațiile cinematicii. Nu era nimic în aceste experimente care să neliniştească autoritățile eclesiastice. Altfel stăteau lucrurile cu susținerea teoriei heliocentrice a lui Copernic. În astronomie nu se pot face experimente, ci observații, iar predicțiile bazate pe acestea pot fi confruntate cu observațiile ulterioare. Or, acuratețea predicțiilor care foloseau modelul cosmic al lui Copernic nu era mai bună decât aceea care pornea de la modelul lui Ptolemeu. A trebuit să se aştepte până când Kepler a sistematizat observațiile lui Tycho Brahe, deducând că orbitele planetelor sunt eliptice, nu circulare, pentru ca superioritatea predicțiilor bazate pe modelul lui Copernic să fie evidentă și indiscutabilă. Până atunci, cei care erau în favoarea lui Copernic o făceau din rațiuni de eleganță matematică și de simplitate conceptuală. Din confruntările cu cardinalii, rezultă că biserica era deschisă la știință. I s-a cerut lui Galilei să-și vadă de experimentele lui cu bile, și chiar să predea teoria heliocentrică, însă ca pe o ipoteză între altele, nu ca pe un adevăr general acceptat. Este ceea ce se întâmplă și astăzi, în unele universități, cu darwinismul.

Problema este că Galilei nu se lăsa încorsetat în ipostaza lui de om de știință, pur și dur. Era un intelectual pasionat, gata oricând să se amestece în disputele teologice, pe baza prestigiului dobândit în domeniul științei. Aceasta este ceea ce biserica nu putea tolera. Actele procesului lui Galilei au fost publicate, eu le-am răsfoit la mijlocul anilor 1990, iar din ele rezultă că reprosul major era neîmpăcarea cu specializarea. Goethe spunea că un om eminent în genul lui își depășește genul. De aceea, mintea lui Galilei zburda dincolo de granițele științei, frizând limitele dincolo de care se află erezia. De altfel, biserica a anulat verdictul din procesul lui Galilei în timpul pontificatului lui Ioan Paul al II-lea, care a cerut scuze în numele bisericii pentru acest proces.

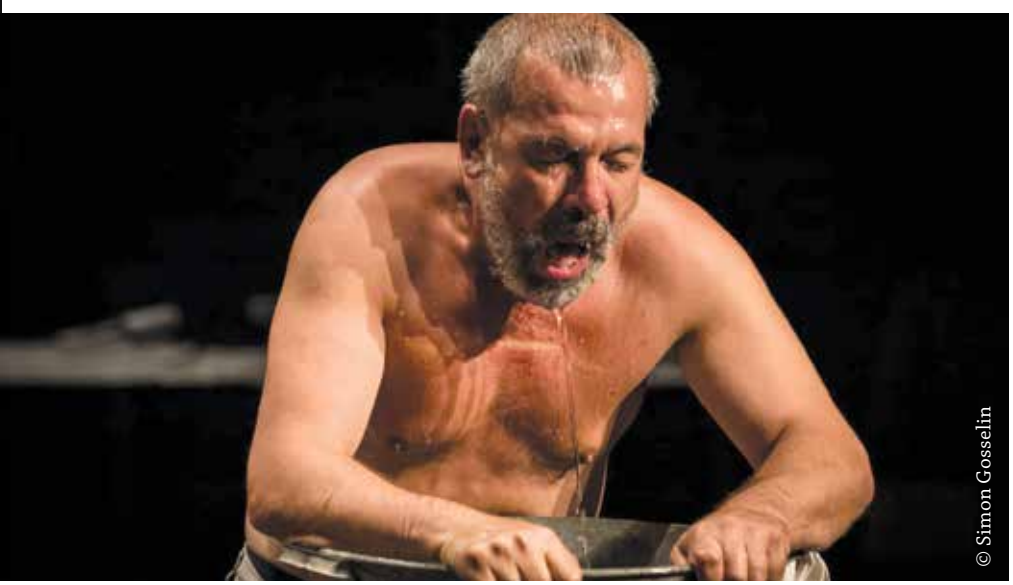
© Vincent Pontet

Spectacolul lui Eric Ruf se desfășoară sub un ecleraj redus, astfel încât personajele abia se disting, iar costumele semnate de celebrul Christian Lacroix, ca la toate spectacole de la Comedia Franceză, nu sunt suficient puse în valoare. Unele sunt gândite fără logică. Cu cât Galilei este mai strâmtorat, cu atât fiica lui este îmbrăcată mai somptuos. Dicția admirabilă a actorilor face ca aceștia să poată fi recunoscuți, din fericire, după voce. Hervé Pierre îl interpretează pe Galilei cu inteligență și truculență, este dinamic, trece cu iscusință de la o stare la alta, scoate bine în evidență replicile esențiale, dar efervescența sa intelectuală este

© Vincent Pontet

mai puțin vizibilă. Este excelent secondat de o echipă, de fapt, de două, prima fiind a discipolilor, a doua a autorităților. Excelent este redată scena demoralizării suporterilor la vestea abjurării. „Avem nevoie de eroi, iar el a refuzat eroismul", spune unul dintre ei. Galilei nu întârzie să replice: „vai de țara care are nevoie de eroi!". Aflat în domiciliu forțat, Galilei se consolează cu gândul că „mai bine cu mâinile murdare decât cu mâinile goale", în care Brecht se întâlnește, probabil fortuit, cu Sartre.

Eric Ruf este foarte mândru de decorul său, care constă în esență din uriașe panouri pictate cu fragmente din tablourile renascentiste. Este cam banal să ilustrezi o acțiune din vremea Renașterii cu arta acelei vremi, dar Eric Ruf a avut inteligența să aleagă îngeri și sfinți cu expresii dubitative, ca și cum ar avea și ei motive de îndoială. Faptul că panourile sunt pictate manual este un alt motiv de mândrie pentru Ruf, deoarece astfel se demonstrează că echipa de executanți nu și-a pierdut nici expertiza, nici manualitatea. Deci nu există vreo șansă ca atelierul de pictură al Comediei Franceze să devină, ca la noi, sala de spectacol „Pictura".


© Simon Gosselin

Eric Ruf

Cardinalii sunt reprezentați în mod just ca niște avizați prudenți, gata de compromisuri, dar numai până la un punct, dincolo de care s-ar compromite. Dezamăgitor este, însă, Serge Bagdassarian, care a făcut din cardinalul Barberini, ulterior papă, un personaj caraghios. Scena îmbrățișării lui cu odăjdiile papale este de un anticlericalism elementar, nedemn de complexitatea piesei și a spectacolului.

O altă scenă foarte bine realizată este aceea dintre Galilei și logodnicul fiicei sale, care îi explică de ce a decis să rupă relația. Nu pentru că se simte amenințat de reputația deja pătată a viitorului socru, ci pentru că nu înțelege entuziasmul acestuia pentru lucruri care nu-i interesează pe cei mulți și truditori.

În afară de repetate lecturi, mai cunoșteam piesa lui Brecht dintr-o singură punere în scenă, aceea a lui D.D. Neleanu la Teatrul Mic, în 1975, cu scenografia lui Mihai Mădescu. Galilei era Ion Marinescu, Constantin Codrescu era Marele Inchizitor, iar Ionescu Gion îl juca pe Barberini. Din punct de vedere regizoral, spectacolul nu avea o viziune incitantă și nici nerv. Începea bine, dar pe parcurs pierdea claritatea și chiar ritmul. Myra Iosif, care a scris cronica spectacolului în revista „Teatrul", spunea că D.D. Neleanu i-a relatat, într-o întrevedere, intențiile lui, iar dacă acestea ar fi fost urmate și transpuse în spectacol ieșea ceva mai bun. Nu pot însă uita intepretările actoricești. Ion Marinescu a fost mai casant și chiar mai inteligent în Galilei decât Hervé Pierre, iar Constantin Codrescu și Ionescu Gion erau incomparabili mai buni decât actorii francezi din rolurile respective, cu toată dicția lor impecabilă și mișcarea scenică dezinvoltă.

NEVOIA ETERNĂ DE COMEDIE

Cornel Mihai Ungureanu

© C. Floriganță

Am să încep cu o poveste pe care o spune David Mamet în volumul ***Teatrul*** (editura Curtea Veche, 2013) și pe care o repetăm, la răstimpuri și când e cazul, eu sau Nicolae Coande, celor care nu o știu deja: un venerabil critic de teatru a invitat-o la un spectacol pe soția lui Mamet, nici ea tocmai tânără. Și, la un moment dat, după începerea reprezentației, doamna a simțit pe genunchi mâna domnului. Și urca, încet. „Ce faceți?", l-a întrebat. „Eu vin la teatru ca să mă simt bine", a răspuns criticul.

Ei bine, după câteva premiere „contemporane", cu teme și rețetă „actuale", Teatrul Național „Marin Sorescu" a programat recent spectacolul „1,2,3... bébé", de André Roussin, comedie publicată în 1951 sub titlul „Lorsque l'enfant paraît". Ținta realizatorilor punerii în scenă – regia: Alexandru Boureanu și Raluca Păun (ea semnează și traducerea, aș spune și adaptarea, pentru momentele cu iz local sau actual), decor: Andreea Simona Negrilă (cu pardoseala tablă de șah și cupidonii la vedere), costume: Natalia Vasiliev – este simplă și clară: „divertir le public". I-am amintit pe realizatorii nevăzuți, să vorbim și despre cei vizibili – actorii. Am avut impresia, după cât au jucat unii dintre ei în ultima vreme, că au intrat în teren – pe scândură, mă rog – rezervele, titularii fiind odihniți pentru vreun derby (piesă cu pretenții). Cu atât mai mare bucuria revederii! Chiar dacă e puțin pentru o actriță cu talentul și expresivitatea Corinei Druc un rol (Thérèse) în care nu faci mare lucru în afară de a-ți arăta desuurile. Dar un profesionist joacă bine și asta, dacă i se cere. E puțin și pentru Petronela Zurba, o figură predispusă la romantism și nostalgie, picată parcă din piesele lui Mihail Sebastian, să primească iarăși o partitură mărginașă: Madeline Leonant. Dar actrița poate adăuga și pragmatism în compoziția personajului, așa cum poate purta și pistol la brâu, într-un alt rol, de gardian al lui Ion D. Sîrbu. Mai norocoși sunt cei ce îi interpretează pe membrii familiei Jaquet. Cătălin Miculeasa (Georges Jaquet) și Costinela Ungureanu (Annie Jaquet), „copiii", îmbină cu brio în zugrăvirea caracterelor naivitatea cu șiretenia, inconștiența și calculul. Sunt tineri aflați la început de drum, atât de diferiți însă: ea, cu mai multă aplecare spre snobism – e pe cale, de altfel, să se mărite cu un nobil și își poartă cu mândrie pampoanele; el, un adolescent mai degrabă teribilist decât rebel, vrea să urmeze o carieră de… blogger. Cătălin Miculeasa și Costinela Ungureanu creionează fără ostentație personaje limpezi și credibile, de o ingenuitate parțial pierdută (ea e pe cale să devină mamă, deși e doar logodită; el așteaptă un copil, ca să mă exprim așa, de la Natașa, secretara tatălui), dar și păstrată în bună măsură. Nu e de mirare, dacă ne gândim că și Olympe Jaquet, mama, interpretată de Geni Macsim, are încă o doză de naivitate, de candoare, pe care actrița pedalează cu succes: preocupată de propria sarcină, venită pe neașteptate, la o vârstă înaintată, nu observă nici problemele, nici stratagemele soțului sau ale copiilor. Iar snobismul se pare că se moștenește pe linie maternă: după ce Olympe fusese vehement refractară la o eventuală căsătorie a fiului cu Natașa, copleșită de averea și de numărul statuilor din familia acesteia, are revelația: „În clipa asta mi-am dat seama: e o fată extraordinară!". Geni Macsim e sensibilă la nuanțele sufletești ale personajului și alternează într-un

© C. Floriganță

mod vrednic de laudă registrele emoționale pe tot parcursul reprezentației.

O evoluție strălucitoare are Cosmin Rădescu în rolul lui Charles Jaquet, un politician prin excelență, atât profesional – este ministru al Educației, Familiei și Culturii, cât și în relațiile personale. După marea sa izbândă politică: reușește să obțină interzicerea avorturilor și închiderea bordelurilor, află, pe rând, că va fi tată și, de două ori, bunic. Beneficiar, ca și ceilalți protagoniști, al unui text ofertant, scris în buna tradiție a comediei franceze, cu surprize în cascadă și replici savuroase, Cosmin Rădescu face un rol fermecător, creând un personaj frivol, inteligent, mai degrabă plictisit în relația conjugală, un moralist în spațiul public, dar și acasă, când tot agită în fața copiilor un deget arătător extins, dar în același timp un spirit atent, diplomatic, empatic, gata să-și susțină băiatul (solidaritatea masculină, ca și cea feminină sunt bine reliefate de cei doi regizori) și material, dar și cu sfaturi: „Ca bărbat trebuie să nu lași urme. Păi, ce, ești melc?".

Când ai un text bun, pare simplu. Meritul regizorilor Alexandru Boureanu și Raluca

© C. Floriganță

© C. Floriganță

Păun tocmai acesta este: că *pare* simplu, că totul curge firesc, că se creează o anume atmosferă, prin decoruri și costume, prin lumini și ilustrație muzicală – de la piese franțuzești, la „Itsy Bitsy Teenie Weenie Yellow Polkadot Bikini", că ei, regizorii, nu se văd, au acea discreție rară, agreabilă, dacă nu chiar minunată, de a nu se scoate pe ei în evidență, ci spectacolul, actorii. Și, nu în ultimul rând, una dintre virtuțile pe care se simte că Alexandru Boureanu și Raluca Păun o imprimă montării este ritmul. Pentru că gestul criticului despre care vorbeam la începutul acestei cronici semnala și o insuficiență a reprezentației respective, ceea ce se întâmpla pe scenă nu îl capta atât cât ar fi fost nevoie ca să nu mai caute plăcerea altundeva în jur. „1,2,3... bébé" te prinde. Este un spectacol la care nu ai timp să te gândești că ai putea să pui mâna pe genunchiul partenerei.

1, 2, 3... BEBE

UN SPECTACOL DE: **ANDRÉ ROUSSIN**
REGIA: **ALEXANDRU BOUREANU, RALUCA PĂUN**
DECOR: **ANDREEA SIMONA NEGRILĂ**
COSTUME: **NATALIA VASILIEV**
TRADUCERE: **RALUCA PĂUN**
DATA PREMIEREI: **08 IUNIE 2019**

DISTRIBUȚIA:
COSMIN RĂDESCU (CHARLES JAQUET), **CĂTĂLIN-MIHAI MICULEASA** (GEORGES JAQUET), **GENI MACSIM** (OLYMPE JAQUET), **COSTINELA UNGUREANU** (ANNIE JAQUET), **PETRONELA ZURBA** (MADELINE LEONANT), **CORINA DRUC** (THÉRÈSE)

„ÎMI PLACE SĂ CRED CĂ DE FIECARE DATĂ VĂ PROPUN CĂLĂTORII PLĂCUTE”

Nicolae Coande în dialog cu Geni Macsim

Nicolae Coande*: Dragă Geni Macsim, încerc încă o dată, la 6 ani după prima tentativă, să fac un interviu cu tine. Se putea și atunci, dar ai amânat – și poate că acum e momentul. Joci într-o comedie bulevardieră, 1, 2, 3… Bébé, unde pari să te simți bine. Costumele sunt șic, atmosfera ține de ceea ce se chema la grande bourgeoisie, se râde cu poftă, se analizează ținute. Cum este, de fapt?*

Geni Macsim: Dragă Coande, este adevărat că de 6 ani vrei un interviu cu mine, însă nu de momentul ales este vorba, ci de faptul că mie nu îmi plac interviurile. Pur și simplu. Dar... dacă acum trebuie... Comedia de care vorbești ai descris-o corect, este un spectacol în care costumele sunt chic, atmosfera ține de un fel de „grand bourgeoisie”, în care eu mă simt foarte bine. Și DA, spectatorii râd și se simt și ei foarte bine. Cum e de fapt? Păi, e exact cum ai descris tu și, în plus, „omul care nu se vede” – regizorul. Adică Raluca Păun, pe care am descoperit-o cu mare încântare și în ipostaza asta. Firește că și datorită ei acest spectacol este o bucurie pentru toți actorii, pentru personalul tehnic și, spre marea noastră bucurie, pentru spectatori.

N.C.: Când ai avut prima oară sentimentul, intuiția că poți fi actriță? Dar „dovada”?

G.M.: Nu știu dacă e vorba despre intuiție. În liceu, pe vremea mea, exista „Cântarea României”. Am participat și eu cu o poezie recitată în acest concurs și m-am trezit cu un premiu la faza pe țară. Din acel moment am hotărât să merg mai departe acolo unde poți fi cine vrei, chiar și numai pentru o zi sau pentru doar o clipă. Academia de Teatru din Târgu Mureș a fost locul care m-a primit și care mi-a oferit prilejul de a-mi îndeplini aceste dorințe, visuri, într-o călătorie frumoasă și provocatoare care a durat patru ani. Confirmările vin mereu după 25 de ani de când sunt membră a trupei Naționalului craiovean, prin minunata recunoaștere a publicului nostru: aplauzele.

N.C: Scena, decorurile sunt pentru tine mediul prielnic jocului sau jocul e condus în mintea și sufletul tău de text, de amprenta caracterului care ți-a fost destinat de regizor? Cum combini exteriorul cu interiorul pentru a intra în rol?

G.M.: Actorul nu are neapărată nevoie de decor. Dar aici ar începea o discuție mai amplă, mai complexă. Îți voi răspunde mai simplu. Decorul îl ajută pe actor să se identifice în *locul potrivit*, să poată fi recunoscut lesne de către public în dinamica tuturor *potrivelilor* de întâmplări, acțiuni, relații etc. Decorul este într-un fel extinderea exterioară a unui mediu interior căruia îi aparții și îți aparține în același timp. Eu plec cu mintea, cu sufletul și cu corpul meu în interpretarea textului pe care îl primesc. Pun toate acestea la dispoziția regizorului care le armonizează în întreaga orchestră a spectacolului.

N.C.: Am mai pus întrebarea asta altor actori (și continui să o pun pentru că mă interesează să aflu ce elemente pune la bătaie actorul pentru a intra în roluri atât de diverse): cum găsești resursele pentru a trece de la un rol la altul, în special atunci când ceea ce ai făcut cu o lună înainte e net diferit de un rol nou?

G.M.: Nu știu să îți răspund concret la această întrebare. Se întâmplă pur și simplu. Poate că e o însușire, o înzestrare magică a actorilor.

N.C. : Îți mai amintești care a fost primul tău rol pe scena Naționalului craiovean? Dar sentimentele de la debut?

> *Toate rolurile mele sunt preferate. Dar cel mai important este cel de Om. Pe ăsta îl iubesc cel mai tare. Și la mine, și la ceilalți.*

G.M.: Primul meu rol a fost *Găina* 3 sau 4, nu mai știu sigur a câta, în *Ferma animalelor*, în regia lui Cristian Hadjiculea în 1994. Eram în ultimul an de facultate și făceam naveta de la Târgu Mureș la Craiova. Mă simțeam ca într-un carusel din care n-aș mai fi coborât.

N.C: Acumulând în timp o experiență bogată, ai simțit cum alte praguri ale experienței de actriță au fost atinse, depășite?

G.M.: N-aș numi experiența mea chiar bogată. Asta cantitativ vorbind. Dar altfel, desigur că ea există. Este o ocupație în care automulțumirea este mai degrabă nocivă. Întotdeauna este loc de mai mult și de mai bine. De-aia sunt într-o competiție continuă cu mine și simt, știu că mereu mai sunt praguri de trecut.

N.C: Ai un rol favorit, între toate cele explorate până astăzi?

G.M.: Toate rolurile mele sunt *preferate*. Dar cel mai important este cel de Om. Pe ăsta îl iubesc cel mai tare. Și la mine și la ceilalți. De altfel, mă deranjează peiorativul încetățenit „ăsta/asta joacă teatru". Teatrul este un joc și o joacă în căutarea unor adevăruri personale, sociale... offf!... ale vieții. Adică e cu carne și sânge, cu trup și suflet, și cu minte! E ca și cum i-ai spune oricui, nu numai unui constructor de drumuri, că o călătorie plăcută constă doar în calitatea asfaltului. Actorul este și șofer, și ghid, și partenerul în călătoriile interioare ale spectatorului. Nimănui nu-i place să se rătăcească pe drum. De ce actorul ar minți pe traseu? Toată lumea alege. Actorul alege drumul și îl face viu, într-adevăr cu public cu tot. De altfel, fiecare pasager urcă dacă vrea și coboară unde vrea. Îmi place să cred că de fiecare dată vă propun călătorii plăcute.

© C. Floriganță

N.C.: Cum vezi statutul de actriță, inclusiv al tău propriu, în ziua de azi? Ce te motivează în continuare să joci și ce anume te dezamăgește și trebuie corijat?

G.M.: Ar trebui corijat ceva? Nu cred că există defecte atât de vinovate într-atât încât să ne consumăm energiile în a corija. Cred că fiecare își cunoaște și își asumă locul și gândurile, și faptele. Asta că „fiecare își vede de treaba altuia" e o glumă. Nu mă simt incomodată din niciun punct de vedere. Fiecare actor își are propriul parcurs. Și fiecare om de teatru, de altfel, indiferent care este funcția sa. Mai am 14 ani până la pensie și nu am timp să mă împiedic în situații neplăcute. Abia dacă avem suficientă vreme pentru lucrurile frumoase pe care să le descoperim și să le savurăm. Vreau să folosesc timpul ca să joc mai departe. Să mă joc, mai departe. Animalele, copiii sunt frumoși când se joacă. E banal? Ei, are și banalul farmecul și rostul lui. Nu?

© Florin Chirea

N.C.: Crezi în aura actorului, în carismă sau doar în munca făcută cu profesionalism care duce la rezultatele scontate?

G.M.: Cred în orice pune la bătaie actorul pentru a-și împlini menirea pe scenă. Asta dă valoare existenței lui, artei sale: Disponibilitatea. E ca între toți oamenii. Doar că relațiile actorului sunt mult mai extinse, oarecum depășesc cotidianul cu nevoile și cu reperele lui – câteodată sufocant, deranjant de concrete. Disponibilitatea asta mai dă un pic de elasticitate vieții însăși, ne mai dă voie să mai fim mirați, surprinși, indiferent de dispoziția de moment. Momentele trec. Și e firesc să fie așa. Fir-ar să Fie!!!

SAREA ȘI PIPERUL

Marius Dobrin

© Albert Dobrin

Cu câteva zile înainte de premieră s-a întâmplat să zăresc decorul, creat de Iuliana Vîlsan, și am pășit pe scenă ca într-un spațiu care și când e gol are magie, în penumbra sălii fără spectatori, cu atât mai mult prin aglomerarea de obiecte dintr-un trecut mai degrabă apropiat, la scara istoriei, dar de-a dreptul uitat sau pur și simplu necunoscut tinerilor din cauza ritmului accelerat al evoluției tehnologiei. Monitoare, CD-uri reflectând curcubeul, o mașină de scris, toate într-un aranjament de primă linie străjuind voluminoși saci menajeri. Călcam prudent printre ele când am zărit de după faldul cortinei un picior. Am înghețat ca surprins într-un loc interzis. Era un manechin. Era, de fapt, un cuplu de manechine, așezate pe scaune, cu căști, ca operatorii care asigură funcționarea unei transmisii. Am vrut să ies din „încercuire" și am dat să trec prin spatele lor. Între cortină și manechine un spațiu mic. M-am strecurat cu teamă. Un vraf de hârtii și ambalaje de plastic într-o aglomerare sugerat sufocantă. La cealaltă margine a scenei, un cal-dragon, cu aripi și corn, negru. L-am privit ca pe o trimitere la calul troian în contextul prețului plătit pentru ispita iscodirii tehnice dintotdeauna. Prin prezența Monicăi Ardeleanu pe acest animal fabulos, în postura zeiței primordiale, Geea, creația Iulianei Vîlsan capătă valența unei instalații de artă, independente. Și independența este un atribut al acestui spectacol. Pentru că elementele componente, fiecare, în parte, cu consistență, îmi par a intra într-o combinație căreia îi lipsește ceva. „A pinch of salt"? Prima bănuială a fost legată de absența dramaticului din text. Sarea și piperul. Alexa Băcanu a scris un text cu multe valențe poetice, cu personaje bine descrise, dar care nu interacționează între ele decât foarte puțin. Pe de-o parte se renunță la rețeta unei intrigi, dar se aplică rețeta distribuirii matematice a personajelor, pe zone geografice, gen, vârstă și ocupație.

© Albert Dobrin

Este, desigur, un show TV în care se aplică un criteriu al eliminării, rețeta clasică a celor zece negri mititei. Ca la Agatha Christie, „mâna" care conduce soarta personajelor (aici douăsprezece) e misterioasă. Și genul competițional prin eliminare m-a dus cu gândul la filmul **Și caii se împușcă, nu-i așa?**, doar că acolo dramatismul este foarte intens. La 50 de ani de la prima aselenizare, când apetitul pentru explorare scăzuse, proiectul Mars One a reaprins flacăra imaginației de a ajunge dincolo de limita orizontului. Privind retrospectiv, expediția lui Columb este o încercare la fel de mare. Marinarii aceia care au plecat spre necunoscut erau din zona Andaluziei și singurul criteriu de selecție a fost experiența pe mare, doar câțiva alegând opțiunea călătoriei ca preț pentru o amnistie specială. La **Operațiunea Marte** avem mai degrabă un concurs de talente, conjunctural corelat cu zborul cosmic. Actorii etalează valențele personajelor, fiecare având rezervat momentul său, din croiala textului și a regiei. E drept că pe ultima porțiune de spectacol lucrurile se canalizează pe ideea principală, odată ce intervin nebănuite sincope tehnice și prezentatoarea show-ului intră în joc, căpătând un profil limpede. Simbolica păpușă cu capul lipit de un ecran, din decor, ne include pe toți. Pe noi, cei care suntem fascinați de strălucirea emisiunilor TV de anvergură și care nu regăsim aici acel *glamour* cu care suntem obișnuiți. Iulia Colan pune o amprentă decisivă pe imaginea acestui show. Personalitate puternică, ea domină scena. Dacă spectacolul beneficiază de muzica originală a lui Cári Tibor, o premisă pentru succes, apoi primul cântec devine obsedant: „Civilizație,

civilizație/ În tine ne punem/ speranțele". De la delicatețea interpretării din debut, Iulia Colan trece la o viguroasă rostire, cu un aer de comandă și vicleșug, o etalare de abilități performative. Primul ei costum este de mare impact, în acord cu aparența caracterului prezentatoarei și, mai ales, cu o fascinantă expandare a imaginii ochiului rămas liber, cel nerechiziționat de cerințele tehnice. Câte o cască de astronaut, în forma globului ocular, poartă și concurenții, un detaliu cu impact major în estetica SF a spectacolului. Ieșirea în spațiu este sugerată, în cazul probei de abilități fizice, prin proiecții (sub semnătura KOTKI Visual) care pentru publicul cufundat comod într-un fotoliu departe de scenă nu pot fi amețitoare precum vor fi perceput personajele pășind cu căști VR. Ceea ce este de remarcat pe ansamblu este efortul de participare a fiecărui „concurent", după un mod de evoluție pe scenă regăsit în numeroase spectacole ale prezentului. Seria este deschisă de Tamara Popescu, o inspirată alegere pentru cel mai tânăr personaj, Laura. Tocmai acest „contre-emploi" emoționează și pune în valoare monologul cel mai profund, de mare sensibilitate al actriței, mărturisind menținerea într-o puritate comportamentală asumată strict din dorința de a face voia tatălui, în ciuda dezvăluirii dorinței intime a acestuia, la nașterea copilului său. „Ceva ce ține de ADN, de carne, de sânge,/ E ceva în noi care ne-mpinge/ E un foc ce nu se stinge/ Noi suntem la fel, fata mea,/ Avem aceeași stea/ Chiar ești fata mea." Tot ca o observație de trend, tot mai des observ recursul la replici în versuri. Ieșirea din concurs a Laurei este cel mai dramatic moment din spectacol: „E destinul meu să fac asta" și într-o clipită, după o probă stupidă, se pune capăt unui proiect de viață.

OPERAȚIUNEA MARTE

UN SPECTACOL DE: **ALEXA BĂCANU**
REGIA: **DRAGOȘ ALEXANDRU MUȘOIU**
ASISTENT REGIE: **MONICA ARDELEANU**
SCENOGRAFIA: **IULIANA VÎLSAN**
MUZICA: **CÁRI TIBOR**
REGIA TEHNICĂ: **SORIN GRUIA**
SUFLEOR: **RAMONA POPA**
DATA PREMIEREI: **18 SEPTEMBRIE 2019**

DISTRIBUȚIA:
IULIA COLAN (PREZENTATOAREA LUCIANA FERNANDEZ), **IOANA MANCIU** (MIRIAM), **RAMONA DRĂGULESCU** (ASTRID), **RALUCA PĂUN** (KAREN), **ALINA MANGRA** (NALA), **IULIA LAZĂR** (SAYO), **TAMARA POPESCU** (LAURA), **VLAD UDRESCU** (DEMETRIO), **ADRIAN ANDONE** (OREN), **CĂTĂLIN VIERU** (BARACK), **CLAUDIU MIHAIL** (ALEJANDRO), **ȘTEFAN CEPOI** (AKI), **DRAGOȘ MĂCEȘANU** (LUCA), **MONICA ARDELEANU** (VOCEA DIN OFF), **MARIAN POLITIC** (VOCEA DIN OFF)

© Albert Dobrin

Ioana Manciu aduce în prim-plan povestea-tip a fetei, Miriam, din Orientul aflat de ani de zile în stare de război, și o face foarte bine, chiar dacă, paradoxal, se simte cumva un fals „contre-emploi". Dar este profund implicată în focalizarea pe drama unui popor, a genului feminin în acel spațiu cultural. Este și cea mai dinamică pe scenă, dansul ei, în coregrafia generală, ieșind în evidență și amprentând personajul. Ramona Drăgulescu întruchipează un personaj, Astrid, din seria celor captive într-un mod de viață aseptic, ordonat, calculat după o rețetă chibzuită, adaptat normelor de corectitudine de astăzi. „Trăiesc într-o utopie curată, luminoasă, blajină, un vis aseptic, sigur, confortabil, seren, senin, steril." Dar care tânjește după unul mai aproape de naturalul ce scapă normelor și fascinează prin vivacitate. Este singura care intră în relație cu altcineva dintre concurenți, chiar dacă alegerea ei merge spre Demetrios, tipul inocent ce nu pare a ști să răspundă tainicelor ei așteptări: „care mă plesnește fără să-l rog, doar fiindcă e vineri". Acesta, jucat cu delicatețe de Vlad Udrescu, oferă un chip adolescentin, cu sensibilitate, de la amuzanta preocupare de a investi energia necesară sexului, echivalată cu a unei mașini electrice, în ceva mai folositor, la apelativul „tataie!", din momentul probei de dialog cu cineva drag ce rămâne pe Pământ. La polul opus, al unei masculinități afișate după standarde, asociată și cu șablonul omului de afaceri de succes, personajul Oren este individualizat de Adrian Andone, afișând siguranță și depășind postura ingrată pe care cultura o rezervă acestui tip. Rămâne ușor misterioasă retragerea din cursă, insuficient explicată: „Mi-e frică și aș vrea să nu-mi mai fie./ Aș vrea să am ceva ce nu se poate lua/ Aș vrea să am planeta mea". În schimb, Alejandro este eroul ce părea favorit, pierzând în mod neașteptat. Claudiu Mihail îl înfățișează tinerește, adecvat timpului actual, aducând și un strop de umor spontan prin mica vanitate a pronunțării corecte a numelui său. Iar secvența sa muzicală a surprins cu un timbru mai bun, de valorificat pe viitor. Raluca Păun, într-o perioadă fastă a creației sale, poate face cu inventivitate, cu amprentă personală și cu bună relație de joc orice rol. Acum este Karen și din câteva replici o definește, iar evoluția muzicală înviorează legătura cu sala. Iulia Lazăr se apropie de modelul japonez: „În cultura mea, femeile sunt învățate să fie agreabile tot timpul, deci cred că aș avea o șansă". Iar prezentatoarea punctează: „Ești modestă chiar și când te lauzi!" Sayo, personajul său, invocă la rându-i un episod traumatic în copilărie, un detaliu biografic des evocat. Iulia Lazăr rostește una dintre replicile profunde din spectacol,

care ne integrează pe toți, iluzia fiind și a creatorilor, și a receptorilor: „nimeni nu mă caută, fiindcă toți au senzația că m-au găsit”. Alina Mangra, de regulă cu un joc dinamic, acum întruchipează personajul reflexiv până la inacțiune. Nala se întoarce, obsesiv, la start, meditând la goana oamenilor, renunțând la orice motivație: „Nu mă simt nicicum”.

Ștefan Cepoi are, după **White Room**, un nou rol care glisează pe axa timpului. Aki al său rămâne prin „guiț-guiț”, ca din jocul de copil, deși are, la rândul său, un monolog sensibil, despre moartea la un an după minunea de a fi înviat după 32. „Obosit de un fel de părere că lucrurile ar fi putut să fie altfel.” E o etapă a actorului care a fost ludic exploziv la începuturi, care acum nu mult timp în urmă ilustra în **Contra libertății** (Bobi Pricop) caracterul onctuos cu chip meșteșugit, cu o privire puternică. Luca, interpretat cu aceeași luminozitate, ce-i este specifică, de Dragoș Măcești, este, între concurenți, artistul. Și, paradoxal, el rămâne cel mai discret. Deși muzica se aude, deși, pe fond, arta cuprinde totul.

Naționalul craiovean produce un nou spectacol de anvergură multimedia. De data aceasta fiecare monolog se însoțește de un video-selfie, o continuitate de exprimare după **Iluzii** (Bobi Pricop), sugerând o explorare spre lumea interioară și ingenuitatea celui ce mânuiește camera video într-un templu al producției TV (mai apare câte o umbră pe chip, câte un unghi vulnerabil).

© C. Floriganță

© C. Floriganță

A doua jumătate a acestui spectacol creat de Dragos Mușoiu, cu titlul alternativ **Fabuloasa aventură a devenirii noastre,** este mai densă și oferă teme de meditație. Avem o concentrare dramatică prin noul chip al personajului Iuliei Colan, avem intervenția mitică a Monicăi Ardeleanu, lucrurile devin mai *terre-à-terre*. Finalul îi aparține lui Cătălin Vieru. Personajul Barack, permanent vizibil, fie cu imaginile-tip despre Africa, fie cu teoria politică, fie, surprinzător, cu o izbucnire copilărească: „vă urăsc pe toți!” Dar dansul său de la final, după ce a renunțat la costumul elegant de concurent, proiectat în culoarea pământului ars de soare, poate fi recursul la izvorul speciei umane. Când apocalipsa (la care omul pune umărul inconștient, sedus de confort) e aproape, soluția pare a fi tot aici, pe planeta aceasta. E nevoie doar de introspecție.

Altfel, spectacolul **Operațiunea Marte** mă face să recitesc despre exploratorii care au schimbat lumea atrași nu atât de Lâna de Aur, cât de mătase și, ce simplu, de mirodenii. Devenirea noastră ca o chestiune de satisfacere a gustului.

Vorbind de exploratori și de universul *media*, teatrul poate reflecta la Magellan, în surprinzătoarea apariție a poveștii pământului plat. În secolul al XXI-lea!

„INIMA MEA E LA CRAIOVA”

Nicolae Coande în dialog cu Cătălin Vieru

© Albert Dobrin

© Florin Chirea

Nicolae Coande*: Cătălin, ai terminat studiile la Cluj, deși le începuseși la Craiova, la școala înființată de Remus Mărgineanu. Ce te-a determinat să faci pasul spre Ardeal?*

Cătălin Vieru: Da, am studiat un an la Departamentul de Teatru din Craiova, unde m-am simțit foarte bine fiind înconjurat de colegi pe care îi știam dinainte de a-mi fi colegi la facultate. L-am avut în primul an, la Craiova, coleg de clasă, pe unul din cei doi cei mai buni prieteni, George Sfârâială. Pentru mine e foarte important să mă simt bine în mediul în care lucrez/învăț/creez. George a fost unul dintre factorii de echilibru. Pe de altă parte, eram la vârsta la care mi-am dorit să experimentez lucruri, oameni și locuri noi. Înainte de a deveni student, am făcut parte din trupa de teatru Morphia a Colegiului Național Carol l, cu care am participat la foarte multe festivaluri pentru elevi. La aceste festivaluri existau ateliere de teatru susținute de studenți la teatru din diverse orașe. Mulți dintre ei vorbeau despre Miklos Bacs de la Facultatea de Teatru și Televiziune din Cluj-Napoca. În vacanța dintre semestre de la Craiova am văzut un anunț pe internet în care era anunțată admiterea la Cluj. Profesor de clasă era „Profu", adică domnul Bacs. Pot spune că acela a fost un moment decisiv în traiectoria mea, sădind dorința de a pleca.

N. C.: Nici acolo nu ai rămas, te-ai întors spre Oltenia și ai ajuns la Vâlcea, unde te-ai remarcat printr-un rol nominalizat la premiile UNITER. Cum îți apar acei ani petrecuți la „Anton Pann"?

C.V.: Da, așa este. Eu am fost veșnic îndrăgostit de Oltenia. Nu pot trăi în altă parte. Pot vizita, pot petrece lungimi diferite de timp oriunde, doar dacă știu că mă întorc în Oltenia. E ceva în spiritul nostru și modul nostru de a acționa în care mă regăsesc.

Clujul, pentru mine, și-a făcut treaba, cum s-ar spune. Am învățat, în cei trei ani petrecuți la Cluj, enorm, ca om și ca actor. Dar am știut de la bun început că vreau să mă întorc în sud. Întâmplarea a făcut ca în ultimul semestru petrecut la Cluj, pe o secetă totală a posturilor în teatru, să găsim la Râmnicu Vâlcea un manager dispus să angajeze. Și domnul Adrian Roman, după concurs, a angajat aproape o jumătate de clasă de la Cluj.

Și a urmat un an care nu a fost foarte diferit de facultate. Trăiam toți în teatru, eram la dispoziția regizorilor 24/24. Și, școala, practic, a continuat și cu regizorii, care aveau răbdare și încredere în noi. Un regizor de la care am învățat enorm atunci și cu care aș lucra oricând cu plăcere este Cristi Juncu.

Nominalizarea la UNITER este o întâmplare fericită. Atât. Mulțumesc întâmplării că mi-a dat de lucru mai departe.

N. C: Din 2012, stația finală – Craiova (sau nu?). Oricum, ești de șapte ani aici și te-ai integrat foarte bine în grupul actorilor tineri preferați de regizori cu vocație experimentală (mai mult sau mai puțin). Ce înseamnă forța grupului pentru tine?

C.V.: Am vorbit de faptul că pentru mine e foarte important să mă simt bine în mediul în care lucrez. Forța grupului e, sigur, importantă pentru că teatrul nu poți să-l faci de unul singur. Dar asta se știe. E importantă echipa cu care lucrezi. E important să te știi cu oamenii, să te susțină și să-i susții, să funcționeze ca plasă de siguranță. Să te poți baza pe ei. Să colaborezi și să te înțelegi. E importantă comunicarea în echipă. Și e importantă ridicarea la fileu. Din punctul meu de vedere, spectacolul funcționează ca un motor angrenat de roți mai mari și roți mai mici. E important să știi ce fel de roată ești. Dacă ești roată mică, nu încerca să te dai roată mare în acel spectacol. Pentru că moare motorul. Va veni o vreme în care rolul tău în motor se va schimba, vei deveni tu roata mare și colegul roata mică. Și tot așa ...

N.C.: Cum îți lucrezi rolurile? Anii de școală ajută sau e vorba de continua înaintare personală, acolo unde tu te definești, poate, uneori în răspăr cu catehismul meseriei?

C.V: Nu știu dacă am o metodă foarte clară sau care să-mi fie limpede în mod matematic. Sigur că anii de școală sunt importanți. Te învață să gândești pe scenă. Sau așa ar trebui. Te învață să-ți gândești un personaj.

© Florin Chirea

Pentru mine, însă, e foarte important ceva ce nu se învață în școala. Instinctul. Îl ai sau nu-l ai. În construcția personajului funcționează intuiția. Cel puțin la mine. Abia după, încep să adaug. Dar intuiția nu mă înșeală. De fiecare dată când m-am dus spre un personaj așa cum am simțit de la prima lectură, m-am întâlnit cu el pe drum. Deci, simțul a funcționat.

N.C: Cu cine ți-a plăcut să colaborezi dintre regizorii care te-au distribuit la Craiova? Ce simți când nu ești distribuit într-un rol care ți-ar plăcea? Ce simți când ești propus pentru un rol pe care nu-l „simți"?

C.V.: Cu toți. De la fiecare am avut ceva de învățat. Nu există să nu ‚simt' un rol. Pentru mine e un cadou orice personaj pe care-l cunosc. E o bucurie de la care n-am cum să mă dau în lături. Sigur, dacă vin după o perioadă în care am repetat non-stop și am jucat, s-a întâmplat, e drept, să zic că nu mai pot încă unul. Dar asta s-a întâmplat de două ori în nouă ani.

Îmi place să joc. Chiar „roata mică", câteodată chiar minusculă. O fac dintr-un egoism artistic. Mă distrez pe scenă. Ce să îți dorești mai mult de la job-ul tău?

Cât despre roluri în care nu sunt distribuit, încerc să mă feresc să cred că mi se potrivește ceva. Cred că doar îți faci sânge rău. Cred foarte tare că un regizor bun vede mai bine ansamblul decât tine. Asta e treaba lui. Așa că nu are rost, în încăpățânarea ta, să înjuri pe la colțuri că nu ești tu Hamlet. Eu zic mai bine să te bucuri de Laertes-ul tău. Sau Horațio...

> *Tot timpul am spus că iubesc mai mult scena. Cam ăsta ar fi motivul pentru care nu sunt pe marile ecrane. Că nici nu am încercat să văd dacă merit să fiu.*

N.C.: Ce barieră emoțională și artistică ți-ar plăcea să depășești?

C.V.: Nu e o barieră. E mai degrabă o utopie.

Mi-aș dori să reușesc să scot din interiorul meu acel personaj simplu creionat, pe care doar eu îl văd și îl aud în momentul în care îmi spun textul în gând, singur în baie, în sufragerie, când fumez o țigară. Adică în momentele în care sunt extrem de relaxat. Știu că e foarte greu,că am tot încercat. Am ajuns la rezultate, să zicem, mulțumitoare. Dar tot nu e aia, nu e ce aud și-mi imaginez eu. Dar, și dacă voi vedea că într-adevăr este o utopie, nu voi renunța.

N.C.: Ai făcut și film, parcă. De ce nu te vedem mai des în roluri pe marile ecrane?

C.V.: Nu am făcut film, cel mai aproape am fost de această industrie la 10 pentru Film de la TIFF. Aceasta e o secțiune a Festivalului de Film Transilvania în care zece actori care nu au mai făcut niciodată film sunt selectați și propuși directorilor de casting și regizorilor de film. Dacă aș da vina pe sistem, pe nesănsă, pe prieteniile deja existente în această industrie, ar însemna că mi-am pierdut mințile. Ele există, oricum. Adevărul este că nici măcar la casting-urile la care am fost chemat nu m-am dus. Darămite să mă duc eu să bat la ușa unui director de casting. Nu prea am făcut nimic ca să fac film, poate că nu m-a interesat într-atât. Tot timpul am spus că iubesc mai mult scena. Cam ăsta ar fi motivul pentru care nu sunt pe marile ecrane. Că nici nu am încercat să văd dacă merit să fiu.

N.C.: Unde te vezi la 40 de ani, vârsta exemplară a bărbatului?

C.V.: Dacă vorbim din punct de vedere artistic, așa cum am spus, inima mea e la Craiova și mă simt norocos că am avut onoarea să pășesc pe această scenă. Tot în cabina cinci mă văd, alături de Dragoș, Cosmin și Ștefan, cu ei mai bătrâni, cu mine la fel de tânăr, cu aceleași glume între noi.

Poate că ar fi trebuit să răspund la întrebarea asta cu ceva măreț, nu știu, să zic că peste 10 ani vreau să mulțumesc familiei mele în momentul în care primesc premiul Oscar. Dar Realitatea e că tot ce-mi doresc e să fiu sănătos, ca să pot să-mi fac meseria.

Dar, sincer vorbind, când am citit întrebarea, imaginea mea a fost cu familia. La 40 de ani, adică, mai exact, peste nouă ani, să fiu alături de familia mea la o țuică fiartă într-o seară geroasă, ca asta. Părinții să devină bunici, și noi, copiii, să fi devenit părinți. Și Iulia Colan, soția mea, să-mi zâmbească la fel de călduros ca până acum. Și fără prea multe scaune goale la masă, dacă se poate. Ce imagine mai teatrală de atât vreți?

CERASELA IOSIFESCU

O ACTRIȚĂ A EMOȚIEI PURE

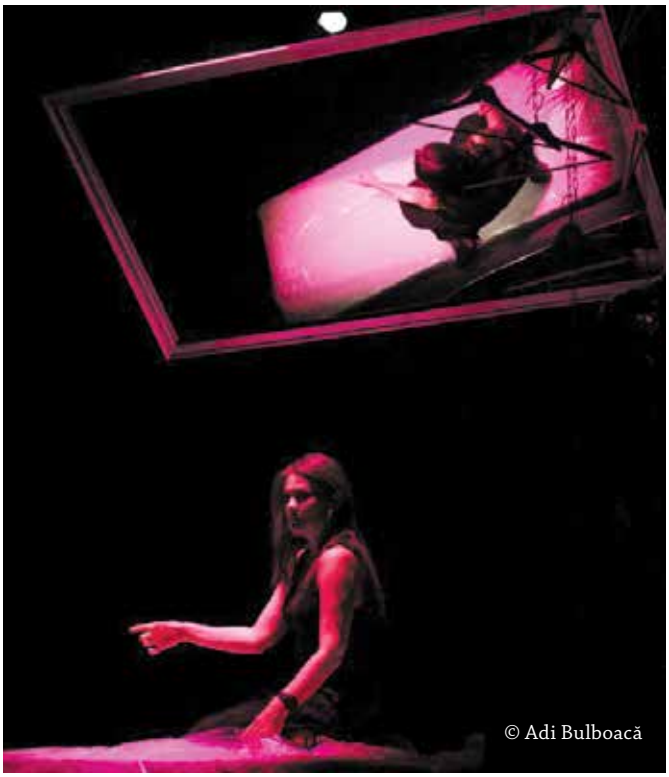
Pe marginea spectacolului *Obsesii*,
în regia lui Yannis Paraskevopoulos

Claudiu Sfirschi-Lăudat

© Adi Bulboacă

Marile întâlniri – și mă refer aici la cele cu adevărat semnificative – sunt, de obicei, discrete și dictate de coincidențe care se dovedesc, în cele din urmă, a fi deloc întâmplătoare, ba dimpotrivă, se așază sub semnul destinului. Toate acestea sunt cadrul perfect pentru a vorbi și despre întâlnirea cu Cerasela. Spre ea au condus alte întâlniri, și ele la fel de însemnate. Prima din seria acestor intersectări ale destinului a fost aceea cu scrierile Margaritei Karapanou, un autor pe care l-am descoperit cu uimire, respect și admirație, sentimente devenite tot mai ferme pe măsură ce îi descopeream opera. Fiică a Margaritei Lymberaki, ea însăși o reputată autoare din Grecia, Margarita Karapanou s-a străduit toată viața să se impună ca scriitoare autonomă, care să nu fie judecată prin comparație cu propria-i mamă, dezvoltând o relație de dragoste și ură cu aceasta, relație care i-a și creat – sau sporit – tulburarea maniaco-depresivă, sursă sau impuls creator pentru multe dintre cărțile sale. Am descoperit-o traducându-i o carte răvășitoare, intitulată *Da*, în care descrie numeroasele sale intrări și ieșiri din clinici pentru persoane cu tulburări mentale. Am fost bulversat și am devorat, cum se spune, și restul cărților sale. Cum niciun editor nu s-a arătat interesat de o autoare atât de fascinantă, deși multe dintre cărțile sale au fost traduse și premiate în alte țări, am început să pun cap la cap fragmente din acest roman-confesiune, la care s-au adăugat și altele, din alte opere, sau doar idei, și am început să scriu printre ele, peste ele, creând o situație dramatică, întrucât totul îmi suna ca un monolog. I-am vorbit lui Yannis Paraskevopoulos despre acest proiect, cu prilejul uneia dintre vizitele lui în România, și am aflat că este una dintre autoarele lui îndrăgite, care l-a însoțit și l-a ajutat în multe momente dificile ale existenței. Știam despre colaborările sale cu Cerasela Iosifescu, așadar căutarea actriței care să dea glas obsesiilor, frământărilor, chinurilor, dar și bucuriilor mărunte ale Margaritei Karapanou își aflase răspunsul. În felul acesta, s-a născut o echipă de lucru pe ai cărei membri îi legau afinități confirmate deja de trecerea timpului.

Nu pot uita întâlnirile cu Cerasela pentru lectura primelor mele încercări de a da o formă textului, observațiile fine și mereu exacte pe marginea textului, inteligența, dar și intuițiile care o conduceau spre echilibrul vorbelor așa cum urmau ele să fie spuse, auzite și interpretate pe scenă. Am avut și negocieri mai aprige, în timpul cărora mai lăsam eu, mai lăsa și ea, mai plusam eu, mai plusa și ea, orgolii și entuziasme care se temperau întotdeauna prin găsirea acelui echilibru de care aminteam mai sus. Asta era înainte de a o vedea „la lucru". Pentru că, în clipa în care a început să interpreteze la repetiții, ea a devenit Karapanou, iar eu am avut dovada că toate intuițiile ei au fost corecte. Nu exista nicio scindare, nicio fisură între text, intențiile lui și ceea ce vedeam și auzeam. Era pentru prima dată când participam activ la „punerea în scenă", la ridicarea unui spectacol, iar ceea ce vedeam întâmplându-se acolo era magie curată. Regizor, actor și text – între ei se crease un fir invizibil, care ținea totul într-un ghem de emoții


© Adi Bulboacă

ce devenise real, palpabil în persoana Ceraselei și în personajul Margaritei Karapanou. Dacă până atunci emoția mea fusese doar aceea a lecturii, a traducerii, a cuvântului scris, care, orice am spune, este mort până nu suflă deasupra lui cineva un praf al imaginației, în momentul reprezentării lui pe scenă în carne și oase de către o actriță ce-l trăiește cu toată ființa, cuvintele cad toate și rămâne emoția pură. Iar asta se poate constata cel mai deplin văzând cum publicul o soarbe din priviri pe Cerasela, cum o lasă să-i pătrundă în minte și în suflet, păstrând-o – sunt sigur de asta – mult timp după ce va fi ieșit din sala de spectacol. Pentru că Cerasela are această calitate pe care nu mulți actori o au: te pătrunde și rămâne acolo, creând obsesii și dependențe.

OBSESII

UN SPECTACOL DE: **CLAUDIU SFIRSCHI-LĂUDAT**
DUPĂ TEXTE DE: **MARGARITA KARAPANOU**
REGIA: **YANNIS PARASKEVOPOULOS**
ASISTENT REGIE: **CĂTĂLIN MICULEASA**
DECOR & COSTUME: **LIA DOGARU**
CU: **CERASELA IOSIFESCU**
DURATA: **75 MIN**
DATA PREMIEREI: **15 SEPTEMBRIE 2019**

TEATRUL NAȚIONAL „MARIN SORESCU" CRAIOVA

DEPLASAREA SPRE ROȘU

Marius Dobrin

© Adi Bulboacă

„Și teatrul e o uzină" a spus Ion D. Sîrbu și, cel mai probabil, a făcut-o în anii în care a fost sufletul literar al Naționalului craiovean. Iar anvergura de mare uzină se simte azi mai mult ca oricând, cu nenumărate producții scenice an de an, pe lângă toate câte sunt invitate aici. Suflul teatral hrănește un nucleu de entuziaști pentru care vacanța de vară a fost prea lungă și debutul stagiunii a fost ca o ploaie îndelung așteptată de o recoltă mereu promițătoare. Așa se face că în seara de 15 septembrie sala mică a fost luată cu asalt de spectatori, o dată mai mult atrași de reîntâlnirea cu o mare actriță, Cerasela Iosifescu. Și, s-a văzut la final, cu Yiannis Paraskevopoulos, regizorul care ne-a cucerit prin **Romeo și Julieta** și al cărui **Pescăruș** e încă evocat, mai ales că puține dintre cele care i-au urmat l-ar putea face uitat. Atmosfera de „rentrée" s-a simțit în emoția de pe gradene și, cu sensibilitate, de pe scenă. Cerasela Iosifescu a demonstrat din nou valențele de măiestrie pe care publicul aștepta să le revadă, dar a transmis și câteva sensibile ezitări. O emoție mărturisită în interviul acordat televiziunii române despre dificultatea unui show în care este singură pe scenă. O singurătate pe care am simțit că o pot asocia cu absența unei partenere precum Florina Cercel din spectacolul pe care aceste două actrițe l-au adus și la Craiova acum mai mulți ani (**Noapte bună, mamă!**, pe un text de Masha Norman, regizat de Mircea Cornișteanu). Am putea jongla cu ideea unei continuări a aceluia, cu „fiica" în posteritatea „mamei". Acum fiica purtând numele mamei, în textul construit de Claudiu Sfirschi-Lăudat: Lora, în realitatea literaturii care a alimentat semnificativ acest text: Margarita. „Ce idee trăznită! Să avem același nume!"

Mai mult, autorul a subliniat că fiica nu i-a iertat mamei că a semnat, ca scriitoare, nu doar cu numele de fată, Liberaki, dar și cu cel de căsătorie, Karapanou, singurul cu care a semnat fiica, cu merite recunoscute încă din timpul vieții. „Îmi furi existența, scorpie! Îți semnezi cărțile cu numele meu. Puloverele mele sunt pline de părul tău. Îmi ademenești cățelușa să vină să doarmă cu tine. Îmi furi prietenii. [...] Nimic nu mai e al meu. Totul e al tău."

Obsesii devine astfel un rezumat al unui jurnal care mărturisește legătura dintre cele două, până la inevitabila extincție a mamei. O legătură expusă dur de la prima replică: „Când m-au dus să mă vadă, s-a întors spre perete", dar una cu multe fațete, una mai solicitantă decât alta. O dragoste aidoma celei pentru o păpușă: „Am așezat-o în cutia ei, să doarmă, asta după ce i-am tăiat mâinile și picioarele, ca să încapă mai bine. Mai apoi, i-am tăiat capul, să nu fie grea. Acum, o iubesc foarte mult".

Între aceste coordonate se desfășoară turul de forță al Ceraselei Iosifescu – o intrare în scenă ca o furtună, învăluind spațiul publicului, luat drept partener de situație. „Clinică, dulce clinică... Ce dor mi-era să ajung aici. Văd că e multă lume la rând. Tot mai multă lume... Dar eu sunt de-a casei, o să intru repede." O miză subtilă a spectacolului, atât timp cât nu te lași furat de șirul poveștilor Lorei, ci te poți gândi la tine însuți, cu propriile tale vulnerabilități. Replica de mai sus te plasează instant în imaginarul sălii de așteptare a unei clinici despre care decorul sugerează fabulatoriu prin pastilele uriașe. Un exercițiu, într-un fel, la îndemâna oricui. Astfel, spectacolul se mută instant spre o introspecție. O mutare delicată, față de care fiecare reacționăm diferit. Lora spune: „Au şi ei obsesiile lor. Alb, alb, tot alb" și ne poate invada o imagine pe care o știm, într-un fel sau altul. Doar că spectacolul ne salvează de această obsesie pentru că albul invocat nu se materializează deloc pe scenă. Dimpotrivă, dominanta este a unui roșu magic, captivant. Poate, așa cum vorbea Theodor-Cristian Popescu în conferința sa despre tipurile de construcție a unui spectacol, este menajată fobia noastră față de imaginea unui mort. La limită, față de imaginea dintr-un spital. Lia Dogaru a construit un spațiu în care domină roșul pe o canava de negru. E fuga de alb și deplasarea spre roșu ca un efect Doppler resimțit la îndepărtarea observatorului de sursa emitentă. Fugim de „albul" clinicii, fugim spre farmecul solicitant al vieții în limitele foarte largi ale normalității. Astfel că Lora e mult mai aproape de oricare dintre noi, că doar nu ne e străin să luăm pastile și multe spaime ne bântuie.

© Adi Bulboacă

Terapia prin *shopping* ori cheful nebun de sex, la trei noaptea... De altfel, scena telefonului erotic și vizita necunoscutului pe care hazardul l-a adus pe fir reprezintă un moment de fermecătoare virtuozitate dramatică într-un decor ilustrând apropierea de „roșu". Ceea ce textul din **Obsesii** aduce în plus este ideea salvării prin scris, o salvare asumată rațional, cu atât mai remarcabilă, presupunând sacrificiul renunțării la tratament. Sunt replici de mare frumusețe, o *ars poetica* însoțită de o poveste tulburătoare, aflată sub semnul unei declarații: „Trebuie să atingi literatura așa cum te atinge și ea, trupește". Cu doze de umor presărat să estompeze fie teama de prea mult lirism, fie limita de suportabil a sufletului bântuit de demonii suferinței. Claudiu Sfirschi-Lăudat a mărturisit, la rândul său, într-un interviu că în vremea construcției spectacolului a descoperit că nu poate răspunde, rapid, la întrebarea dacă o anume replică îi aparține sau e a Margaritei Karapanou. Un text fără valențe dramatice, dar un suport pe care Yiannis Paraskevopoulos a construit simplu, de la *captatio benevolentiae* până la finalul ușor ezitant, cu deschiderea ușii spre invadarea luminii (un bemol la scena plaselor de cumpărături). Totul spre a valoriza jocul protagonistei: dinamică, vivacitate în replică, dezinvoltură în orice situație, sensibilitate în anumite momente. Cerasela Iosifescu marchează bine puterea magică a scrisului și renunță la evocarea semnului divin: „Într-o noapte, mi-ai mângâiat fruntea și m-am răcorit... Încă mai simt gustul mâinii Tale... Dar nu m-ai ajutat".

Morala fiind simultan cinică și optimistă: „M-oi descurca și singură".

© Adi Bulboacă

FĂRĂ ARTICOL HOTĂRÂT

Mădălina Nica

Un spectacol de teatru poate fi multe, dar sigur este o punere în formă a ceva, un sistem dinamic de mecanisme, tehnici, procedee prin care ceva-ul este adus și pus în relație. Și mai are ceva. Nedefinibilul. Nu despre mecanisme, tehnici, procedee folosite în spectacolul „Obsesii", de Claudiu Sfirschi-Lăudat, după texte de Margarita Karapanou și regizat de către Yiannis Paraskevopoulos vor fi impresiile ce urmează. Și nici despre ceva-ul nedefinibil, pe care vă încurajez să îl descoperiți la fața locului. Într-un *one woman show* e cu atât mai importantă situarea cât mai în loc și cât mai față către față. O prezență mai prezentă, o provocare să hrănești energia locului, ca platformă pentru desfășurarea de forțe.

Cerasela Iosifescu este, și în acest spectacol, o desfășurare de forțe. Cu nuanțe și texturi. Cu joc, interpretare și trăire. Dacă am detestat-o și iubit-o pe Medeea datorită ei și dacă în punerea în scenă a comicului caragialesc m-a surprins ușurința cu care stârnește umorul, în „Obsesii" am descoperit asumarea efortului pe care îl presupune să joci „singur". Pun ghilimelele pentru că un spectacol cu public este și despre nesingurătate, chiar și atunci când vorbește despre însingurare, așa cum a fost și în cazul acestui spectacol. Cu diferența că atunci când este doar cineva pe scenă, nesingurătatea presupune, ca să se intre în relație cu publicul, că acel cineva nu se poate baza decât pe sine. Și pe public.

În acest spirit, spectacolul debutează cu o *captatio benevolentiae* în care personajul-narator al propriei povești se adresează direct și frontal publicului. Pe parcurs, chiar dacă structura discursivă are ca fundament autoreferențialitatea tipică unui text profund autobiografic și confesiv, sunt momente în care persoane din public sunt privite în ochi, când convenția procedurală presupune agățarea de celălalt. Cam așa cum se întâmplă cu persoanele care suferă de *bipolar disorder*, cum este și cazul Lorei, scriitoarea ce își împărtășește experiența bolii, lupta cu ea, se întreabă despre cauze, își demască traume-

© Adi Bulboacă

© Adi Bulboacă

le, fricile, speranțele, visele, relația cu mama etc. Similitudinea dintre modul de livrare a performance-ului și felul de manifestare a unei persoane afectate de *bipolar disorder* punctează eficient în sensul activării publicului ca potențial personaj într-un dialog de genul acelora pe care le numim astfel, deși acceptăm că sunt o succesiune de monologuri. Ni le ascultăm reciproc, chiar și atunci când presupun multă tăcere, așa cum publicul trebuie să ofere pentru a face posibil lungul monolog centrat pe scoaterea la lumină a unor fragmente de viață interioară și exterioară ale personajului.

Am spus „efort" pentru că dincolo de momentele în care emoția este trăită, am resimțit și momentele în care s-a interpretat. Au dat culoare mai degrabă decât să dezvrăjească. Au fost și asperități, împingeri tipice mai degrabă unei psihoze decât manifestărilor stării maniacale specifice tulburării bipolare, însă nu corectitudinea (pseudo-)științifică este, în mod obiectiv, miza spectacolului. Subiectiv, cu atât mai puțin. Nu mă așteptam așadar la verosimilitate de tip documentar. Mă așteptam ca spectacolul să fie despre o persoană din spatele personajului folosit ca vehicul pentru poveste. În pofida textului, care mi se pare că s-a concentrat aproape exclusiv pe prezentarea traversării tulburării în cauză, spectacolul a făcut totuși vizibilă persoana, chiar dacă uneori ea și/sau personajul a/au ales să se ascundă sau, fără să vrea, a/au păstrat un ecran, renunțând la măști.

Textul nu m-a mișcat așa cum o fac scrieri înalte ale unor scriitoare (pomenite de altfel și în acest spectacol) care au schimbat fața esteticului în literatură, devenind mai puțin relevant că au suferit de tulburări sau afecțiuni psihice. Orizontala desfășurării discursului a avut și relief, chiar dacă uneori a fost evident că punerea în scenă a încercat să compenseze insistența textului în a transmite stările tipice omului tulburat care se întâlnește cu sine și în afara, și înăuntrul tulburării. Scenografia și decorul creat de Lia Dogaru au ajutat mult la texturare și structurare, încercând să plaseze în realitatea exterioară, prin sugestie sau reprezentare, dialectica haos–ordine din realitatea interioară a personajului. Fără contrapunct. Doar deconstrucție și simetrie.

Ceea ce m-a mișcat a fost momentul în care ceva-ul de transmis s-a înălțat și întâlnit fără rest cu felul în care a fost transmis. Când s-a întâmplat transcenderea conflictelor și contradicțiilor, când unitatea și coerența persoanei și personajului au sclipit grație felului în care au fost transmise. S-a întâmplat către final, când textul a spus în sfârșit ceva înalt. Și nu pentru că replica la care mă refer s-a raportat la divinitate, ci pentru că s-a raportat la ceva ce ține de esențialul condiției umane: liberul arbitru. Și actul de a iubi. Plus că a fost formulat interogativ și spus ca o liniștire asumată. Tulburătoare în sensul că dincolo de coarda emoțională atinsă readuce atenția la dialectica omenesc–dezumanizare, libertate personală–constrângerea pe care o exercită *bipolar disorder*, dragoste–relaționare toxică.

În acest final am perceput-o pe Cerasela Iosifescu eliberată, detensionată, scuturată de adrenalină, triumfătoare și umilă într-un mod admirabil. A depășit dinamica dintre ea și personaj, mai deschisă și mai vulnerabilă decât în momentele în care personajul „jucat" se arăta vulnerabil. Mai vulnerabilă chiar decât în momentul aplauzelor. De aici forța. Cea de dincolo de desfășurarea de forțe de pe parcurs. Cea care rămâne. Amprenta. Măcar pentru asta pot spune că deși spectacolul nu a avut asupra mea un impact răvășitor, are putere. Și asta fără să intre într-un joc de putere cu publicul. Așadar onest. Deloc puțin lucru.

PROFEȚII VECHI ȘI NOI

Marius Dobrin

„Via s-a uscat,
smochinii s-au împuținat,
rodia și finicul și mărul
și pomii câmpului uscatu-s-au cu toții;
ca fiii oamenilor dat-au bucuria pe rușine”

(Ioel, 1:12)

Am râs, anii trecuți, când lumea era împânzită de avertizoarele sfârșitului lumii. Am ironizat pe cei care, la început de mileniu, erau speriați de etichetele alimentelor. Eram mulți cei care ne luptam cu teoria conspirației. Acum descopăr, uimit, că dinspre cultură vin mesaje aidoma acelora combătute pentru orizontul lor limitat. E drept, acele teorii prăpăstioase sunt acum drapate în faldurile unei ideologii ce se proiectează în cea mai bună lumină. Dacă acum douăzeci de ani tinerii încercau să alunge spaimele față de tot ce era nou celor ce rămăseseră în ritmul și limitele trecutului înțărcuit, acum tinerii scandează taman refrenele celor speriați altădată.

Davide Carnevali are 39 de ani, trăiți în Europa liberă și unită, dar colorează textul piesei sale, **Vești bune. Final**, în nuanțele toxice care în trecutul violent au fost brune, iar apoi roșietice. El construiește o alegorie distopică planetară și, inevitabil pentru această anvergură, simplifică și generalizează. Ne propune o profeție apocaliptică determinată de păcătoșenia omenirii. O aproximare grosieră care, dacă intri în jocul ei, te face captiv unei viziuni psihotice. Trama este, în fond, clasică: cei răi conduc lumea, iar cei buni sunt sclavii care suportă efectele vitriolantei conduceri. Generic, corporațiile sunt identificate drept diabolice. Interesul material

© Albert Dobrin

fără margini, expresie a lăcomiei, a devenit, în structura modernă, vectorul dezintegrării umanității. Bine organizat, cu proceduri minuțios întocmite, își selectează executanții prin stimularea slăbiciunii omenești și prin dirijarea caracterelor în combinația cea mai eficientă. Așa începe spectacolul creat de Alexandru Dabija.

Ramona Drăgulescu dă culoare, prin joc, cenușiului apăsător al spațiului corporatist (corporația fiind noul iad). Cu verva ei cunoscută ipostaziază un personaj care are și umor, și inteligență, unul care în folclor știe a se face frate cu dracul până trece puntea, dacă nu cumva i-ar veni de hac. „Muncesc ca un bărbat" este și punctul ei forte, dar și vulnerabilitatea. Un personaj care se definește eficient și care amintește de harul comic al actriței. Iulia Lazăr mizează pe impactul cerebral al răspunsurilor monosilabice la întrebări mitraliate de angajatorul corporației, întrebări care incriminează structura: „Sunteți un subiect predispus să comiteți acte care nu sunt acceptabile din punct de vedere juridic dacă sunt justificate de protejarea companiei pentru care lucrați?" Rostite în stilul anchetatorilor cinici și insidioși, interpretați de George Costea și Vlad Udrescu, cu toate șabloanele atribuite unor asemenea personaje. Fiecare dintre ei are și intervenții la dedublare, cu inteligența unei

relații dincolo de perimetrul piesei. Oarecum complementar apare cuplul angajator–aspirantă jucat de Dragoș Măceșanu și Alina Mangra. El, asortat și cu pantalonii trei-sferturi, apare cu tumbe, carnavalesc – deși efectul este redus datorită aerului apăsător deja instalat. Ea este cea care trebuie să rostească discursul acuzator la adresa întregii omeniri: „am produs tot ceea ce am putut produce și am vândut tot ceea ce puteam vinde, dar asta nu a fost suficient, noi am dorit mai mult și mai mult, ne-am dorit lucruri care nu au fost încă create, și așa am început să investim în alte lucruri". Este noul profet care aruncă anatema pe acest neam păcătos. O acuză care pornește de la nefericitul caracter al omului și trece în patosul expresiei către indicarea unei clase, a unei civilizații, a unei rase ca vinovate pentru faptul că planeta e pe buza prăpastiei. Discursul dur, rostit la un pas de public, aparent menit să-l stârnească, dar mie îmi pare profund nedrept, fals, amestecând elemente reale cu interpretări incorecte. Cine stă să asculte ce spune „*the fool on the hill*"? Atât timp cât genul acesta de text exclude povestea și se asumă ca eseu de opinie intră pe un teren sensibil față de judecata celorlalți și de numitorul comun al recunoașterii adevărului. A doua treime a spectacolului urcă miza acuzelor și, din păcate, scade calitatea jocului. Racordul este o replică din falsele manifeste umaniste: „Suntem devastați de șaptezeci de ani de pace. De asta ne-am prăbușit". De la focalizarea pe oameni se trece la mutarea accentului pe animale. Și nu e vorba doar despre sclavia contemporană („Cel puțin fiarele nu se plâng. Spre deosebire de bărbați, femei și mai ales copii, care sunt cei mai plângăreți./ Copiii nu vor să muncească niciodată"), cât despre controlul de tip nazist al reproducerii și al vieții animalelor pe post de oameni. Ceea ce articolele spăimoase de acum mulți ani propovăduiau cu seria de „E"-uri, piesa lui Carnevalli desăvârșește prin cinismul unei politici de corporație: „o treime din alimentele pe care le consumă este stricată. O altă treime nu este chiar mâncare. Așa că stomacul și ficatul sunt primele organe afectate". Asta în contextul în care vine vorba de afacerea comerțului cu organe pentru transplant. „Etica obligă treptat guvernele să încredințeze acest tip de purificare etnică sectorului privat." Teribile vorbe! Și nu, nu e un caz izolat, este o ilustrare a unei situații generale. Totul ambalat în fraze din noul limbaj de lemn al unei lumi tot mai pretențioase la aparențe. George Costea este din nou pe muchia subțire a unui personaj șa-

© C. Floriganță

© Albert Dobrin

blon, fără conștiință. Un râs amar și o revoltă, o interpretare pliată cu suplețe pe rol. Surprinde jocul ales pentru Iulia Colan. Maniera în care trebuie să evolueze este ușor stridentă și scade din impactul unor replici care, altminteri, dau consistență personajului, cel puțin prin postura maternală. Ursul brun care dansează în restaurantele poloneze de mâna a doua este un rol care se salvează în text și care sună credibil în rostirea naturală a lui Alex Calangiu. Scena sa ajunge la public și prin umorul melancolic, și prin intuiția dramei, și prin empatia față de umanitatea personajului. „Te rog, spune-mi că albinele nu au dispărut", în rostirea actorului încălzit în blana de urs, cu chipul inocent, cu aerul speriat al celui cu inima bună și bucuros de viață, transmite mai mult decât toate discursurile acuzatoare, crispate, la un loc.

Ultima treime produce o nouă transformare de paradigmă. Imaginația scriitorului îmbină visul robotizării cu politica de eficientizare la maximum, corporațiile mizând pe obiectele luând locul, la rândul lor, animalelor. Răsturnarea presupune că oamenii sunt aruncați în apa clocotită pentru o supă și câte alte cruzimi dintre cele pe care noi toți le facem, nonșalant, cu alte piese din angrenajul planetei. Personajele, o varietate a Omului de Tinichea, interpretate cu atenție esențială pentru detalii, de către Alina Mangra, Cătălin Miculeasa, Vlad Udrescu, Ștefan Cepoi, descriu viitorul în culorile sumbre ale post-apocalipsei, o destinație pe care omenirea pare a ține cu orice preț să o atingă. „Îți amintești? Animale superbe dansau peste tot, la orice oră din zi și din noapte. Câmpurile erau pline de ele, pajiștile și pădurile trăiau după ritmul lor și toate animalele sălbatice și păsările cerului, tot ce se mișca pe pământ avea un suflu de viață. [...] Se poate spune că vremurile alea bune n-o să se mai întoarcă."

Un interludiu cu o încărcătură aparte este susținut de Cătălin Miculeasa care rostește, cu o voce matură și cu o apăsare crescândă, versete din Rozariu. În absența tonului tezist al piesei, acest episod ar fi marcat puternic atât ipocrizia unora, cât și spaima reală a altora ori o tainică înțelegere. Pentru ca în final, îngerul, evident, Angel Rababoc, să vină la apa Vavilonului. Povestea pe care o spune cu glas estompat, la limita teatralității, cu un chip mai degrabă rătăcit, este o chintesență a piesei. Un rezumat aproape veninos al istoriei umanității, cu accente sardonice, încheiat sec: „mureau încet din cauza lipsei de aer și de imaginație".

Am scăpat cu viață, cum a glumit Alexandru Dabija, după premieră, dar e de meditat la acest spectacol. Pentru un reglaj mai bun al reflectării realității și, respectiv, cel mai important, unul al comportamentului fiecăruia. Vrăjitorul poveștilor, regizorul așteptat cu atâta nerăbdare, a venit. Craiovenii au putut vedea, până acum, câteva dintre producțiile sale datorită proiectului „Colibri într-un ACT". Acum a fost cu totul și cu totul altceva. Vom mai aștepta.

Ceea ce salvează acest spectacol este scenografia care poate figura ca instalație de sine stătătoare. Andreea Simona Negrilă a adus toate mediile: apă, pământ cu iarbă, metalul strălucitor (în care să ne oglindim noi, destinatarii acestei pledoarii patetice) al civilizației urbane. Mai mult, coloratura unor pești prin aer, ca niște păsări în cuibul propriu. A meșteșugit la reprezentările obiectelor și a semnalizat spațiul de deasupra: FOLLOW ME!

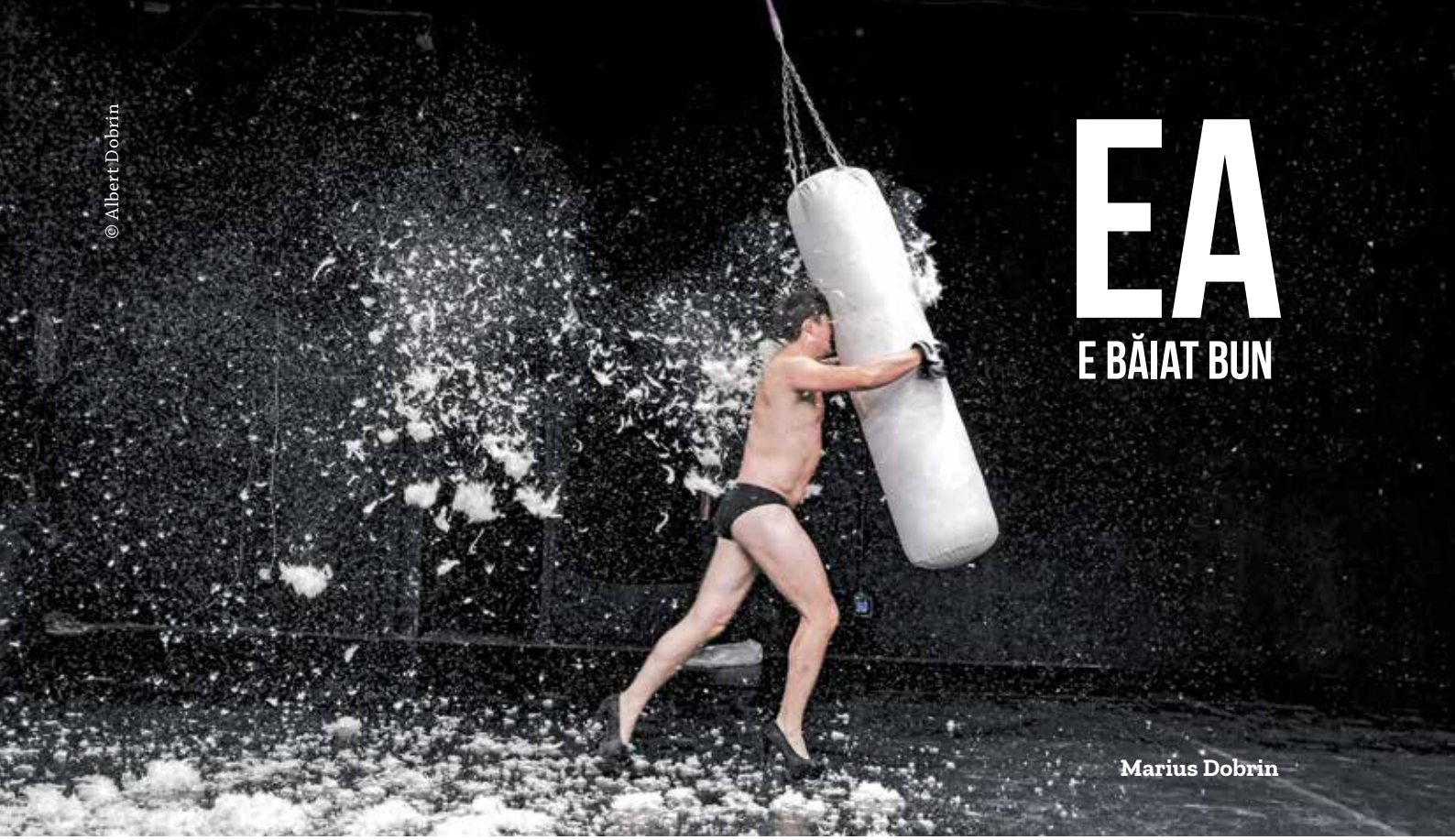
Accesul ca pe o scară a lui Iacob, terminată cu filtrul unei sârme ghimpate. Iar aripile îngerului formează o inimă uriașă. Am zâmbit cu gândul unui Păcală auzind un îndemn: „Ia inima ta și umblă!"

P.S. Mă uit mai atent la teoriile zilei, gen „pământul e plat", cu prudență, nu se știe cum se vor întoarce „mâine".

VEȘTI BUNE. FINAL

UN SPECTACOL DE: **DAVIDE CARNEVALI**
REGIA: **ALEXANDRU DABIJA**
SCENOGRAFIA: **ANDREEA SIMONA NEGRILĂ**
DATA PREMIEREI: **02 NOIEMBRIE 2019**

DISTRIBUȚIA:
ALEX CALANGIU, IULIA COLAN, ȘTEFAN CEPOI, GEORGE ALBERT COSTEA, RAMONA DRĂGULESCU , IULIA LAZĂR, ALINA MANGRA , DRAGOȘ MĂCEȘANU, CĂTĂLIN-MIHAI MICULEASA, ANGEL RABABOC , VLAD UDRESCU



EA
E BĂIAT BUN

Marius Dobrin

Abia când am fost tras de mânecă, în repetate rânduri prin câte-un magazin, întinzând eu mâna să aleg cămașa care mi-a plăcut, am realizat că era de damă. Dar parcă acelea erau mai frumoase. Bine, cu vârsta am deslușit că sunt o seamă de lucruri prin care mă deosebesc de ceilalți masculini. Uneori mai mult, alteori mai puțin, fără a avea vreo ezitare în simțuri și în simțăminte, adică acolo unde ar fi de făcut inevitabila identificare. Diversitatea de plasare a atributelor noastre pe o scală de la feminin la masculin este generoasă și evident benefică, indiferent dacă o recunoaștem sau nu. M-am bucurat să primesc spre completare un test („revoluționar”?!) la intrarea în sală, doar că nu am înțeles în ce categorie m-am plasat. Am adunat 23 de puncte dar segmentul de spectacol în care s-a discutat despre acest test, atribuit unei reviste *glossy*, a fost în engleză și am ales doar să privesc râsetele și chipurile interesate ale spectatorilor care au ridicat mâna la un punctaj sau altul. Dincolo de amuzamentul testului, care, printre altele, ignoră și câte o alternativă deloc rară de răspuns, a fost un bun prilej de a focaliza taman pe această diversitate de identificare de gen într-o statistică pe atribute. Și, totodată, un segment de scurtă regrupare prin zâmbet. Prima parte a fost, folosind etichetele de gen, masculină. Prin dinamică, prin culoare, chiar printr-o anumită agresivitate, fie și mascată de un zâmbet. Florin Caracala irumpe în scena expusă în întregime, ca niciodată, a sălii studio. Spațiul gol este repede acoperit de mișcările sale, cu mingea la picior. Personajul se numea Vasile și a jucat fotbal. Adolescența cu accente băiețești glisează spre uimiri și întrebări. Înscrierea numelui Rodica, cu ajutorul unui ruj, pe piept, cu litere răsturnate, este urmată de exemplificarea îndemnului de a sta strâmb și a judeca drept. Este penetrant momentul în care microfonul este folosit pentru a șterge numele iar sunetul acela înăbușit, ca al unei încleștări, al unei lupte cu apăsarea, este însoțit de înroșirea pielii, ca o febră, un simbol al unei vulnerabilități ce deschide o poartă spre empatie. Gradual, frământarea trecerii de la afirmarea într-un gen spre celălalt este ilustrată într-o fascinantă luptă cu un sac de box. Trupul tânăr, expus aproape total, preluând pantofi cu toc, și loviturile cu sete în sacul alb din care, în nebunia metamorfozei, irump fulgi albi, plutind magic. Puritatea sufletului care se eliberează de încorsetarea aparențelor. Regizorul Eugen Jebeleanu, remarcabil prin sensibilitatea artistică și umană, a pornit de la documentarul **Ea e băiat bun**, semnat de oamenii de televiziune Marian Ilea și Gheorghe Dinu, film care din 2008 și-a afirmat un destin propriu prin ceea ce a inspirat și prin diversitatea spațiilor culturale în care a ajuns. Primul titlu dat de regizor acestui proiect teatral a fost **Eu.gen**, ca o asumare civică a unui demers de sensibilizare a societății. Demers care, în opinia mea, ar fi mult mai eficient dacă ar merge mai puțin pe calea mustrării generalizate a întregii societăți europene și s-ar dedica empatiei, emoției. Publicul, al cărui comportament se dorește a fi îmbunătățit, înțelege mai ușor dintr-o poveste bine spusă. Așa cum avem șansa a vedea în partea a doua. După șocul nudității totale, un gest curajos, nu atât prin aparența de care se leagă dezbaterile superficiale, cât prin sensul secund al fragilității interioare pe care suntem datori a o

proteja. Florin Caracala spune, pe un ton mai aproape de șoaptă, într-un ritm foarte alert, povestea **Mica sirenă**, o revelație pentru metafora posibilă, plasată în contextul adecvat, mai penetrantă decât un discurs acid, nu întrutotul corect. O poveste perfectă pentru întâlnirea diferențelor. Poezia acestui moment pregătește finalul de adevărat *masterclass*. Sub un spot de lumină tare, în rochie strălucitoare, cu un machiaj care centrează privirile publicului pe ochii actorului, Florin Caracala cântă **Dă mamă cu biciu'-n mine**, într-o manieră ca un tribut pentru Gabi Luncă, dar și punând sufletul pe masă. Experiența unui om, transfigurată în versuri și muzică, se împarte ca o cuminecătură oricui este prezent la această întâlnire sensibilă. Privirile actorului, gesturile delicate ale brațului drept, susținut de cel stâng ca de un tovarăș de drum în singurătatea de după furtună.

Un spectacol puternic, plecat de la un fapt real, personajul Rodica având parte, ulterior documentarului, și de întâmplări mondene de nivel scăzut. Are nu doar meritul de a focaliza pe o temă de-acum des întâlnită (numai teatrul nostru găzduind și spectacolul itinerant **La institutul schimbării**, creat de Paul Dunca – caracterizat de aceleași plusuri și aceleași minusuri – , precum și **Sexodrom**, construcția lui Bogdan Georgescu, altfel recent premiat în Germania), cât de a alege și calea emoției artistice de nivel înalt, celor doi creatori menționați adăugându-li-se Velica Panduru pentru scenografie și Alex Halka pentru muzica originală.

Printre cuvintele ce rămân după căderea cortinei sunt și cele ale unui consătean al Rodicăi: „Omul, ce vrea să fie, așa îi!" Mai mult: „Dorința omului n-o schimbă nici Dumnezeu". De altfel Marian Ilea, care a căutat taman reacția oamenilor din sat, sublinia că într-o comunitate mică funcționează o solidară acceptare și o lege esențială: „să nu judeci!". De aici încolo putem să îndreptăm și ce mai e de îndreptat.

ÎMPREUNĂ

Marius Dobrin

© Nicu Cherciu

Inspirat titlu pentru a noua ediție a Întâlnirilor Internaționale de la Cluj, una care a marcat a suta stagiune de teatru românesc în capitala Ardealului. Imaginea cu directorii teatrelor român și maghiar, Mihai Măniuțiu și Tompa Gábor, a fost un semn al normalității culturale într-un oraș bilingv, cu o moștenire fabuloasă și cu o deschidere europeană programatică. Fascinat de istoria vizibilă, când dau să calc pe o treaptă tocită de secole – un exemplu la întâmplare: a bisericii piariștilor –, nu aveam cum să nu remarc inscripția din pardoseala teatrului: „1904". Și teatrul de azi stă pe truda fondatorilor, încât țin să amintesc de Janovics Jenö, care a dat Clujului și producție de teatru, și producție de film, aceasta din urmă într-un timp al pionieratului. La această ediție, **Împreună** a mai însemnat ca Naționalul să-și alăture teatrul independent cel mai vizibil, în speță Reactor de Creație și Experiment. Tineri și vârstnici, din patru zări și cu tot atâtea orientări, invitați și public numeros, împreună, pentru o serie de spectacole create în 2019, cu două excepții. Una fiind chiar deschiderea: **Moarte și reîncarnare într-un cow-boy**, pe care și regizorul Andrei Măjeri a ținut să-l revadă, la trei ani de la premieră. O reverență în fața celor patru actrițe care sunt punctul forte al unui spectacol scris de Rodrigo Garcia și pe care Măjeri l-a transformat într-o mare măsură, fapt despre care dramaturgul mărturisește într-un interviu luat de Dana Țabrea: „Andrei [...] ajunge să adauge lucruri pe care nu mi le-aș fi imaginat, iar acest lucru îmi îmbogățește opera. Dacă ar fi să subliniez ceva, m-aș referi la felul în care el lucrează cu actorii". Și această relație regizor-actori este de remarcat în toate spectacolele semnate Măjeri, ceea ce conferă o căldură și o apropiere în plus. Un cow-boy divizat în patru femei moderne care se întâlnesc într-un bar, în jurul unei mese de biliard, devine o premisă atractivă dar textul îmi pare lacunar dacă excludem afirmații auctoriale și glumele, reușite, de altfel. Dinamica este meritul regizorului, inventând scene ce rearanjează structurile modelate de cele patru personaje diferite ca vârstă, ca fizic și ca apetență ludică. Dar și prin culorile exclusive, o amprentă estetică a lui Măjeri, ce servește spectacolul. Ceea ce nu pot spune despre maniera propusă pentru rostire, ironia nu-și atinge scopul. Irina Wintze captează, o dată mai mult, chiar și prin modul discret de a spune poveștile. Altfel, muzica, o altă amprentă măjeriană, este la mare preț și protagonistele cuceresc publicul cu nonșalanță. Jucat la un braț distanță de primul rând, spectacolul ajunge să învingă reticențele și aduce publicul într-o stare de efuziune în acest *saloon* intelectual.

Sânziana Tarța și Irina Wintze au urcat pe scenă și seara, în proaspăta dramatizare pe care a propus-o și regizat-o Tudor Lucanu: **Cel mai iubit dintre pământeni**. Dincolo de scăderi și de aerul ușor vetust al unor

© Nicu Cherciu

scene, dacă ne raportăm la tendințele teatrului de azi, spectacolul denotă forță și transmite emoție. Se simte asta cu atât mai meritoriu într-o sală de volumul Naționalului. Când textul este puternic, dens, regizorul are ce propune și actorii ce întruchipa, încât personajele să însoțească spectatorii și după căderea cortinei. Petrini este un rol dificil și Matei Rotaru are nevoie de timp pentru a veni cu amprenta lui decisivă, iar în acest sens e de subliniat aerul de inocență pe care nu ai cum să nu-l îndrăgești și cu care empatizezi. Iar acest aer face pereche cu acela zglobiu al Sânzianei Tarța, boticelliană cu fiece reluare, inspirată propunere regizorală, a întâlnirii lui Petrini cu Suzy. Putem ignora peretele cu un decupaj crenelat în unghiuri naive, esența e în jocul celor doi, în poezia ce se sprijină și pe versurile lui Ivănceanu. Iar fulguiala completează metafora ce salvează omul încarcerat de prostia cinică a regimului. Partituri profunde au și Irina Wintze alături de Ovidiu Crișan, ca părinți ai lui Petrini, în două scene de un dramatism atemporal. Apoi, ca în roman, Matilda e un personaj puternic, aici în interpretarea, poate cea mai omogenă din spectacol, a Ramonei Dumitrean. Reușite sunt și episoadele comice, mai ales echipa deratizatorilor: Radu Lărgeanu, cu anvergură, Radu Dogaru, Cosmin Stanilă, Adrian Cucu. Un spectacol necesar nu doar prin referințele istorice (m-am gândit la umbrele lui Blaga și Ion D. Sîrbu), cât și prin poveștile de viață.

Sala Euphorion (alt gând spre numele uitate, Negoițescu, Stanca) a mai oferit o bijuterie interpretativă, **OST** (Organic Sound Twist), care începe cu prezentarea oficială: „Concept, coregrafie, interpretare, ilustrație muzicală, text și sudoare: Andreea Gavriliu". Pe un covor roșu, imprimat cu liniile sensibile ale imaginii unui creier, scenografia fiind semnată Alexandru Petre, actrița-dansatoare are o evoluție în mai multe scene, delimitate de câte o pauză de întuneric, cât să mai lase un strat al costumației, spre o libertate de mișcare tot mai simplă. Ceea ce și-a propus, „fiecare sunet pe care l-am colectat în universul sonor al spectacolului mă lucrează dinăuntru în afară și ajut publicul s-o vizualizeze", a reușit cu brio. De la muzică la tema unui start în Windows, corpul ei reacționează armonios, gesturile sunt o materializare a sunetelor. Și ceea ce surprinde este faptul că privirea, în ciuda unei aparențe de impenetrabil, susține demersul muzică-dans. Taman publicul special al festivalului, compus cu predilecție din oameni de teatru, nu a răspuns invitației artistei de a evoca un cântec, dintre acelea ce vin de neunde, într-o dis-de-dimineață, ocupându-ne, obsesiv, un timp. Am ratat, la rându-mi, și ultima pauză de întuneric spre a propune „Strangers in the night".

© Nicu Cherciu

© Nicu Cherciu

Prima seară de succes consistent la scena mare a aparținut lui Bocsárdi László, care a construit în 2015 **Clasa noastră**, pe un text de Tadeusz Słobodzianek, unul foarte puternic, premiat, care i-a adus notorietate autorului, ce riscă la un moment dat să se dezechilibreze, dar compensează spre final. Chiar dacă el poate impresiona pe orice meridian, la noi cu siguranță pentru că există similitudini, îmi imaginez ce impact a avut pentru publicul polonez. Personajele primesc nu doar o biografie dar, în prezentarea scrisă, chiar și concretețea anilor de naștere și moarte. Cei zece colegi și colege de clasă împlinesc, simbolic, o sută de ani de la naștere. Regizorul declară: „viața mea e un *performance*: urc pe scenă și *povestesc*, nu îmi *joc* viața" și actorii ies din alinierea deja tradițională în teatre de câțiva ani spre a povesti cele 14 episoade, asociate treptelor Calvarului. Eu am văzut o clasă venită pe scenă la o serbare. Nu de sfârșit de an, ci de sfârșit de viață. „Scenetele", „recitările" sunt alternate cu magice interpretări corale, dirijate de Boros Csaba. De undeva, de sus (din loja centrală a primului etaj). Moartea vine de unde nu se așteaptă nimeni, cu atât mai surprinzătoare pentru ceea ce înseamnă colegialitatea unei clase. Școlară, cu atât mai mult. Vine cu amprenta neagră pe fruntea celui atins. Actorii oferă aerul juvenil, indiferent de vârsta proprie, iar costumele, create de Kiss Zsuzsanna, atrag în special prin „uniforma" transparentă, o metaforă care ne sensibilizează de la prima privire. Ca și ciorapii trei sferturi, albi, fără pantofi, un semn al purității până la capăt, dincolo de toate păcatele care se adună la unii. Întrebarea pe care Bocsárdi László o scoate în evidență, „Cum am fost în stare să-l omorâm pe fratele nostru?" este un semnal de alarmă pentru repetata problemă Abel/Cain a omenirii, chiar și în secolul al XXI-lea. Fiecare actor din distribuție are un joc care impresionează și, interesant, dincolo de inevitabilele diferențe, oferă imaginea de omogenitate, încât grupul se impune cu tărie. Acest spectacol devine, pentru mine, o referință în privința modului în care se poate transmite un mesaj, mai ales cu adevăruri incomode, atunci când artiștii vor să o facă asumat, așa cum își propun cei de la Reactor.

99,6% este un proiect colectiv care se deschide și se închide într-un mod poetic. Public și protagoniști aduși la același nivel, într-o prietenoasă acomodare pe podea, încep prin a-și întâlni privirile – asupra mea s-a oprit Oana Mardare –, de aici apropierea spre cuvinte și un incipit de poveste care îndeamnă la descoperirea unor grafice care demonstrează acel procent uriaș de material genetic comun al oamenilor. Cât de puțin, biologic, ne deosebim, dar cât de mult prin elementele spirituale și de cultură. Limba, în mod esențial. Despre cum asta ne desparte, mai degrabă despre cum etnicul a ridicat ziduri între noi, textul incită la discuții, are dreptate, dar și greșește. Trezește curiozități și îmboldește spre a elibera ceea ce ne obstrucționează, după cum și, din prea mult entuziasm, derapează. Muzica, dincolo de cuvinte, creează o comuniune. Bogdan Olarson cu un *sound* surprinzător și, mai ales, Kinga Ötvös, într-un emoționant duo alături de Radu Dogaru, o voce de excepție într-un cântec din folclorul mai puțin vizitat. Finalul este al unui murmur ca un cântec de leagăn într-o îmbrățișare a protagoniștilor, cu publicul rămas suspendat, descoperind că are în față o alegere.

Micul nostru centenar, în regia lui Dragoș-Alexandru Mușoiu, pe un text de Maria Manolescu, mi-a apărut a fi o continuitate față

de ziua precedentă. În general, spațiul de la Reactor impune apropierea la modul propriu, și nu doar în sala de joc. O ingenioasă scenografie creată de Anda Pop mizând pe semnificația unui aparat de radio în casele românilor din trecut. De aici masca unui uriaș radio cu o scală de frecvențe amintind anumiți ani din istoria noastră: 19.41, 19.44, 19.89, 20.18. Citatul caragialian al raportului dintre familie și patrie este transpus într-o poveste în care bunica ține ca urmașii ei să renoveze casa din bătrâni, recuperată după comunism. O premisă iscusită dar, cumva, stingându-se pe parcurs. Moștenirea are nevoie de o salubrizare, spectacolul evocând confuzia legionaroidă care încă bântuie spre tânăra generație, dar oprindu-se timid și inserând un monolog tezist. Atmosfera de anii '40-'50 nu depășește o imagine standard pentru o perioadă despre care s-a scris prea puțin și doar dirijat. Mi-a plăcut personajul creat de Doru Taloș, exhibând bunătatea omului obișnuit. O mențiune specială pentru Paula Rotar, într-un rol de compoziție.

Vorbind de actori, spectacolele pe care le-am văzut în ultima parte a festivalului, ratând eu altele, din diferite pricini argumentate, au desăvârșit impresiile despre trupă și actori. A fost revelația Anca Hanu. Prezențele ei trecute se conturează mai bine la revizitare, iar rolul Ariel din premiera lui Tompa Gábor, **Furtuna**, m-a convins că este o mare actriță care poate să joace orice rol la un înalt nivel. Inevitabil, am avut în minte nu doar Ariel al lui Valentin Mihali, dar și abordarea spiritelor la Silviu Purcărete. Anca Hanu, în relația de joc cu Marcel Iureș, ca Prospero, s-a concentrat în priviri, în expresia chipului, o măsură a ludicului inteligent care amprentează o montare modernă. Una cu o fermecătoare scenografie, a Carmencitei Brojboiu, incluzând perfect proiecțiile video într-o lumină de galerie de artă, o instalație integrată armonios de Radu Daniel. Așa cum Caliban își găsește

© Nicu Cherciu

în Cristian Grosu o interpretare cu nuanțe diferite, de la impulsurile fruste la sclipirile malefice și la inteligența de final. Deși adesea a fost un personaj discret, Petre Băcioiu a transmis mai mult decât replica. Spectacolul, un mix inspirat de rafinament și ludic, îi oferă lui Marcel Iureș prilejul alternanței în balansul popular/cult, proiectându-l veridic drept Prospero. Iar răspunsul lui de final, ieșind la aplauze numai încadrat de Anca Hanu și Sânziana Tarța, este în nota imaginii sale de om.

Seara cu **Chiritza în concert** a fost spumoasă, un alt argument pentru capacitatea Ancăi Hanu de a schimba registrul și de a oferi și comedie de calitate pentru publicul larg. S-a văzut capitalul de simpatie pe care-l poate acumula cu simplitatea talentului inteligent condus. Atentă la public cu fiece replică, spontană, desenând discret relațiile de joc pe scenă, s-a înscris în galeria reușitelor acestui rol legendar. A și contribuit la creația muzicală pe lângă Ada Milea. Muzica fiind într-o interpretare de excepție prin Mihnea Blidariu și Cristian Rigman, în travestiuri delicioase, unul în cheie comică și altul într-una de veridicitate. Iar Cosmin Stănilă și Radu Dogaru îi secondează în muzică și umor prin pantomimă. O mențiune și pentru farmecul jocului sprințar al Sânzianei Tarța și al lui Matei Rotaru.

© Nicu Cherciu

© Albert Dobrin

Ultimul spectacol văzut la Cluj a însemnat bucuria de a onora invitația studenților de la teatru, remarcați deja la festivalul craiovean TNT. În sala „Radu Stanca" – asemănări și deosebiri cu și față de studioul craiovean –, trupa anului III a evoluat într-un spectacol scris de Daniel Keyes, **Noapte bună, Billy Milligan!** Miklós Bács și Irina Wintze au pus în scenă o scriere plină de dramatism, cu elemente comune dintre temele contemporane, focalizând pe fiecare personaj în parte, pe drama individuală. O montare cu valențe pedagogice, oferind fiecăruia prilejul de a demonstra ce poate, ținându-i pe toți în priză – practic spectatorul trebuie să privească la derularea piesei cu un ochi și cu altul să urmărească ipostazele mute ale celor care au evoluat ori urmează să o facă, fiind, totuși, prezenți în atmosferă. Am avut parte de o surprinzătoare valorificare a spațiului, cu un joc dincolo de zidul facultății, prin ferestrele deschise care dau către parcul din curtea interioară a acesteia. Partituri puternice și interpretări asemenea, surprinzătoare, aș fi putut zice, deși evoluția nucleului venit la TNT anunța o calitate înaltă. Jocul lor, la doi pași de public, a fost cu dăruire, cu imersiune deplină – sigur, nu chiar din partea tuturor – și cu o energie individuală, dar și conectată la parteneri, încât impresia de ansamblu a fost covârșitoare. O emoție puternică transmisă de fiecare scenă, un spectacol cum nu am mai văzut, ca intensitate, de foarte mult timp. Sergiu Smerea, Sabina Lazăr, Bianca Temneanu, Iulian Trăistaru, Andrei Dominte, și mai pot rosti nume de nu aș fi ajuns la capătul acestui articol pe care vreau să-l închei, pentru acești studenți și pentru toți cei implicați în festival, așa cum l-am început: Împreună!

ÎN CĂUTAREA **LUI IONESCU**

M. Dobrin

Motto: „Nimeni nu e ceva”

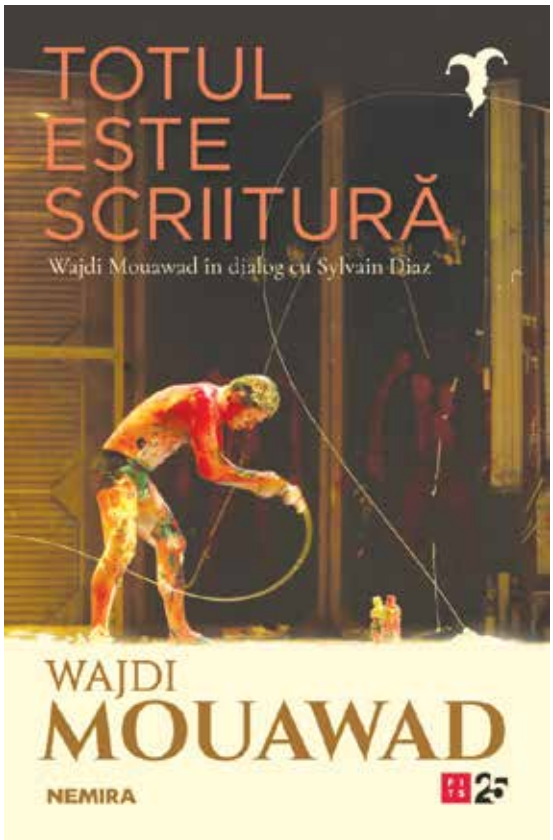
© Albert Dobrin

Sunt de două ore pe drum și citesc despre cei amintiți de Ionescu în jurnal, despre frământările lui la bătrânețe, când moartea devenise obsedantă. Citesc și deodată ridic privirea spre fereastră și în goana mașinii zăresc un panou uriaș ce are în mijloc, cu litere mari, numele lui Iisus, iar dintre cuvintele de jur-împrejur deslușesc întrebarea dacă sunt pregătit pentru eternitate. Sunt? Există eternitatea? Am mai puțini ani decât avea Ionescu pe când scria tulburătoarele pagini redate într-o lectură construită de Nicolae Coande la împlinirea a 110 ani de la nașterea marelui dramaturg. Sunt mai bătrân decât cei cinci „Ionescu“, multiplicare inspirată a vocii care se confesează. Vorbesc despre vârstă pentru că, în absența vreunei maladii, abia efectele erodării organismului, după ani și ani, ne sensibilizează la asemenea subiecte. Cu ce mirare vor fi ascultat tinerii din sala „Ia te uită“ repetatele alternanțe de raționament precum exercițiile de stil citite de Ionescu Coande (multiplicarea ludică în partajarea patronimelor): „Voi muri cu siguranță. Cu siguranță că nu voi muri“. Ca și cu visele, poți înțelege deplin doar când ești în miezul unei asemenea situații. Selecția textelor, cu micul preambul al unor versuri din tinerețe, are ca pretext al panoramării nunta de aur. Ionescu Rababoc, cu vocea caldă a recunoștinței, face portretul Rodicăi: „mi-a dedicat existența ei, a îmbătrânit alături de mine, s-a hotărât să trăiască prin mine, pentru mine; fără să se clintească, ea m-a ajutat, m-a susținut, a luptat împotriva depresiunilor mele ciclice, împotriva disperărilor mele, a jalei, mi-a potolit mâniile, a fost amanta, măicuța mea, secretara mea, medicul meu, infirmiera mea, fără răgaz, fără răgaz, [...], ea, mereu lângă mine, gata să mă susțină, în nenumăratele mele căderi, să-mi aline deznădejdea, ea, fără de care n-aș putea exista.” Un balans între asumarea propriilor slăbiciuni și a unui umanitarism prin care ființele rezistă în tărâmul absurdului. Ionescu Vicol, cu voce gravă și anvergură statuară: „Eu sunt ceilalți (sau celălalt), de la care am luat materialele care mă alcătuiesc. [...] Celălalt este deschiderea mea.”

Accidentul, obsesiv, care aduce schimbarea de perspectivă, reevaluează încercări mai vechi. Ionescu Cepoi face să se audă, pentru o clipă, clipocitul Styxului. „Doamna învesmântată în negru îmi spune: Am venit la dumneavoastră, ca să vă iau un interviu, acum douăzeci de ani.” Și glasul și ochii sunt o combinație sofisticată de cinism, compasiune, simpatie și invocare a implacabilului. Așa cum îl știm a privi un copil. Nu de alta dar Ionescu Cicort recunoaște: „adolescența mea n-are vârstă!” Și vocea lui gravă, de uriaș, se însoțește cu ochii zglobii și cu neastâmpărul unui joc. E captivantă această multiplicare a lui Ionescu, cu variate staturi și expresii, toate contrastante cu imaginea celui reprezentat, dovedindu-și justificarea în varietatea posturilor în care se plasează autorul acestor confesiuni. Unele care țin să alunge false încadrări ale criticilor, precum întâietatea în teatrul absurdului, ori acel parti-pris în interpretarea comunismului în Franța. Chiar amuzantă referința repetată la Becket, după toată argumentația literară, cu simpla privire a unui bătrân de către un altul. Ionescu Politic, atent la nuanțe și jucând fie și pe scaunul de lectură, cu un zâmbet ițit de sub masca seriozității: „Și scriu, scriu, nu-s eu oare scriitor? Scriitorul, ce face el, scriitorul scrie, scrie scriitorul. E născut să scrie, scriitorul. E destinat să scrie, scriitorul.” Să scrie ceea ce vede, ceea ce înțelege din ceea ce vede. Am avut parte de evocarea unor scormoniri dincolo de cuvinte, dincolo de real, spre o întâlnire cu Dumnezeu, mereu refuzat, de-acum asumat. Nu oricum, tot cu îndrăzneală, dar una a celui care se roagă. O rugăciune târziu acceptată în forma ei canonică, mai degrabă expusă în cea mai simplă formă a omului care-și folosește rațiunea ce i-a fost dată. Surprinde puțin rostirea rugăciunii, e ca o intimitate dată în vileag. Ionescu Vicol conchide ferm, ca o declarație de conștiință: „Să fim modești! Să ne facem trebșoara. [...] Să ne facem treaba, modest, foarte modest, chiar dacă ne-o facem nu în lumina divină, nu dincolo de imagini, ci de-a curmezișul imaginilor, penumbrelor, pentru noi, totuși, strălucind de o lumină ce reflectă, cât de puțin, lumina...”

Acest spectacol lectură m-a dus cu gândul, inevitabil, la **Rinocerii,** mai mult prin prisma Logicianului, jucat de Ilie Gheorghe. Acolo fiind o demultiplicare, Logicianul citind tot textul. „Sunt ultimul om și voi rămâne așa până la cea din urmă suflare!” Replica asta Ionesco a scris-o la 50 de ani și cu această referință poate fi privită toată confesiunea de final. Un final pe care Ionescu Coande l-a completat cu inscripția de pe mormântul din Montparnasse. Eu pot adăuga, la vârsta mea de acum, replica de final din Iona, prin Ilie Gheorghe, dacă tot l-am invocat: „Răzbim noi, cumva, la lumină!”

DAR ESTE ROUA UN LUCRU NEÎNSEMNAT?



Cornel Mihai Ungureanu

La 7 ani visa să moară și să devină sfânt. Ca să facă minuni. Apoi, tot copil fiind, își închipuia că visul oricui este să fie artist. Nu putea crede că altcineva ar avea alt vis. Poate doar mama și tata, refugiați libanezi: „Marele vis al părinților mei era să lase moștenire copiilor pământ, un apartament, bunuri, lucruri materiale". S-a apucat de teatru ca să cucerească fetele, iar mai târziu a vrut să schimbe lumea de unul singur.

Așa începe povestea. Pentru că „Totul este scriitură" – Wajdi Mouawad, un dialog cu Sylvain Diaz, editura Nemira, 2018, traducere Mihaela Stan, este o poveste. Una ușor de spus, care vine de la sine, în ciuda întrebărilor uneori prețioase, de cercetător, ale domnului Diaz. O poveste cu elemente biografice, personale și multe metafore ajutătoare, explicate de Mouawad prin „neputința mea de a spune lucruri fără a trece prin exprimarea altuia", dar și cu pilde voluntare sau involuntare, izvorâte din experiențe proprii, din cărți, din scene de film, din imaginea surprinsă de pictor într-un tablou etc. Poți fi un elev slab, dat afară din școală, angoasat cumplit de ideea că în viață trebuie să faci bani, dar dacă găsești un profesor care să te întrebe, la plecare: „Nu există nimic care să te însuflețească, care să te intereseze?" și căruia să îi spui: „Mă interesează statuile care se mișcă și artiștii", atunci deja ai intrat pe un alt drum. „Ce înseamnă pentru tine a fi artist? ", întreabă profesorul, căci, spre deosebire de statuile mișcătoare, să fii artist pare din „câmpul posibilităților". „E cineva care merge în cafenele, poartă fular, fumează și scrie", spui și adaugi că nu ești artist, nu știi să faci nimic, nici să scrii, nici să cânți, nici altceva. „Ei bine, fă asta! Găsește un fular, cumpără un caiet, du-te în cafenele, fumează și scrie. Bine, nu ești artist! Prefă-te, atunci...". „Ideea de a mă preface că sunt artist m-a eliberat de toate. Mi-am zis că, din momentul în care m-aș preface că sunt artist, orice aș produce chiar ar avea aerul unei opere de artă. Dar, de vreme ce nu sunt un artist adevărat, ce aș face eu n-ar fi artă adevărată. Problema fusese rezolvată, m-am simțit scăpat de o povară. Totul devenea posibil! Aveam chef să scriu fără cap și coadă, scriam fără cap și coadă! Aveam chef să scriu pe larg, scriam pe larg! Aveam chef să scriu pe scurt, scriam pe scurt! Puteam să-i iau pe Sofocle și pe Renaud și să-i fac nod. Puteam face orice voiam fiindcă nu eram artist." (p. 23) Am citat pe larg pentru că am avut chef să citez pe larg, dar

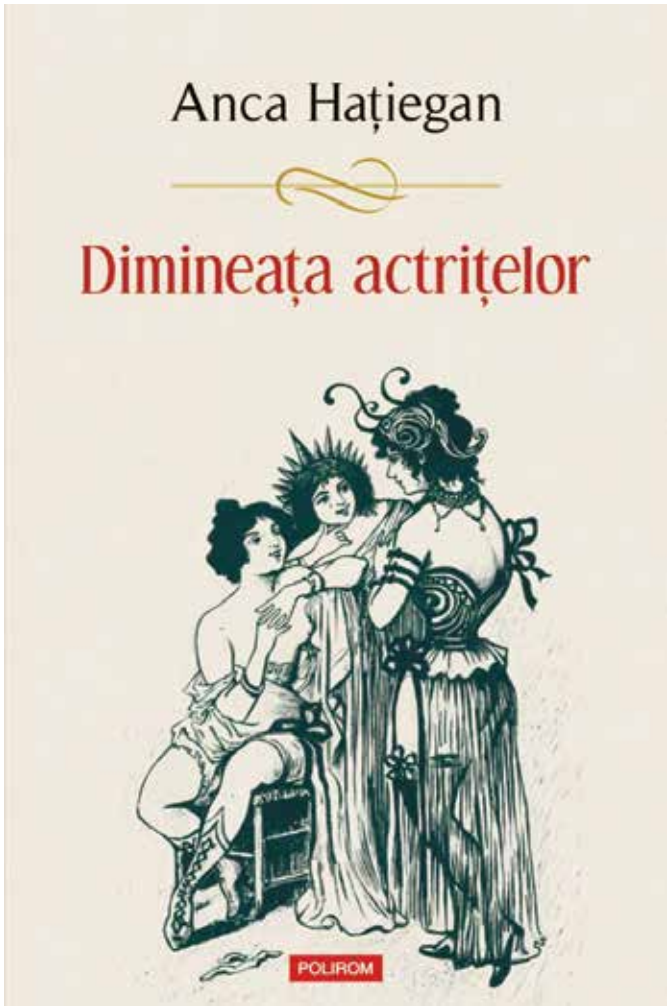
mai ales pentru a exemplifica stilul seducător al lui Mouawad, bazat pe apelul permanent la „oceanul de libertate ce sălășluiește în noi", pe refuzul dictaturii – fie că vorbim despre politică sau despre creație, pe nevoia de independență, de contestare, de revoluție, pe respingerea, mai ales de către tineri, a domesticirii. „Nu suntem obligați să ne supunem. Școala este un pantof mărimea 42. E foarte bine pentru cei care poartă această mărime, dar nu și pentru cei care au piciorul mai mic sau mai mare" sună captivant șoapta sirenei și poate fi o sursă de inspirație sau de alinare pentru mulți bovarici, dar și pentru cei care și-au ratat viața vrând să reușească „potrivit modelului impus". Lecțiile lui Mouawad sunt încântătoare, dar soluțiile sale nu sunt valabile pentru oricine și pot fi periculos-amăgitoare chiar și pentru unii dintre cei ce pot întrezări o libertate imensă într-o frază a lui Novalis sau a lui Peter Brook ori pentru alți sensibili, ce nu se pot obișnui cu zilele de toamnă ori cu zgomotul, gălăgia, rumoarea lumii, care se lasă striviți de „Metamorfoza" lui Kafka și mișcați că există cineva, Maria Zambrano, care scrie despre „un lucru atât de neînsemnat precum roua": „Ca roua să dispară mi se pare imposibil. Dacă ne gândim puțin, de fapt, imposibil ni se pare ca ea să existe. De unde vine și de ce apare în diminețile răcoroase din anumite grădini, nu în toate, pe frunzele plantelor ascunse pe jumătate, în unghere care le protejează de fiecare dată de forțele naturii?". Dar este roua un lucru neînsemnat, Wajdi Mouawad?

Cei dornici să facă în viață ce le e pe placul inimii ori însetații de miracol se pot înflăcăra la cuvintele sale: „Miracolul în care cred eu este miracolul reconcilierii", „până în pragul morții este posibil ca reconcilierea să se facă printr-un gest sau prin iertare" – „scrisoarea care trebuie scrisă, telefonul care trebuie dat", da, sigur, dar concilierea nu se produce întotdeanua. Iar pericolul de care vorbeam nu ar fi ca publicul cititor amintit mai sus să simtă același lucru, la unison, deci „fascism, dictatură", „nu asta se așteaptă de la o operă contemporană", „arta contemporană trebuie să disperseze emoțiile și reacțiile, să le împartă, să le democratizeze". Pericolul poate veni tocmai din caracterul seductiv și insidios al unui basm cu final fericit (succesul). Dar dacă sub pretextul sau aparența că ești trimis să cauți miracolul, fie și în tine însuți, ți se vinde, de fapt, un miraj? De unde senzația că, de pe firul sincerității, foarte important pentru autor, unele fapte sau întâmplări lipsesc? De unde impresia că poate se folosește de alții, deși țipă: „Scriu singur!" (de ce nu scrii singur fără să porți nesfârșite discuții cu ei?) Din faptul că a avut succes de la început, că a devenit eroul, eclipsând restul echipei, după cum mărturisește? „Acum, că suntem împreună, e mai bine", pricep „fraza teatrului", din „Incendies", dar aș vrea și părerile eclipsaților, ale celor care nu se văd, care nu au profitat. Ce îi reproșez, de fapt? Succesul? Faptul că a aplicat una dintre rețetele care duce acolo, scriind nu despre „realitatea care ne interesează doar pe noi", ci despre „realitatea care ne interesează pe toți", nu numai dramă personală, ci una deschisă spre întreaga lume? Ce contest? Banalitatea universalizării? Sau a ideii că în piesele pe care le scrie vrea să arate „până unde sunt capabile personajele să reziste"? Aerul ușor ostentativ când se joacă de-a *nu artistul naște opera, el se naște la apariția ei*: „Aveam sentimentul că sunt mai degrabă nou-născutul decât persoana care a născut", excesul metaforic, chiar dacă e asumat („Opera se apropie de autor și îl adulmecă, dar nu îl devorează fiindcă știe că el o poartă înlăuntrul său"). Și mai ales de ce o fac? Frustrare? Nevoia personală de revoluție? Răspunsul e, ca de obicei, simplu: îmi place și frivolitatea, dar nu la cărți. Șampania mă poate îmbăta, dar nu rezonăm decât pe termen scurt, foarte scurt, oricât mi-ar spune vreun cercetător: „Vezi că are nuanțe de umami!". Am nevoie de profunzime și de retragerea din vuietul lumii pentru ca „pasul liniștit al îngerului" să apară.

„Totul este scriitură, eu nu sunt regizor, sunt doar autor", spune Wajdi Mouawad. „Sunt autor, doar autor, nimic altceva decât autor, chiar dacă scriu cu mijloace diferite", repetă. Iar în aceste vremuri în care „Nu se mai vorbește decât despre regizori" (Walikovski), îl înțeleg pe Mouawad când spune că îl fascinează mai mult „un autor care scrie în secret la el acasă, fără a vorbi despre asta cu nimeni", decât cel mai mare regizor (care nu e, în fond, decât „un universitar care scrie o teză despre o operă"). Sunt mai greu de fascinat, dar și eu îl prefer pe acest scriitor însingurat.

O SERIE DE **MAȘTE TRAGHICEȘTI**

Lia Boangiu



Cartea Ancăi Hațiegan vine să răspundă unor întrebări care nu au mai fost adresate laolaltă, în mod coerent – ci poate doar disparat prin cărți de istorie a teatrului românesc, articole și eseuri. Prin *Dimineața actrițelor* (Ed. Polirom, 2019) avem o primă istorie a apariției actrițelor profesioniste pe teritoriu românesc și, în ciuda faptului că teatrul de la noi s-a dezvoltat foarte târziu comparativ cu Europa occidentală, a prins din urmă cu suficientă tenacitate tendințe de scenă, stiluri de joc sau repertoriu. Aflăm chiar despre una din aceste prime actrițe, pe nume Frosa Vlasto, că, spre deosebire de colegii de scenă, aborda un stil realist și natural de joc. Cartea vine să răspundă unor întrebări necesare precum *„Când au apărut în Țările Române primele actrițe profesioniste? Cine au fost ele și în ce context s-au format? Care au fost ulterior destinele lor? (…) Mai înainte, cine au fost primele femei care au jucat în limba română?"* și multe altele la care pot găsi răspuns cei care o vor citi.

La fel de important, ea vine să sublinieze importanța teatrului în primii pași pentru emanciparea femeii române – meseria de actor a fost prima de natură publică asumată de românce și le conferea celor ce o alegeau o libertate pentru care erau probabil invidiate de multe dintre contemporanele lor. Fetele și femeile care intrau în primele școli oficiale de artă dramatică aveau acces la ceva nesperat pentru majoritatea populației: educație. Bineînțeles, acest pas venea cu o mulțime de consecințe neplăcute – însă pentru teatrul românesc (și înainte de asta, pentru cel occidental) însemna o evoluție semnificativă: *„Acceptarea, în consecință, a femeii pe scenă a însemnat, practic, nașterea teatrului modern, determinând apariția dramei (la începutul secolului al XVIII-lea), numită inițial «tragedie domestică» sau «tragedie burgheză» (...) O altă consecință importantă a apariției actrițelor profesioniste a fost, prin urmare, accelerarea procesului de emancipare a femeii în Occident." (p. 10)*

În Țările Române s-au pus bazele teatrului profesionist abia la începutul secolului 19, iar terenul pentru apariția femeilor a fost pregătit pe fondul noilor idealuri modernizatoare ale boierimii mici și mijlocii. În Occident, burghezia a facilitat apariția actrițelor profesioniste, iar în România, noii îmbogățiți inspirați de Revoluția Franceză – cei care aveau să alimenteze Revoluția de la 1848. Unul dintre lucrurile pe care le reușește în mod admirabil autoarea este prezentarea contextului social și istoric în care se formase teatrul occidental, clarificând de ce prezența femeii a fost multă vreme nedorită pe scenă. Iar dacă în țări mai lesne iluminate a durat sute de ani până când teatrul a început să resimtă limitările unei trupe exclusiv masculine, nu e de mirare că în partea balcanică a Europei ne-am dezmeticit un pic mai târziu. Anca Hațiegan dedică pasaje consistente tuturor perso-

najelor care au pus umărul la ridicarea fundației teatrului românesc, astfel că orice tip de cititor, fie că este interesat doar de istoria teatrului, fie că cercetează condiția femeii în acea perioadă, va găsi ceea ce caută: *„Apariția actrițelor noastre profesioniste mi-a apărut ca un fenomen ale cărui implicații depășesc mult zona de interes a istoriei teatrului și care ar trebui deci să preocupe un public mult mai larg: istorici, cercetători ai condiției femeii în societatea românească, istorici ai mentalităților românești."* (p.13) Mulțumită acestor detalii esențiale, cartea nu poate fi acuzată de feminism, sau de abordarea subiectului în vid.

Care era această condiție și care erau mentalitățile vremii, e destul e ușor de intuit. Din punctul de vedere al societății respectabile, o actriță era o femeie pierdută. Influența puternică a Bisericii Ortodoxe asupra moralității românești însemna că o actriță este o femeie viciată – etapă prin care a trecut tot teatrul occidental, deoarece atitudinea era moștenită încă din zorii creștinismului în Imperiul Roman. Sinodurile stabileau clar, negru pe alb, că sunt interzise *„săltările muierilor cele în arătarea publicului, care pot a face multă vatamare și pierzare."* Nicio surpriză aici – oriunde femeia ar fi putut atenta la determinarea bărbatului de a fi respectabil, trebuia taxată, nicidecum să se ridice așteptări de așa-zisa determinare. Și iată – prima actriță despre care știm a fost Teodora, fostă prostituată pe care Împăratul Iustinian a luat-o de soție, și ale cărei reprezentații constau mai degrabă într-un striptease.

Cert e că actrițele erau considerate necurate. Bărbații care se căsătoreau cu văduve, femei seduse, prostituate sau actrițe nu se puteau preoți, deoarece preoția cerea „curăția" ambilor soți: *„Niciun bărbat să se îmbrace cu podoabă muierească sau muierea cu cea cuvenită bărbaților. Dar nici cu maște comicești sau satiricești sau traghicești să se îmbrace"* (p.51). În Franța, actrițele nu puteau fi înmormântate în cimitire creștine, iar în Anglia prima consemnare a unui astfel de eveniment datează de la 1730. Termenii folosiți pentru a denumi oameni care practicau actoria sau își câștigau traiul înveselindu-i pe alții erau *ghiduș, măscărici, caraghios* (ultimul, interesant, e derivat din turcescul Karagoz, actor al teatrului de umbre).

Cum a reușit, totuși, să răzbată teatrul pe teritoriul nostru ultra-ortodox? Înlocuind religia cu ceva asemănător ca *feeling* în inimile românilor – patriotismul. Așa cum spuneam mai sus, teatrul profesionist apărea pe un nou fond intelectual ce voia țările românești un stat unit, o republică modernă și iluminată. Această unire se petrecea deja la nivel de limbă, însă trebuia înfrântă ideea susținută de nobilime, cum că româna era doar un dialect. Pe lângă aceasta, și pe lângă emanciparea indirectă a femeii, teatrul a fost și printre primii promotori ai limbii române, care era respinsă de nobilime – o considerau inferioară și în mare parte mergeau doar la reprezentații jucate în limbi străine. În mod curios, totuși, una dintre primele femei care au acceptat să urce pe scenă public a fost o fată de familie nobilă – Elena Ghica, sora celui care avea să devină Domnitorul Moldovei. Biserica Ortodoxă a acceptat primele manifestări ale teatrului jucat în română deoarece promova țăranii drept oameni curați: *„Dar nu numai imaginația oamenilor de teatru se aprindea sub influența acestei noi divinități. «Ideea statului-națiune» făcând concurență serioasă Bisericii tradiționale, a devenit «una din marile religii secularizante ale epocii»."* (p. 52-53)

Din *Dimineața actrițelor* aflăm că primele școli profesionale de artă dramatică au apărut la București și în Moldova – în capitală fusese fondată o Școală de muzică vocală, declamație și literatură în cadrul Societății filarmonice iar pentru fete, care în mare parte erau analfabete, se instituise un curs de scriere și citire susținut de un elev al școlii, la cererea conducerii. Un detaliu interesant este că până la finele primului an, fetele învățaseră nu doar să scrie și să citească, ci și calcul primar, semn că băiatul își depășise cu brio atribuțiile. Deoarece familiile bune nu și-ar fi înscris fetele pentru actorie, elevele se adunaseră în mare parte de prin mahalale, atrase de oferta școlii de a le hrăni, îmbrăca și educa – precum și de șansa de a face un mariaj bun.

Cea mai mare parte a cărții este dedicată biografiilor, așa cum s-au putut pune cap la cap, ale acestor prime femei care au urcat pe scenă ca profesioniste. Anecdotele, documentele și înscrisurile vremii ne evocă portretele unor femei fermecătoare, înzestrate cu talent și personalități puternice, care au ajuns să performeze ca actrițe sau soprane nu doar pe teritoriul românesc, ci și pe scene străine. Un prim exemplu este Frosa Vlasto, cea care l-a inspirat pe Camil Petrescu să scrie personajul Frusinicăi din *Un om între oameni*. Eufrosina, singura dintre elevele școlii filarmonice care provenea dintr-o familie de boieri, sărăcită după moartea tatălui, fusese totuși expusă unui mediu de intelectuali și artiști, unde performa de mică. Frumoasă și talentată, în cadrul școlii și-a dezvoltat vocea, iar după studii a migrat la Paris pentru studii, lansându-se apoi într-o carieră de succes în Franța și Italia. Când vocea s-a diminuat, ea a revenit la București și a început o nouă carieră de succes și lungă durată la Teatrul Național.

La polul opus apare figura misterioasă a lui Caliopi Caragiali, provenită direct din mahala fără educație și care devine prima soție a tatălui lui I.L. Caragiale. Despre viața ei dinainte de școala Filarmonicii nu se știu multe, era orfană și foarte probabil deja văduvă la o vârstă fragedă (în acei ani, Biserica permitea fetelor de 14 ani să se căsătorească). Evoluând rapid în cadrul școlii și dovedind talent înnăscut, Caliopi a avut o carieră relativ scurtă în teatru, perioadă în care a reușit să marcheze prin rolurile jucate. Un amănunt poate și mai interesant decât mariajul ei este faptul că era deosebit de apreciată pentru rolurile de travesti. Caliopi impresiona publicul bucureștean prin transformările ei în roluri de tineri: *„D-na Caliopi, după chipul cu care a jucat pe fiul lui Jorj, ne silește a ne grăbi ca s-o felicităm pentru norocita perfecțiune cu care izbutește rolele de bărbat."* (p. 92) La acea vreme erau mult mai la modă ca actorii și actrițele să fie repartizați în roluri de sex opus, poate și din cauza faptului că trupele erau mai mici și „rolele" se distribuiau după resurse. Acest fapt a contribuit într-o bună măsură la emanciparea femeii, chiar dacă nu avea un efect imediat în societate: *„Voga travestiului feminin din acea perioadă a pregătit emanciparea femeii prin evidențierea, de cele mai multe ori necritică (sau inconștient critică), a dimensiunii convenționale a genurilor (de vreme ce rolul masculin poate fi compus pe scenă de o femeie la fel de bine ca unul feminin de un bărbat)."* (p. 94)

Deși școala de actorie a Filarmonicii a rezistat doar 3 ani, cât pentru a pregăti o singură generație, rezultatul a fost neașteptat de bun – trei dintre cele 5 eleve ale sale au ajuns să aibă cariere notabile. Iar pentru a vedea de ce altor eleve șansele le-au fost spulberate, luăm cazul Elencăi, răpită de la școală și ascunsă timp de câteva zile în afara Bucureștiului, destul pentru a-i ruina reputația și a fi exclusă din școală. La fel ca Frosa Vlasto, și Ralița Mihăileanu avea să dezvolte o carieră longevivă. Despre Ralița aflăm mai multe detalii mulțumită datelor biografice preluate din cartea *666 actori craioveni: file de arhivă sentimentală,* semnat de Alexandru Firescu și de Constantin „Nic" Gheorghiu, arhivar și istoric al Teatrului din Craiova. Unii craioveni apropiați ai teatrului cu siguranță și-l amintesc pe acest „vechi" gentleman din TNC, o prezență distinsă și cultivată, un povestitor fermecător al cărui birou era ticsit de cărți, documente și fotografii. Cititorii craioveni vor găsi multe prilejuri de a afla crâmpeie din primii ani ai scenei de teatru de la Craiova. Caliopi a jucat o vreme la Craiova cu trupa lui Caragiali, iar Ralița la fel. Fiica Raliței, Maria Petrescu s-a dedicat scenei craiovene timp de 60 de ani. Prin figura tragică a Anicăi Poni, prima soție a lui Theodor Teodorini (abandonată cu fiica ei), ajungem la al doilea mariaj al acestuia, cu Maria Teodorini. Cei doi vor fi pe rând directori ai TNC-ului, iar două dintre cele trei fiice ale lor vor face cariere bune de soprane – evoluție fulminantă în cazul Elenei Teodorini, care performează pe cele mai mari scene ale Europei și Americii, și după care este numit Teatrul Liric de la Craiova începând cu anul 2002.

Cealaltă școală importantă de actorie se fondase în Iași. Studentele și – mai târziu –, actrițele de aici întâmpinau greutăți similare cu surorile din capitală. Discriminările nu erau doar sociale, apăreau și la nivel profesional – avem consemnări pentru diferențele majore de salarii dintre femei și bărbați. La București, Teatrul Național le obliga pe actrițe să-și procure singure hainele de „civil", ceea ce le aducea în ruină pe majoritatea – la mijloc era, desigur, și vanitatea feminină, căci fiecare actriță voia să fie cel mai bine îmbrăcată pe scenă. La Iași, în schimb, li se ofereau actorilor haine de garderobă: *„cămeși, malie, colțuni, șemizete cu garnitură, scarpi, stivalete, sandale, mănuși, colane, cununi, pene, berete, peruche cu bucle, și orice port de modă pentru cap."* (p. 129) Prin referințele și citatele sale, cartea e plăcută și datorită referințelor lingvistice – adaptarea la românește a neologismelor franțuzești și italiene ne amintesc de unde se inspira Caragiale pentru limbajul savuros al personajelor sale.

E tentant să reiau aici toate portretele conturate de Anca Hațiegan, aceste femei curajoase care odată atinse de educație și artă înfloreau dincolo de așteptările oricui. Fascinante prin mărirea și decăderea lor, aceste femei – cu prea puține excepții –, au sfârșit în mizerie, prin aziluri de femei, măcinate de boală, la limita subzistenței și uitate de (aproape) toți, după decenii dedicate scenei. În cazul Frosei Vlasto, școala i-a deschis drumul către alte țări, învățarea unor limbi străine, expunerea la culturi noi. Ar fi fost interesant de aflat cum s-au transformat mentalitățile acestor femei, cum ar fi crescut dezamăgirea lor față de limitele impuse de societate în mod direct proporțional cu expansiunea lor intelectuală. Oare cum a perceput Frosa Vlasto întoarcerea în țară după anii petrecuți în Franța și Italia? Câte povești interesante am fi aflat de la ea dacă jurnalistul căruia i-a încredințat cufărul cu toate amintirile ei la scurt timp înainte de a muri – jurnale, tăieturi de ziar, fotografii –, nu le-ar fi rătăcit?

Admirabil la cartea Ancăi Hațiegan este că păstrează consistent caracterul documentar, deși e ușor de intuit că a a fost emoționată de poveștile acestor femei. Dacă ești actriță sau actor, dacă ești cercetător sau istoric, dacă ești o tânără fată sau femeie, sau dacă ești un om curios în legătură cu trecutul țării și cum continuă el să marcheze prezentul, ai putea citi cu plăcere *Dimineața actrițelor.*

ECHIPA ARTISTICĂ A TEATRULUI „MARIN SORESCU“ CRAIOVA

Alexandru Boureanu — director general

Adrian Andone

Monica Ardeleanu

Gabriela Baciu

Claudiu Bleonț

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 Măcești anu

Claudiu Mihail

Vlad Drăgulescu — director artistic

Cătălin Miculeasa

Raluca Păun

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

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

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

Șef serviciu Contabililtate
Constantin TRANĂ

Șef serviciu Artistic
Andreea CRIȘU
Tel. direct: +40.371.124.777
0251-415363 int. 242
E-mail: artistic@tncms.ro

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

Serviciul Dramaturgie
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

Web/DTP
Emy Ștefaniță GURAN

Traducător
Iolanda MĂNESCU
Telefon: 0251-415363 int. 215

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

Serviciul Marketing - logistică spectacole
Mona BRANDT - Șef serviciu
Telefon: 0251.413.677
E-mail: agentie@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

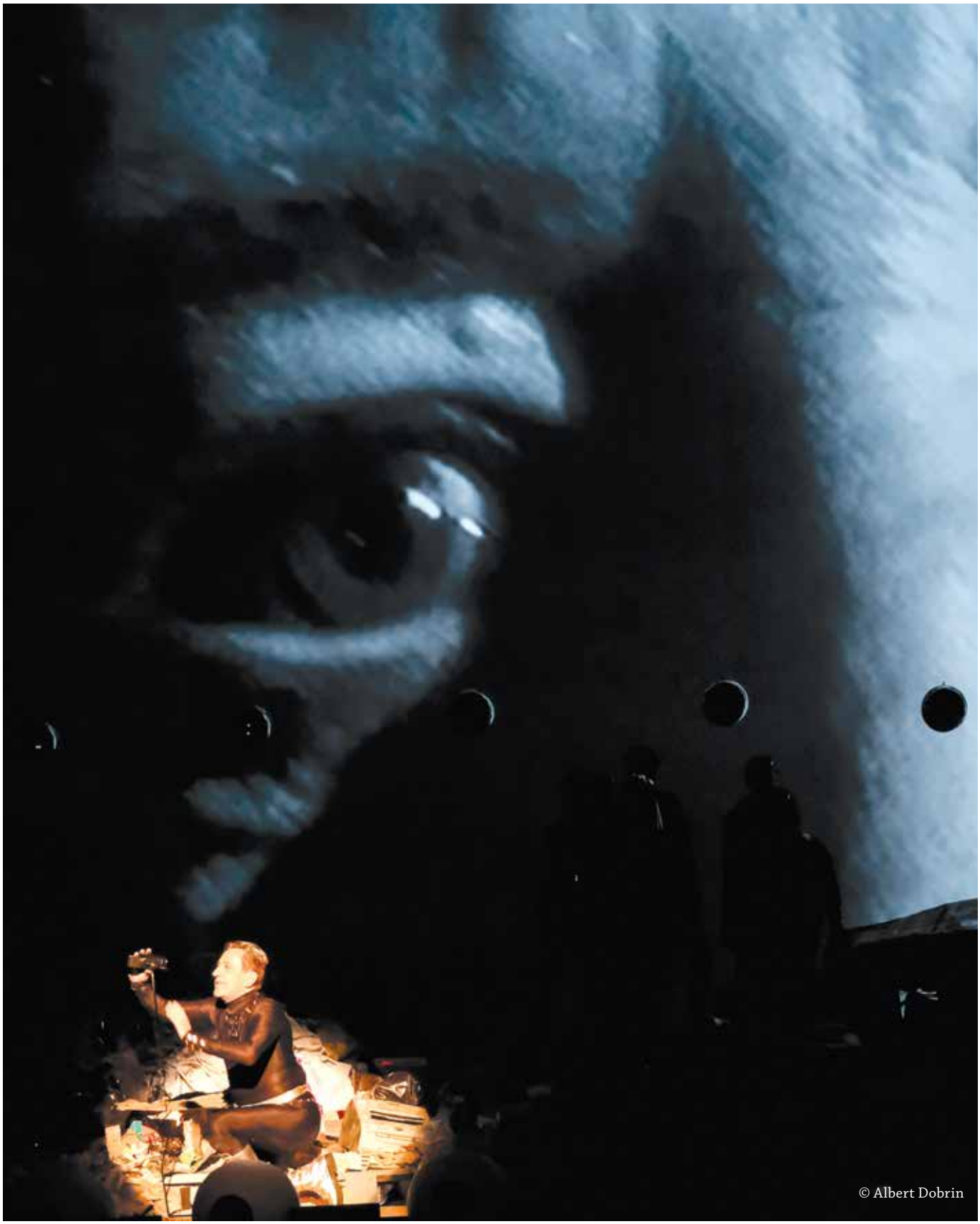
Serviciul Administrativ
Vasile PREDUŢ
Telefon: 0251-415363 int. 222

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

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

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

Adresă: Strada Alexandru Ioan Cuza, nr. 11 200585, Craiova, Dolj, România
E-mail: teatrulnationalcraiova@yahoo.com | website: www.tncms.ro
Agenția de bilete
Telefon: 0251.413.677


© Albert Dobrin