SpectActor

nr. 1 (6)
ianuarie-februarie-martie 2008

Revistă de cultură, informaţie şi atitudine editată de Teatrul Naţional „Marin Sorescu”, Craiova

Marin Sorescu: „Paracliserul”

Uitarea Lumii sau abolirea Centrului

Măsură pentru măsură – la Teatrul Naţional Craiova

Viorel Penişoară-Stegaru:

„Teatrul este viu, luminează, strigă, înjură, se roagă, cucereşte învinge veacurile!”

SpectActor

Revistă de cultură, informaţie şi atitudine editată de Teatrul Naţional "Marin Sorescu", Craiova

REDACŢIA:
NICOLAE COANDE
CORNEL MIHAI UNGUREANU

Semnează în acest număr:
George Popescu,
Horia Dulvac,
Cătălin Davidescu,
Ioana Ieronim,
Geo Constantinescu,
Marius Dobrin,
Cosmin Dragoste,
Mihai Ene,
Xenia Karo-Negrea,
Ioan Lascu,
Petrişor Militaru,
Tiberiu Neacşu

Adresa redacţiei: str. A.I. Cuza, nr. 11, Craiova, 200585

ISSN 1842 – 3930

Tiparul executat la SC Prodcom SRL Tg.-Jiu

Corectură:
Lia-Elena Boangiu

Prezentare artistică/DTP:
Viorel Pîrligras

Valentin Mihali, în „Măsură pentru măsură", regia:Silviu Purcărete

Foto: Constantin Pădureanu

Foto: Maria Ştefănescu

Sumar

Premieră: „MĂSURĂ PENTRU MĂSURĂ", de W. Shakespeare - 1

Omul bolnav al lui Purcărete - Nicolae Coande **- 2**

Exerciţii de putere. Pretexte şi măşti - Horia Dulvac - **3**

În capcanele domnului Purcărete - Cornel Mihai Ungureanu - **7**

Temă pentru acasă - Marius Dobrin - **9**

«Vorbeam şi eu cum merge vorba» - Ioana Ieronim - **11**

Presă şi presiuni - **12**

Valentin Mihali: „Să nu minţi pe scenă" - **18**

Valentina Popa: „Oameni atenţi, dedicaţi, echipa tehnică impecabilă, actori desăvârşiţi, lecţii de teatru, de viaţă" - **21**

Ana Ularu: „M-a modificat, m-a reconfigurat, m-a obosit şi ameţit şi bucurat" - **22**

Helmut Stürmer sau viaţa într-o carte - Cătălin Davidescu - **23**

Biografia apocrifă a lui Bogdan Ulmu - Ion Lascu - **26**

Premieră: „PARACLISERUL" de Marin Sorescu - 27

Uitarea Lumii sau abolirea Centrului - George Popescu - **28**

Programul Festivalului Internaţional Shakespeare, ediţia a VI–a, Craiova, 1-10 mai 2008 - **30**

Viorel Penişoară-Stegaru: „Teatrul este viu, luminează, strigă, înjură, se roagă, cucereşte învinge veacurile!" - **32**

Beckett reloaded şi matricea postmodernistă - Petrişor Militaru - **34**

Scena supravegheată - Mihai Ene - **36**

A crede sau a nu crede? sau Mi s-a părut? - Xenia Karo-Negrea - **38**

Emil Mladin –Teatru - Geo Constantinescu - **39**

A vorbi înseamnă a supravieţui Felix Mitterer, *Siberia* - Cosmin Dragoste - **40**

„Unchiul Vania" în viziunea lui Andrei Şerban - Petrişor Militaru - **42**

Antologie de umanism - Tiberiu Neacşu - **43**

Nevoia de Profet - Marius Dobrin - **44**

Primăvara Poeţilor – la a IV-a ediţie craioveană - **46**

Teatrul Naţional „Marin Sorescu” Craiova/Fundaţia „William Shakespeare” Craiova
Stagiunea 2007-2008 Premiera – 01.03.2008

În româneşte de **IOANA IERONIM**
Versiune scenică, regia, concepţie lumini şi efecte speciale:
SILVIU PURCĂRETE
Asistent Regie – **RAREŞ ZAHARIA**
Scenografia şi costumele – **SILVIU PURCĂRETE**
şi **GABRIEL MĂNESCU**
Muzica – **VASILE ŞIRLI**

VINCENŢIO – *Ducele* – **ILIE GHEORGHE**
ANGELO – *Locţiitorul* – **VALENTIN MIHALI**
CLAUDIO – *Un tânăr* – **ADRIAN ANDONE**
LUCIO – *Un tânăr cochet* – **SORIN LEOVEANU**
ESCALUS – *Un sfetnic în vârstă* – **VALERIU DOGARU**
DOMNI – **CĂTALIN BĂICUŞ, MARIAN POLITIC,**
DRAGOŞ MĂCEŞANU, COSMIN RĂDESCU
TEMNICERUL – **ANGEL RABABOC**
THOMAS şi PETRE – *Doi călugări* – **TUDOREL PETRESCU**
ELBOW – *Poliţai* – **CONSTANTIN CICORT**
FROTH – *Un domn sărac cu duhul* – **MIRCEA TUDOSĂ**
POMPEY – *Un slujitor la MADAM OVERDONE* – **NICOLAE POGHIRC**
ABHORSON – *Călău* – **ION COLAN**
BARNARDINE – *Un puşcăriaş decăzut* – **VALER DELLAKEZA**
ISABELLA – *Sora lui CLAUDIO* – **ANA ULARU /VALENTINA POPA**
MARIANA – *Logodnica lui ANGELO* – **CERASELA IOSIFESCU**
JULIETA – *Iubita lui CLAUDIO* – **ROMANIŢA IONESCU**
CĂLUGĂRIŢE – **GENI MACSIM, ANCA DINU**
MADAM OVERDONE – Codoaşă – **IULIA LAZĂR**
UN BĂIAT – **GINA CĂLINOIU**
FEMEIA DE SERVICI – **LILI SÂRBU**

WILLIAM SHAKESPEARE

măsură pentru măsură

Lumini – **DODU ISPAS**
Regia tehnică – **GEORGE DULĂMEA**
Sufleur – **BOGDANA DUMITRIU**

Foto: Florin Chirea

Omul bolnav al lui Purcărete

După câteva luni de repetiție – cu întreruperi dictate de vajnicele sărbători de iarnă românești – regizorul Silviu Purcărete a reușit să stabilizeze trupa de actori a Teatrului Național din Craiova la temperatura necesară unui nou spectacol din dramaturgia lui Shakespeare.

Nicolae Coande, scriitor, editor al revistei SpectActor

„Măsură pentru măsură" este o fișă clinică a omului bolnav care a devenit societatea modernă de cel puțin un secol încoace, chiar dacă piesa scrisă de Shakespeare acum peste 400 de ani are acțiunea și perfuziile plasate în venele și vintrele unei Viene văzută ca topos al pandemiei absolute. De aici, urletul și groaza care-i căptușesc zidurile slabe.

Felul în care Silviu Purcărete spintecă monstrul minții poftind justițiar la „măsură pentru măsură", prin ecorșeuri și procustianisme care țin de tehnica tăierii nodului gordian mai degrabă decât de judecata vreunei fictive Curți Constituționale, arată în ce măsură „mintea" lui Shakespeare însuși poate opera ca un brici al lui Occam în epoca tuturor relativismelor.

Spectacolul, unde muzica tensionantă a lui Vasile Șirli pare să vină din rărunchii lumii înseși, este conceput în registrul auster-gri al unei singure suprafețe, pe care muchiilor altor dimensiuni alunecă la intervale regulate spre a tăia scene și felii mari de timp puțind a stârv.

Cerul lipsește, iar atunci când este întrezărit pare doar fantoșa unui ideal desenat alegoric cu creta pe pereții și vespasienele orașului. Însă turul de forță făcut de Purcărete cu această piesă declasificată din registrul comediilor cu final fericit și transferată în catastiful dramelor negre este centrat pe problema puterii; a transmisiei veninoase a acesteia de către un Mai Știutor (Ducele, interpretat remarcabil de Ilie Gheorghe) spre un Tânăr Prieten (rolul făcut de Valentin Mihali arată un actor la apogeul forței sale actoricești) care va trebui să iasă din cloaca maxima nepătat, supravegheat de Devotatul Amic (Escalus, limpede interpretat de Valeriu Dogaru).

Silviu Purcărete, nu atât de doritor cum a crezut până acum critica de a sugera ruina unei cetăți unde dictatura face victime pe bandă rulantă, este atent la destinele mici ale personajelor care compun soarta unei comunități pentru care legea a îmbătrânit precum leul în cușca prea strâmtă. „Metoda" prin care regizorul rezolvă grandilocvența evidentă a unei piese în care un puternic al zilei siluiește voințe și clamează pentru sine invulnerabilitate este una de maestru al lucrului cu imponderabilele: ia, prin personaje ca Madam Overdone (Iulia Lazăr, într-un rol lucrat cu minuție de actriță profesionistă) sau ca Pompey Bucă (Nicolae Poghirc, un pic prea „oltean", dar pentru care Viena proxeneților nu trebuie adusă la Craiova), amprenta unei epoci ce trăiește prin instinctele unor declasați – exasperant de vii, deprivați de un sine cu care nu au ce face în bolgia pentru care au optat.

Autenticul jolly-joker al spectacolului, în ciuda travaliului justițiar care-i animă zi și noapte pe Duce și pe Angelo, este Lucio, un tânăr cochet doar atunci când nu are alarma neantului în sânge. Interpretat de Sorin Leoveanu, cu o doză de flegmă care poate fi numai bine aruncată pe masa Ducelui travestit în neobosit codoș al lui Dumnezeu, Lucio este cel care se sustrage privirii „marelui Frate", iar uneori, paradoxal, pare să-l înlocuiască cu succes. Cunoaște toate intențiile puternicilor zilei, îi animă la luptă pe nevolnicii care simt că pierd lupanarul în care există cu adevărat, o camuflează pe Isabella în petentă amoroasă lângă biroul și patul lui Angelo, organizează „societatea civilă" de disperați care simt că injustiția e doar reversul candriu al unei justiții care taie capete de cadavre și suceste gâturi de nevinovați. Și sintaxa puterii, firește.

În rolul Isabella, Ana Ularu și Valentina Popa, pe rând, demonstrează de ce luna are o față ascunsă: doar pentru a se arăta atunci când cealaltă oboșește de prea mult soare. Ca unul care mânuiește și el femei, Ducele o scoate din „mânecă" pe Mariana (subtil interpretată de Cerasela Iosifescu, în tonuri de exaltare și decepție autentică, ca și de răsfăț marital), pe care o manipulează împotriva lui Angelo, prea slab să reziste unei aventuri nocturne.

Un cuvânt și pentru Adrian Andone (Claudio), un bărbat care află în câteva zile ce a simțit Villon în pre-ziua ducerii al spânzurătoare: „Acum va ști bietul grumaz / Cât trage curul la necaz".

E un spectacol unde, fără eschive și trucuri de prin părțile noastre, Purcărete ne face părtași la ceea ce poate face puterea din obsedați ai acesteia, ca și din oameni care acceptă ca obsesia ei să-i aducă la stadiul de ruină. Însă ruina, se știe, este în ochiul nostru…

Nicolae COANDE

Valentin Mihali, Ilie Gheorghe

Foto: Florin Chirea

Exerciţii de putere. Pretexte şi măşti

Mărturisesc că aşteptam vizionarea spectacolului lui Silviu Purcărete cu o oarecare emoţie, una ce făcea parte din savoarea ritualităţii teatrale. În plus, mă întrebam ce poate adăuga regizorul unui instrumentar atât de complex şi convingător, de care a uzitat, atât de îndrăzneţ, de pildă, în *Titus Andronicus* sau *Phaedra*, cum va fi reuşind să ne aducă din nou în pragul unei emoţii artistice de o intensitate estetică atât de autentice, ca în capodoperele sale cu care am fost obişnuiţi?

Ei bine, toate aceste temeri (dacă spectatorul le va fi având) s-au vădit a fi neîntemeiate: „Măsură pentru măsură" este în continuare deţinător al vechilor ingrediente estetice de succces (vorbind de succesul lui Purcărete înţeleg, nu unul de public, pe care îl câştigă de altfel rapid, cât un succes al său propriu, în raport cu expresia).

Avem de-a face cu un spectacol care continuă să obsedeze şi după vizionare, o construcţie dinamică, cu compoziţie diversă (dar totuşi de o unitate energic şi deliberat sudată), cu mici entităţi plastice autonome care continuă să izvorască înţelesuri şi plăcere estetică, pe măsură ce continui să le asimilezi, să le guşti, să le înţelegi.

Aşadar, care este miza, care este structura, care sunt secvenţele şi emoţiile de bază ale acestui spectacol, aşa cum sunt ele asimilate, într-o intimă şi rafinată digestie estetică, de spectator?

Contrar unor opinii avansate în unele cronici de impresie imediată, tema centrală nu este dictatura. Este într-adevăr vorba despre putere, ca în toate piesele lui Purcărete (ceea ce reprezintă de altfel tema obsesivă, în toate tragediile greceşti), dar despre un aspect mai puţin obişnuit al ei: acela privind responsabilitatea morală adiacentă puterii.

În genere, puterea e paricidară, violentă şi se câştigă prin crimă, nu se oferă, nu se delegă, aşa cum e în piesa *shakespeariană* de faţă, ceea ce o face, poate, una din cele mai dificile piese de abordat.

Silviu Purcărete a lucrat pe varianta traducerii Ioanei Ieronim, o scriitoare în al cărei fler estetic merită să te încrezi. Versiunea scenică îi aparţine regizorului şi e de presupus că şi-a disponibilizat în acest demers suficientă atenţie.

Însăşi epica shakespeariană se derulează după o schemă uşor diferită de poveştile despre puterea violentă, cu care eram obişnuiţi: ducele nu este un tiran care acţionează sub imperiul arbitrariului, ca în teocraţiile mistice, criminale, ci se consideră reprezentant al legilor, vorbeşte cu grijă de „reponsabilitate", de „natura poporului" (delicateţe morală de care uneori şi guvernarea modernă pare a fi străină):

„Când vorbesc de guvernarea statului/ Parcă mi se schimbă vocea şi cuvintele /Ce sfaturi să-ţi mai dau eu - rămâne doar /Să las în grija ta conduce-

Foto: Florin Chirea

Horia Dulvac
Născut în 1958. Prozator, eseist, absolvent al Universităţii de Vest din Timişoara, Facultatea de Drept, Facultatea de Chimie. Volume publicate: „Femeia lui Ghidirmic" (1997), „Îngrijorări fără mandat" (2000) „Zona-prozatori şi poeţi timişoreni" (1997), „Discursuri şi părţi" (2005), „Revanşe ale alterităţii" (2000).

rea cetăţii /Şi iscusit cum eşti vor merge strună toate / Căci tu pricepi natura poporului /Organizarea justiţiei comune, legile".

La rândul său, Angelo, cel căruia conducătorul cetăţii îi deleagă puterea, se îndoieşte de sine însuşi, ceea ce reprezintă în epica de putere un fapt neobişnuit.

„Totuşi, domnule /Metalul firii mele mai trebuie –ncercat /Înainte de a-ntipări /Un chip atât de important în monedă".

Aceasta este o distincţie necesară care ţine de natura piesei shakespeariene şi de care atât construcţia regizorală cât şi viziunea critică trebuie să ţină seama, pentru a nu da greş.

Nu suntem deci în arbitrară tiranie, ci într-un soi de autocraţie a cetăţii, de tip atenian. Angelo nu va fi încercând (nici nu se gândea) să îi *ia locul* ducelului, căruia îi aparţine de fapt puterea (care se dispare când o vrei *în plin* şi capătă consistenţă în *vidul* exerciţiului, iată jocul său şi epicul!)

Cu toate astea, deşi dispune de puteri discreţionare, se poate juca cu propria lui putere cum voieşte, inclusiv prin a o ceda temporar altcuiva, ascunzându-se apoi în faldurile epice, să urmărească consecinţele faptelor sale ca un demiurg; ducele nu acţionează după bunul plac şi e împovărat de responsabilitatea regulilor abstracte ale guvernării.

Este un detaliu care dă mai departe tonul nuanţelor ulterioare, indiferent dacă regizorul le sesizează sau voieşte să le ignore (ceea ce ar fi, din punct de vedere al logicii plastice, eronat).

Această plasare de către *Shakespeare,* a epicii, într-o provincie oarecum reformistă a Europei (Viena) nu este doar un simplu pretext, ci face parte, cel mai probabil, din însăşi structura şi intenţionalitatea piesei. Aşa se explică de ce povestea în sine este mai puţin sângeroasă decât schematica tragediilor clasice greceşti (singura scenă de acest fel e tăierea capului unui cadavru, marcată de un tuşeu grotesc, mai degrabă decât de cruzime).

Aşa stând lucrurile, subiectul nu este dictatura, ca putere primară, exprimată în *acte* inevitabil violente (există totuşi momente de sugestie a piesei, megafoane, zgomote, mişcare), ci puterea exercitată prin retragere (în definitiv Angelo e o victimă), când ea coboară în profunzimile naturii umane, devenind responsabilă, complexă şi subtilă.

În vidul acesteie *retrageri din act* a deţinătorului puterii, îşi fac apariţia o serie de noi actori şi imprevizibile consecinţe: responsabilitatea, conţinutul moral al instituţiilor, toate temele mari care au preocupat şi vor continua să obsedeze secolele...

Alegerea regizorală pentru intruchiparea tipologiilor personajelor de putere (la Purcărete se poate aplica fără greş premisa că nimic nu este lăsat la voia întâmplării, totul este premeditat) este una reuşită.

Ducele, Ilie Gheorghe, un actor de un remarcabil talent (al cărui elan declamativ nu a fost excesiv în rolul destinat), sesizând printr-un soi de inteligenţă scenică şi intuiţie care îi sunt proprii, diferite subtilităţi şi nuanţe: „Voi pleca neobservat. Iubesc poporul/deşi nu am plăcerea să apar în public".

În rolul lui Angelo, mai tânărul, dar deja maturul Valentin Mihali, convingător, pe alocuri mobilizat de un *pathos* ce îi depăşea propria individualitate (un soi de convingere ce părea că lipseşte la alţi actori ai piesei), a făcut poate unul dintre cele mai bune roluri din cariera lui.

Pe măsură ce meditezi la piesa lui Purcărete, un personaj pare că îşi alimentează sensurile, continuând să crească de unul singur: Isabela, noul *pol de putere* al virtuţii şi frumuseţii

Romaniţa Ionescu

(de altminteri, acestea se vor fi suprapunând, economia de eficacitate a frumuseții impunând-o ca soluție de acțiune). Interesanta bicefalitate devine evidentă spre finalul epicii *shakespeariene*, când Isabella pare că preia controlul, ilustrând interesant forța colosală a virtuții și fragilității.

Această plasare explică oarecum şi trecerile, ce ar fi putut părea uneori prea bruşte , dintr-un registru emoțional în altul, ale actriței Ana Ularu. Spectatorul nu e deplin lămurit dacă, îndeosebi în dialogurile cu fratele ei Claudio (Adrian Andone, cel care, ca de obicei, îşi intră în rol cu talent), schimbările prea bruşte de comportament fac parte dintr-o strategie regizorală deliberată, de subliniere a dublei personalități a matricei fecioarei, sau sunt detalii tehnice ale jocului acoricesc la care mai trebuie lucrat.

Aşadar, ca întotdeauna, Shakespeare e un pretext etern pentru regizori de a aduce într-o stupefiantă actualitate scheme comportamentale, adevăruri despre natura omenească. La Purcărete este, nu în ultimul rând, un copios prilej plastic: un câmp de luptă estetică pe vastitatea căruia se desfăşoară un întreg harnaşament şi instrumentar regizoral. Felul în care se ordonează aceste elemente, eficacitatea controlată a semnelor şi sugestiilor, dinamica scenică, impactul plastic pot fi, la Silviu Purcărete, dincolo de desfătare estetică, şi un fapt artistic fascinant.

Deliberarea bine controlată, care perfectează expresia, poate avea efectul contrar aceluia să o potenţeze – ea struneşte emoția, face ca suflul liric al piesei să fie uneori estompat.

Una dintre virtuozitățile sale de bază (de care regizorul şi uzitează de altfel cu aplomb) este crearea unor cadre oarecum fixe, extrem de minuțios aranjate, cu detalii plastice pentru care un pictor ar putea fi gelos, scene pe care le pune apoi în mişcare printr-un mecanism pe care nu îl ascunde neapărat.

Debutul însuşi al piesei „Măsură pentru măsură" se face în acest fel, oarecum şocant: spațialitatea este generată de paravane mobile fără culoare, de un gri antracit, un gri „uzinal" (subliniat şi de sunetul sacadat al unei locomotive pe aburi, care sugerează şi ritmicitatea izbiturilor de berbec, sau locomotivă, ale puterii), o tablă pe care se vor aşterne tuşeurile plastice.

Griul acesta e aproape ceea ce se numeşte un „control panel", un panou de bază pe care se găsesc *iconu-rile* celorlalte resurse pe care spectatorul le explorează, ca de pe un computer.

Pe această tablă gri, sunt aşezate personajele al căror echilibru plastic, atât în ceea ce priveşte cromatica, tipologia, sau modul de aranjare, dezvăluie o atentă premeditare statică regizorală.

Iluzia, trucul, nu pot fi întrezărite însă mult timp, căci imediat ce piesa a început, aceste „mici personaje" (merită subliniată savoarea prezenței lor de-a lungul spectacolului) sunt puse să lucreze, să se mişte într-o animată frenezie.

Spectacolul încă nici nu va fi început şi micile personaje (de-o sugestivitate care fac în cele din urmă, din acestea, cel mai reuşit personaj) desenează ceva pe tablă.

Cortina se ridică şi, în faţa ochilor, avem o animație care copleşeşte si stupefiază, o *Sodomă* şi *Gomoră* surprinse în intimitatea lucrativă a laboratorelor sale uzinale, perversiuni sexuale consumate cu un aer blazat, sumar şi profesionist, o dinamicitate repartizată omogen pe toată suprafaţa scenică (dezavantajul regizoral al unei asemenea intrări în forță se vădeşte însă a fi micşorarea cineticii ulterioare a spectacolului, ceea ce face ca timpul scenic să scârție pe alocuri, să dea senzația că

nu mai e controlat).

O scenă de o un impact (nu doar vizual dar şi simbolic) cel puţin echivalent este cea spre finalul piesei, când Ducele revine şi întreaga societate mănâncă la masa publică. Mesele sunt repartizate omogen în spaţialitate scenică, judecătorii, prostituatele, codoşii, onorabilii cetăţeni, toţi sorb zgomotos ciorba păcii sociale. Una care are aerul unei cantine populare, trimiţând la atmosfera unui socialism cu miros de falanster utopic (mai puţin de atmosfera totalitarismului comunist, care avea o realitate tragică directă).

Piesa abundă de personaje de-o plasticitate scenică şi de-o cromaticitate remarcabile. De pildă, una dintre tuşele foarte reuşite a fost cea dată de *femeia de serviciu* comunistă: un soi de îngrijitoare în halat alb, purtând papuci prea scurţi, de pe care îi ieşeau călcâiele rotunde (toate personajele poartă papuci abia sesizabil mai mici), târând după ea o cârpă şi o găleată de un roşu striivitor. Nimic nu atinge această privilegiată a clasei muncitoare, tragediile trec pe lângă ea fără emoţie, iar accesul său în sferele puterii pare neîngrădit (încurcă când doreşte picioarele conducătorilor, chiar în timp ce aceştia semnează decrete de condamnare.)

La un moment dat, Angelo o prinde delicat de bărbie şi o priveşte complice în ochi: dacă era o sugestie regizorală, spectatorul ar fi simţit nevoia unei dezvoltări ulterioare (de pildă, gestul să fi continuat să se consume într-o scenă de sexualitate frustră), iar dacă a fost o iniţiativă actoricească, e vorba de un detaliu reuşit.

Din galeria personajelor din fundal, a căror expresivitate face deliciul piesei şi susţine poate cel mai consistent, ca o structură de rezistenţă, restul investiţiilor regizorale, se evidenţiază „bătrânul beţiv" – care doarme suveran, ca un înţelept indiferent la dialectica zadarnică a vieţii - faptul că Purcărete a mizat pentru acest personaj, doar în aparenţă minor, pe expresivitatea remarcabilă a unuia dintre cei mai talentaţi actori craioveni Valer Dellakeza, arată importanţa acestor personajelor secunde pe care Purcărete a acordat-o în economia spectacolului.

Gloata de prostituate şi codoşi, din care răzbat uneori individualităţi de o expresivitate virulentă şi benefică (Nicolae Poghirc, Cerasela Iosifescu, Mircea Tudosă, Angel Rababoc, Ion Colan, Valeriu Dogaru, Cătălin Băicuş, Dragoş Măceşanu,Romaniţa Ionescu, Geni Macsim, Anca Dinu, Iulia Lazăr, Gina Călinoiu, Marian Politic, ş.a), care e un fel de *cor antic* proiectat în contemporaneitate, tinde să devină personajul cel mai consistent. Nu ştim cu cine se identifică mai degrabă spectatorul, devenit, prin simplu fapt de a fi participant şi vizionar la spectacol, el însuşi judecător, responsabil să aplice şi el „măsura pentru măsură".

Gloata, proiecţia *demosului* grecesc, dincolo de deplorabila sa condiţie, imoralitate, rămâne la un moment dat singurul ponderator al exceselor, deţinătorul în mod paradoxal al unei lucidităţi publice: iată reflecţii interesante pentru democraţiile moderne.

Corectul (dar coruptibilul, prin natura sa umană) judecător Angelo, care e paradigma excesului de rigoare în aplicarea legilor, a inflexibilităţii judecăţii, este înfrânt de gloata imorală, dar capabilă de treziri la luciditate de pura fecioară – încrederea în această capacitate aproape mistică de regenerare a *demosului* e încă o temă actuală modernităţii.

Gloatei, acestui esenţial personaj colectiv, i s-a construit şi lui o reflecţie bicefală, este vorba de Lucio, un soi de *disk jokey*, a cărui vocaţie pare că a fost construită regizoral uşor excesiv (sau care nu s-a finalizat actoricesc omogen): un rol greu, care presupune prezenţă scenică aproape contină, dar care se împlinea şi îşi găsea adevărata vocaţie doar atunci când constituia vocea ironiei, deriziunii, deşertăciunii şi expresivităţii plastice populare (în asemenea momente, reuşit întruchipat de Sorin Leoveanu).

După debutul extrem de puternic, timpul intern al spectacolului a părut că se dilată, pe alocuri că trenează. Dar nota generală a fost una de emoţie autentică, acea emoţie clară, de templu sau sanctuar religios pe care o reuşeşte în momentele sale de graţie, spectacolul de teatru şi al cărei oficiant experimentat rămâne Silviu Purcărete.

Horia DULVAC

Angel Rababoc, Ilie Gheorghe, Sorin Leoveanu

Foto: Florin Chirea

În capcanele domnului Purcărete

Silviu Purcărete construieşte „Măsură pentru măsură”, montarea ce a avut premiera recent la Teatrul Naţional „Marin Sorescu” din Craiova, la fel de minuţios ca un păianjen ce îşi ţese pânza. Firele radiale ce încrucişează pe cel al viziunii regizorale sunt versiunea scenică a textului lui Shakespeare (tradus de Ioana Ieronim) şi scenografia (cu tot cu costume), pe care Purcărete şi le asumă (asistat tehnic, unde e cazul, de Gabriel Mănescu).

Spectacolul debutează cu o scenă masterpiece, în care sunt valorificate maximal mijloacele teatrale şi care nu lasă loc de dubiu: în Viena „s-a cam lăţit păcatul”. Desfrâul e la el acasă în mahalalele cetăţii, iar localnicii se tărăsc într-o halucinantă obscenitate ce radiază, sub formă de graffiti, şi pe unul dintre cele trei ziduri mobile ce vor delimita spaţiul de joc. În aceste condiţii, Ducele (Ilie Gheorghe) îi deleagă formal şi temporar puterea („aplicarea legii şi acordarea iertării”) lui Angelo (Valentin Mihali), care o primeşte cu prudenţă („Metalul firii mele mai trebuie-ncercat”), dar o va folosi fără, asistat de moderatul, şi parcă prea docilul („Putere am, dar câtă şi de ce natură nu mi s-a spus”) Escalus (Valeriu Dogaru). Vechile legi sunt scoase de la naftalină, codoşii Pompey Bucă (Nicolae Poghirc) şi Madam Overdone (Iulia Lazăr) simt ameninţarea: „vor să dărâme toate casele de toleranţă”, iar Claudio (Adrian Andone) este închis „din libertate prea multă” şi condamnat la moarte pentru crima de a fi tată, fără a fi soţ cu acte mai întâi. El apelează, prin intermediul lui Lucio (Sorin Leoveanu) la sora lui, Isabella (Valentina Popa, în varianta văzută de mine, ea alternând cu Ana Ularu interpretarea acestui rol), „o tânără de mare virtute, dacă nu cumva s-a şi călugărit”, „foarte convingătoare în jocul argumentelor”. Isabella va avea de ales: îi cedează lui Angelo sau fratele ei moare, Claudio punând şi el în balanţă propria-i moarte şi virtutea sorei.

Replicile care au determinat abordarea în registru comic a piesei, de-a lungul vremii, nu stârnesc, de data asta, zâmbetul. Spectatorul e ţinut în gardă: căderea în ispită a intransigentului Angelo, atras de inocenţa şi cinstea Isabellei, e parte din planul Ducelui. Va face acesta dreptate? Deghizat în călugăr, el urzeşte intrigi şi ţine firele acţiunii, dar şi femeile pe genunchi (scena în care îi sărută pătimaş degetele Isabellei, ambii purtând straie monahale, este un avertisment strident).

Ansamblul este unul al gravităţii: alarmele şi comenzile prin portavoce anunţă reabilitarea legii, a cărei aplicare fusese ignorată de Duce, responsabil, în fond, pentru depravarea lumii în care strălucesc codoşi şi curve. Angelo încearcă să asaneze moral viaţa cetăţii, dar e gata să încalce el însuşi legea pe care o aplică fără cruţare altora, titlul

Cornel Mihai Ungureanu, născut în 1965. Scriitor. Cărţi publicate: „Treptele din faţa casei”, Editura LiterNet, 2002 – volum electronic; „Paşii şarpelui”, Editura T, 2003; „Un fluture albastru”, Editura Ramuri, 2003; „Noi, doi-trei la zece mii”, Editura Ramuri, 2005.

piesei având izvor biblic: „Căci cu judecata cu care judecați, cu aceea veți fi judecați; și cu măsura cu care măsurați, cu aceea vi se va măsura” (*Matei*, 7:2).

Trecerea de la un cadru la altul se face lin, ca într-un perfect montaj cinematografic, la asta contribuind simplitatea unui decor nu uşor de realizat şi nici de manevrat (echipa tehnică a naționalului craiovean nu e la prima astfel de ispravă). Prin apropierea amenințătoare de public a unuia dintre zidurile mobile, pe un fundal sonor sacadat, de maşină cu aburi, Silviu Purcărete potențează pericolul, tot mai prezent, al tiraniei (în ipostaza fățişă – Angelo, sau în cea vicleană – Ducele).

E dificil de evidențiat unul sau altul dintre cei 24 de actori pe care un regizor ca Purcărete nu îi putea potrivi decât exact în mecanismul unui spectacol ce are toate atuurile anduranței. Felul în care reuşeşte să îi amorseze pentru explozia scenică este doar unul dintre meritele sale. Chipul dirijorului nu are secrete pentru membrii orchestrei, dar rămâne ascuns publicului, în timp ce cântă muzica, aşa că actorii ştiu mai bine decât noi, cei din sală, cum se întâmplă acest fenomen. Fără îndoială şi pe drept cuvânt, rolurile din „Măsură pentru măsură” vor rămâne de referință şi pentru experimentații Ilie Gheorghe sau Valentin Mihali, dar şi pentru mult mai tinerele Ana Ularu sau Valentina Popa. La prima vedere, într-o astfel de montare, diferența o face întinderea rolului, mai degrabă decât calitățile profesionale ale actorului, regulă pe care o infirmă, de această dată, la modul strălucitor, Iulia Lazăr (intensitatea compensează numărul replicilor, iar regizorul nu e străin de acest focus). Mi-a sărit în ochi consistența evoluției lui Nicolae Poghirc, înțeleapta lui pendulare între haz şi tristețea supunerii, dar rolul investit cu o surprinzătoare (în raport cu textul) complexitate este acela al guralivului Lucio, întruchipat cu brio, în toate nuanțele, de Sorin Leoveanu. De la aceea (cunoscută) de bufon care îl denigrează pe Duce în prezența incognito a acestuia, la cea de moderator al momentelor importante şi, mai cu seamă, la aceea de conştiință (uneori tăcută, permanent prezentă). În varianta lui Purcărete, Lucio va plăti cu viața „batjocorirea unui prinț”, cuvintele lui, aparent întâmplătoare („Vorbeam şi eu cum merge vorba”) pierzându-şi încărcătura de bârfă din alte montări şi căpătând, în loc, valoare de adevăr.

Cealaltă victimă a maleficului Duce este Isabella, care primeşte din partea lui (într-o scenă, a mesei, egală în plasticitate cu aceea de debut) o ofertă doar aparent onorabilă: căsătoria, o propunere pe care, cum spun mafioții din clasicele genului, nu o putea refuza. Purcărete ocoleşte artificialitatea finalului fericit opunând dorinței noastre de confort o victorie redutabilă a răului şi pedeapsa cu moartea a binelui.

În sală, spectatorul se desprinde greu de poveste, semn că principalul rol al pânzei de păianjen, acela de capcană, a funcționat. Mulțumim!

Cornel Mihai UNGUREANU

Temă pentru acasă

Lumea îl aştepta pe Purcărete ca pe o ploaie la timpul ei, o mărire de salariu sau un zâmbet de la cea dragă. Unul spune că aşteptarea potenţează plăcerea, un actor rafinat zâmbeşte: potenţa e supusă timpului. Iar gestionarea atâtor aşteptări ne modelează viaţa.

De fapt Purcărete este cel ce ne-a aşteptat. La „Noaptea de la spartul târgului" ne-a adus aproape, pe scenă, mai puţini, atât cât să ne poată observa bine. Acum ne-a aliniat pe un culoar imaginar, un spaţiu fără scăpare. În stânga perete, în dreapta perete, pe margini semn de interzis. Peretele din faţă, unul de joacă, blajin suport pentru graffiti. Dar care în zgomotul şi aburul unui motor ce mişcă parcă universul, avansează ameninţător spre noi. Deocamdată, doar o simplă amânare.

Purcărete ne priveşte. A îndreptat lumina spre noi. Aşteptăm. În zadar. El nu ne spune nimic. Fremătam la gândul că va fi fără milă cu lumea în care trăim. El se mărgineşte să-l citeze pe Will: „Zeul Autorităţii ne face să plătim greşelile noastre după carte: pe unii îi va ierta, pe alţii nu. Şi tot dreptate se cheamă."

Robi malaxorului politic, am tresărit când Lucio a rostit cuvântul „zoaie", dar nu, toate referinţele ce-au continuat la scormonirea în trecutul unui demnitar au fost doar simple ilustrări ale poveştii. Avem propriile revolte în faţa nedreptăţilor, Angelo ne linişteşte cu vorbe din bătrâni: „ce ştie legea că hoţii condamnă alţi hoţi?". Purcărete ţese cu stil magia din referinţe ale filmului, pentru că are el însuşi puterea creaţiei. În debutul spectacolului reconstruieşte pe o temă din „Glissando", iar prin cele două laterale care se sustrag culoarului de comunicare dezvoltă jocul securiştilor din „Cortul".

Spaţiul de după colţ sugerează funcţia eternă de supraveghere cu scopuri tenebroase. Lumina discretă, muzica tulburătoare ce se aude ca şi cum s-ar strecura prin perete, pasajul fără sfârşit al concluziei. Jocul de aici, al lui Sorin Leoveanu, vine în continuarea securiştilor din „Cortul". În restul spaţiului jocul său este burlesc caragialian, aşa cum Ilie Gheorghe, Valentin Mihali, Cerasela Iosifescu poartă cu ei semnele spectacolelor precedente, cicatrici de războinici. De aici şi impactul mai mare al jocului celor din plan secund. Semnificativ, ca de fiecare dată la Silviu Purcărete. Mulţimea care la început mâzgăleşte peretele viitorului, se disemnează tot mai mult în chipuri distincte. De la apocaliptica scenă a depravării sexuale, continuând cu exhibarea puroaielor, până la finalul salvator şi totuşi vestitor al destinului nostru de victime. Dacă la Shakespeare corul antic, recurent pe scena craioveană, de la „Medeea" la „Doi pinguri", era alcătuit din „Domni, ofiţeri, cetăţeni, servitori", la Purcărete este ex-

Foto: Constantin Pădureanu

Valentin Mihali şi Cerasela Iosifescu

Foto: Florin Chirea

Marius Dobrin: S-a născut în 1958 la Turda. A absolvit Facultatea de Automatică din Craiova, 1984. Cărți publicate: „În căutarea memoriei" (2003), „Povestea noastră cea de toate filmele" (2004), „Povești din ICQ" (2005), „Povestea noastră

cea de toate filmele românești" (2007). Editor al revistei online Pasager.

presia victimelor căderii în păcat. Cu un machiaj perfect, cu talentul alegerii expresivității potrivite, masa aceasta umană se insinuează în conștiințe. Căutați privirile lor! Urmăriți-l pe Marian Politic! De la replicile de prim plan cu Cătălin Băicuș, până la masa la care se alătură dublura Isabellei. Simetric, Mircea Tudosă, Dragoș Măceșanu și Cosmin Rădescu, o însoțesc pe Iulia Lazăr, cel mai tulburător chip din spectacol. Fiecare mască e bine gândită încât să-ți rămână întipărită prin particularitatea ei, cum e cazul cu zâmbetul și cu ochii copilărești ai Ancăi Dinu.

Geni Macsim supraveghează totul dintr-o extremă pe când în prim plan e de remarcat silențiozitatea și rafinamentul cu care se mișcă și privește Gina Călinoiu, un sprijin pentru Ilie Gheorghe, fie și spre a-l mai scăpa de acei ochelari comici care vin la rândul lor dintr-un film.

Toate aceste personaje ne apar ca un avertisment. Au fost ca noi, riscăm să ajungem ca ei. Călăul, Ion Colan, ne pândește cu câte un ochi, de după un perete, de după altul. O pândă generalizată... Nicolae Poghirc și Valer Dellakeza își dedau personajele cu voluptate sordidului, cei mai autentici dintr-un timp al piesei. Tudorel Petrescu este un călugăr veritabil. Un joc mai aproape de contemporaneitate și de firesc are Angel Rababoc, după ținută, chip și rostirea care îmbină comandamentele rolului de temnicer cu binecunoscuta îngăduință față de omeneasca mică înțelegere. Alături de el, Constantin Cicort e mai puțin auzit, fără strălucirea din Malvolio.

Adrian Andone atrage atenția când bravează, „am să-ntâmpin bezna ca pe o mireasă și o voi strânge la piept", ajungând apoi la disperarea oarbă cu care clamează dorința de a trăi. Cuplul cu partenera din „Orfeline", Romanița Ionescu, este un bun prilej de studiu pentru studenții săi. Actrița își scoate perna, semnul sarcinii, deschizând calea unei paralele între această poveste și aceea din „4,3,2". Sacrificiul rămâne la fel de traumatizant și totodată prețios în cele două cazuri, un revelator de cum a evoluat societatea omenească. Isabella e departe de abordarea religioasă. Spectacolul în ansamblu nu e dezvoltat din această perspectivă. Posibila referință la Barabas este evitată, așa cum iertarea ca alternativă justițiară este prea puțin amintită. Isabella este jucată alternativ cu valențe diferite de către Ana Ularu și Valentina Popa. Prima, o siluetă austeră și cu un râs dramatic de luat aminte, a doua mai energică și cochetând cu viața, ne reamintesc de prețul pe care trebuie să-l plătim, uneori taman pe când credeam că am scăpat.

„Ducele este în noi", rostește flaubertian Valeriu Dogaru, un Escalus bine ales.

De fapt noi suntem ținta acestui spectacol. Ne dorim noi cu adevărat dreptatea? Sau e un exercițiu de imagine, de putere, o cale pentru interes?

Protagoniștii, plasați matematic, privesc publicul. Sincronizarea perfectă și reacțiile lor între tragic și hilar ne fac să înțelegem esența: nu vom primi nimic! Pe treptele din fața teatrului, o pată sângerie, de parcă ar fi picurat din pecetea pe care o pune Purcărete pe fiecare încheiere de capitol din opera sa.

Ne retragem. Așteptarea nu a fost zadarnică. Am înțeles un lucru: nu există răspuns! Poate doar sisifica reluare a unui drum la întrebarea celei dragi: vrei să revezi spectacolul?

Marius DOBRIN

«Vorbeam şi eu cum merge vorba»

(Lucio, Actul V)

A traduce Shakespeare a fost întotdeauna o provocare - şi nu este mai puţin astăzi, în plină tranziţie a limbii noastre. În era sms-urilor, sotcomurilor, a navigării pe zeci de canale TV şi în nenumăratele spaţii virtuale. Nu poveştile exemplare ale Marelui Will, în oglinda cărora oamenii se vor recunoaşte câtă vreme există omenire, sunt motivul provocării, ci, cum se ştie, expresia shakespeariană de o luxurianţă şi varietate fabuloase. Shakespeare a trăit şi el într-o epocă a globalizării (marile descoperiri geografice, expansiunea fără precedent a Angliei), globalizare pe care el a absorbit-o pantagruelic, prin cuvinte, în organismul limbii sale: cea mai bogată engleză din câte s-au scris vreodată. Fie că a găsit cuvintele în cărţi şi discursuri savante, ori printre curteni şi studenţi, ori pe stradă, în cârciumile şi mahalalele londoneze la talpa ţării, sau cuvinte aduse de peste mări şi ţări, exotice, colorate, expansive, pe harta mereu reînnoită a lumii - Shakespeare nu a lăsat nimic din acestea să-i rămână străin.

Ceea ce pare să se întâmple cu limba în momentul globalizării noastre de acum este, dimpotrivă, o sărăcire accelerată, pentru care mulţi învinuiesc tocmai globalizarea – şi limba engleză. Iar în privinţa limbii române avem în plus şi problema memoriei otrăvite – pe termen indefinit – a multor cuvintelor, din cauza relei folosiri la care au fost supuse în regimul de tristă amintire şi alte triste amintiri. A traduce Shakespeare în acest peisaj politraumatizat al limbii noastre adaugă, desigur, experienţei încă o latură interesantă.

Faptul că textul lui Shakespeare nu se înţelege uşor nu vine doar, sau mai ales, din numărul enorm de cuvinte, ori din vechimea textului şi din fireasca schimbare a multor sensuri, de-a lungul secolelor ce ne despart de vremea sa. Specialiştii au pus la dispoziţie note explicative mulţumitoare (să observăm, totuşi, că nelămuriri mai rămân). Dificultatea vine cel mai adesea din densitatea texturii, din complicata utilizare a sintaxei, din mobilitatea şi plurivalenţa a frazei, care devine, pe alocuri o replică a vieţii înseşi, oglinda mişcării non-linare a sufletului şi gândului omenesc: structuri complicate, dar supunându-se, în toate articulaţiile, controlului semnificativ, demiurgic al autorului.

Traducerea, care pentru mine înseamnă lectura de text cea mai profundă, a fost o bucurie continuă şi o surpriză mereu înnoită. Un prilej de a admira, de a descompune şi recompune acele *meraviglia* de sofisticată expresie shakespeariană. Am lucrat cu versiunea profesorului meu Leon Leviţchi alături. Aceasta este una dintre traducerile sale cele mai reuşite. Deşi viziunea asupra modului de a traduce texul diferă foarte mult, prezenţa versiunii sale mi-a îngăduit un preţios dialog peste mormânt, care m-a ajutat, nu o dată, să găsesc cu mai multă uşurinţă o soluţia, poate, mai bună, tonul mai viu.

A pune faţă în faţă realitatea momentului nostru: întinderea mult diminuată a atenţiei, comoditatea gândirii, simplificarea drastică a expresiei – şi oferta shakespeariană – şi a crea o versiune românească ... validă: aceasta a fost întrebarea. Cum se şi teoretizează, în traducere fiecare moment este o instanţă de alegere. Eu am ales calea unei maxime limpezimi, cu un sacrificiu minim de sensuri, pe cât posibil. Spun sensuri, pentru că scrierea lui Shakespeare rareori păstrează un sens singular. Am încercat să păstrez în *sunet* viaţa de profunzime a rostirii, ceva din armonicele subconştientului, emoţia care sparge discursul, rupturile interioare. Acel pinten al patimii/pasiunii răsucindu-se, pe alocuri, în inima personajelor (la Angelo, de exemplu). Naturii umană incontrolabilă, niciodată deplin îmblânzită, care în ***Măsură pentru măsură*** se încearcă a fi supusă Normei, cu un succes atât de îndoielnic, în cele din urmă. Am încercat să marchez discursul puterii şi stilul „nobil", retorica persuasiunii, cu economie de mijloace, dar pregnant. La fel, momentele de parodie a retoricii juridice, argumentarea ilogică, haotică şi absurdă - la care avem o bună tradiţie culturală şi noi (Caragiale). Am adus în pagină ceva din culorile în curs de dispariţie ale unui limbaj popular aluziv decoltat, hazos, injurios cu gratuitate, acea plăcere guralivă a potrivirii de vorbe dezinvolte şi groase, pe care la Shakespeare apar, ca nişte pete de culoare şi relativă relaxare şi pe care culoarea le salvează de vulgaritate. Un gen de haz plebeu care până mai ieri se întâlnea şi la noi cu frecvenţă, dar în acest moment pe piaţă domină un cuvânt-de-patru-litere, sau poate două. Există, apoi, în piesă o amplă zonă legată de prezenţa cruzimii şi morţii, monedă curentă, „firească" în vremea lui Shakespeare - un palier mult mai apropiat românei medievale şi, evident, psihologiei medievale şi la noi – proprie în egală măsură mai recentului mediu concentraţionar, dar care totuşi rămâne în acest moment mult mai nefamiliar majorităţii oamenilor. Acesta a fost unul din aspectele expresive de rezolvat, pentru traducător.

Traducând ***Măsură pentru măsură***, am avut privilegiul de a încerca să fac dreptate în limba română, pe cât m-am priceput, acestui foarte interesant text shakespearian. Am găsit că limba noastră şi-a păstrat încă, miraculos, mari resurse din energie, prospeţime şi plasticitate. O limbă primitoare.

Scena este poate locul chemat să ne amintească cel mai bine, în existenţa ei magică şi holistă, de existenţa multor culori, sunete şi sensuri ale vorbirii noastre care nu au fost uzate sau definitiv uitate în minimalismul cotidian – fie acesta *cool* sezonier, incolor, sau brutal. Shakespeare, maestrul de nimeni contestat, a ştiut să iubească toate cuvintele, simple ori întortocheate, neaoşe ori străine, frumoase ori urâte, străvechi sau noi şi nemaiauzite - iar astăzi el ne vorbeşte la fel de viu ca acum aproape o jumătate de mileniu.

Ioana IERONIM

Ioana Ieronim, poetă, traducătoare, născută în 1947 la Râşnov. A publicat volumele de poezie „Vară timpurie" (1979), „Proiect de mitologie" (1981), „Cortina" (1983), „Poeme" (1986), „Luni dimineaţa" (1987). Proză: „Eglogă" (1984) şi „Triumful Paparudei" (1992), precum şi antologia „Munci, zile, alunecări de teren" (2002). Piesa „Măsură pentru măsură" a fost tradusă special pentru Teatrul Naţional Craiova.

Sorin Leoveanu

Foto: Florin Chirea

măsură pentru măsură

presă şi presiuni...

Valentin Mihali, Angel Rababoc, Silviu Purcarete

Foto: Florin Chirea

…spectacolul realizat de Silviu Purcărete începe la zidul din fundul scenei, unde un grup de cetăţeni rufoşi şi agitaţi încearcă să deseneze sau să scrie ceva, să-şi exprime într-un fel nemulţumirea […] Onctuos şi ipocrit, Ducele Vincenţio (Ilie Gheorghe) nu se lansează într-un experiment cu final deschis, ci preocupat de imaginea lui, el transmite povara deciziilor ferme şi nepopulare pe alţi umeri. Rigiditatea lui Angelo (Valentin Mihali), inteligenţa lui limitată fac din el un locţiitor ideal, gata să meargă până la capăt pentru a-şi impune personalitatea principială, fără să-şi dea seama că este un instrument de unică folosinţă. […]„Nu te îndoi de moarte”, îi spune Ducele lui Claudio, răspunzând parcă întrebărilor formulate în celebrul monolog al lui Hamlet. Semnul morţii domină spectacolul şi tensiunea creată între ducele mascat, sclav al propriei puteri, şi tânărul Lucio, om liber, e axul principal al conflictului în versiunea scenică a lui Silviu Purcărete. Puterea celor doi interpreţi de a transforma gândirea abstractă în expresivitate scenică asigură farmecul şi reflexivitatea montării. Puritatea Isabellei (Ana Ularu) purtată ca o flamură este atacată de însuşi Ducele: el a organizat înlăturarea lui Angelo, ca să se poată desfăta el. Mariana (Cerasela Iosifescu) îşi poartă isteric jignirea şi doar Barnardine, un puşcăriaş decăzut (Valer Dellakeza), e liber să trăiască şi să moară când vrea el.

Natura ludică a lui Purcărete îmbracă parcă împreună cu Ducele alte haine decât cele cu care ne-a obişnuit: cele ale tristeţii fără leac, născute pe locul de unde se vede limpede că „în viaţă tăinuite sunt mii de morţi”. Construit cu profesionalism şi expresivitate, cu o tăietură simplă şi semne uşor de descifrat, spectacolul are o dinamică antrenantă, limpezind ideile-forţă.

Magdalena Boiangiu,
„Zidurile mobile ale răului”, Adevărul literar şi artistic, 5 martie, 2008

La antipod faţă de anteriorul său spectacol, „Faustul” de la Sibiu, regizorul practică aici o scenografie extrem de simplă, de artizan teatral: o cutie cu pereţi mobili (manevraţi manual), în permanentă deplasare, pe un fond muzical de utilaj de măcinat, permiţând astfel schimbarea spaţiilor de joc, apariţia şi dispariţia actorilor şi a elementelor de recuzită (reduse la câteva braţe de paie, mese şi scaune de lemn simplu). Cu excepţia ducelui (Ilie Gheorghe, alunecos ca un iezuit) şi a lui Angelo (Valentin Mihali, ascet cu aer de pervers), amândoi îmbrăcaţi la costum, toate personajele sunt învesmântate în halate: trăiesc (o vădeşte debutul spectacolului) într-un soi de budoar generalizat, cu lobul moralei tradiţionale extirpat, dar în buna pace, altminteri, adică fără cea mai mică intenţie de revoltă, exercitându-şi liber „dreptul la servitute„ material experimental pentru orice guvernant.

Supraveghetorul general al întregii puneri în scenă (instalarea la putere a ahtiatului inchizitor Angelo) nu mai e ducele, ci un personaj secundar în piesă, Lucio, prietenul lui Claudio (jucat, într-o interpretare de satir şi cu o siguranţă a rolului care te lasă cu gura căscată, de Sorin Leoveanu), care organizează scenic momente succesive (unde comunitatea, de destrabălaţi cum e ea, serveşte drept public şi instanţă), devenind garantul libertăţii de expresie în raport cu autoritatea (e spurcat la gură la adresa ducelui) şi al liberului acces la decizia publică. La fel cum Isabella (Valentina Popa, în reprezentaţia văzută de mine, şi dublată, altfel, de Ana Ularu), ale cărei tribulaţii morale, spaime, neînţelegeri, disperări, care-o prind într-un sfârşit în plasa de păianjen a ducelui, au un loc important în spectacol (în timp ce figurilor Marianei şi Julietei le rămâne un spatiu strict simbolic).

Iulia Popovici,
„Lumea-ntreagă-i un bordel...”,
Observator cultural, nr. 155/2008

Sentimentul e de teatru adevărat. Cei care oficiază „se joacă” pe ei, dar „ne joacă” şi pe noi. În viziunea lui Silviu Purcărete, Măsură pentru măsură este un recviem tragic şi bufon al unor vremuri de crepuscul. Viena din piesa lui Shakespeare devine o lume naufragiată pe scena istoriei. Actualitatea imediată exercită o presiune dramatică, eroii shakespearieni, guvernaţi şi guvernanţi, trăiesc într-un univers carbonizat. Cadrul sugerează infernul marilor metropole. Scena goală este străjuită de panouri mobile care par, în mişcarea lor delirantă, însoţită de un sunet sacadat, obsesiv, nişte ghilotine. Un malaxor ce evocă, pe rând, o carceră, un ospiciu, un crematoriu, un deşert după o catastrofă nucleară. Reprezentaţia se deschide cu un lupanar al zilelor noastre, unde duhul dragostei, golit de sens, perverteşte, duce la desfrâu şi orgie. O imagine emblematică pentru acest univers devorat de Rău. Nevoia disperată de a instaura ordinea morală, „asanarea corupţiei şi stricăciunii fierbând cu bulbuci”, se transformă într-o farsă tragică.

Măsura... lui Purcărete, pentru cei care măsoară fără măsură, este legea Satanei, conform căreia nu există altă lume, alt judecător, altă realitate, nu există Nimeni şi nu există iertare. „Răul, ne spune Silviu Purcărete, nu va dispărea niciodată, el poate doar să fie fardat de civilizaţie. Oriunde ai fi, dacă îţi disprețuieşti demonii, ei reînviază.”

Regizor şi scenograf, Purcărete construieşte o montare şocantă, pe cât de simplă şi austeră, pe atât de elaborată şi elevată. Are rigoare, suplețe, o coeziune perfectă a tuturor elementelor în care recunoaştem un autor, un stil. „Poetica brutală”, fascinantă a acestei lecturi scenice se naşte din experienţa spectacolelor capodoperă „Ubu rege cu scene din „Macbeth”, „Titus Andronicus”, „Orestia”, „Danaidele”, „Don Juan”.

În acest demers, el a avut colaboratori şi catalizatori inspiraţi. Remarcabilă este traducerea Ioanei Ieronim, care pune în valoare teatralitatea şi modernitatea cuvântului shakespearian. Excelentă coloana sonoră realizată de Vasile Şirli, muzica şi elementele fonice hiperbolizând panica, disperarea, maleficul care devorează ca o fatalitate această lume.

Actor-fetiş în spectacolele lui Purcărete, Ilie Gheorghe străluceşte în rolul Ducelui – voluptos, uşuratic, cabotin, extravagant. Carismatic şi seducător e Sorin Leoveanu (Lucio): un bufon lucid, sceptic şi deziluzionat. Valentin Mihali, în îndrăgostitul, complexatul, frustratul Angelo – face o creaţie remarcabilă. Are forţă şi aplomb Ana Ularu în pura şi sacrificata Isabella.

Ludmila Patlanjoglu,
„Măsura” lui Purcărete”,
Jurnalul Naţional, 7 martie, 2008

Iulia Lazăr, Nicolae Poghirc

Foto: Constantin Pădureanu

Pe un fundal sonor de tăvălug care vine, vine, calcă totul în picioare, pereţi gri (gri ca viaţa-n dictatură, amestecul de alb şi negru care face şi „uniforma” dictatorilor) înaintează, traversând scena şi lăsând când să apară, când să dispară personaje în halate în culori vii, spaţii de joc.

„Măsură pentru măsură” e un text care vorbeşte, în acelaşi timp, despre o mie de lucruri (printre altele, dacă cineva ar fi căutat cu adevărat o dramă despre onoare şi respectarea jurămintelor, aici ar fi găsit-o fără îndoială). La Purcărete, această imposibil de arborescentă piesă despre un duce care-şi pune supuşii la încercare, pentru ca, în final, el însuşi să cadă proba, devine un eseu dintre cele mai rafinate despre dorinţa de putere şi despotism, în jurul tipului de morală care ar trebui să guverneze o societate.

Doi sunt actorii care se ridică deasupra jocului de mulţime (cetăţeni şi legiuitori) din „Măsură...” – Sorin Leoveanu în tânărul Lucio şi Iulia Lazar ca delabrata codoaşă Doamna Overdone/ Răscoapta (ar mai putea fi şi Ana Ularu, în Isabella, novicea la care tânjesc dictatorul provizoriu şi cel etern, însă în reprezentaţia văzută de mine rolul era jucat de Valentina Popa). Iar dacă scopul regizorului e să facă din apăratorul meschin al moralităţii, Angelo, un personaj antipatic, prin Valentin Mihali chiar reuşeşte. Cu un machiaj elaborat (faţă emaciată, dinţi putrezi şi păr ca o tufă de ciulini) şi punându-şi în joc întreaga plasticitate corporală, Iulia Lazăr în partitura proxenetei e personalitatea emblematică a unei lumi dincolo de false dileme etice, care trăieşte şi-i lasă şi pe alţii să trăiască, careşi acceptă condiţia fără să devină victimă. Adevăratele victime sunt casta Isabella (şi, prin ea, moralitatea însăşi) şi Lucio, devenit, din personaj secundar, maestru de ceremonii al societăţii civile şi garant al libertăţii de expresie, din care Leoveanu, cu acea graţie a lui inegalabilă printre actorii tinerei generaţii, face o prezenţă puternică cu infinite posibilităţi de întrupare.

Nu pentru că ar fi un spectacol grandios e „Măsură pentru măsură” un eveniment teatral al primăverii româneşti. Să fie oare pentru că Silviu Purcărete e un regizor adevărat?

Iulia Popovici,
„Iubitul nostru dictator”,
Ziua, 8 martie 2008

Foto: Florin Chirea

Valentin Dogaru, Valentin Mihali, Constantin Cicort, Nicolae Poghirc, Mircea Tudosă

Dacă la acest spectacol reu şeşti să te distanţezi de as-pectul cinematografic spectaculos adeseori în sine, al vizualizării şi să urmăreşti atent exploatarea replicii pentru susţinerea şi dezvoltarea relaţiilor complicate dintre personaje, poţi constata viziunea coerentă regizoral a unui pamflet acuzator la adresa imoralităţii ce distruge o lume bolnavă de pofte primitive infiltrată în toate straturile sociale. De la lumea străzii la conducătorii palatelor poftele carnale nu mai cunosc reguli morale, acesta este aspectul esenţial şi impresionant al viziunii regizorale. În traducerea vie, modernă a Ioanei Ieronim, regizorul Silviu Purcărete scoate la iveală bogăţia sensurilor scrierii lui Shakespeare […] Sce-nografia lui Silviu Purcărete şi Gabriel Mănescu susţine atemporalitatea, esenţializarea şi prin desenul costumelor […] Ca tentă coloristică vizualizarea se sprijină pe griuri, alb şi negru, cât şi pe pata roşie a păpuşii ce aminteşte de cele gonflabile, rămasă în final alături de deţinutul „liber", Barnardine. Până aici totul pare perfect ca sprijin în vizu-alizarea conceptului regizoral. în dorinţa de a rupe canoa-nele vizualizării teatrale, regizorul nu apelează la proiecţii neinspirate, preferă mişcarea alertă a panourilor, „ziduri-lor", ce îngrădesc diversele spaţii unde trăiesc cei ce vor fi supuşi tirului judecăţii. Chiar dacă „jocul" acestor culisante e atractiv şi cinematografic, folosit însă, abuziv, distrage atenţia privitorului de la miezul conflictului. Vizualizarea excesivă se amplifică şi prin constructul cu tentă absurdă, suprarealistă a unor secvenţe ce scot dintr-o logică elementară conflictul.[…] . Muzica lui Vasile Şirli ilustrează inspirat viziunea regizorală, de la zgomotul obsesiv ce însoţeşte mereu orice schimbare de cadraj al locului acţiunii – e parcă un tăvălug distrugător a lumii –, până la melodiile transmise de Lucio prin micuţul său casetofon. Impresia generală de excesivă vizualizare s-ar putea să survină şi din cauza lipsei de sprijin a distribuţiei, în care actorii abordează în stiluri diferite interpretarea persona-jelor ce le revin. De multe ori, unii actori nu fac corp co-mun cu intenţiile imaginilor regizorale. Remarcabilă este Ana Ularu în Isabella, personaj susţinut cu firesc, credibil în încrâncenările sale, interiorizat în trăirea intensă a situ-aţiilor. Ana Ularu dă o profundă consistenţă dramatică personajului. Malefic, cu multă măsură, apare Lucio în interpretarea lui Sorin Leoveanu, devenit un bufon decăzut, lipsit de conştiinţă, sensuri şi accente sugerate abil de actor. Uneori însă, efectele bunei sale interpretări a intenţiilor regiei, raportate la calea aleasă de ilustrarea altor personaje se pierd, sunt percepute de public doar ca accente comice derizorii. În doar câteva scene, Cerasela Iosifescu înfăptuieşte sensibil profilul Marianei, atenţionând asupra nefericirii logodni-cei lui Angelo care i-a distrus destinul. Un personaj grotesc, bine desenat este codoaşa prin interpretarea Iuliei Lazăr. Un rol secundar, Barnardine, puşcăriaşul liber şi în închisoare, se reţine datorită lui Valer Dellakeza. Dificultăţi se ivesc în interpretarea a două personaje centrale, ducele şi Angelo, chiar dacă au fost atribuite unor actori stimaţi. Rolul greu al ducelui, încărcat de noi valenţe prin actuala viziune regizorală, Ilie Gheorghe îl caracterizează linear, cu puţine nuanţe. Şiretenia, perfidia, cât şi încre--derea deplină în forţa puterii sale, sunt palid configurate de actor. Sim-plist, chiar prostăvan în dezvăluirea poftelor sale erotice apare Angelo în interpretarea lui Valentin Mihali.[...] Spectacolul Naţionalului craiovean s-ar putea numi şi „Măsura desfrâului" conform originalei descifrări a piesei în care Silviu Purcărete a descoperit tragica prolierare a imoralităţii în lumea cea largă.

Ileana Lucaciu,
„O lume devorată de desfrâu",
Timpul liber, nr, … I

Regizorul Silviu Purcărete a oferit, prin spectacolul remarcabil al Teatrului Naţional „Marin Sorescu”, din Craiova, o interpretare de o logică impecabilă a piesei, într-un fel superioară textului. El face să reiasă, cu mai multă claritate decât rezultă din text, perfidia manevrelor ducelui, care joacă mereu dublu. În final, printr-un joc de scenă perfect adecvat, ni se dezvăluie că mariajul lui cu Isabella este, de fapt, o siluire, aidoma celei încercate de Angelo. Ilie Gheorghe, în rolul ducelui, este în forma lui maximă, punând în evidenţă luminile şi umbrele personajului, cu toate nuanţele intermediare. Din păcate, zgomotul trenului (ambianţa sonoră, datorată lui Vasile Şirli, abuzează de acest efect) îi acoperă, uneori vocea. Momentul său de climax este monologul poetic, şoptit cu mare artă, de la sfârşitul primei părţi. Cealaltă inovaţie majoră a regizorului este punerea în prim plan a personajului Lucio, de altfel extrem de interesant. Shakespeare, îl defineşte în dramatis personć ca pe un „fantastic”, termen echivalat de excepţionala traducătoare, Ioana Ieronim, prin „cochet”. În viziunea lui Purcărete, Lucio este un intelectual amoral, care se acomodează cu „noul regim”, încercând să-l submineze pe dinăuntru. El stă aproape tot timpul pe scenă, într-un punct de observaţie din care, când supraveghează, când acţionează, ca un agent SRI care se slujeşte pe sine, slujind puterea, în timp ce urmăreşte, de fapt, să deţină controlul. Control care îi scapă, însă, deoarece vorbeşte prea mult: nu-şi refuză niciodată, spre ghinionul său, plăcerea unei replici de efect. Sorin Leoveanu îşi compune rolul pe linia unui „băiat de băiat” din zilele noastre, adaptabil, bine intenţionat, abil, dar imprudent. Intonaţiile sale fac însă ca ironia să cadă, uneori, în bâşcălie, ceea ce nu este tocmai în spiritul personajului.

Adrian Andone, în Claudio, dezavantajat de faptul că joacă mereu legat de un scaun, prăbuşindu-se graţios, din când în când, o dată cu acesta, înscrie rolul în gama patosului romantic, în filiaţia prinţului de Homburg, al lui Heinrich von Kleist. Este ataşant şi seducător, în condiţiile în care trebuie să surmonteze restricţiile de mizanscenă. Ana Ularu are meritul de a fi corectă în intonaţie, şi explicită în demers. Este departe, însă, de a reda, inteligenţa şi complexitatea personajului, căruia şi regizorul îi acordă mai puţină atenţie. O contrabalansează Cerasela Iosifescu, în rolul Marianei, logodnica lui Angelo, plină de vervă şi cu tuşe de autoironie. Julieta, iubita lui Claudio, este jucată de Romaniţa Ionescu în linia normală a rolului, fără stridenţe. Iulia Lazăr, în rolul codoaşei, îşi valorifică impresionant darul de contorsionistă. O secondează bine Nicolae Poghirc, în rolul lui Pompey (bun nume pentru un amator de „pompe”), cu umor suculent, bine dozat.

Valentin Mihali este admirabil în rolul lui Angelo. El exprimă cu talent convingător amestecul subtil de ambiţie, fanatism, radicalism şi slăbiciune, care formează substanţa personajului său. Are eleganţă chiar şi în posturile groteşti la care regia îl constrânge. Valeriu Dogaru balansează între bunăvoinţă şi reticenţă în rolul lui Escalus. Foarte bun este Angel Rababoc, în rolul de executant conştiincios, dur şi devotat, ale dorinţelor lui Angelo. Valer Dellakeza, în rolul aproape mut al lui Barnardine, acuzatul căruia nu-i pasă de osândă, iradiază energie şi umor, chiar atunci când zace inert, pe podea. S-au remarcat, de asemenea, Mircea Tudosă, în Froth, victima sigură, Constantin Cicorţ, ca poliţaiul Elbow (cel care dă „coate”). Gina Călinoiu, în rolul băiatului cântăreţ, a oferit un moment încântător, bine legat de momentul, de mare efect vizual, al dialogului dintre Isabella şi Mariana, realizat ca joc de umbre.

Adrian Mihalache,
„Politică perfidă”,
Teatrul azi, nr 3-4, 2008

Foto: Florin Chirea

Ana Ularu

Ion Colan, Angel Rababoc, Constantin Cicort

Foto: Constantin Pădureanu

Lubrică, scârboasă şi fără nici un petic de lumină e lumea comediei lui Shakespeare, „Măsură pentru măsură” în viziunea lui Silviu Purcărete, la Teatrul Naţional din Craiova. Dar consecventă cu obişnuita substanţă purcăretiană: bătrânei scabroşi cu bale concupiscente, puritate zero, grotesc sută la sută. Cum consecvent rămâne regizorul construcţiei şi decupajului matematic pe text, aici voit plat, fără volutele shakespeariene, fără efuziuni, fără calambururi. Chiar fără accente. O poveste care se derulează şi atât, lipsită de clasicul final terapeutic în care binele e salvgardat. [...] Fidel rămâne Silviu Purcărete şi simplităţii soluţiei scenografice. Simplă, dar totdeauna de mare efect. Aici, la Craiova, construieşte spaţii şi diversele faţete de diamant ale realităţii, deplasând în fel şi chip, pe orizontală şi pe adâncime, în planul secund şi în cel apropiat, paravane gri glisante. Pereţii mobili măresc sau micşorează spaţiile şi instituie noi algoritmi de timp. Glisând, dau la iveală o altă scenă, cu alţi actori care şi-au început deja momentul. La început, glisează de la sine, invizibil; la sfârşit, vor fi trase de Lucio, aşa-zisul bufon. În acest montaj paralel şi simultaneitatea obişnută de pe urma lui, se găseşte una dintre cele mai de efect meşteşugăreli teatrale ale spectacolului. [...] În întunecime şi mohoreală se topeşte comedia lui Shakespeare, în tuşe îngălate prin care lumina face eforturi să se furişeze. Actorii joacă la rampă, dar, surprinzător, lumina le cade în spate, menţinându-i în penumbră. Atârnând de greutatea instinctelor, costumele sunt mai ales halate, toaletă comodă de casă. Atât masa informă a desfrânaţilor, cât şi lociitorul Angelo (Valentin Mihali suficient de antipatic şi plat), dar şi consilierul, un alt bătrân autoritar, decrepit şi laş, zăbovesc, de la început până la sfârşit, în molatecul veştmânt al poftei. În lumea ale cărei visuri se opresc la capătul budoarului, instinctul dreptăţii s-a sleit pe veci. Administratori ai justiţiei nu există, norma nu se poate înălţa peste condiţia fundamental destrăbălată a indivizilor. La Shakespeare, Ducele e simbolul dreptăţii, la Purcărete, e doar al ipocriziei. Că aceasta e cheia de lectură a regizorului o dovedeşte şi scena cu actul justiţiei performat în sala de mese de la sfârşit. Amortizată de proximitatea supei, instituţia dreptăţii s-a evaporat.

Cristina Rusiecki, „În bordel, la noi acasă. Ce bordel!” Cultura, nr 10, martie 2008

Piesa, prin tot conţinutul său, subsumat titlului, trimite la ideea judecăţii. În Orient, judecăţile aveau adesea loc la porţile cetăţii. La evrei, de exemplu, ziua începea cu seara. Ducele este marele judecător, iar premiera piesei „Măsură pentru măsură„ care a avut loc în seara sâmbetei de 1 martie, a devenit o vecernie a Duminicii Lăsatului sec de carne, numită şi a Înfricoşătoarei Judecăţi. […] Nuditatea maximă în care este pus să joace Valentin Mihali jucându-l pe Angelo, locţiitorul Ducelui, exprimă faptul că el interpretează personajul care se dă cel mai mult de gol. Pe locţiitorul Ducelui desfăşurarea piesei îl „descoperă„ complet. Îl arată aşa cum e: un om care nu se cunoaşte deloc pe sine. În schimb, măicuţele, aflate pe scara mânăstirească a urcuşului spiritual al cunoaşterii de sine, apar în scenă acoperite din vârful picioarelor până în cel al capului, inclusiv faţa le este acoperită de vălul negru. O nuditate parţială apare şi la Mariana (Cerasela Iosifescu). Şi ea trăieşte ascunsă de ceilalţi, iar evenimentele îi dau prilejul să se „descopere„. Evenimentele „descoperă„ parţial şi trupul Julietei (Romaniţa Ionescu), care, fără o interpretare excesivă a legii, ar fi rămas cunoscut doar soţului ei, nefericitul Claudio (Adrian Andone).[…] Vincenţio - (Ilie Gheorghe) este personajul care pune cele mai mari probleme la decriptare. Majoritatea exegeţilor shakespearieni sunt de acord în a considera că acesta este un personaj pozitiv, interpretând rolul omului care se cunoaşte pe sine. Dar lectura textului shakespearian şi montarea lui Silviu Purcărete par să lase impresia că Ducele este un tip controversat, cu un comportament ambiguu şi mai degrabă am considera că şi el este din acelaşi material cu majoritatea personajelor: un om care nu se cunoaşte pe sine. Dar la o analiză mai atentă ne dăm seama că Shakespeare criptează în personajul Duce profunzimi, nebănuite iniţial, pe care regizorul le pricepe şi chiar le subliniază pentru o mai bună înţelegere.

Laviniu Bădulescu,
„Măsură pentru măsură,
prin ochii unui simplu spectator”,
Gazeta de Sud, 22-23 martie 2008

De voie, de nevoie, regizorul renunță la opulența viziunii din „Faust” jucat la Uzinele Simerom din Sibiu pe o suprafață de sute de metri pătrați. Mai mult, alunecă în extrema austerității absolute. De data aceasta, comentariile vizuale sunt extrem de sărace. Un labirint de panouri cenușii-verzui, cam de înălțimea unui om, închid scena înainte și înapoi, stânga și dreapta, într-un joc cu spațiul monoton și riscant, finalmente, pentru că mașiniștii ascunși în spatele lor (evident, ei joacă cele mai ingrate roluri din spectacol) nu au cum să le manipuleze cu precizie, nefiind nici plantate, nici fixate pe șină, senzația de alunecare ușoară fiind dată de însușirile materialului („gheață artificială”, spunea Mircea Albulescu). Personajele sunt îmbrăcate în halate de spital lungi și urâte parcă pentru a ascunde orice identitate, cu excepția locțiitorului Angelo și a ducelui travestit în călugăr. Construcția este extrem de operativă, grăbită să comunice cât mai răspicat mesajul moral și politic al dramei chiar cu riscul de a părea schematic. Desigur, textul însuși este schematic și, parcă, nerăbdător să denunțe ceva și să pună sub acuzare înainte de a fi răspuns la toate întrebările. Dar lucrurile sunt spuse atât de răspicat încât se vede mai bine morala decât arta.

Din distribuția amplă ce funcționează și individual, dar mai ales ca mulțime terorizată de poliția Locțiitorului, se desprinde Ilie Gheorghe, actorul preferat al lui Purcărete, atât de diferit, acum, față de anteriorul Faust de la Sibiu. El joacă pe semitonuri, cu o voce caldă, explicită, dojenitoare, rolul ingrat al Ducelui moralist care înhață prada altuia fără remușcări. „Prada” (Isabella) nu prea merită să fie înhățată, pentru că Ana Ularu joacă fals într-un rol fals și anacronic. Astăzi, o anchetă printre surori cu întrebarea dacă și-ar da virginitatea pentru viața fratelui ar avea rezultate anti-shakespeariene. Este sigur că nouăzeci la sută ar răspunde da. Nici fecioria nu mai e ce a fost, adică un criteriu fundamental de calificare morală. Bine îmbrăcat în costumul său la două rânduri de nasturi, cu fața lividă, Valentin Mihali (Angelo, locțiitorul) este inflexibil ca o spadă în prima parte, dar umilirea finală prin demascare publică îi vine cam peste mână. Sorin Leoveanu (Lucio), chiar dacă nu este „un tânăr cochet” cum a dorit autorul piesei, dimpotrivă, un târgoveț zdrențăros, nu pierde nimic din spiritul personajului și replicile sale în doi peri nimeresc în plin. Finalul partiturii este scris de regizor în stilul sângeros. Pedepsit să se însoare cu o proxenetă (Iulia Lazăr/Madame Overdone, mereu disponibilă, oricând în poziție amoroasă), Lucio preferă să o măcelărească. Adrian Andone (Claudio, tânărul), imobil, dependent de un scaun și, în final, acoperit cu paie, nu poate dezvolta nici o idee personală în perimetrul închis în care se mișcă. Un mic rol de coloratură joacă Vaier Dellakeza în Barnardine, puşcăriaşul alcoolic care nu are chef să fie executat când vrea Angelo. În aceeași categorie de coloratură se înscriu și pomenita Iulia Lazăr și Nicolae Poghirc, omul de încredere al codoașei. Este, fără îndoială, o mare lecție de morală creștină în spectacolul de la Craiova, chiar dacă uneori te face să râzi cu subînțelesuri.

Mircea Ghițulescu,
„Silviu Purcărete, după Faust”,
Luceafărul, nr. 9,19 martie, 2008

Marcel Voinea

Premierele primăverii

„Se caută un tenor”, de Ken Ludwig, traducere de Petre Bokor, regia Mircea Cornișteanu, decoruri Viorel Penișoară-Stegaru, costume Lia Dogaru

„Don Juan”, de Moliere, traducere de Dan C. Mihăilescu, regia Cornel Todea, decoruri Viorel Penișoară-Stegaru, costume Lia Dogaru

Turnee naţionale şi internaţionale

În perioada următoare, Teatrul Național „Marin Sorescu” va efectua turnee la:

- Novi- Sad și Belgrad (16-21 aprilie). În cadrul Protocolului de cooperare, pe 3 ani, între Teatrul Național din Novi-Sad și Teatrul Național „Marin Sorescu”, instituția craioveană va efectua un turneu la **Novi-Sad** și **Belgrad** în perioada 16-21 aprilie cu spectacolele „Cum doriți sau noaptea de la spartul târgului” (*A douăsprezecea noapte*), regia Silviu Purcărete, și „Olimp în cârje”, de Dragan Stankovic, regia Mircea Cornișteanu. În cadrul protocolului semnat între directorii Mircea Cornișteanu, respectiv Milivoje Mladenovic vor fi prezentate, în ambele teatre, spectacole-lectură din autori români și sârbi, precum și puneri în scenă de piese românești și sârbești de către o echipă română la Belgrad (regizori, scenografi, 1-2 actori), respectiv, una sârbească la Craiova.
- 16-18 iunie, Festivalul *Babel. Fast*, Târgoviște, „Măsură pentru măsură, de W. Shakespare, regia Silviu Purcărete
- 30 iunie-3 iulie, Festival Shakespeare Gyula (Ungaria), „Măsură pentru măsură”
- August – Festivalul Shakspeare Zagreb, „Cum doriți sau noaptea de la spartul târgului”
- August – Festival Shakespeare Gdansk, „Măsură pentru măsură”.

Valentin Mihali

Să nu minţi pe scenă

În „Există nervi”, regia Kincses Elemer, stagiunea 2006-2007

Valentin Mihali, în 1977, anul cutremurului de pământ – dar şi al oamenilor, după expresia lui Paul Goma –, ai debutat la Teatrul Naţional din Craiova într-un rol... cvintuplu. Ce a văzut acel regizor la tine, a simţit că ai atâta potenţial de exploatat sau pur şi simplu mersul piesei o cerea?

Poate cutremurul din ‘77 mi-a fărâmiţat rolul în cinci rolişoare diferite şi astfel mi-am descoperit o anume disponiblitate pentru roluri cu caractere diferite şi de foarte multe pri puternice. Faptul că până acum în cei peste 30 de ani de teatru am făcut aproape 80 de roluri (şi comice, şi dramatice, şi tragicomice, şi tragice) confirmă aceasta. N-am să uit, totuşi, primele aplauze pe care l-am luat cu unul din rolişoarele de debut.

În ce măsură te consideri predestinat pentru o carieră actoricească? Sau faci parte dintre cei care nu cred în predestinare?

Câtă vreme ai mei părinţi au coborât din muntele Pietrosul, din Borşa, Maramureş, în Câmpia Aradului, la munca de câmpie, ziua, iar noaptea dormind după canicula de-o zi, sub tulei de porumb, am visat să fac ceva care să mă rupă de toate astea şi să mă orientez spre ceea ce ţinea de talentul mamei de a cânta. Teatrul era, credeam eu pe-atunci, la lenea mea visătoare, singura cale de a fugi în lume. Din ăle timpuri, din negura originilor mele, mi s-a pregătit acest destin. Asta nu înseamnă că nu puteam fi şi ministru, doctor sau boschetar – dar teatrul mi le oferă pe toate!

Ai jucat îndeosebi în anii când ideologicul se substituia în forţă esteticului, libertăţii de expresie, inclusiv artistică. Spune-mi, ca meseriaş care a simţit pe propria lui piele cum ideologicul (sau accidentalul) intervine în viaţa/arta actorului, cum ai reuşit să te salvezi ca profesionist fără să cazi în capcana de a fi un artist printre atâţia alţii? Sau nu ţi-a păsat şi ai fost ferit de eşecuri majore ?

Nu prea mi-a păsat de cenzură. Nici ei e mine. A fost mai mult problema directorilor sau rgizorilor. Totuşi, când, eventual, îi simţeam «adierea» o luam ca pe o provocare şi îmi rafinam mijloacele artistice. Era ca un slalom care îmi dezvolta condiţia fizică şi «artistică».

După 1990 ai avut şansa, ca şi alţii, creată printr-o «lovitură de teatru» de a juca în libertate roluri pe care poate altminteri nu le-ai fi făcut niciodată. Cum vezi, ca actor libertatea de creaţie în opoziţie cu constrângerile care apar în regimuri totalitare ?

Constrângerile regimurilor totalitare au generat mari personalităţi de-a lungul timpului. În democraţie, libertatea de creaţie a responsabilizat cu adevărat artistul. A devenit vremea delimitării artiştilor de non-artişti. Cred că se vede cu ochiul liber cât de puţini au rămas (artiştii).

Te întreb asta fiindcă un coleg al tău, cu care ai jucat recent şi în «Măsură pentru măsură» (e vorba de Ilie Gheorghe), îmi spunea într-un interviu că înainte de 1989 se făcea mai bine cultură şi că «lupta cu dictatura rafina mijloacele de exprimare». Azi, spunea acelaşi Ilie Gheorghe, «fundul gol, abominabilul, absurdul sunt la loc de cinste pe scenă». Ce crezi despre aşa ceva, tu care tocmai joci în rolul Angelo o scenă unde eşti « silit » să apari nud ?

Într-o oarecare măsură ţi-am răspuns mai sus la întrebare. Adaug, însă, că dacă «fundul gol, abominabilul, absurdul» din societatea în care trăim şi s-a trăit sunt puse la zid într-un spectacol precum «Măsură pentru măsură», realizat de Silviu Purcărete după piesa lui Shakespeare, atunci toate sunt la locul lor. Să nu fim ipocriţi. În spectacolele fără fond, forma lor este vulgaritate şi ne împing la periferia artei.

În întâlnirea cu un mare regizor cât crezi că este providenţă şi cât dorinţă împlinită, chiar strategie de lucru ? Povesteşte-mi despre întâlniri memorabile cu regizori care au lăsat în tine amprenta artei lor.

Este şi providenţă şi dorinţă, nu atât împlinită, cât aş dori-o continuă. Debutul cu un rol important l-am făcut în 1977-1978, graţie lui Mircea Cornişteanu, în „Filfizonul pedepsit”, de John Vanbrugh, spectacol în care am întâlnit un mare artist, Tudor Gheorghe, alături de marii actori ai teatrului. Cu acest rol am câştigat încrederea colegilor şi simpatia publicului. Au urmat apoi mulţi regizori importanţi care m-au distribuit în roluri de neuitat. Aş pomeni pe Cristian Hadji-Culea, cu spectacolul de referinţă al TNC, „Mobilă şi durere”, de Theodor Mazilu, în care jucam Gore. Cu acest rol am impresionat şi publicul bucureştean. Un important critic din Capitală spunea pe atunci: avem revelaţia unui Actor. Apoi, ce să mai pomenim de Silviu Purcărete, cu care teatrul nostru a avut sublima aventură în măruntaiele teatrului şi pe suprafaţa globului pământesc (pe căile aerului, uscatului şi apelor)! Cu Andrei Şerban am lucrat la TNB, unde am intrat prin concurs în 1990. A fost una din împlinirile mele să joc în Bucureşti, alături de acei mari actori ai Naţionalului bucureştean şi ai României. Apoi, cu Kincses Elemér am făcut trei roluri puternice: Ion, ocnaşul din „Năpasta”, Arturo Ui, din „Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită”, de Bertolt Brecht şi Ion din „Există nervi”, de Marin Sorescu.

Oprițescu, în „Piticul din grădina de vară”, de D.R. Popescu, stagiunea 1998-1999, regia Silviu Purcărete. În fotografie: Angel Rababoc, Valeriu Dogaru, Ion Colan, Ilie Gheorghe, Remus Mărgineanu

Arturo Ui, în „Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită”, de B. Brecht, regia Kincses Elemer, stagiunea 2003-2004

Crezi că există un noroc al actorului? Care au fost «protectorii» tăi în lumea teatrului?

Da, există un noroc al actorului cu talent. Norocul îţi dă şansa şi nu-ţi rămâne decât să ţii de el cât te ţin puterile, cu dinţii şi cu sufletul. Protectorii mei din lumea teatrului ? Să zicem, zâna bună a TNC, încrederea în mine, creditul pe care mi l-au dat regizorii şi, în mare măsură, aplauzele publicului. Aş mai adăuga încăpăţânarea mea de a fi perfecţionist, care uneori m-a cam încrâncenat.

Ai avut parte de o receptare critică şi de public aşa cum ţi le doreai?

În bună măsură, da. Au fost critici constructive, dar şi unele destructive, chiar răutăcioase. Ăsta e rolul criticii. Dacă unele îmi induc o îndoială exagrată şi negativă, încerc în timp să le uit şi să mă raportez la valorile clasice sau la reperele mele artistice şi umane, pentru a putea lupta să merg

mai departe. E bine să te îndoieşti de tine, dar nu într-atât încât să-ţi paralizeze forţele şi încrederea. De exemplu, m-a durut când am citit o cronică semnată de Adrian Mihalache, în revista „Teatrul azi”, la spectacolul cu piesa „Cum doriţi…”, al lui Purcărete. Criticul spune la un moment dat: „Excelent este momentul când Ilie Gheorghe se străduieşte de repetate ori, să înceapă celebrul cântec „Potaie, taci”, în cele din urmă renunţând ca la ceva derizoriu”. Atenţia criticului a fost precis deturnată de ceva, de vreme ce n-a remarcat că eu sunt cel care joacă acel moment, pe care, de altfel, îl iubesc foarte mult.

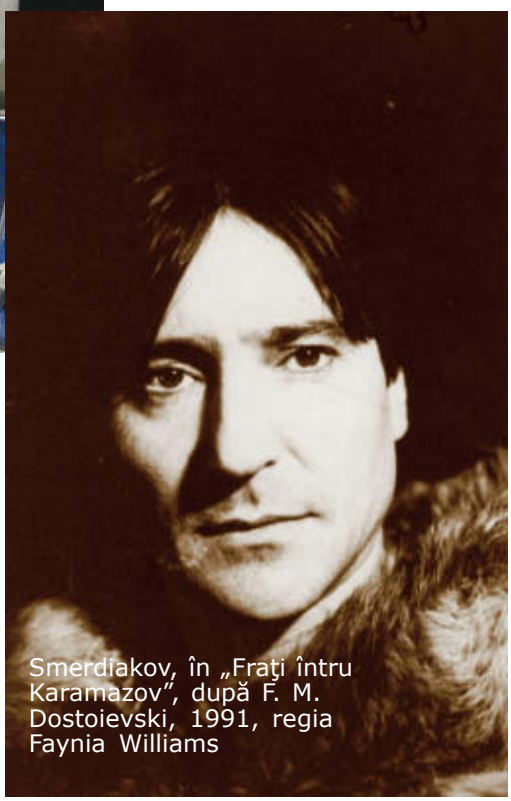
În rolul Ion, în „Există nervi”, regia Kincses Elemer, alături de Nicolae Poghirc şi Ilie Gheorghe

Care ar fi împlinirile tale majore? Dar nemulţumirile profunde, acelea legate de meseria, ca şi de existenţa ta ?

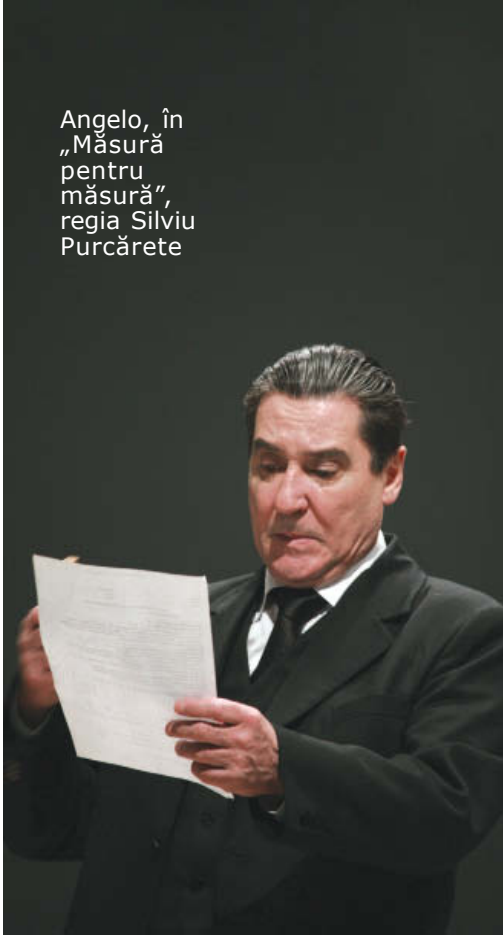
Împliniri au fost. Una dintre cele mai mari s-a petrecut atunci când am reuşit la I.A. T. C. «I.L. Caragiale», în 1973. Zburdam de bucurie pe bulevardele Capitalei. Era ceva pe vremea aceea să intri la teatru! Era unica şcoală din ţară. Şi bună. Am fost, rând pe rând, şi fericit şi nefericit – şi fără de culoare. Am o singură nemulţumire profundă. De fapt, n-o mai am…

Te deranjează faptul că nu-ţi poţi alege rolurile pe care ai vrea să le joci sau crezi în întâlnirile rare şi providenţiale care să marcheze etape ale devenirii tale ca artist?

Foarte rar mi-am dorit un anume rol. De fapt, nu că nu mi-aş fi dorit, dar mi-era frică să-l doresc. Mi-e frică de fiecare rol. Poate, prea multă, dar, încet-încet, băbeşte, capăt curaj şi se termină cu bine. Mai degrabă nu mi-aş fi dorit anumite roluri. Ele trebuie să vină bine rânduite la timp, cu o anume ritmicitate. Mijloacele artistice ale unui actor trebuiesc mereu căutate şi descoperite de la început, cu riscul de a demara mai greu, pentru a evita clişeele, manierismul. «Nu e bine să fi prea harnic în teatru», spunea cu ghilimelele de rigoare cel care a fost marele actor



Smerdiakov, în „Fraţi întru Karamazov”, după F. M. Dostoievski, 1991, regia Faynia Williams



Angelo, în „Măsură pentru măsură”, regia Silviu Purcărete

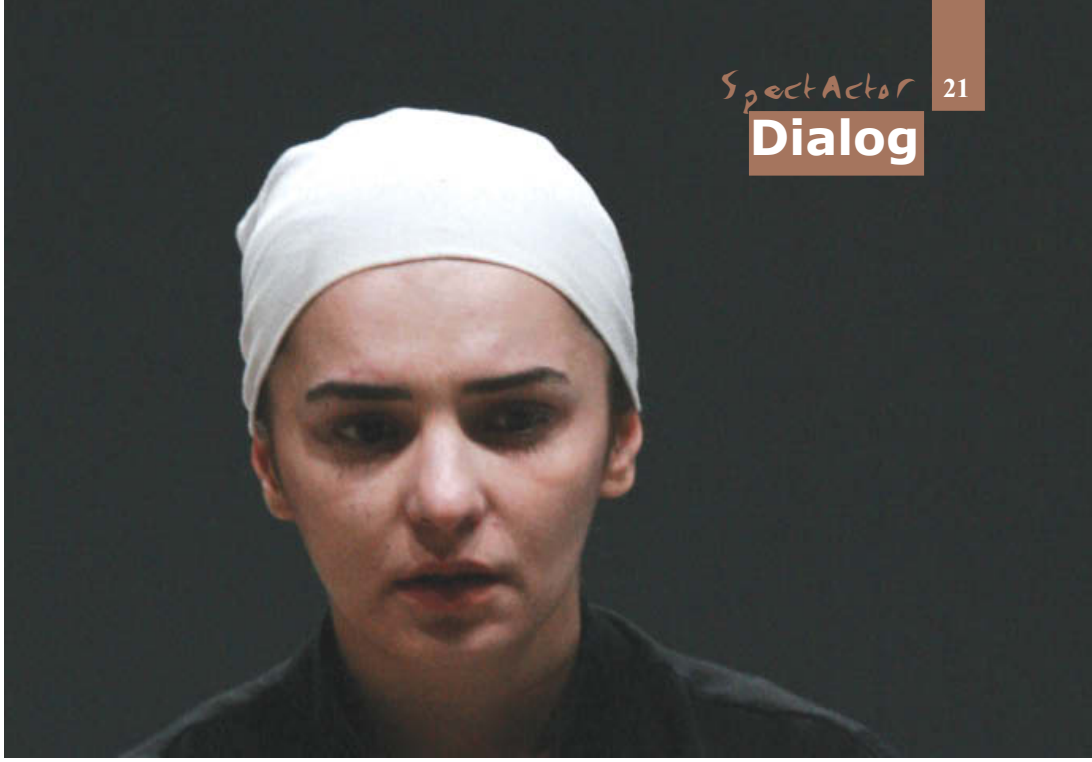
Dem Rădulescu, zis «Bibanul». Am avut onoarea şi şansa extraordinară de a lucra cu domnia-sa la facultate şi asta m-a marcat profund.

Ce i-ai spune unui tânăr actor – în cazul în care ţi-ar cere un sfat pe care nici un profesor de teatru nu i-l poate da?

Nu prea mi se cer asemenea sfaturi. Dar le-aş spune printre altele să nu înţeleagă greşit spusele maestrului Dem Rădulescu. Apoi, le-aş mai spune: să nu mintă pe scenă şi să evite clişeele, să creadă în ei, să nu-şi disemineze «infecţia» creaţiei, dacă ea există şi arde, în prea multe colaborări, mai ales dacă sunt periferice artei scenice. Să evite bişniţăreala, atât de încurajată în teatru, aceea ce generează superficialitate şi mediocritate. Aş dori să le insuflu dragoste şi caracter de «TEATRU NAŢIONAL CRAIOVEAN».

Închei prin a spune că mi-aş dori să mai existe profesori buni de teatru în aceste prea multe şcoli de teatru din România.

A consemnat
Nicolae COANDE



Valentina Popa:
Oameni atenţi, dedicaţi, echipa tehnică impecabilă, actori desăvârşiţi, lecţii de teatru, de viaţă

Vă aşteptaţi să obţineţi rolul Isabella în momentul în care aţi participat la castingul de anul trecut?

Gândul meu a fost că aveam nevoie să particip. Oricum s-ar fi desfăşurat ar fi fost un act artistic, cel puţin un workshop cu domnul Silviu Purcărete. N-aş fi putut rata şansa asta. Fusese o audiţie anunţată public cu mult înainte de a se întâmpla, aşa că circulau tot felul de zvonuri. Unul dintre ele, care a ajuns la mine în săptămâna dinaintea audiţiei şi ar fi putut foarte uşor să mă determine să nu fac drumul acela la Craiova (primul drum) în condiţiile în care în acea zi aveam spectacol la Bucureşti şi exista un mic risc de a nu ajunge la timp. Aşadar, unul dintre colegii de teatru auzise cum ca domnul Purcărete ar căuta tinere absolvente de facultate. Nu era cazul meu. Terminasem facultatea în 1999, fusesem angajată a Teatrului „Mihai Eminescu" din Botoşani, colaboratoare a Teatrului „Vasile Alecsandri" din Iaşi, apoi, mai târziu (din 2003), colaborator al Teatrului „Mundi", al Teatrului Naţional şi al „Teatrului Mic" din Bucureşti (colaborarea cu „Teatrul Mic" venind după doi ani de răbdătoare aşteptare a audiţiilor în Bucureşti, timp în care domnul Dan Puric îmi alimenta bucuria de a face teatru, precum şi încrederea că acesta şi nu altul e drumul meu... mulţumesc).

Ce a contat mai mult în luarea deciziei de a vă prezenta la casting, faptul că urma să jucaţi într-o piesă de Shakespeare sau că veţi lucra cu Silviu Purcărete ?

Isabella nu e un rol care se arată prea des în cariera unei actriţe pentru că nici regizorii nu prea se înghesuie să o monteze; dar ce bucurie că mi s-a întâmplat acest rol în regia domnului Silviu Purcărete! Cea de a doua audiţie, cea decisivă, la care au participat nouă actriţe, a fost cu totul un spectacol. Eram fascinata de mobilitatea, de implicarea, de generozitatea lui Sorin Leoveanu în acea conjunctură, iar nerăbdarea mea de a fi prezentă în scenă, de a o exprima pe Isabella mi-a întreţinut fiinţa timp de 6 ore (atât cred că a durat întâlnirea aceea). Iar Valentina Popa în acel prezent mai avea şi vreo 10 perechi de aripi cu care colegii de la «Teatrul Mic» din spectacolul „Jacques sau supunerea", de E. Ionesco, regia Florin Fătulescu, m-au sprijinit numai pentru că sunt generoşi şi frumoşi. Iarăşi, mulţumesc!

Cum au fost repetiţiile, raporturile cu actorii din TNC, cu regizorul?

A fost, au fost aşa cum a trebuit să fie! Oameni atenţi, dedicaţi, echipa tehnică impecabilă, actori desăvârşiţi, lecţii de teatru, de viaţă. Le mulţumesc mult. Dacă o fi ceva mai departe de asta, din a mea vină să fie… asta e sau nu e glumă. Zâmbesc! Pe străzile Craiovei, tristeţe, multă tristeţe... Însă Parcul Romanescu, clădirile vechi (puţine renovate) mi-au bucurat sufletul pe timpul şederii la Craiova.

Cum este Isabella, dincolo de ce spune Shakespeare despre ea şi de felul în care o modelează regizorul?

O mai fi Isabella cumva? Eu caut. Cu fiecare reprezentaţie caut. Am şi găsit câte ceva, dar e atât de puţin şi de fragil încât vă cer îngăduinţa să vorbesc despre Isabella după a 50-a reprezentaţie.

A existat o rivalitate între Ana Ularu şi Valentina Popa, care să ajute la performarea substanţială a rolului, sau nu s-a resimţit aşa ceva în timpul repetiţiilor?

Dacă dorinţa de a lucra, de a fi prezentă în repetiţii, de a găsi alături de parteneri şi regizor soluţii, de a exprima în scenă ce ai măcinat cu nopţile în a ta intimitate (lucruri legate de al tău personaj) înseamnă rivalitate, atunci da, a existat. Dar, cu siguranţă, nu poate fi numită astfel. Sunt lucruri fireşti. Se întâmplă în orice dublă distribuţie. Ana este unul dintre tinerii pe care atunci când îi cunoşti te bucuri plin de speranţă că viitorul naţiei române are şanse de a nu fi unul sumbru.

După acest rol, ce proiect important aveţi în viitorul imediat?

Proiecte? În viitorul imediat e deocamdată linişte. Mă bucur de primăvară!

A consemnat
Nicolae COANDE

Ana Ularu:

M-a modificat, m-a reconfigurat, m-a obosit şi ameţit şi bucurat

Vă aşteptaţi să obţineţi rolul Isabella în momentul în care aţi participat la castingul de anul trecut?

La prima etapă eram într-o oarecare măsură detaşată, în raport cu apropierea mea obişnuita faţă de orice tip de competiţie sau încercare. Dând la o parte clişeul, în modul cel mai sincer şi copilăresc nu mă aşteptam să trec de prima probă, mai ales când am văzut 50 de fete aliniate în faţa aceleiaşi uşi, care pregătiseră aproape tot, de la îmbrăcăminte până la atitudine, cumva. Emoţiile au venit după, în sală, când devenisem public încercării altora. La a doua probă ajunsese totul atât de puternic şi febril, încât s-a instalat instinctul, foarte puternic. Cred că a porni la orice drum «aşteptându-te să ţi se cuvină» e cel puţin o dovadă de autosuficienţă. Trebuie să meriţi. Cred.

Ce a contat mai mult în luarea deciziei de a vă prezenta la casting, faptul că urma să jucaţi într-o piesă de Shakespeare sau că veţi lucra cu Silviu Purcărete ?

Nu se pot pune într-o balanţă. Silviu Purcărete însemnase enorm pentru mine ca spectator până atunci, iar piesa, prin bizareria şi inadvertenţele ei mă intrigase şi-mi plăcuse de ceva vreme. Îmbinarea celor două a dat vectorul.

Cum au fost repetiţiile, raporturile cu actorii din TNC, cu regizorul?

Marcel Voinea

Mult de muncă, greu, plăcut, uneori mai greu, mai neplăcut... nu se pot da verdicte atât de simplu. Important pentru mine e cât am învăţat, faptul că am avut ocazia de a fi alături de câţiva oameni extraordinari, că am asistat la un proces şi la un laborator, şi că la sfârşit în nici un caz nu eram ca la începuturi. M-a modificat, m-a reconfigurat, m-a obosit şi ameţit şi bucurat.

Cum este Isabella, dincolo de ce spune Shakespeare despre ea şi de felul în care o modelează regizorul?

Greu de pus în cuvinte fără să minţi un pic sau să dai definiţii la care nu ai ajuns în mod sincer. Isabella e vie cu fiecare spectacol dacă drumul e început bine de la stingerea luminii în sală, dacă procesul meu mental şi fizic e curat şi sincer şi bine branşat. E un personaj prea special şi cu adevărat pur ca să fie povestit.

A existat o rivalitate între Ana Ularu şi Valentina Popa, care să ajute la performarea substanţială a rolului, sau nu s-a resimţit aşa ceva în timpul repetiţiilor?

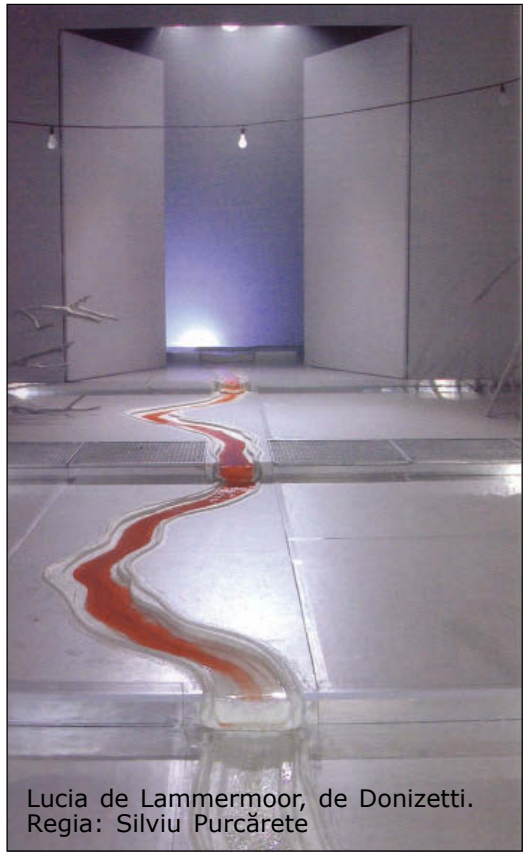
Întrebare instigatoare… he, he. Probabil. Ar fi o tâmpenie să spui că nu. Dar sigur a ajutat, pe fiecare în parte, şi până la urma demersul „în două”, şi la sfârşit e bine. Diferit. Şi fără răniţi...

După acest rol, ce proiect important aveţi în viitorul imediat?

Proiectul „terminat facultatea”, scris lucrarea de licenţă, tocit o perioadă pentru examenele scrise, 3 licenţe ale colegilor la regie cu 3 spectacole dragi în feluri diferite. Şi mai departe, mai vedem. Eu sunt superstiţioasă rău, nu povestesc până la premieră...

A consemnat
Nicolae COANDE

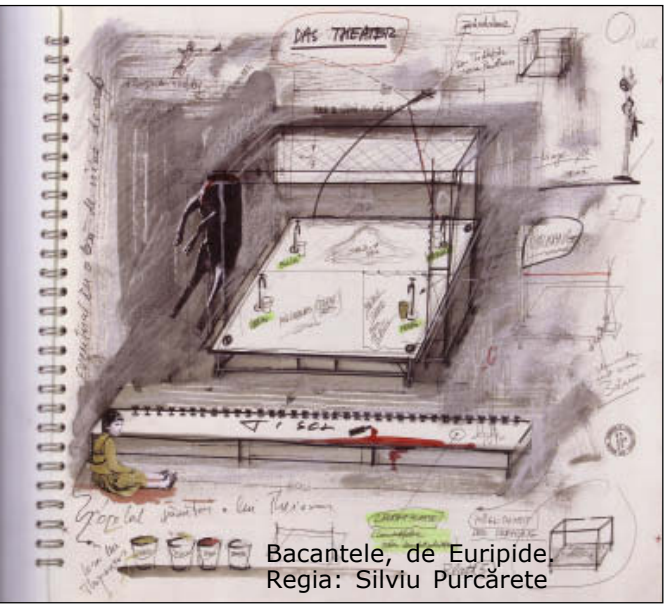
Helmut Stürmer sau viaţa într-o carte



Lucia de Lammermoor, de Donizetti. Regia: Silviu Purcărete

În economia unei cronici dramatice scenografia ocupă aproape întotdeauna un loc secundar. Pesemne aşa s-a încetăţenit ideea că, în mod firesc, privirea criticii de specialitate să se focalizeze pe regizori şi actori. Muzica şi scenografia sunt elemente adiacente gloriei şi, de aceea, ele au doar datoria să contribuie la aceasta, dar nu trebuie să strălucească.

Această ierarhizare nerostită, dar asumată încă din secolul al XIX-lea, poate că ar trebui regândită pentru că spectacolul contemporan, arta dramatică în general, şi-a reconfigurat de mult priorităţile. Imaginea este – sau cel puţin ar trebui să fie – unul din factorii esenţiali într-un spectacol. Ea s-a impus, de fapt, ca una dintre expresiile cele mai receptate ale societăţii postmoderne. În acest sens consider că şi cronica dramatică ar trebui să contureze mai incisiv construcţiile plastice propuse de scenograf. Bineînţeles în cazul în care regizorul nu optează pentru un spectacol de tip tradiţional,



Bacantele, de Euripide. Regia: Silviu Purcărete

unde acestea nu au decât o funcţie asumat secundară. Răspunsurile la aceste frământări ale fenomenului dramatic contemporan le dau însă observatorii atenţi şi avizaţi ai acestuia. Eu nu încerc decât să subliniez rolul încă ingrat, de artă minoră, pe care îl joacă scenografia.

Aceste câteva gânduri, poate locuri comune, au fost generate de imaginile unui album despre şi mai ales cu scenografiile lui Helmut Stürmer*, un nume intrat deja în eposul lumii teatrale româneşti. Îmi recunosc ignoranţa, însă cu excepţia câtorva cărţi româneşti de scenografie, foarte vechi de altfel, şi a cataloagelor de la trienalele UAP-ului (atunci când ele încă se mai făceau) un album de autor încă nu am văzut. Lectura sa entuziastă a generat gândurile anterioare relevându-mi adevărata sa măsură şi totodată faptul că decorul nu moare odată cu lăsarea cortinei. El îşi continuă existenţa în paginile unui album… sau pe orice alt suport media. Receptarea este, evident, diferită, ea nemaifiind solicitată de celelalte elemente spectacolului. În acest sens scoaterea sa din context poate fi uneori benefică. Afirm asta pentru că, de exemplu, prin singura mea întâlnire cu Helmut Stürmer, la Teatrul Naţional din Craiova, nu mi-a rămas în memorie aşa cum ar fi trebuit, decât un scaun prins de tavan. Asta din cauza faptului că era vorba de un text important, «Aşa este dacă vi se pare», de L. Pirandello, un mare regizor, Vlad Mugur, şi o trupă de actori de elită. Nefiind un privitor profesionist, am fost «furat» de celelalte elemente, ratând decorul.

Din fericire, deşi este altceva, rămâne albumul. Portretul ce se coagulează aici a fost surprins cu acuitate de George Banu care, în postfaţă, afirmă că decorurile sale sunt «…grele, ele dau certitudinea fierului şi a lemnului… el e dramatic cu tot ceea ce aceasta presupune ca tensiune şi intensitate.»

Realitatea acestor observaţii venite din partea unui spirit rafinat şi, mai ales, rutinat în arta spectacolului de teatru poate fi dusă mai departe identificându-l pe Helmut Stürmer prin prisma creaţiei sale ca pe un artist cultural european, acolo unde cele două lumi converg. La intersecţia dintre Est şi Vest se încheagă decorurile sale concepute cu rigoarea de perfecţionist într-un subordonat spirit ludic. Poate că imaginile sale păstrează şi afirmă într-un sens profund amprenta locului unde s-a născut – Banatul. Aici se mai distinge încă spiritul central european, acea atmosferă multiculturală unde alături de caracterul individual se manifestă şi unul comunitar.

În acest sens, concepţiile sale scenografice spun ceva – fiecare în parte şi mai ales toate la un loc, adunate în paginile unui album – despre apartenenţa la o anume geografie fizică, dar mai ales culturală. Nu îmi doresc să se înţeleagă că subsumez întreaga sa operă unei imagini globale. Ştiu că este o slăbiciune inevitabilă oricărei perspective de ansamblu. Este evident că fiecare efect al său este altceva care nu se construieşte pe o reţetă prestabilită.

De la «Azilul de noapte» (Teatrul L. S. Bulandra, regia Liviu Ciulei, 1975) la «Lucia di Lammermoor» (Opera din Bonn, regia Silviu Purcărete, 2007) albumul conturează o mare diversitate de imagini expresive care păstrează totuşi un fir semnatic omogen, reuşind să schiţeze profilul artistic într-o mişcare de aproape patru decenii: a scenografului Helmut Stürmer.

Cătălin DAVIDESCU

* Album Helmut Stürmer, Ed. Koinonia, Cluj, 2007

Cătălin Davidescu s-a născut în 1955. Absolvent al Facultăţii de filologie Craiova. Din 1980 se specializează în domeniul artelor vizuale lucrând la Muzeul de Artă din Craiova. Din 1990 este membru al Uniunii Artiştilor Plastici din România. Publică monografia Ion Ţuculescu, studii si articole în reviste de specialitate şi îngrijeşte trei volume de scrieri inedite N. Davidescu. Din 2003 este expert al M.C.C. în arta românească modernă şi contemporană.

Portret

Biografia apocrifă a lui Bogdan Ulmu

Ioan Lascu (n. 1951), eseist, poet, prozator, traducător, publicist, conferenţiar universitar. A publicat, între altele: *Contrar aşteptărilor* (1993), *Marea întârziere* (1994), *O groapă în timp* (1998), *Incantaţii metalice* (2003); proza scurtă:

Sublima persiflare (2001); *Un aisberg deasupra mării* (1999) *Albert Camus şi exigenţa unităţii* (2002), *Actualitatea capodoperei* (2007).

Despre Bogdan Ulmu auzisem câte ceva încă din timpul studenţiei. Un coleg din Brăila, Mihai Andrei, se tot lăuda că-l ştie pe Bogdan, care era tot din Brăila. Acesta era şi student la teatru, ceea ce pentru noi, cei de la filologie, avea semnificaţia unui fapt aproape mitic. Mai mult, Bogdan publica destul de des în *România literară* articole despre spectacole, semnând Bogdan Ghiţă-Ulmu, iar să publici în prima gazetă a literelor române era, pe atunci, un mic însemn al gloriei. Cât despre Bogdan-Ghiţă Ulmu, cel care apărea în *România literară*, Bogdan Ulmu de mai târziu mi-a spus că el nu se semnase niciodată cu acest nume. M-a lăsat cu gura căscată. Ori pur şi simplu nu-şi amintea, ori nu voia să se mai ştie de Bogdan-Ghiţă Ulmu. Era treaba lui de ce…

L-am cunoscut de-a dreptul pe jovialul Bogdan Ulmu în 1981, când, atras şi el de mirajul momentan al Teatrului de Stat din Petroşani, a descins în Valea Jiului cu gând să pună în scenă câteva spectacole. În 1980 şi, dacă nu mă înşel, în 1981, la festivalurile de teatru contemporan de la Braşov şi Timişoara, spre stupefacţia generală, teatrul petroşenean dăduse lovitura adunând un sac de premii cu spectacolele *Pluta Meduzei* (Marin Sorescu) şi *În căutarea sensului pierdut* (Ion Băieşu), ambele regizate de Florin Fătulescu. Până să ajungă la Petroşani, Bogdan Ulmu colindase pe la mai multe teatre din ţară, între care Brăila, Timişoara şi, dacă memoria mă ajută, Bârlad. Era un fel de regizor migrant, cum se mai găseau în acea vreme, dintre cei care au lucrat la Petroşani eu mai aducându-mi aminte de Aureliu Manea şi de Radu Dinulescu. Până îşi găseau un loc unde să rămână printr-un contract de muncă, în buna şi vechea tradiţie a teatrului ambulant aceştia trăiau din colaborări pe la diverse instituţii de spectacole, mutându-se dintr-un oraş în altul.

Nici Bogdan Ulmu nu a rămas la Petroşani mai mult de un an. Locuia la Bucureşti, iar la Petroşani a fost găzduit pentru scurtă vreme la noi, adică la Mirela Cioabă şi la mine, într-un apartament de două camere pe care teatrul le punea la dispoziţia noilor veniţi. Sigur că, în discuţii, subiectul nelipsit era teatrul: dramaturgi şi texte de tot felul, spectacole vizionate, cronici, proiecte care de care mai incitante. Alături de Bogdan nu te plictiseai niciodată: era un insaţiabil cozeur şi uneori avea un haz nebun, povestind tot felul de întâmplări şi anecdote. Pe deasupra se lăuda cu un talent culinar cum aveau doar bucătarii cei vestiţi în această artă neomologată ca atare şi deci necuprinsă între cele şapte sau opt unanim acceptate. Ne cumpărasem tocmai atunci un frigider „Arctic" mititel şi drăgălaş, care, în vremuri de cumplită criză alimentară, oferea surprize delicioase, prin el mai găsindu-se câte o bucată de carne sau de brânză adevărată, provenite de prin gospodăriile ţăranilor localnici. Îl îndrăgeam aproape ca pe un membru al familiei, iar Bogdan Ulmu îl alinta cu porecla de… Ghiţă. Aluzie la porcul mult visat în vremea tristei „epoci de aur". Cred că bucătarul autoproclamat a avut cel puţin o dată ocazia să-şi arate talentul, gătindu-ne fantezist o căpăţână de viţel. Serile ne lungeam la taclale până dincolo de miezul nopţii. În una din acele seri, înspre toamnă, zăbovind la vorbă în camera noastră, la un moment dat eu m-am întors în bucătărie să iau, probabil, nişte apă. Fereastra fusese lăsată deschisă: era cald şi pe o sfoară erau întinse şi câteva rufe la uscat. Am observat că una din rufe se mişca uşor, ca după o adiere. Mi-am dat imediat seama că un musafir nepoftit tocmai sărise precipitat afară. M-am dus la geam şi în şanţul uriaş săpat pentru termoficare în imediata apropiere am văzut ghemuit un necunoscut. Voise cu siguranţă să ne fure preţioasa butelie de aragaz. „Hoţii, hoţii!", am strigat. Am pus repede mâna pe un cuţit şi, urmat imediat de Bogdan şi de Mirela Cioabă, m-am năpustit pe uşă. Am ocolit la iuţeală blocul (apartamentul, aţi înţeles, se afla la parter) şi am întrezărit un individ care fugea în josul străzii. Am luat-o repede pe urmele lui, dar nu am mai reuşit să-l prindem din urmă. Avansul luat până să ieşim noi din casă s-a dovedit irecuperabil. L-am fugărit aşa vreo sută-douăde metri, până ce potenţialul hoţ a dispărut pe o stradă laterală cufundată în beznă. Ţipam toţi trei iar la sfârşit eu m-am oprit ameninţându-l pe infractor şi zgâriind strident asfaltul cu cuţitul: voiam să-l sperii de moarte. Aşa ne-am dovedit noi în acea noapte nişte vajnici apărători ai proprietăţii private, în vremuri când o butelie se obţinea foarte greu, cu repartiţie de la primărie, şi costa, pe piaţa neagră, fabuloasa sumă de 3.500 de lei.

Bogdan Ulmu s-a pus pe treabă şi a realizat un prim spectacol: *Arca Bunei Speranţe* de Ion D. Sîrbu. Nu a fost mulţumit de ce realizase şi a încercat un spectacol *coupé* din piesele lui Caragiale. Nici cel de al doilea show nu l-a satisfăcut întru totul pe năstruşnicul, dar şi exigentul regizor, cu toate că, la fel ca în cazul primului, publicul venea la teatru în număr destul de mare. Erau vremuri grele şi posibilităţi reduse de distracţie.

La începutul stagiunii următoare regizorul a părăsit Petroşanii, îndreptându-se spre Deva, sau spre Timişoara, sau nu mai ştiu exact spre care alt teatru. Ne-am revăzut după doi-trei ani la Bucureşti şi i-am făcut o vizită acasă. Locuia undeva pe lângă Teatrul Nottara. Apoi nu am mai ştiut nimic despre el până nu l-am revăzut la Iaşi, în 2001 şi în 2004, la *Zilele* organizate de faimoasa revistă *Convorbiri literare*. Se stabilise de multă vreme aici, lucra la Teatrul Naţional din oraş, îşi luase doctoratul şi era profesor la Facultatea de teatru. Dădea şi doctorate. Deşi avea aparenţa unui *bourgeois cossu*, Bogdan Ulmu nu renunţase la pasiunea lui de *trotter* al teatrelor. Mi-a spus că făcea naveta tocmai la Timişoara.

Anul trecut a fost invitat şi la Craiova ca să monteze un spectacol pentru copii, *Povestea prostiei*, după cunoscuta operă a lui Ion Creangă. Un spectacol plin de vioiciune şi de haz, cum numai Bogdan Ulmu se pricepe să facă. Ne-am revăzut şi am petrecut câteva ceasuri împreună. Era neschimbat, pasionat de teatru şi de arta culinară, culant şi mucalit, destins şi tolerant. Nu mi-a scăpat faptul că de la Craiova se ducea la Cluj, conform obiceiului de a colinda prin teatre. De această dată am înţeles că avea o treabă şi la facultatea de acolo. Vorbea, între altele, despre unitatea oamenilor de teatru, destul de firavă azi. Am promis să ne revedem, poate la primăvară, la *Zilele Convorbirilor literare* de la Iaşi. Alături de Bogdan Ulmu, am constatat din nou, nu te plictiseşti niciodată, nici ca spectator, nici în particular…

Ion LASCU

PARACLISERUL

de Marin Sorescu

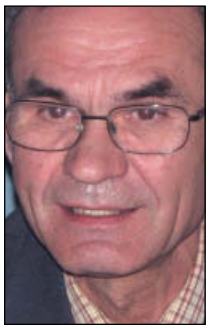
Un spectacol de Valeriu Dogaru după un text manuscris necenzurat

Paracliserul - Valeriu Dogaru

Scenografia - Lia Dogaru
Regia tehnică - George Dulămea
Maestru de lumini: Dodu Ispas
Sonorizare: Sorin Gruia
Operator orgă lumini: Marius Joița
Proiecții video: Florin Chirea
Sufleor: Ani Dulămea

Uitarea Lumii sau abolirea Centrului

foto Silviu Marancea



George Popescu, născut în 1948, scriitor, cadru universitar. A publicat, între altele: „Magna Impuritas", Editura Pontica, 1997; „Tensiunea esențială. Metaforă și revelație în opera lui Lucian Blaga", Pontica, 1997, „Scrisori către lady Di", Aius, 2003; „Caligrafia silenciosa", Curitiba-Berlim, Editora Leonardo, 2007 (Brazilia).

Nu știu (n-am întrebat) dacă punerea în scenă, cu zece ani în urmă, pe scena Naționalului craiovean care acum îi poartă numele, a *Paracliserului* lui Marin Sorescu a fost ideea regizoarei Daniela Peleanu sau rezultatul unei tentații a actorului Valeriu Dogaru. Înclin să cred în validitatea ambelor opțiuni. Apropiat al scenei din Bănie, autorul unei excepționale dramaturgii, competitivă, ca registru stilistic și ca mesaj, cu cea ionesciană, îi incita deopotrivă pe regizori și pe actori provocându-i, prin simpla sa prezență în ambient, așa cum am putut să constat ca martor accidental, la experimente interpretative ce se doreau, dacă nu inovative, atunci măcar personale: lecturi, adică, originale, în care nucleul motivațional, clădit în mare parte pe un asumat vector de respect și de prietenie, se afla în densa ofertă de poeticitate a textelor.

Iată însă că, la un deceniu de la acea experiență, Valeriu Dogaru, și el, asemenea personajului monologal al piesei, unul dintre ultimii „mohicani" ai instituției craiovene, fie și fără atributul *iluzionist* intricat în semantica subterană a piesei, a optat, provocat de contactul cu manuscrisul necenzurat aflat în arhiva familiei, nu pentru o reluare, ci pentru un spectacol complet nou. Miza e acum nouă și acut provocatoare: crearea, inspirată, a unei scenografii gândite ca un pandant vizual al partiturii textuale, în care Lia Dogaru, prelungește, pe o tehnică, aș spune, de palimpsest, polifonia semantică a piesei. Tehnica medianică e, astfel, pusă la lucru, fără excese și fără zarva decibelică la ordinea zilei, direcționată, cu abilitate și har, spre un joc de lumini și umbre, luând ca suport un decor asumat pauper, în care toposul catedralei ca lume (abandonată și una și alta) se sprijină pe o specularitate (oglinda capătă, astfel, prin consistența ei iluzorie) alura acelui personaj secund de care autorul și unii exegeți au vorbit și care mută monologul într-o urgentă perspectivă dialogală.

Ce-i mai rămânea, prin urmare, de întreprins regizorului în această imagerie scenografică indusă, inteligent, în chiar semantica intimă a piesei? Doar o supunere, cu o disponibilitate vădit „sentimentală", cu adică plăcerea ivită din iubirea pentru text și autorul ei, dar și cu grija (și îngrijorarea) de a nu cădea alături de atâtea sensuri disimulate; atenția la pașii, minimal distribuiți în spațiul redus al scenei ce îngrădește (jocul-metaforă al zidului) insidios Textul-Lume, la gestica marcată de lentoare crepusculară, întretăiată de câteva lăzi (de zestre precară a destinului acestui post-om care este Paracliserul) și de sfeștarul pe care lumânările se aprind și se sting într-un joc insidios al deznădejdii și al speranței.

Valeriu Dogaru nu-mi pare, să fiu iertat, un mare „recitator", mai ales când e vorba de texte poetice, precum cele soresciene, care transmută parodicul în jocul histrionic al calamburului lăsând deschisă funcția resemantizării limbajului cotidian. De asta mi s-a părut inspirată opțiunea sa pentru o variantă „vorbită" a replicilor, mai aproape de ceea ce s-a numit „oralitatea" discursului sorescian în toate ipostazele sale textuale (poetic, dramaturgic

şi chiar metaliterar), fără acea notă patetică, ispititoare actoriceşte. Astfel, Valeriu Dogaru, „păzitorul" fără vârstă al Catedralei-Lume uitate de semeni, fuge de o discursivitate obstinată şi alege vorbitul cvasi-natural specific „liliecilor", în care destăinuirea se mixează cu mărturisirea, în tentativa deschis asumată, dar discretă ce conservă întreaga ambiguitate semantică a mesajului.

Nu-i deloc uşor să regizezi textele lui Sorescu şi, oricât de paradoxal, mai ales pe cele trei din trilogia „Setea muntelui de sare" ce constituie, într-un plan, să-i spunem, cum prefera autorul însuşi, un fel de ontologie a sa, dramaturgică, dar nu numai. Nu voi relua, în acest spaţiu, ceva din multiplele indicii exegetice ce le-au însoţit de-a lungul celor aproape patru decenii de la ivirea lor în orizontul nostru de lecturi şi vizionări; drame, toate, se ştie şi s-a spus, ale condiţiei umane, subsumând, într-un cadru trilogic ce nu ascunde nici o intenţie triadică deloc străină de pariul treimic de sorginte evanghelică; cred însă că des invocatul ironism sorescian, filtrat printr-o autoironie inteligent decantată, sfârşeşte, aici, într-un proces de distilaţie ce-o încarcă de un rar tragism.

Miza supremă, la nivel topic, rămâne nu a supravieţuirii, cum s-a spus, nici a speranţei, chiar dacă setea de „sare" a Muntelui sub-înscrie subtextual parabola năzuinţei spre Absolutul, de-acum tot mai incert, ci a pariului pe salvare, a Omului – de oameni şi de el însuşi –, în momentul în care, aruncat din bezna monstrului marin, el, Omul, resimte kafkian iminenţa metamorfozei în fiară.

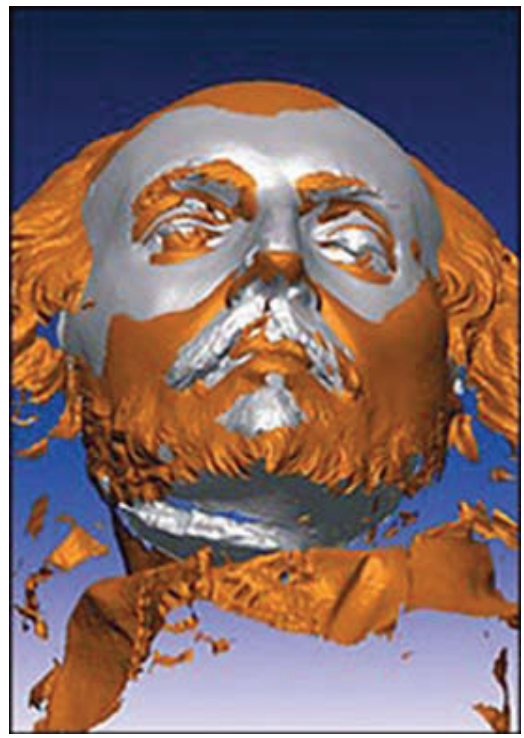
Un spectacol el însuşi pariu, al regizorului-interpret şi al fiicei sale Lia, o artistă căreia scenografia îi rezervă, cum cred, nu puţine porţii de insomnie din care inteligenţa – şi orizontul cultural – extrage cu voluptate fâşii adumbrite de har vizionar. Un spectacol – iarăşi mă văd obligat s-o spun – încă în curs de decantare şi de creştere. Măcar fiindcă, aşa cum avut pentru o clipă impresia, Valeriu Dogaru şi-l simte oarecum şi testamentar. Sieşi. Şi îndelungatei sale logodne cu Naţionalul craiovean.

George POPESCU

Festivalul Internaţional Shakespeare
ediţia a VI–a, se desfăşoară la Craiova, 1-10 mai 2008, în cadrul Anului European al Dialogului Intercultural

„MARI REGIZORI, MARI SPECTACOLE, MARI TEATRE ALE EUROPEI ŞI ALE LUMII”

PROGRAM



JOI, 1 MAI

ora 19^{30}: Deschiderea oficială a festivalului internațional Shakespeare la Craiova, pe scena sălii „Amza Pellea” a Teatrului Național „Marin Sorescu”

Cuvânt de deschidere: Radu Beligan, Preşedinte de Onoare al Festivalului

ora 20^{00}: TROILUS ŞI CRESIDA, spectacol prezentat de Compania „Cheek by Jowl” din Londra (Marea Britanie), regia:Declan Donnellan

Foyerul Teatrului Național (în pauza spectacolului):

Vernisajul expoziției „Spectacole shakespeareene pe scenele convenției teatrale europene”, realizată cu concursul teatrelor membre ale Convenției

Vernisajul expoziției de fotografie „Lumină şi culoare în spectacolele lui Robert Wilson”, realizată de Mihail Moldoveanu

Vernisajul expoziției de carte „O viață închinată lui Shakespeare”, studii critice şi ediții îngrijite de Stanley Wells, director al Trustului „Casa lui Shakespeare” din Stratford upon Avon, editor general al Ediției Oxford a Operelor Complete ale lui William Shakespeare

Vernisajul expoziției de artă plastică realizată de tineri artişti craioveni

Vernisajul expoziției „Shakespeare în filatelie”, realizată de colecționerul Nicu Răducanu

ora 22^{30}: Decernarea premiului internațional Shakespeare acordat de Festivalul Internațional Shakespeare şi Banca Comercială Română. Prezintă: George Banu, profesor la Universitatea Sorbona din Paris, preşedintele Juriului Internațional. Participă: Manfred Winner, Preşedintele Băncii Comerciale Române, Emil Boroghină, Director fondator al Festivalului Shakespeare

VINERI, 2 MAI

ora 9^{00}, la Biblioteca Teatrului Național: Atelier de teatrologie. Participă studenții secțiilor de teatrologie de la Universitatea Națională de Artă Taetrală şi Cinematografică Bucureşti şi Universitatea „Lucian Blaga „din Sibiu. Îndrumător: Margareta Sorenson

ora 10^{30}: Atelier de regie - teatru. Participă studenți şi tineri absolvenți ai Facultății de Regie-Teatru. Piese de studiu: „Cum vă place”, „Troilus şi Cresida”, „Hamlet”, „Furtuna”. Coordonator: David Esrig

ora 11^{00}, în foyerul Teatrului Național: Lansarea volumelor „Shakespeare pentru toate timpurile” de Stanley Wells (Editura „Lider”), „Este adevărat ce se spune despre Shakespeare?” de Stanley Wells, (Editura „Scrisul Românesc”)

Lansarea volumului „Introducere în shakespeareologie” de Dan Amedeo Lăzărescu (Editura „AIUS”).

Lansarea casetei „Comediile lui Shakespeare” („Îmblânzirea Scorpiei, „Mult zgomot pentru nimic”, „Negustătorul din Veneția”, „Furtuna”, „Troilus şi Crsesida”), ediție bilingvă englezo- română în format liliput, în traducerea lui Dan Amedeo Lăzărescu (Editura „Fortuna”). Participă: Stanley Wells, Adriana Munteanu, Casandra Enescu, Florea Firan, Nicolae Marinescu, Emil Catrinoiu.

Cinema „Modern”

ora 17^{00}: Proiecția înregistrării spectacolului „Tragedia lui Hamlet”, de la Teatrul Bouffes du Nord din Paris. Regia: Peter Brook. Participă actorii: Adrian Lester (Hamlet), Scott Handy (Horațiu).

Proiecția filmului: „Shakespeare - regi în furtună”, scenariul: George Banu, regia: Claude Mourieras. Prezintă: George Banu.

ora 21^{00}, în sala Teatrului de Operă şi Operetă Craiova: „Marele inchizitor”, spectacol invitat în afara programului shakespearean, prezentat de Teatrul „Bouffes du Nord” din Paris (Franța), regia: Peter Brook.

SÂMBĂTĂ, 3 MAI

ora 9^{00}, la Biblioteca Teatrului Național: Atelier de teatrologie, îndrumător: Margareta Sörenson.

ora 10^{30}, în Sala de conferințe a Consiliului Județean Dolj: Sesiune de shakespeareologie, realizată în colaborare cu Asociația Internațională a Criticilor de Teatru. Moderatori: Kalina Stefanova, John Elsom, Preşedinte de Onoare al Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru, George Banu, Pre-

şedinte de Onoare al Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru.

Lansarea cărţii „Cursa de şoareci şi alte eseuri shakespeareene" de Mihai Măniuţiu, Editura „Casa Cărţii de Ştiinţă" din Cluj).

Lansarea DVD-urilor:
„Hamlet", înregistrare document, spectacol antologic realizat de Teatrul Bulandra din Bucureşti, regia: Alexandru Tocilescu, imaginea: Nicolae Niţă, Hamlet: Ion Caramitru, Editura „TVR Media".
„Festivalul internaţional Shakespeare, ediţiile I-V", producţia şi regia: Laurenţiu Damian, producător asociat: Ilarian Ştefănescu, Editura „Video" a Ministerului Culturii şi Cultelor.

ora 19^{00}, în sala „ Amza Pellea" a Teatrului Naţional: „Macbeth", spectacol prezentat de Teatrul „Meno Fortas" din Vilnius (Lituania), regia: Eimuntas Nekrosius.

DUMINICĂ, 4 MAI
ora 9^{00}, la Biblioteca Teatrului Naţional: Atelier de teatrologie.

ora 10^{30} , în sala de conferinţe a Consiliului Judeţean Dolj: Sesiune de shakespearelogie, realizată în colaborare cu Asociaţia Internaţională a Criticilor de Teatru, moderatori: Ian Herbert, Preşedinte de Onoare al Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru, Don Rubin, editor al Enciclopediei Universale a Teatrului Mondial Contemporan, Ludmila Patalanjoglu, Preşedintele secţiei române a Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru.

ora 19^{00}, în sala „Amza Pellea" a Teatrului Naţional: „Măsură pentru măsură", spectacol prezentat de Teatrul Naţional „Marin Sorescu" Craiova, regia: Silviu Purcărete.

LUNI, 5 MAI
ora 9^{00}, la Biblioteca Teatrului Naţional: Atelier de teatrologie. Îndrumător: Margarita Sörenson.

ora 10^{30}: Atelier de regie-teatru. Coordonator: David Esrig.

ora 10^{30}, în Sala „ I.D.Sârbu" a Teatrului Naţional: Atelier teatral internaţional de arta actorului, realizat în colaborare cu Catedra UNESCO-I.T.I.Bucureşti. Participă stundenţi de la: Şcoala Dramatică „ Ludwik Solski" din Cracovia (Polonia), Universitatea „ Chung – Ang" din Seoul (Koreea), Universitatea Naţională de Teatru, Cinema şi Televiziune din Kiev (Ucraina), Academia de Dramă din Beijing (China). Coordonator: prof. univ. Corneliu Dumitriu.

ora 18^{00}, la Cetate-port: Concert de muzică renascentistă, prezentat de CoralaAcademica a Filarmonicii „Oltenia" Craiova, dirijor: Alexandru Racu.

MARŢI, 6 MAI
ora 9^{00}, la Biblioteca Teatrului Naţional: Atelier de teatrologie. Îndrumător: Margareta Sörenson.

ora10^{30}, în sala „ I.D.Sârbu" a Teatrului Naţional: Atelier teatral internaţional de arta actorului, realizat în colaborare cu Catedra UNESCO - ITI Bucureşti. Participă studenţi de la: Academia de Teatru din Sanghai (China), Academia de Teatru din Sankt Petersburg (Rusia), Colegiul de Muzică şi Dramă „Toho Gakuen" din Tokio (Japonia), Universitatea Naţională de Artă Teatrală şi Cinematografică Bucureşti. Coordonator: Corneliu Dumitriu.

ora 17^{00}, în foyerul Teatrului Naţional: „Călătorie fără sfârşit" - reflecţii şi memorii de Lev Dodin, Editura „Fundaţia Culturală Camil Petrescu -Teatrul Azi"; „Lev Dodin" de Maria Shevtsova, Editura „Fundaţia Culturală Camil Petrescu -Teatrul Azi". Participă: Lev Dodin, Maria Shevtsova, Florica Ichim

ora 19^{00}, în sala „Amza Pellea" a Teatrului Naţional : „Regele Lear", spectacol prezentat de Teatrul Maly din Sankt Petersburg (Rusia), regia: Lev Dodin.

MIERCURI, 7 MAI
ora 9^{00}, la Biblioteca Teatrului Naţional: Atelier de teatrologie. Îndrumător: Margarita Sörenson.

ora 10^{30}, în Sala „ I.D.Sârbu" a Teatrului Naţional : Atelier teatral internaţional de arta actorului, realizat în colaborare cu Catedra UNESCO-ITI Bucureşti. Participă studenţi de la: Academia Naţională de Artă Teatrală şi Cinematografie din Sofia (Bulgaria), Şcoala Naţională Superioară de Artă Dramatică din Lima (Peru), Şcoala Naţională de Dramă din New Delhi (India), Universitatea din Craiova - Departamentul de Teatru. Coordonator: Corneliu Dumitriu.

ora 13^{00}, în foyerul Teatrului Naţional: Lansarea volumului „Dicţionarul pieselor şi personajelor lui Shakespeare" , de Corneliu Dumitriu. Colaborator: Florica Ichim - Cronologia spectacolelor shakespeare în România, Editura „Institutul Internaţional de Teatru – Catedra UNSCO- ITI).

ora 19^{00}, în sala „Amza Pellea" a Teatrului Naţional: „A douăsprezecea noapte", spectacol prezentat de Teatrul „Sota Rustaveli" din Tbilisi (Georgia), regia: Robert Sturua.

JOI, 8 MAI
ora 10^{30}, în foyerul Teatrului Naţional: Atelier de teatrologie condus de-Margareta Sörenson (finalizare).

ora 21^{00}, în sala „ I.D.Sârbu" a Teatrului Naţional: „Nobile William", recitalul actorului Michael Pennington de la Royal Shakespeare Company (Marea Britanie).

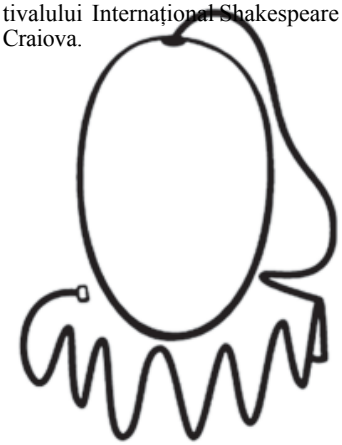
VINERI, 9 MAI
ora 10^{30}, în sala „I.D.Sârbu" a Teatrului Naţional: Proiecţia înregistrării spectacolului „Hamlet -monolog", regia: Robert Wislon; proiecţia filmului documentar „Absolute-Wilson", de Katarina Otto-Bernstein.

ora 18^{00}, în sala Filarmonicii „Oltenia" Craiova: „Shakespeare în muzică", concert extraordinar cuprinzând lucrări inspirate din creaţia shakespeareană prezentat de Orchestra Simfonică a Filarmonicii „Oltenia" din Craiova.

SÂMBĂTĂ, 10 MAI
ora 11^{00}, în foyerul Teatrului Naţional: Lansarea volumelor „Robert Wilson în dialog cu Heiner Müller", Editura „Fundaţia Culturală Camil Petrescu-Teatrul azi", „Jucând transversal - Reimaginându-l pe Shakespeare şi viitorul critic", de Bryan Reynold, Editura „Casa Cărţii de Ştiinţă din Cluj.

ora 19^{00}, în sala „Amza Pellea" a Teatrului Naţional: „Femeia mării", spectacol invitat în afara programului shakespearean, realizat de compania „Change Performing Arts" din Milano şi Teatrul Municipal din Sevillia, regia: Robert Wilson.

ora 21^{30}**:** Închiderea oficială a Festivalului Internaţional Shakespeare la Craiova.



Viorel Penişoară-Stegaru:

Teatrul este viu, luminează, strigă, înjură, se roagă, cucereşte învinge veacurile!

Fiecare pictor - sau artist plastic - are propriul său lan de floarea soarelui în tinereţe. Mai tîrziu, un stol de corbi taie diametral acest câmp luminos. Spuneţi-mi, vă rog, cât este presimţire în arta dumneavoastră şi cât este luciditate sau chiar scepticism?

Lanul galben, colorat de pălăriile de floare a soarelui, al meu, a fost cândva, cumva, survolat de corbii veacului trecut. Eu conserv în memorie (îs avar cu amintirile amare) doar porumbii albi care m-au împărtăşit cu tihnă şi desfătare.

Cum aţi ajuns la teatru şi, mai ales, cât a fost accident şi cât chemare profesională?

La începutul anilor ‘40, copil fiind (cutreieram şi păduri) făceam teatru precum Monsieur Jourdain proză. Răcneam poezii patriotice pe o scenă durată din băncile clasei, scenă cu pereţii moi făcuţi din covoare aduse de la mama de acasă. Eram străjer cu cravată portocalie şi salutam cu «sănătate» pe Marele Voievod de Alba Iulia. Cântam zilnic, la şcoală, «Trăiască Regele, în pace şi onor» - până-ntr-o zi…

Apoi au venit anii ‘50. Vreme senină pentru unii şi întunecată pentru mulţi. Anii i-am început în penitenciar, ca deţinut politic, pe urmă, cu dispensă de la cei mari, am absolvit două şcoli: un liceu teoretic-seral şi un altul de arte plastice (o ciudăţenie) la Iaşi. Le-am încheiat cu licenţa de «pictor de teatru» obţinută la Academiă de Artă din Bucureşti (1960). În acest deceniu complicat, cu multe probleme sociale, plin de cutremure sufleteşti, botezat astăzi în fel şi chip, nu am izbutit să cunosc din interior organizaţia de tineret UTM (devenită mai târziu UTC), nu mi-a fost îngăduită integrarea. În schimb, m-am strecurat frecvent, la Iaşi şi la Bucureşti, în culisele şi pe scenele teatrelor, în săli de repetiţii şi ateliere, printre spectatori şi adesea printre artişti. Odată descoperit farmecul acestor lăcaşe ale jocului am ştiut că viaţa-mi va trece şi se va petrece în teatru.

Sunt două meserii distincte, aceea de pictor şi cea de pictor-scenograf, sau aveti o singură, indivizibilă viaţă de artist plastic pentru care culoarea trăieste chiar şi în decorul „mort” al unei piese de teatru ce şi-a uitat deja spectatorii?

S-a scurs vremea instrucţiei şcolare, vremea uimirilor, a mirărilor, a descoperirilor! Anii ‘60 m-au adus la Craiova, leagăn cald,

scenă prietenoasă cu oameni blânzi lângă care voi inaugura un proiect de o viață, proiect nesfîrșit de lung, proiect la care și astăzi muncesc, proiectul cunoașterii! Cu încăpățânare am continuat să învăț. În teatru am furat cunoștințe de la portari, pompieri, tehnicieni de scenă și sufleori, de la critici și jurnaliști, maeștri de dans ori compozitori, dramaturgi și regizori artistici, de la manageri și directori de teatru… Cu răbdare și consecvență siluită am ajuns calfă (știu că până la maestru este drum foarte lung), lucrător cu ziua și cu seara în breasla celor sortiți să îmbrace și să lumineze COMEDII (accentul pe *e*). Caut acum să aflu unde se termină în ființa mea pictorul si unde începe scenograful. Nu găsesc bariera. Nu văd graniță. Nu există vamă. Sunt unul singur… creatorul!

În ce condiții, care țin de idelogic sau de existență pur și simplu, v-ar fi plăcut să faceți ceea ce ați făcut toată viața? Pe scurt, a avut vreo influență politicul în arta dumneavoastră?

Ideologia a fost grosolană, complice și influentă în toate cele ale vieții, deci și în teatrul românesc. În ultima jumătate a secolului trecut, noi, artiștii plătiți (cumpărați), de către stat, de puține ori și cu multă iscusință am putut evita corsetul ideologizării. Când reușeam performanța, plăcerea era de scurtă durată și de multe ori cu consecințe. În teatrul meu au fost prohibite texte literare, piese românești sau din dramaturgia universală, semnături profesioniste, spectacole terminate ori abia începute, afișe ș.a. Vizionările «specialiștilor» (funcționari, mai mici sau mai mari, de partid) dese și severe în deceniile opt și nouă, veritabile exerciții de vânătoare politică, care foloseau criterii de judecată și apreciere estetică arbitrare, conduceau la decizii-lege pentru creatori! Astăzi sună absurd, dacă nu comic, să obligi un manager (regizor artistic, director de teatru, patron de companie etc) să-și întemeieze proiectul teatral precum structura unui repertoriu din epocă. Teatrele erau silite să joace într-o stagiune: 50% - piese sovietice, 25% - piese din dramaturgia românească contemporană și, în rest, dacă mai era loc, dramaturgie universală. În disprețul total al acestor norme, pe scena Națională craiovean au căpătat viață spectacole mari, adevărate sărbători ale spiritului, salutate și premiate cu bună cuviință.

Va întreb asta pentru că arta la comanda este un „poncif" care a însoțit generația dumneavoastră de pictori. Să nu-mi „spuneți" că și Michelangelo a pictat cu pensula Papei... Totuși, ați reușit să pictați ceea ce ați vrut, cu anumite eforturi. Sau nu a fost așa?

Măsurile strâmbe și rigide, despre care am făcut vorbire mai înainte, s-au întins și în atelierele pictorilor. Pe pânzele mele, o spun fără regrete, nu s-au lăfăit oficiali sau nevestele lor. În 50 de ani de lucrare artistică, jumătate de veac de meșteșug chinuit, am ars etape cubiste, suprarealiste, expresioniste, am făcut

op și pop-art, artă obiectuală, grafică de tot felul, tapiserie, decorație murală și văd cu năucire cum și astăzi mai orbecăiesc să.mi găsesc personalitatea, stilul. Îmi place, din păcate, să fiu divers, variat, inconstant, nestatornic, felurit. Curent mi se impută incoerența, lipsa de stil. Așa sunt eu, lipsit de stil. Stilul meu, recunosc, este tocmai absența lui… Și asta nu e noutate. Dacă în Academia de Artă am deprins limbajul vopselelor, legile compoziției și armoniei, matematica ritmurilor, teatrul m-a instruit să împerechez catedrale cu ogive și vitralii, castele cu

crenele şi tapiserii, interioare burgheze cu sfeşnice şi perdele de catifea, dar şi uzine şi ogoare populate cu «oameni destoinici», toti membri PCR. Partidul alcătuit aritmetic (atâția muncitori, atâția țărani săraci, atâția intelectuali), ca şi UTC-ul a refuzat să mă numere printre fiii lui. Nu am încăput în el. Nu a scăpat, însă, prilejul de a se folosi de laşitatea mea, de temerile mele şi, obedient, am aşezat la comandă steaguri roşii (nu de aici îmi vine numele) şi portrete în locuri şi număr indicate de «organe».

Vorbiți-mi despre generația dumneavoastră de artişti plastici. Evident, individualitățile contează. Credeți ca o puteți defini ca fiind o generație care şi-a pus amprenta asupra artei plastice din, măcar, această parte de țară?

Nu pot, nu am voie, nu este politic corect să abandonez în uitare situații, stări, amintiri, temperaturi sufleteşti, toate ale anilor ’50. La Iaşi, în şcoala (mijlocie) care făcea artişti, cea superioară fusese desființată şi în cea din Bucureşti, Institutul de Arte Plastice, m-au îndrumat artişti-profesori, unii cu studii la Paris ori Munchen, alții veniți din prizonierat sovietic, mulți înfricoşați de arestările politice, alții ieşiți din închisori comuniste! Era un timp cenuşiu în care mai disting pe N. Popa, M.Cămăruț, Călin Alupi la Iaşi, Catul Bogdan, Ionel Jianu, George Oprescu, Al. Brătăşanu, Eugen Schilleru la Bucureşti. După cincizeci de ani, în ciuda selecției făcute de vreme, aceste file de dicționar sunt cele care mi-au modelat conştiința civică şi meşteşugul artistic!
Ilustri ori anonimi, pentru mine rămân ctitori!
Oraşul care m-a adoptat cu dragoste, Craiova, nu a fost buricul artelor plastice roamâneşti, precum centre aplicate ca Bucureşti, Iasi, Cluj, Baia Mare ş.a., dar a ştiut să protejeze visele lui Brâncuşi, Țuculescu, Baba... Păstrând cu sfială măsura şi eu mă pierd, fără aureolă, între nume apropiate mie: Bratu, Gregorian, Buz, Pârlac, Vlăescu, artişti alături de care am ars torțele nopților de boemă, am sorbit din ibricul succeselor şi am simțit gustul amar al înfrângerilor.

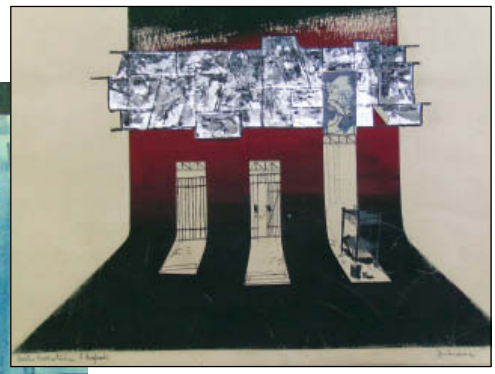
Care sunt spectacolele de teatru realizate la Craiova la care ați participat, afectiv şi profesional, cel mai intens?

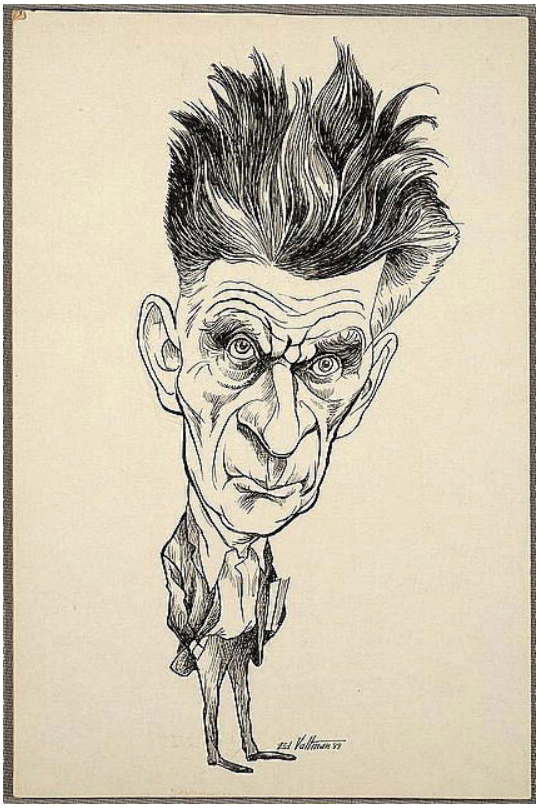
Mă întrebați, domnule Coande, care este spectacolul în care mi-am uitat dragostea şi inima? Sunt un suflet bun. Oare am dreptul să fac discriminări? Pot alege fără să mă înşel? Nu pot să răspund! Am îndurat şi pătimit aplauzele şi eşecurile cu înțelepciunea născută din bunul simț sădit în mine de mama şi de tata.

Putem considera secolul trecut un „sezon teatral” concentrat, încărcat cu experimente trăsnite, peripeții scenotehnice şi aventuri artistice câştigătoare ori eşuate. La producerea ăstor spectacole, la aceste demersuri inedite, originale şi originare o cotă masivă de participare au avut-o regizorul şi scenograful, binom în care simbioza se cere a fi ideală. Ei au dat naştere, pe trama textelor clasice sau moderne, la avangardă! După o sută de ani de joc şi joacă teatrală intensă, suntem vii, ne manifestăm gălăgios (obscen, vulgar în ultimul timp), variat, inventiv, creativ, alternativ…

Ne aflăm tot în plină avangardă. Teatrul alternativ, la început de mileniu trei trăieşte acum sentimentul prospețimii, noutății, este în plină tinerețe şi, paradoxal, în senectute. Modernitatea pe care o practică, onoare lui, s-a născut în urmă cu mii de ani! Câştigul mare este al teatrului. Teatrul este viu, luminează, strigă, înjură, se roagă, cucereşte învinge veacurile! Mă felicit că fac parte din elita celor care se luptă cu timpul!

A consemnat
Nicolae COANDE





Beckett reloaded şi matricea postmodernistă

Dramaturg şi romancier de origine irlandeză, Samuel Beckett este unul dintre scriitorii reprezentativi ai teatrului absurdului, apărut după cel de-al doilea război mondial, la începutul anilor '50. În piesele sale, Beckett valorifică elemente burleşti, de vodevil, music hall, commedia dell'arte şi chiar influenţe venite dinspre filmul mut aşa cum este conceput el de Keaton sau Chaplin.

Teatrul absurdului respinge realismul psihologic şi social ce risca să cadă în mimetism, înfăţişând spectatorilor aparenţa unor oameni şi a unor situaţii reale. Personajele sunt vag conturate, cu o identitate incertă, sunt dezindividualizate, iar temele predilecte pentru acest tip de creaţie dramatică sunt lipsa de sens a existenţei, golul sufletesc, dezarticularea limbajului, incapacitatea de a comunica, claustrarea, acapararea omului de automatisme şi stereotipii, sugerându-se imposibilitatea de a ieşi din acest impas. Astfel, teatrul absurdului a avut un impact considerabil asupra evoluţiei artei dramatice, înnoindu-i radical mijloacele de expresie şi lărgindu-i universul tematic.

Totuşi, analize critice recente abordează opera lui Beckett prin prisma postmodernismului. În principiu, situarea lui Beckett în sfera postmodernism rămâne cumva sub semnul întrebării, dar privită mai îndeaproape opera sa (prin temele, limbajul şi structura sa) se află cumva între modernism şi postmodernism. Dacă ne gândim că autorii care aparţin teatrului absurdului (Eugéne Ionesco, Harold Pinter, Arthur Adamov, Jean Genet) abordează teme ca alienarea, lipsa comunicării, dezintegrarea sau moartea divinităţii, iar aceste teme sunt şi în proza lui James Joyce, Albert Camus sau Jean-Paul Sartre (scriitori moderniştii) atunci opera dramatică a lui Beckett este modernistă prin tematică. Pe de altă parte, limbajul şi prin structurarea discursului dramatic, adică discursul ilogic, limbajul neconvenţional, subiectul tratat într-un mod foarte original, personajele ieşite din comun sunt elemente care ţin de poetica postmodernistă. Prin cultivarea minimalismului Beckett a ajuns chiar să fie considerat părintele postmodernismului francez, ceea ce ne confirmă încă o dată capacitatea fundamentală a matricei postmoderniste de a se plia, în funcţie de obiectivul care şi-l propune, chiar şi pe opere considerate ca fiind canonice, nu doar pe marginal, cotidian şi divers anarhetipic.

De curând, două edituri româneşti au readus în atenţia publicului opera beckettiană. Volumul apărut la editura *Curtea Veche* cuprinde trei din cele mai cunoscute piese ale autorului, mai precis *Aşteptându-l pe Godot*, *Eleutheria* şi *Sfârşitul jocului*, şi pe lângă condiţiile grafice excelente ale acestei ediţii remarcăm faptul că volumul se bucură de contribuţia a doi dintre cei mai buni traducători români: prima piesă este tradusă de Gellu Naum, iar următoarele două de Irina Mavrodin.

Votată ca fiind „cea mai semnificativă piesă scrisă în engleză din secolul al XX-lea", *Aşteptându-l pe Godot* este traducerea originalului francez (*En attendant Godot* tipărit prima dată în 1952) şi are ca subtitlu în varianta englezească (*Waiting for Godot*) „o tragicomedie în două acte". Varianta în franceză a fost scrisă între 9 octombrie 1948 şi 29 ianuarie 1949 după *Molloy* şi *Malone Meurt*, dar înaintea piesei *L'Innommable*. Dacă, în general, *Aşteptându-l pe Godot* se rezumă aşa încât oricine înţelege că personajele din piesă îl aşteaptă pe Godot care nu mai vine niciodată, interpretarea absenţei lui Godot a stârnit o mulţime de dezbateri şi de interpretări, poate şi pentru faptul că în discursul dramatic sunt diferite referinţe religioase, filosofice, psihanalitice, biografice sau chiar trimiteri la experienţa războiului. Cele mai cunoscute grile de lectură ale piesei sunt cea politică (Peter Hall), cea freudiană (I.Sion), cea junghiană (I.Sion), cea existenţialistă (Peter Boxall), cea biblică (Anthony Cronin, M. Bryden), cea biografică (D.Bair) sau homoerotică (P.Boxall).

Termenul *eleutheria* (ÍëÍőčĺńßá) îşi are în originea limba greacă şi înseamnă „libertate". Piesa omonimă surprinde eforturile uni tânăr, pe nume Victor

Petrişor Militaru (născut în 1981) este doctorand în cadrul Şcolii Doctorale „Al. Piru", Facultatea de Litere, Universitatea din Craiova. Debutează cu volumul de versuri *Oaspetele impar*, Editura Scrisul Românesc (Premiul pentru debut în poezie pe anul 2005 al Uniunii Scriitorilor din România, Filiala Craiova). Publică versuri, critică şi traduceri în mai multe revistă din ţară (Vatra, Ramuri, Mozaicul, Dacia literară, Respiro etc.) şi în reviste din străinătate (Pir, Galateea, Niram Art).

Krap, de a se elibera de limitele impuse de societate şi de propria familie. Eleutheria a fost pusă pentru prima dată în scenă în 2004 la *Naqshineh Theatre* din Teheran (teatru iranian care promovează în special teatrul absurdului), în regia şi traducerea lui Vahid Rahbani.

Sfârşitul jocului, publicată în 1957, este o piesă într-un act cu patru personaje şi a fost iniţial scrisă în franceză (*Fin de partie*) dar, cum făcea de obicei cu piesele sale, autorul a tradus-o şi în engleză (*Endgame*). Personajele sunt Hamm, un bătrân orb care nu putea să se ridice şi servitorul său Clov, care nu putea să se aşeze jos. Ei se află într-o casă micuţă de lângă mare, deşi dialogul dintre ei lasă să se înţeleagă că nu mai există nimic în afară: nici soare, nici mare, nici nori etc. Cele două personaje care sunt implicit dependente unul de celălalt se ceartă de ani de zile şi continuă să se certe pe zi ce trece cu mai multă patimă. Clov pare că mereu vrea să plece, dar nicio dată nu pare să fe pregătit pentru asta. Celelalte două personaje sunt părinţii fără picioare ai lui Hamm, Nagg şi Nell, care locuiesc la etaj şi care iniţial cer de mâncare sau se ceartă fără nici un sens.

Al doilea volum care aduce în prim plan opera beckettiană este *Teatru*, ediţie îngrijită, cuvânt înainte, traducere şi note de Anca Măniuţiu, cu prefaţă de Ştefana Pop-Curşeu (*„Mai mult înseamnă mai puţin" sau gradul zero al fiinţei*) şi postfaţă de Ion Cazaban (*Beckett în viziuni regizorale româneşti*), tipărită de Fundaţia Culturală „Camil Petrescu" prin editura Cheiron, Bucureşti 2007. Cartea cuprinde şase piese: *Ce zile frumoase* (*Happy Days/ Oh les beaux jours*, 1960), *Joc* (Play/ Comedie, 1963), *Nu eu* (*Not I/ Pas moi*, 1972), *Atunci* (*That time/ Cette fois*, 1976), *Improvizaţie la Ohio* (Ohio Impromptu/ Impromtu d'Ohio, 1982) şi *Catastrofă* (*Catastrophe*, 1982), tradusă pentru prima dată în limba română.

Samuel Beckett
TEATRU

Ce zile frumoase este o comedie în două acte, în stilul music-hall, cu două personaje, bărbat şi femeie, Winnie şi Willie. Winnie este tipologia optimistului care simte că are nevoie de puţin pentru a se simţi fericit. În fiecare zi ea caută tot ce e mai bun pentru ea şi speră mereu că va fi mai bine.

Joc este o piesă într-un act cu trei personaje. După ce cortina se văd pe scenă trei urne funerare de culoare gri aliniate în faţa spectatorilor. Ele conţin cele trei personaje, iar gâtul acestora este prins în gâtul urnelor astfel încât ele privesc tot timpul spre public. Fiecare personaj vorbeşte când lumina reflectorului trece pe faţa sa, astfel încât reflectorul este cel care provoacă „discursul" personajelor, fiind cea de-a patra prezenţă în piesă. Într-un stil fugitiv, cei trei prezintă la timpul trecut propria versiune a relaţiei cu celălalt. La începutul şi la finalul piesei reflectorul luminează cele trei chipuri şi, prin urmare cele trei personaje vorbesc simultan, astfel încât reprezentarea se deschide şi se încheie cu un „cor" tipic becketian.

Nu eu este un monolog dramatic de aproximativ douăzeci de minute scris între 20 martie şi 1 aprilie 1972 şi care a fost pus în scenă pentru prima dată la Samuel Beckett Festival de Theater of Lincoln Center din New York în 1972, în regia lui Alan Schneider, cu Jessica Tandy (Gura) şi Henderson Forsythe (Auditor).

Atunci este o piesă întru-un act, scrisă în engleză de Beckett în intervalul iunie 1974-august 1975, special pentru actorul Patrick Magee, care a interpretat-o pentru prima dată când Beckett a împlinit şaptezeci de ani şi a fost sărbătorit la Royal Court Theatre din Londra pe data de 20 mai 1976.

Concepută în engleză în 1980, *Improvizaţie la Ohio* a fost creată la cererea lui Stan Gontarski, care a cerut să i scrie o dramă ce urma să fie jucată la simpozionul academic din Columbus, Ohio cu ocazia zilei de naştere a dramaturgului irlandez. Beckett s-a simţit constrâns de această comandă şi timp de nouă luni a lucrat la această piesă, care s-a jucat prima dată pe 9 mai 1981la *Stadium II Theater*, în regia lui Alan Schneider şi avându-i în distribuţie pe David Warrilow (Cel care citeşte) şi Rand Mitchell (Cel care ascultă).

Scrisă în franceză în 1982, *Catastrofa* este o piesă scurtă care a fost creată la invitaţia A.I.D.A. (*Association Internationale de Défense des Artistes*) şi are, pe de o parte poate fi privită ca o alegorie pe tema totalitarismului, iar pe de altă parte este considerată cea mai optimistă lucrare dramatică scrisă de Beckett. Piesa este dedicată revoluţionarului şi dramaturgului ceh, Václav Havel.

Fie că îl încadrăm în sfera absurdului dramatic, fie că îl considerăm un predecesor al literaturii postmoderne, Beckett a creat o operă dramatică originală, ce pare să vizeze latura cosmică şi comică a omului, mecanicitatea şi paralizia, disperarea şi acceptarea, dorinţa şi aşteptarea – prin urmare tratează aspectele fundamentale ale acestei fiinţei care se poate pune pe sine însăşi în scenă.

Petrişor MILITARU

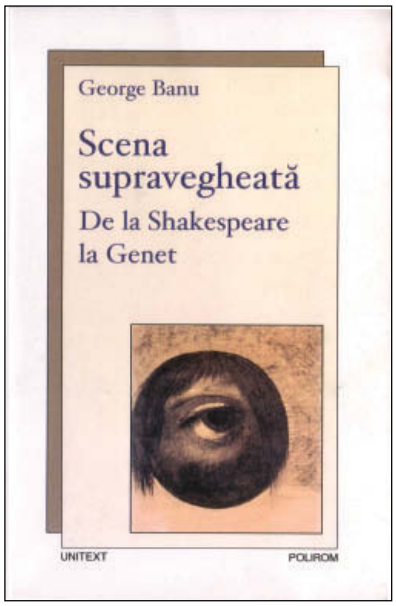
Scena supravegheată

Dincolo de domeniul epurat al esteticului, supravegherea este, pentru mulţi scriitori ai secolului XX, o temă cu puternice rădăcini ancorate biografic, astfel încât orice referire la acest subiect trezeşte încă trăiri adormite sau reacţii subiective. Atitudine excesivă prin definiţie, supra-vegherea delimitează un areal dominat de suspiciune, adversitate, voinţă de putere şi deci de control etc.

Ceea ce rămâne în urma acţiunii şi a consecinţelor supravegherii, fie ele şi latente, nu poate avea decât efecte destabilizatoare pentru orice tip de personalitate. Chiar şi numai ideea încălcării dreptului la intimitate, consecinţă a violări constante a graniţei dintre domeniul public şi cel privat de către un *Celălalt* nedorit şi, uneori, neştiut, te aruncă implicit într-o sferă a nesiguranţei, neliniştii, incertitudinii şi stupefacţiei, variind în intensitate şi durată pe o scară foarte largă, dar pe care nu se înregistrează niciodată efectul zero.

Pornind de la un amănunt estetic (vizionarea piesei *Britannicus*), dar păstrând mereu în subsidiar, de unde trec câteodată chiar în text, propriile traume biografice în legătură cu supravegherea, George Banu realizează un eseu complex ca abordare şi incitant din punct de vedere teoretic în cartea sa *Scena supravegheată* (apărută în 2006, în limba franceză, la editura „Actes Sud" şi tradusă în româneşte în 2007 la editura „Unitext" în colaborare cu „Polirom", purtând şi subtitlul *De la Shakespeare la Genet*).

Într-un *Preambul* sintetic, autorul face disocierea dintre *a veghea*, acţiune normală şi necesară şi *a supra-veghea*, deviere care urmăreşte întotdeauna un scop nu tocmai inocent, dar şi dintre cele două ipostaze ale supravegherii, cea sacră – legitimă şi acceptată – şi cea profană – abuzivă şi de netolerat. În aceste pagini introductive sunt anunţate intenţiile auctoriale şi sunt enunţate ideile-forţă care vor fi reluate apoi şi dezvoltate pe parcursul întregii lucrări. Evident, autorul nu îşi propune investigarea tuturor textelor în



care tema sau motivul supravegherii sunt prezente, „ci mai degrabă identificarea ansamblului de proceduri şi de dispozitive întrebuinţate, în paralel cu reliefarea extremei varietăţi a efectelor induse”. În tot acest demers se are în vedere şi rolul sau poziţia spectatorului, care, prin revelarea pe scenă a mecanismelor supravegherii devine el însuşi un supraveghetor, un individ supra-informat. Pe de altă parte, traumele biografice despre care aminteam mai sus sunt aici recunoscute şi afirmate: „Rana supravegherii a rămas necicatrizată, iar înlăuntrul meu ea reînvie ecouri şi naşte frământări, de parcă s-ar deschide de fiecare dată când mă confrunt cu supravegherea, la teatru sau în viaţă. Acest eseu nu poate fi disociat de o dublă experienţă biografică: aceea a unui om care a îndurat supravegherea şi cealaltă, a doua, a unui spectator care, la rândul său, a supravegheat scena”.

Într-o primă parte, intitulată simplu *Modele*, George Banu descrie şi analizează mai multe tipuri şi situaţii de supraveghere, deconstruind atât mecanismul concret al acestora, cât şi resorturile psihologice ale fiecăruia. Scopul este de a configura un portret complex şi nuanţat al conceptului de supraveghere, această primă secţiune, deşi conţine trimiteri permanente la piese de teatru şi spectacole fiind una preeminent teoretică. Descoperim, pas cu pas, câte o axiomă a supravegherii, rezultată fie din comparaţia cu concepte vecine, ca observarea şi *voyeurisme*-ul, fie din analiza intrinsecă a conceptului. Câteva tipuri supuse analizei ar fi *supravegherea focalizată* („cu adresă personală”), *ostentativă* (când supraveghetorul nu se mai ascunde, ci îşi afirmă prezenţa cu scopul de a intimida), *de proximitate* (cea exercitată de vecini şi care, în primă instanţă endogenă, devine periculoasă atunci când informaţiile nu mai păstrează un caracter interior şi folosesc unei Puteri exterioare) etc. Câteva situaţii etalate sunt *coprezenţa impusă* şi *reciprocitatea trunchiată*, care pleacă de la observaţia că „pentru o supraveghere e nevoie de doi”, dar că cei doi nu se găsesc nici într-un grad de transparenţă identic, şi nici nu au aceeaşi condiţie, supravegheatul neavând şansa unei reciprocităţi, fapt care îi creează o frustrare evidentă; aflăm, de asemenea, că există şi *ierarhii ale supravegherii*, cei ce o comandă trebuie să se afle în poziţia să o comande şi niciodată nu o vor face efectiv, ci vor plăti pentru asta sau vor promite unele avantaje altora, aflaţi într-o poziţie mult inferioară. *Vulnerabilitatea pragului* ne atrage atenţia că se încalcă un prag de securitate în orice supraveghere, atunci când se pătrunde din spaţiul public în cel privat, iar în *răsturnarea ludică* aflăm cum însuşi supraveghetorul poate fi manipulat etc. Foarte interesant este şi capitolul care vorbeşte despre activitatea scriptică şi arhivarea informaţiilor, indispensabile oricărei Puteri care doreşte să controleze şi să dispună de destinele tuturor indivizilor pe care îi are în vedere.

O a doua parte a eseului este dedicată operelor care descriu un anumit tip de supraveghere şi, deşi se centrează pe analiza unor piese concrete ale unor autori foarte diferiţi, pornind de la Shakespeare, Molière sau Marivaux ţi ajungând până la Strindberg, Feydeau, Lorca sau Genet, autorul încearcă să deducă o idee teoretică din fiecare text în parte. Astfel, în legătură cu *Hamlet*, George Banu vorbeşte despre o „supraveghere generalizată”, în *Tartuffe* este vorba despre o „dublă supraveghere”, în *Britannicus* despre „supravegherea totalitară”, iar în *Piedica* despre „supravegherea improvizată” etc.

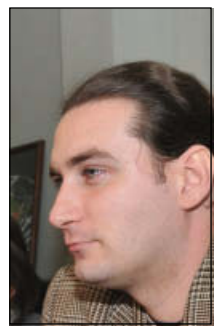
În fine, după *Modele* şi *Opere*, era vremea ca *Practici*-le supravegherii să fie şi ele devoalate şi aşezate sub lupa implicată şi supra-informată a cunoscătorului. Se perindă prin faţa cititorului – un spectator aparte şi el – cenzura, ca formă de „supraveghere instituţionalizată”, publicul, ca „supraveghetor voluntar”, regizorul, care realizează o supraveghere „de parcurs”, sistemele de oglinzi prin care se figura supravegherea pe scenă, cât şi noile tehnologii, mai rafinate, puse în slujba supravegherii. Dacă în precedenta secţiune accentul cădea pe textele diferitelor piese, aici focalizarea se mută, cum e şi firesc, pe regie şi pe scenografie, unde aceste practici ale supravegherii se realizează în toată concreteţea lor.

Mai degrabă ca o *addenda*, dar şi ca un punct din care discuţia poate fi reluată, este ultimul text al acestei cărţi intitulat *Ubicuitatea controlului şi insulițele supravegheate*, în care se discută, pornind de la două nume de referinţă în bibliografia postmodernismului – Gilles Deleuze şi Zygmunt Bauman –, despre statutul şi metamorfozele supravegherii, devenită totală, dar şi aneantizată, o supraveghere „moale” şi „blândă”, cum este denumită de Deleuze, dar pe care am putea-o numi şi „slabă”, după celebra sintagmă a lui Vattimo. Într-o „lume lichidă” ca cea postmodernă, cum o numeşte Bauman, controlul este pretutindeni şi nicăieri, în ciuda unor insule de supraveghere tradiţională, dar care sunt reinvestite semantic şi dez-ideologizate.

Dincolo de intenţiile afişate încă de la început, George Banu combină în acest eseu trei planuri: unul teoretic, ce priveşte problema supravegherii din perspectivă sociologică şi psihologică, un altul practic, estetic şi dramatic, referitor nu doar la piese de teatru, ci mai ales la diferite variante regizorale şi posibilităţi scenografice, şi un al treilea, biografic, plan care le infuzează permanent pe celelalte, nealterându-le, ci conferindu-le o morală superioară şi un statut ontologic autentic, transformând simpla analiză tehnică într-una implicată, umanizată. Iar dincolo de toate planurile şi prezent în permanenţă, spectatorul, de această dată nu ca un element pasiv, ci unul participativ, problema supravegherii fiind şi pentru el una complexă, cel puţin tripartită: cea de pe scenă, cea dată de poziţia pe care o ocupă în relaţie cu scena şi cea biografică, a condiţiei sale după ce a părăsit sala de spectacol.

Permutând de fiecare dată planurile şi realizând un dialog între realitate, texte şi transpunere teatrală, George Banu aduce o contribuţie teoretică substanţială la studierea conceptului de supraveghere şi realizează, în acelaşi timp, şi o analiză pertinentă, cu o cazuistică rafinată, a mai multor opere dramatice şi spectacole teatrale fundamentale pentru tema studiată. Scris într-un stil expozitiv alert şi expresiv, logic şi argumentat, dominat de virtuţi speculative superioare, fără aluviuni sau pedanterii, *Scena supravegheată* este un eseu atractiv, inteligent şi incitant, destinat nu doar literaţilor, oamenilor de teatru sau specialiştilor în practicile totalitare, ci tuturor celor interesaţi de o temă universală, în continuă şi perfidă transformare, cu mecanisme şi practici diversificate şi care poate afecta chiar şi existenţele considerate anodine.

Mihai ENE



Mihai Ene (*n. 1980, Balş, Olt*) este Doctorand cu frecvenţă al Facultăţii de Litere, Universitatea din Craiova, membru al *Asociaţiei de literatură generală şi comparată din România* (ALGCR), redactor al revistei „Scrisul Românesc”, colaborator al revistelor „Observator cultural”, „Mozaicul”, „Ramuri”, „Euphorion”. A debutat editorial în anul 2004 cu volumul de versuri *Trei viziuni ale oraşului (pentru un film alb-negru)*, Editura „Scrisul Românesc”, Craiova, Premiul USR – Filiala Craiova (2005).

Xenia Karo-Negrea a absolvit Facultatea de Litere a Universităţii din Craiova (1997-2001), Doctor în litere (2007) cu teza „Florin Mugur studiu monografic". Este redactor al revistei „Mozaicul", unde, din 2003, deţine rubrica „Fractali", rubrică destinată recenzării poeziei române contemporane. În volum, a publicat: *De jenă* (Editura Eminescu, 2000), *Congresul. Eseuri fractale* (Axa, 2002), *Aventuri verticale. Tiberiu Iliescu – studiu monografic* (Aius, 2006).

A crede sau a nu crede? sau *Mi s-a părut?*

Monique Borie, *Fantoma sau îndoiala teatrului*, editată în parteneriat de Unitext şi Polirom, 2007, versiunea în limba română de Ileana Littera

Studiul lui Monique Borie[1] presupune apropierea de textul dramatic, dar şi de textul-dramatic-pus-în-scenă deopotrivă cu mijloacele teatrologiei, dar şi cu cele ale antropologiei.

Cu toate că premisele (formulate în titlu, dar si pe coperta a patra) anunţă un eveniment în publicistica teatrologică (nu ne îndoim că aşa şi este), cartea, ne grăbim să spunem, nu este accesibilă doar specialiştilor, doar ... teatrologilor sau doar oamenilor de teatru. Cartea aceasta are (printre altele) meritul de a putea fi citită de oricine cu o cultură medie, şi nu doar de a fi citită, dar şi înţeleasă. Fiecare capitol, fiecare subcapitol, fiecare pagină are o idee urmărită „ca la carte", adică fără a se face în vreun fel simţite acele orgolii auctoriale excesiv de protectoare faţă de ceea ce se comunică. Cred că acesta a fost primul lucru pe care l-am admirat la această carte, cu atât mai mult cu cât ne-am apropiat de ea cu teama profanului, a ... neiniţiatului.

Începem prezentarea acestei cărţi chiar cu titlul, care s-a dovedit o calină capcană. Cu o atitudine (probabil studiat) prudentă, dacă nu chiar defensivă („îndoiala"), cititorul este adus la masa discuţiei în care tema dezbaterii este, poate, cea mai importantă temă a artei în general, nu doar a teatrului: are aceasta rol de reprezentare (mimeticul nici nu este amintit) sau ... are rol revelator? Este arta o reprezentare „soft" a negrelor (dar pământene) noastre incertitudini sau arta este linkul la îndemâna oricui către acel „ceva", către acel „undeva", către acel „dincolo"?

Cartea este structurată în cinci mari capitole („Tragedia greacă sau prezenţa morţilor şi forţa amăgirilor", „Scena teatrului no, răscruce a memoriilor şi aparţiilor", „fantoma shakespeariană între aparenţă şi certitudine, între ilu-zie şi realitate", „Umbre moderne şi efigii de ceară", „Teatrul între piatră şi dublu"), flancate paratextual, la rândul lor de prolog şi epilog, care dau şi implicaţia circulară a unui studiu care părea (şi chiar este) structurat în limitele cronologiei. Fiecare dintre aceste capitole sunt structurate, la rândul lor, în subcapitole care devoalează în felul acesta cursul sigur şi raţional al ideii cărţii. Fiecare dintre acestea reprezintă o nouă treaptă argumentativă şi demonstrativă.

Aşadar, miza studiului este identificarea modalităţilor în care teatrul încearcă reprezentarea ireprezentabilului, a felului în care scena poate deveni spaţiul intermediar, a felului în care, finalmente, „statuia însufleţită ar putea fi metafora ideală" pentru actor (p. 9).

Primul capitol se ocupă de această problematică în interiorul teatrului antic, în care cercetătoarea identifică trei modalităţi de intervenţie a „invizibilului în vizibil": *fantoma*, *apariţia de origine supranaturală* şi *imaginea din vis*. Tot acum sunt identificate şi noţiunile-pivot (*colossos*, *masca*, *eidolon*-ul) ale întregului tablou reprezentaţional. Desigur, nu lipsesc nici referirile la cultura africană şi noţiunea centrală a acesteia, anume *fetişul*, zeul-obiect. Una dintre concluziile relevante, în opinia noastră, a acestui prim capitol este aceasta: „Putere, cunoaştere, ambivalenţă – iată trăsăturile definitorii ale fantomei în orice cultură" (p. 16).

Următorul capitol este dedicat teatrului *no*, în care invizibilul se sprijină pe trei entităţi: *shite*, *kyôgen* şi *waki*. Shite corespunde eidolon-ului grecesc, fiind unicul purtător de mască din teatrul *no*. O altă asemănare cu tragedia greacă este faptul că „materializează ideea *suferinţei insuportabile*" (s.m., XKN, cf. p. 74), dar în *no*, cei care suferă sunt morţii, care trebuie să revină în spaţiul vizibilului, în virtutea faptului că sunt încă legaţi de această dimensiune, întrucât sunt aspecte ale existenţei lor încă nerezolvate. Dacă la greci, invizibilul este, de regulă provocat de către pământeni, aici fantomaticul are nevoie de sprijinul concretului. În acest sens, Borie defineşte teatrul *no* drept punct de intersecţie a trei tipuri de memorie: a fantomei, memoria colectivă, populară (corespunzătoare lui *kyôgen*) şi memoria lui *waki*, singurul care trăieşte, de altfel, nemijlocit, contactul cu fantoma (cf. p. 74). Un aspect individualizant este şi importanţa acordată în teatrul *no* logisticii: patul, perna, costumul, pinul funcţionează ca linkuri către invizibil, ca butoane care declanşează transpunerea măcar în zona interstiţialului; iar mişcarea tutelară care descrie, care se suprapune pe această tensiune a racordării invizibilului la vizibil este dansul, arta sincretică prin excelenţă, arta tensiunilor maximale.

În capitolul al treilea se investighează universul shakespearian din aceeaşi perspectivă, a instituirii în scenă a invizibilului, cu un plus de atenţie

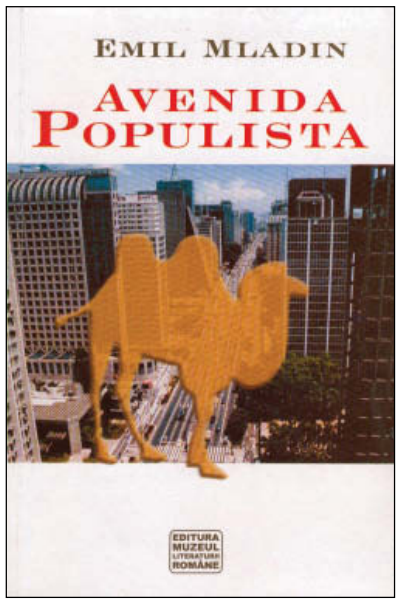
acordat comediei (beţia fiind una dintre trambulinele raţiunii către şi dincolo de hipersenzorial). Vânătoarea, sângele, răzbunarea, magicianul, „efectul de fantomă”, ambiguitatea eros-thanatos sunt identificaţi drept vectorii principali ai fantomalului shakespearian. Una dintre cele mai pertinente observaţii, în opinia noastră, este aceea că în acest univers „nu există fantome protectoare, după cum nu există nici posibila moştenire a unui trecut cu modelele lui de eroism” (p. 137).

Fantomaticul modern aduce, firesc am spune retrospectiv, întunecarea viziunii. Cercetătoarea aduce în discuţie piesele lui Maeterlink, Ibsen, Strindberg, Pirandello. Citind analizele pe care le face textelor acestor dramatrugi, ne vine în minte constatarea pe care o făcea autoarea în prolog: „Cetăţile noastre nu se mai clădesc în jurul cimitirului, precum cetăţile antice” (p. 17). Într-adevăr, schimbarea majoră de nuanţă care intervine acum pare să fie faptul că acum fantomaticul are mai degrabă rol de a sublinia vulnerabilitatea realului, adică a omenescului. Aşa cum spune şi Monique Borie în repetate rânduri, atmosfera se întunecă, iar invizibilul este învestit în piese cu conotaţii negative, ameninţătoare, gotice. Concretul este prezentat, în modernitate, ca un spaţiu prin excelenţă deschis şi expus.

După ce în capitolul al cincilea, sunt trecute în revistă ideile pe aceeaşi tematică ale lui Craig, Artaud şi Kantor, Borie îşi încheie cartea, am spune, cu un epilog... shakespearian, concluzionând, citându-l pe Georges Didi-Hubermann, că, în fapt, tensiunea aceasta a confruntării vizibilului cu invizibilul, conţine, *in nuce*, chiar confruntarea dintre „omul credinţei” şi „omul tautologiei”(cf. p. 315 ş. urm.). Finalul, ca orice lucru concret şi modern, este şi el deschis şi expus: „teatrul – spune Monique Borie – are libertatea de a nu decide, de a nu da acestei întrebări un răspuns categoric şi definitiv. Are însă şi certitudinea că forţa convocării fantomelor, oricât de mare ar fi ea, nu va putea şterge niciodată pe de-a-ntregul durerea despărţiţilor, pînă-ntr-atât conştiinţa morţii şi eterna încercare de a înfrânge moartea sunt legate una de cealaltă în credinţa plină de fervoare, dar şi de nelinişte a teatrului” (p. 321).

Xenia KARO-NEGREA

[1] Monique Borie este profesoară la Institutul de studii teatrale Paris-III. A mai publicat: Mythe et théâtre: une quęte impossible?, Antonin Artaud. Teatrul şi întoarcerea la origini (tradusă şi în româneşte tot la Polirom, în 2004).



Emil Mladin – Teatru

Prozator al acestor timpuri, Emil Mladin rămâne şi în teatru creatorul care, aparent, doar înregistrează ceea ce se întâmplă cu sine şi cu ceilalţi, în derapajul absolut al istoriei contemporane.

Emil Mladin nu are timp să judece istoria, ci o lasă să intre în pagina scrisă, cu anecdotica-i mizeră şi capricioasă, cu avalanşa de false valori ce au înlocuit, hohotind, pe cele considerate până acum ca adevărate, deci creatoare de destine. Volumul său de teatru, care poartă numele uneia dintre piese, *Avenida Paulista*, apărut la Editura „Muzeul Literarurii Române”, Bucureşti, 2007, conţine două piese realist-obiective (*Caşalotul* şi *C. V. Ministerial*) şi alte două piese alegorice, reprezentând semnele alienatoare ale puterii (*Avenida Paulista* şi *Cravata*).

Piesa care dă numele volumului este o creaţie apolog, pronind de la realitatea românească megalomanică a anilor 1980, cea a construirii Casei Poporului. Autorul îşi propune, însă, oferirea unei imagini a lipsei de măsură a puterii din totdeauna şi de pe oricare alt meridian. Astfel apar nume de personaje arabe sau persane: Ahmet, Ali sau Manamba, unii senegalezi etc. Există, de asemenea, un Minunat Stăpân al prostiei şi al orgoliului fără margini (al cărui prototip istoric nu e uşor de dedus), un Mare Duce Arhitect şi un Mare Duce Inginer ce proiectează şi construiesc marele Palat. Ei sunt ajutaţi de Marele Băgător de Seamă, Jupuitorul de Piei şi Primul Biciuitor, simbolurile forţei coercitive.

Valoarea simbolică a faptelor este bine valorificată de autor, burlescul lor şi absurdul părând a fi suficiente în economia reprezentării dramatice. Autorul pare a se distanţa de acestă lume a cărei urâţenie rămâne firească în sine. Aportul lui rezidă, în final, în selectarea şi ordonarea elementelor de viaţă şi simbol.

Personajele sunt primitive, abjecte, grobiane, păstrând doar o aparenţă de civilitate: Viitoarea Stăpână nu-şi face griji pentru igiena personală, dar poartă „o rochie de mătase”, e „coafată, rujată, parfumată, de parcă ar vrea să ne ia ochii”. Inaugurarea palatului este, ca şi în istorie, prăbuşirea lui şi a lumii care l-a făcut. Prostia şi fudulia nu pot construi nimic trainic.

Cravata este, la fel, o piesă apolog care are ca obiect ritualurile din todeauna ale existenţei umane: botezul, ursitorile, iniţierea întru viaţă. Apar personaje precum Naşul, Naşa, Preotul, Dascălul. La alegerea inconştientă a destinului, copilul se prinde de o cravată, simbol al distincţiei sociale. Gestul este legat mai apoi de refuzul promovării în organizaţia de pionieri, a cărei inocentă distincţie a fost fructificată abuziv de regimul trecut. Efectul ei s-a văzut ca o rană deschisă în devenirea multor generaţii. Aceleaşi personaje apar mai apoi în alte ipostaze ale vieţii protagonistului, caracterizându-se prin aceeaşi colosală lipsă de conţinut.

Mult mai directe apar piesele realiste. *Caşalotul* reprezintă lumea bucureşteană a anilor 1990, cu o familie cu două fete de măritat şi doi pretendenţi, semi-delincvenţi, „înfometaţi, gata oricând să se sacrifice pentru o friptură şi o bere”. Replicile trădează jargonul colocvial al epocii: „Vezi, proasto, ce-nseamnă să te repezi tu prima la caşcaval?”. Derizoriul, sordidul constituie esenţa acelei lumi, fără nici o preocupare măcar de salvare a aparenţelor. Aceeaşi groaznică pendulare între satisfacerea instinctelor şi neputinţe, într-o lume fără valori, fără idealuri, fără stimă de sine.

C. V. Ministerial este o piesă caragialiană a sordidului politicii dâmboviţene plină de nepotisme şi amantlâcuri, de falsificatori de diplome şi abonaţi temporari la „caşcavalul pentru anul în curs”. E aceeaşi lume a lipsei de conţinut, a derizoriului, a disoluţiei valorilor şi a rutinei. Râsu’-plânsu’ românului de pe stradă pare efectul acţiunilor acefale ale acestor ipocriţi deturatori de proiecte şi idealuri.

Puternic ancorat revelării crizei de identitate a societăţii româneşti contemporane (şi nu numai!) teatrul lui Mladin se înscrie cu succes în rândul creaţiilor ce mărturisesc profundul dezechilibru moral al acestei lumi, precum şi degradarea condiţiei umane ca urmare politicului alienant.

Geo CONSTANTINESCU

Geo Constantinescu (născut 1956), lector de literatura spaniolă la Facultatea de Litere din cadrul Universităţii din Craiova, autor al volumelor „El modernismo en la narrativa breve de Gabriel Miró” (Editura “Aius”, Craiova, 2000); „Nuvela, permanenţă a epicului” (Editura Universitaria, Craiova, 2004).

A vorbi înseamnă a supraviețui Felix Mitterer, *Siberia*

Cosmin Dragoste s-a născut în 1978, la Craiova. A absolvit Facultatea de Litere din Craiova, secția Română-Germană. Asistent doctor în cadrul Facultății de Litere din Craiova, redactor la revistele *Scrisul Românesc* și *Mozaicul*; redactor-șef la revista *Argos* (www.revista-argos.tk), autorul volumului *Herta Müller-Metamorfozele terorii*, Editura Aius, 2007.

Felix Mitterer, născut în 1948 la Achenkirch (Tirol) este, fără îndoială, unul dintre cei mai importanți și mai controversați dramaturgi de limbă germană. Piesele sale au stârnit mereu interesul, provocând dezbateri de proporții, întrucât Mitterer își alege subiectele cu predilecție din realitatea socială austriacă.

Piesele sale cele mai importante sunt *Kein Platz für Idioten* (Nu-i loc pentru idioți)–1977, *Stigma*–1982, *Die Kinder des Teufels* (Copiii diavolului)–1990, *Ein Jedermann* (Un oarecare)–1991, *In der Löwengrube* (În groapa cu lei)–1998, *Die Frau im Auto* (Femeia din mașină)–1998, *Johanna oder die Erfindung der Nation* (Ioana sau inventarea națiunii)–2002, *Die Beichte* (Spovedania)–2004, *Der Panther* (Pantera)–2007.

Piesa *Sibirien* (Siberia) a fost scrisă în 1989, la Innsbruck, și a avut premiera în același an la Telfs (Tirol). *Siberia* este o piesă în 5 acte, un monolog al unui fost soldat, care, în tinerețe fusese prizonier de război în Siberia. Acum, la bătrânețe, familia l-a adus la azilul de bătrâni, unde toți se poartă urât. Bătrânul compară mereu cele două „lagăre" în care a fost sau este prizonier. Piesa este inspirată din realitățile unui azil austriac, stârnind un mare scandal.

Piesa a fost înțeleasă și interpretată mai ales ca o critică socială. Nu se poate nega faptul că toate producțiile lui Mitterer au un subtext social, dată fiind sensibilitatea lui sporită față de scenele cotidiene. Însă a reduce piesele lui Mitterer doar la o asemnea perspectivă, ar însemna mult prea puțin.

„Siberia" critică stări de fapt care apar adesea în azilele de bătrâni. Dar nu numai în cele din Austria, ci peste tot, ceea ce conferă piesei o cu totul altă conotație. Nu este vorba doar de societatea austriacă, ci de cea modernă, în general, care privește senectutea ca pe o povară, ca pe un minus pe care încearcă să-l elimine rapid. Este o problemă a mentalității europene moderne, care face tot posibilul să-și camufleze tentativele de eliminare a „elementelor nedorite" în spatele unor perdele de vorbe fără acoperire și al unor programe cu titulaturi ce ridica la rang de normă corectitudinea politică. Însă realitatea este cu totul alta. Mitterer este unul dintre cei mai acerbi critici ai „declinului occidentului", prezentând în operele sale „șocul civilizațiilor".

Piesa are o desfășurare monologală în 5 acte și se adresează unor vizitatori imaginari care nu apar: trei către noră, unul către propriul fiu, iar ultimul către președintele țării, căruia bătrânul anonim îi scrie în disperare de cauză. Monologul are o structură ascendentă, spre o culminație previzibilă, dar extrem de bine construită.

La o primă vedere, ar putea părea că bătrânul vorbește mult, prea mult, inutil de mult chiar. Pentru el, a vorbi înseamnă a supraviețui. Atâta timp cât vorbește, se autoasigură că mai este în viață. Precum Iona din piesa sorescianã, vorbește pentru a se putea afirma în fața lumii... Nu-i rămâne nici o altă modalitate de apărare: „Trebuie să mă exprim. / Altfel crăp!"[1] Este cazul Șeherezadei, pentru care scoaterea cuvântului din virtualitate este echivalentă cu viața însăși.

Asemenea lui Iona, bătrânul este un prizonier care nu are scăpare. Nu are rost să te gândești la evadare. Spre deosebire de Iona, care este complet singur, bătrânul are în jurul său îngrijitoare și asistente, însă ele nu fac decât să îi potențeze singurătatea. În cazul celor doi, vorbirea devine un act aproape sacru, un act vital. Monologul este ritualizat, întrucât aduce cu o rugăciune. Pescarul și fostul funcționar ajuns acum la azil vorbesc, vorbesc, vorbesc; primul îi cere socoteală lui Dumnezeu într-o manieră comică, ce are un fundal tragic, în vreme ce al doilea se adresează autorității mundane, președintelui Republicii. La final, când a decăzut fizic și nu mai este atât de „proaspăt" din punct de vedere psihic, are o viziune în care îl întâlnește personal pe președintele țării. Este ultima stație înaintea morții. În astfel de situații, în marile tragedii, muribunzii întâlnesc ființe supranaturale (îngeri, arhangheli, demoni etc); dar bătrânul îl vede pe președinte alături de soție. Este și acesta un semn că orice șansă de mântuire îi este refuzată, că nu există salvare din realul concret. Transcenderea nu se poate realiza, președintele fiind simbolul cel mai legitim al puterii mundane. Iona găsește o cale de eliberare: se sinucide nu din lașitate, ci pentru a demonstra în fața lui Dumnezeu că libertatea umană este neîngrădită și poate găsi diferite modalități de exprimare.

Fostul funcționar și Iona își resimt situația ca pe o închisoare. Bătrânul chiar a fost în lagăr. De două ori. Dar la azil este cu mult mai rău decât în Siberia: în Rusia a avut măcar voie să învețe rusa și să joace șah. Aici nu ai voie să înveți nimic nou; dimpotrivă: la azil trebuie să-ți uiți vechile obiceiuri. Tocmai de aceea își povestește mereu viața. La fel procedează și sorescianul Iona, astfel încât se poate spune că, la cei doi, *povestirea are un caracter soteriologic*, salvând individiul (dar și specia) de la uitare. Prin intermediul povestirii, existența este readusă în prezent, dar și modificată (acesta fiind cazul în piesa lui Mitterer). Memoria bătrânului începe să dea semne vizibile de slăbiciune, astfel încât propria existență este continuu remodelată prin actualizări succesive. Iată cum povestirea dobândește un caracter compensatoriu: în vreme ce, la azil, este umilit, este tratat ca un copil mic („Mă degradează și fac din mine un copil mic!"[2]), el se simte ca un zeu, ca un rege, fiindcă măcar de experiențele și trăirile sale anterioare poate dispune după bunul plac și le poate converti în conformitate cu voința sa.

Și iată cum pot apărea „confuziile": azilul devine lagăr. Dar aici e mai rău decât în lagăr. În Siberia nu a fost încătușat, aici îl leagă de pat. În Rusia avea camarazi, însă aici nu vede în jurul său decât dușmănie și indiferență:

„Nu e decât indiferență.
Indiferența
cel mai rău dintre toate sentimentele.
Nu, nu-i sentiment.
E lipsa absolută de sentimente.
Răceală sufletească.
Răceală.
De o mie de ori mai rece
decât gerul din Siberia."[3]

Iona optează pentru acțiune, de aceea taie burțile balenelor unele după altele. Însă pescarul descoperă numai pântece de balene, ca o veritabilă matrioșca. Astfel, munca sa devină inutilă și absurdă, amintind de Sisif al lui Camus. Descoperă mereu alte și alte închisori, care sunt mai mari, mai încăpătoare decât precedentele. În tot acest efort, Iona este singur. Indiferență față de ceilalți? Este Iona un „lup singuratic"? Dimpotrivă, toată munca sa este depusă pentru a ajunge la ceilalți, pentru socializare, așadar. Același lucru îl dorește și bătrânul: puțin sentiment din partea celorlalți.

Mitterer își zugrăvește personajul în cinci faze ale degradării sale: în cârje, în cadru de mers, pe marginea patului, în pat cu grilaj și, în cele din urmă, acoperit cu o pătură, precum un cadavru. O gradație chinuitoare. La Platon, dar și în ortodoxie, există ideea scării, a urcușului treptat care îl apro-

pie pe om de absolut. Ultima treaptă este „amor intellectualis Dei" (Spinoza), idee regăsită asemănător şi la Ioan Scărarul. În *Siberia*, scara are o funcţie diferită, paradigma este răsturnată, întrucât ea apropie de iad. Este o scară a unei teologii şi teleologii negative. Treptele scării nu mai anunţă o evanghelie, ci un *disangelium*, ca să folosim expresia lui Nietzsche.

La ambii protagonişti, memoria începe să devină tot mai slabă, aceasta însemnând că nu mai au şansa revenirii în trecut, ci rămân prizonierii unui prezent ostil: „Mă lasă memoria[...] Poate că, totuşi, mori ca un nou-născut![4]"

Treptat, şi Iona începe să uite. În burta chitului vede doi oameni (părinţii săi), de care nu-şi mai aminteşte decât vag. Nu mai ştie cum îi cheamă, ci doar că cei doi era buni. Şi el parcurge acelaşi traseu spre origini, atunci când se apropie de moarte. Bătrânul este tratat ca un copil mic: este învelit în scutece, primeşte bătaie atunci când nu mănâncă. Se apropie de faza finală, care are numeroase similitudini cu cea iniţială: *moartea începe cu naşterea, viaţa, cu moartea*, sună una dintre învăţăturile centrale ale Advaitei-Vedanta.

În piesa lui Mitterer există câteva motive recurente. Bătrânul încearcă să supravieţuiască prin intermediul *mitei*: „Trebuie să ştiţi / Aici nu se supravieţuieşte decât prin mită." Carnetul de economii devine punctul central al puterii (precum „scrisorica" pe care şi-o dispută personajele lui Caragiale): cine îl deţine, poate obţine orice, chiar şi un fel de surogat sentimental din partea celorlalţi. Când banii s-au terminat, atunci dispare până şi acel surogat. Bătrânul încearcă să facă uz de şiretlicuri, promiţând bani îngrijitoarelor, pentru a fi bine tratat. Tot prin intermediul banilor încearcă să-şi recâştige familia: dacă fiul şi nora îl readuc acasă, atunci le promite că vor beneficia atât de pensia lui, cât şi de carnetul de economii. În faţa unei societăţi profund mercantile, el reacţionează la fel. *Carnetul de economii* este un obiect al puterii, în funcţie de care se grupează şi se regrupează polarităţile. Cu el se poate dobândi şi iluzia tinereţii (pentru bani, una dintre îngrijitoare îşi dezveleşte sânii). Carnetul devine o *Sfântă lance* desacralizată.

Un alt motiv repetitiv este cel al *hranei*. Bătrânul accentuează în multiple rânduri:

„Mâncarea e o porcărie!
Nici măcar câinele meu
n-ar mânca o asemenea porcărie!
O chestie fiartă, călâie!
Indefinibilă!
Fără gust!"[5]

„Nu numai cu pâine va trăi omul, ci cu tot cuvântul ce iese din gura lui Dumnezeu."(Matei, 4:4) Dar aici nu aveam de a face cu aşa ceva, transsubstanţierea nu este posibilă: mâncarea rămâne mâncare, iar calitatea sa este importantă. Ca şi Iona, bătrânul îşi istoriseşte viaţa în flash-back-uri. Conform lui Bergson, memoria nu poate avea decât un caracter fragmentar, neexistând un continuum al amintirilor. Bătrânul rememorează numai acele situaţii relevante pentru el, care pot servi unei comparaţii cu situaţia de acum. Îi apar mereu lagărul şi naziştii. În azil, se distrează pe seama unui fost nazist căruia îi este teamă de o banală injecţie, după ce, în tinereţe, militase pentru eutanasiere. Pe atunci, naziştii începuseră

„să extermine bătrânii!
Era revoluţia tineretului,
nu uita!
Jos cu cei bătrâni!
Eram şi eu tânăr.
Eram şi eu împotriva vechii generaţii."[6]

Şi, acum, se continuă exterminarea celor bătrâni, numai că alte mijloace sunt la dispoziţie, este amara constatare a bătrânului. Concluzia tragică este aceea că, în istorie, nu există progres, ci numai nesfârşită ciclicitate.

Un alt motiv recurent este cel al *câinelui credincios*. Numai câinele, el însuşi bătrân şi bolnav, ţine la fostul funcţionar, actualul internat la azil. Aici, intenţiile lui Mitterer nu sunt realizate foarte reuşit: ideea era ca, prin intermediul câinelui, să se accentueze înstrăinarea şi răceala semenilor bătrânului. Însă nu se obţine decât un efect redundant, care pare forţat. Intenţia este mult prea evidentă, opoziţia este prea banală, iar autorul nu reuşeşte, în niciun caz, să sporească doza de ostilitate a mediului. „Numai căţelul mort al copilăriei mă mai iubeşte", scria Rose Ausländer într-una din poeziile ei. Astfel, piesa primeşte accente larmoaiante de care nu avea nevoie, care-i scad intensitatea şi care nu se potrivesc deloc cu protagonistul, care pretinde mereu că este un coleric şi că este mereu supărat. La un moment dat, bătrânul afirmă:

„Doamne, iartă-mă, dar acest câine
a fost cel mai important lucru din viaţa mea, după soţie.
Cu adevărat cel mai important.„[7]

O afirmaţie ciudată, care pune în discuţie însăşi motivaţia piesei: cum să se plângă cineva de lipsă de afecţiune din partea oamenilor, când el însuşi nu reuşeşte să comunice afectiv cu semenii? El însuşi a fost/este pentru ceilalţi o mică Siberie.

Iona şi bătrânul trăiesc un adevărat *descensus ad inferos* în recluziunile lor. Dar soluţiile lor de rezolvare sunt diferite. Iona recunoaşte că eforturile sale sunt zadarnice, că lanţul cauzalităţii este infinit. El nu se revoltă, şi se decide să rupă acest lanţ. Dacă am judeca prin intermediul viziunii buddhiste sau vedantine, atunci am putea spune că aceasta nu este o soluţie, sinuciderea nu întrerupe lanţul cauzal, ci, dimpotrivă, îl continuă. Bătrânul nu are atâta curaj şi, cu toate că se laudă mereu că se revoltă, are un destin tragic, de învins. Monologul său nu poate deveni nicicând dialog, răspunsul rămâne mereu suspendat, vocea răsună în pustiu. În ciuda unor momente de un retorism poate uşor deranjant, piesa reuşeşte să-şi atingă scopurile cu ajutorul unor mijloace lingvistice reduse. Pauzele, repetiţiile, ritmul (toate acestea bine dozate) creează un efect de climax deosebit.

Cosmin DRAGOSTE

[1] Felix Mitterer, Siberia, editura Haymon, Innsbruck, 1992, pag.55
[2] ibidem, pag. 13
[3] ibidem., pag. 39
[4] ibidem, pag. 74
[5] ibidem, pag. 50
[6] ibidem., pag. 60
[7] ibidem., pag. 22

Unchiul Vania" în viziunea lui Andrei Şerban

După „Pescăruşul" de Cehov (Teatrul Naţional „Radu Stanca" din Sibiu), „Purificare" de Sarah Kane (Teatrul Naţional din Cluj), „Don Juan în Soho" de Patrick Marber (coproducţie a Teatrului Naţional din Cluj şi Teatrului „Radu Stanca" din Sibiu) şi „Rock'n'Roll" de Tom Stoppard (Teatrul Naţional din Cluj), Andrei Şerban a pus în scenă cel de-al cincilea spectacol regizat pe scenele româneşti în ultimii cincisprezece ani – „Unchiul Vania" de Anton Pavlovici Cehov (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj).

În prezent, Andrei Şerban este şeful Departamentului de Actorie de la Columbia University, SUA. Regizorul român are în portofoliu mai multe spectacole realizate după piesele lui Cehov: „Unchiul Vania" (1979), „Pescăruşul" (1981, 2006), „Trei surori" (1983), „Livada cu vişini" (1992).

Este pentru prima dată când celebrul regizor român aduce la rampă un spectacol în limba maghiară. Repetiţiile au început în luna iunie, fiind distribuiţi doar actori de la teatrul respectiv. Noul spectacol montat de Andrei Şerban în România a putut fi văzut la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj. Aici au avut loc cinci repetiţii generale cu public în intervalul 21-25 august 2007. Spectacolul are caracter studio, cu aproximativ 80 de locuri, iar biletele la repetiţii au costat între 7 şi 12 lei. Toate reprezentaţiile s-au desfăşurat de la ora 19.00. În premieră pentru Teatrul Maghiar, spectacolele nu au fost traduse în căşti, ca până acum, ci subtitrate în limba română. Premiera oficială a piesei „Unchiul Vania" a văzut luminile scenei în data de 3 octombrie şi a deschis cea de a 215-a stagiune a teatrului condus de Tompa Gabor, în absenţa lui Andrei Şerban, care se afla în acel moment în Statele Unite.

De asemenea, spectacolul regizat de Andrei Şerban a fost prezentat în toamna aceasta şi la Sibiu, în cadrul Festivalului de Teatru European, unde a fost pus în scenă şi un alt spectacol cu piesa „Unchiul Vania" - cel regizat de Lev Dodin, directorul Teatrului Malîi din Sankt Petersburg.

Montarea lui Cehov este inedită din mai multe puncte de vedere. Andrei Şerban a optat în acest caz pentru o distribuţie dublă pe anumite roluri, astfel încât putem vedea două Elene, două Sofii şi două dădace. Semnificativ este şi faptul că regizorul a valorificat atât nume cunoscute ale teatrului clujean, cât şi tineri actori. Mai precis rolul titular este deţinut de Jozsef Biro, alături de care joaca numeroşi alţi actori, între care Imola Kezdi, Hilda Peter, Andras Hathazi, Zsolt Bogdan, Attila Orban, Csilla Albert sau Ferenc Sinko. Decorul şi costumele au fost create de Carmencita Brojboiu, iar dramaturgia îi aparţine lui Kinga Kelemen.

În discursul său scurt de dinaintea spectacolului, Andrei Şerban sugerează celor prezenţi „să se pregătească pentru o aventură". Cei care au văzut „Pescăruşul" ştiu deja că regizorul român a urmărit la Cehov „o esenţializare a textului, aproape naturalistă", „o abordare crudă" aflată sub semnul „anti-romantismului". Postura corporală a spectatorului care este aşezat pe scaunele pregătite pe scenă, cu spatele la cortina trasă, pare o modalitate foarte directă de a deturna comoditatea şi convenţionalitatea specifică fotoliilor din sala de teatru. Astfel începe primul act al piesei. Actorii merg printre şi pe scaunele din sală, se plimbă pe marginea balconului, reflectorul se sincronizează cu mersul piesei focalizând privirea spectatorului. Apropierea actorilor de spectatori creează o impresie foarte puternică. Spectatorul este implicat în piesă prin această apropiere, replicile par să îl atingă. Atmosfera este încărcată de un anumit tip de intimitate crudă, non-teatrală. Singurătatea din primul act al piesei este accentuată de spaţiul mare al sălii, dar şi, paradoxal, de ritmul dinamic al tangoului. Unul din momentele cele mai încărcate din punct de vedere dramatic este acela în care imensul candelabru din mijlocul sălii de spectacol se coboară deasupra creştetului dădacei.

La sfârşitul primului act, pe o portiţă inserată în cortina de pe scenă, spectatorii sunt invitaţi să pătrundă pe scaunele din spatele cortinei unde se vor desfăşura următoarele trei acte ale piesei. Andrei Şerban reuşeşte să dinamizeze orice tip de comoditate care s-ar putea instala în interiorul spectatorului, chiar şi prin aparentul gest exterior de rotire al scaunelor (la finalul fiecărui act) pentru a întări trecerea la un alt nivel semnificativ al piesei. Înţelesesem din declaraţiile sale din presă – va fi „un spectacol extraordinar, care nu seamănă deloc cu celelalte montări ale acestei piese" declarase regizorul pe un ton provocator – că este ceva foarte diferit, dar voiam sa văd şi să simt care era *semnificaţia acestei diferenţe*. Este vorba de o esenţializare care exclude abstractizarea, stimulând transmiterea directă a mesajului, impresiile dez-văluite de actori fiind foarte puternice, cumva impulsive şi nondescriptive. Sforile şi scările suspendate din spatele scenei devin pretexte pentru tot felul de acrobaţii spectaculoase la unison cu salturile şi tensiunile care străbat sfera afectivă a spectacolului. Porumbeii vii închişi în vitrinele din spatele actorilor, ploaia şi noroiul care sunt de o concreteţe teribilă contribuie la crearea unei stări de un realism cutremurător, poate exact opusul stării de fascinaţie pe care îl regăsim în alt tip de piese.

Patetismul cehovian pare zguduit şi redinamizat de viziunea estetică de tip grotesc şi comic pe care Andrei Şerban a reuşit să o nuanţeze în această reprezentare. Spectacolul se remarcă prin vitalitate, prospeţime şi surprinderea unor detalii semnificative care pun într-o cu totul altă lumină decât cea prin care ne-am obişnuit să privim piesele cehoviene. „Fiecare actor este Unchiul Vania! Uniterul ar trebui sa pună autocare speciale sa se vadă acest spectacol…la Cluj va începe un adevărat pelerinaj", declara actriţa Mariana Mihuţ care venise, împreună cu Victor Rebengiuc, special să vadă două repetiţii cu public ale spectacolului în acel august torid şi revelator. Această reprezentare scenică deschide astfel un nou aspect de receptare al unei piese de teatru, un fel de descoperire de sine prin personaj nu doar alături de el, eclozând în mod evident orice posibilitate de identificare mecanică.

Petrişor MILITARU

Antologie de umanism

În ciuda actualității prozaice (cum altfel?) sau a expresivității confuze, culegerea *Străini din toată lumea. Teatru american contemporan* reunește cinci piese a cinci autoare, imigrante în Statele Unite ale Americii, provenind din spații culturale diferite. Mesajul socio-politic este, dacă nu sursa pieselor, cel puțin linia evolutivă pe care acestea se transformă din simple situații individuale în complexe stări generale, aplicabile, în special, unui public anume, dar și *lumii noi* care gustă „exoticul„ unui exil impus de timpul istoric. Mă refer la personaje care, din lipsa unor importante coordonate sociale, dar și individuale, au ales o redeschidere către noi spații de existență (mai bună), fără, însă, a lua în calcul spațiile interioare pe care alegerea le poate închide. Toate piesele rezonează la aceleași refrene semantice, chiar dacă modalitatea lor de verbalizare diferă funcțional, relativ la realitățile specifice fiecărei zone din care autorii provin.

Saviana Stănescu, Catherine Filloux, Zohar Tzur, Betty Shamieh și Chiori Miyagawa personalizează aproape empiric (personal-empiric, aș zice) spațiul scenic, diferențiind tăios particularități ale tradiției de cele ale noului mediu. Astfel, toate piesele (*Să epilăm spre Vest*, *Ochii inimii*, *Piesa mea politică israeliană*, *Ochi negri* și *America, visând*) delimitează o idee comună: revendicarea propriei identități în cadrul unei globalizări administrate pe post de perfuzie, ambiguitatea stranietății, în cele din urmă, singurătatea.

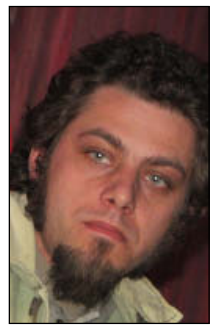
Personajele construite sunt provenite din medii totalitare politic (Daniela din *Să epilăm spre Vest* și Thida San din *Ochii inimii*) și „totalitare„ cultural (Miriam Bloom din *Piesa mea politică israeliană*, cele patru femei palestiniene care așteaptă în ceruri lângă „Poarta Martirilor„ Aiesha, Dalila, Tamam și Arhitecta din *Ochi negri* și Yuki din *America, visând*). Linia comună a pieselor este, desigur, dată de antonimizarea discursului local cu unul de tip media, aparținând, în special, spațiului public american.

Dacă în *Ochi negri* cele patru palestiniene sunt construite în vârste diferite ale istoriei, anacronismul întâlnirii lor sugerând, desigur, tradiția, statornicia, în *Piesa mea politică israeliană*, Miriam este prizoniera amintirii, căutând să comprime vindecare printr-o piesă politică (iată autoreferențialitatea pe care o bănuiam încă de la început). Lumea palestiniană descrisă, ca și lumea israeliană, devine un motiv tragicomic însumând calitățile „lumești„ ale unei națiuni cu nimic diferite de altele, dar cu certe obscurantisme politice interne: palestinienii au atentatele sinucigașe, a căror auto-victimă este Aiesha, israelienii au armata de apărare, care îi provoacă lui Miriam amintiri dureroase). Relevarea elementelor comune celor două societăți transcende acțiunile pe care le întreprind, din punct de vedere politic, și care sunt datorate, în mare parte, credințelor religioase profund diferite care, în momentul descoperirii individului, dispar lăsând loc (doar în piese, din păcate) omului, așa cum devine el în contemporaneitate. Legătura cu tradiția, un atribut comun, este ironizată tocmai pentru că divergențele sunt subliniate chiar în acest aspect socio-politic: atentatele sau mișcările armate sunt cauze ale unor diferențe culturale, tradiționale și chiar religioase. Cele două piese exprimă cu o savoare a textului greoi (în comparație cu celelalte) chiar specificul zonelor implicate. Momentele cruciale au, aici, rol de dinamizare a discursului dramatic, chiar în cea mai puternică dintre ambiguizările sale. Rolul omului rămâne, însă, principal, desprinzându-se din lipsa elementelor „fabulate„ și ajungând în ușurința Celuilalt de a verifica.

America, visând construiește o altfel de viziune ironică asupra unui totalitarism cultural, și anume cel japonez. Amnezia este o coordonată a acestei piese. Concentrarea în jurul lipsei categoriilor timp și spațiu (sau, dimpotrivă, sublinierea importanței lor circumstanțiale) face ca Yuki să reconstruiască istoria în orice mod posibil. Astfel, conflictele armate devin nejustificate (japonezii, se spune, la un moment dat au lansat o bombă atomică asupra Pearl Harbour-ului), temporalul este suspendat din conștiința colectivă, trecând în cea individuală, combinând, ca segmente congruente, trecutul istoric și prezentul derutat de un trecut diferit. Modificare raportului cauză-efect reprezintă, poate, conștientizarea unei aporii tipice lumii americane: polivalența aserțiunilor „unice„ imposibilitatea găsirii reperelor într-o lume care „repereză„ tot, neputința de a păstra marginea, „secundarul„. Într-o fază finală, umanul prevalează istoricului, solitudinea fiind coordonata mărturisită (dramatic-ironică) prin care Yuki și Robert se apropie.

Primele două piese ale antologiei, dar ultimele prezentate aici, au certe rădăcini în imaginarul colectiv politic totalitar – regimul comunist din România (reprezentat de soții Ceaușescu) și cel din Cambodgia (reprezentat de khmerii roșii).

Daniela (din piesa Savianei Stănescu) construiește timpul în două coordonate. Zonele spațio-temporale oscilează între trecut/ București și prezent/ New York. Constrângerile trecutului sunt elementele care o fac pe Daniela, proaspăt sosită peste ocean, să găsească adaptarea foarte grea. Personajele soților Ceaușescu (pe care autoarea le întruchipează ca fiind vampiri – poate un element clișeistic, tipic american) o urmăresc pe Daniela, consemnându-i pașii înspre o posibilă independență, înspre o dezvoltare personală în spațiul american (deci, în spațiul indezirabil). Amintirile vin ca probe ale unei inerente lipse decizionale: protagonista, măritată, nu reușește să facă altceva decât să gătească și să-i satisfacă poftele carnale ale soțului, și acestea cel puțin stranii. Pentru o personalitate educată în comunism (cum e și Thida din *Ochii inimii*) ieșirea din mediul inițial pare imposibilă. Există în credința contemporană ideea conform că-



Tiberiu Neacșu (n. 1981) Absolvent al Facultății de Litere, Universitatea din Craiova, secția română-engleză (2003). A urmat Studiile aprofundate – „Literatura română în context european" – din cadrul Facultății de Litere, Universitatea din Craiova (2004). Debut publicistic: 1999, în revista „Mozaicul". Debut editorial: volumul de versuri *Nebuna*, Editura Convorbiri literare, Iași, în urma concursului „Porni luceafărul...", Botoșani 1999. Din 2007, redactor la revista „Mozaicul".

„În fine, cu ocazia spectacolului lui Pucărete, direcţia Naţionalului craiovean mi-a făcut surpriza unei bune reviste de teatru, *SpectActor*, deloc provincială, ba din contra, cu o cuprindere de invidiat, scrisă alert, ba câteodată înţepăcios, paginată atrăgător, împănată, dincolo de cronicile de spectacol, cu eseuri, interviuri (inclusiv cu Dürrenmatt, dar şi un Harold Pinter în dialog cu Michael Billington, nu fără contondentul Mircea Daneliuc, pentru care Cărtărescu nu-i decât un „pseudoromancier” – lasă că pentru Nicolae Coande acelaşi Cărtărescu nu-i decât un Minulescu reciclat –, Ministerul Culturii trebuie desfiinţat, iar noii noştri cineaşti câştigă „premiuţe la festivaluri străine”!), traduceri (Neil LaBute), fragmente de piese (Liviu Ioan Stoiciu), note de pictură şi coregrafie, recenzii de carte, extrase din alte reviste, relatări de la festivaluri, evocări. Plus verdictul, fioros desigur, al Iulie Popovici: „Teatrul românesc a ajuns într-o fundătură dramatică” (în primul rând a criticii: „lucrurile depind nu de cum arată, ci de cum sunt văzute şi făcute să fie văzute”.

Dan C. Mihăilescu, *Idei în dialog*, nr. 4, aprilie 2008

Marcel Voinea

reia încercarea, empiricul duce la deconstruirea unor limite individuale şi, până la urmă, la o mai bună cunoaştere personală. Aceasta este modalitatea prin care protagonista încearcă să se integreze: cărţi *self-help* de o superficialitate agresivă. Uros, un invalid, prieten al Danielei, reprezintă alienarea, într-o lume a imanenţei: căutarea nemuririi permanente, lucru subliniat prin dorinţa sa de a citi epopeea lui Ghilgameş. Până în finalul piesei (care e construită în scene numerotate descrescător) Daniela nu se dezvăluie, nereuşind să transpună realele sale sentimente legate de soţul său Charlie, pe care-l caută printre ruinele prăbuşirii turnurilor gemene. Constanţa cu care dramele sunt prezentate în piesă propune o disoluţie a oricărei „scuze„ în sprijinul facturii umane, indiferent de spaţiul din care provine.

Thida San, din piesa Catherinei Filloux, nu se poate adapta la stilul de viaţă american şi datorită vârstei înaintate, dar şi datorită unei afecţiuni care provine din ororile regimului cambodgian. Ea nu poate vedea. Evoluţia sa ca personaj se petrece, o bună parte din piesă, în monologuri la microfon, reprezentând gânduri personale. Discursul său are atribute exterioare tuturor celorlalte discursuri ale piesei. Memoria uzează până la dizgraţios de cuvinte „paradisiace„ pentru a le transpune, antinomic, unor orori. Ochii Thidei, care nu puteau vedea, dar funcţionau, sunt lespedea ei inseşi. Medicina descoperă că (se spune la finalul piesei) peste 150 de femei cambodgiene suferă de afecţiuni oculare pentru că subconştientul lor refuză să observe ororile din timpul dominaţiei khmerilor. Iată cum realul ia forma metaforei (printr-o corelare a imaginarului cu actualitate, altfel acest gen de poetică nu ar avea foarte multe urmări), anunţând moartea din final (o moarte simbolizată prin ieşirea din apa care „ascunsese„ capul tăiat al fiicei Thidei San de către khmeri din cauza refuzului unui mariaj forţat).

Despre cele cinci piese sunt mult mai multe lucruri de spus. Am încercat să le prezint pe scurt pentru curiozitatea publicului de a lectura sau, poate, de a viziona câteva extraordinare bucăţi de teatru care, fără doar şi poate, leagă orice imaginar (diferit socio-cultural sau nu) de ideea umanismului cu orice preţ.

Tiberiu NEACŞU

Nevoia de Profet

„If God had a name, what would it be
And would you call it to His face
If you were faced with Him in all His glory
What would you ask if you had just one question”

De ce nu avem răbdare? Vrem să primim acum ce ni s-a promis. Vrem doar investiții pe termen scurt. Ne agățăm de orice speranță. Nici măcar nu avem timp să vedem dacă e adevărată. Oricine promite, ne atrage. Exersăm în mic, trădarea.

”*Ce-ar fi ca Dumnezeu să fie unul dintre noi?*”

Aceasta-i întrebarea cu care se deschide spectacolul „Profetul”, creat de Marian Politic pe un text de Dina Călin. Întrebarea inedită venind pe muzica lui Joan Osborne a fost manevra de învăluire care să ne pregătească a da piept cu un nou profet. Arată ca noi până își pune costumul ritualic, un kimono cu simboluri eclectice, dintre care nu lipsește o cruce mare, ca a unui păianjen care țese capcana. „*Dumnezeu din cer îmi dă iar mesaje. Mulțumesc tatÎ!*”

Rețetă garantată. E tânăr, frumos, un magician al privirii. Întuneric de-o clipă, o voce autoritară, pe un joc de copii: „*Ora unşpe a sosit, omul negru n-a venit...*”

Trecuți prin amuzament și amenințare, suntem aduși ca martori ai unei revelații: „*a venit timpul unei religii noi*”, cu un mesaj nou. Că știința a devenit o religie, e lucru știut. Cât despre Biserica Scientologică vorbește chiar profetul. Cu invidie. Clonarea, o anticameră a nemuririi, ADN-ul în conexiune cu spiritul sfânt. Noi? Era nevoie de noi. *„Dumnezeu v-a chemat aici cu un scop binedefinit*”.

Profetul nu ne scapă o clipă din ochi. Alternează dulceața din glas cu asprimea și poruncile. „*Dați mica voastră contribuție ca să vadă cât de mult îl iubiți*”.

Asta era! Și oamenii dau. Retorica i-a vrăjit. Unii încă mai cred că e o glumă, dar profetul nu îngăduie eschive: „*doar n-aveți curajul să-l furați pe dumnezeu. Nu vă e frică?Scoateți banu’!*”. Amenințare și promisiune. „*Vă promit că vă dau activarea și apoi poza mea sfințită și să vedeți...*”

Asta ne și doream. Îți dau, îmi dai. Aici și acum. Urmează extrase din manualul unui bun comis-voiajor. Glume, replici directe cu publicul, salt la ton tăios, o clipă de tăcere cât să-și facă efectul mustrarea pentru ca apoi să schimbe iarăși atitudinea. „*Dumnezeu m-a ales să gândesc pentru voi, nu e nevoie să vă mai chinuiți, m-am gândit eu ce e bun și ce e rău pentru omenire*”.

Un îndemn repetat la plată, inclusiv prin electronici. Asta da, corelație cu știința! Site-ul, cum altfel, amintit mereu, www.profetul.info, este încă un canal de absorbție a banilor. Speculează tehnologia timpului său: ghidarea motoarelor de căutare de către însuși Dumnezeu, enunțuri postate pe forum, un chat pentru cei de aiurea. Oamenii caută mai ales un răspuns: „*Să practic asceza sau să mă căsătoresc? N-aș vrea să fac ceva împotriva lui Dumnezeu*.” O scenă de impact: mailul este proiectat direct pe trupul profetului. Proiecția gândurilor celor pe care i-a câștigat de partea lui primește doar o poetică fără esențe: „*întreabă florile și ele îți vor spune...* ”.

Un profet e dator să aline suferințele și atunci alege una dintre practicile de pe piață: face paradă de reiki. Într-o savuroasă demonstrație ce antrenează pe mai toți cei de față. Privind în jur, vezi ce ușor se lasă oamenii angrenați într-un exercițiu de subordonare. Uşor am zis? Nuuu... Pentru că este nevoie de farmec, de o știință a dozării. Marian Politic știe asta și momentul acesta îi reușește de minune. Spectatorii râd, amuzați, unul de altul.

Profetul se dezvăluie cu simplitate: „*eu spun și fac, voi doar faceți*.”

Pe negândite începe a se transforma. Se dezlănțuie în acuze la adresa bisericilor, își arogă trufaș protecția divină, urmează delirul. Amalgam de locuri comune despre război și pace, subiecte pe placul oamenilor. După ce a făcut ce-a vrut cu noi, profetul se transformă într-o ființă vulnerabilă. Nebunia ce pare a țâșni din priviri când vorbește despre dorința de a trage cu arma în oameni se leagă de istoria lui suferindă. O tară socială, o copilărie bulversată, reacții la limita unei boli psihice, șmecheria ca tehnică de supraviețuire. O singură clipă de emoție: „*mama m-a înțeles întotdeauna.”* Oamenii sunt doar jaloane. „*Sunt cel mai tare. În asta cred. În mine. Și-n tupeul meu*.”

E apogeul discursului său, o cocoțare pe soclu. În loc de tunete și fulgere, doar întunericul unui ceas care bate miezul nopții. După proiecția unei apocalipse mereu anunțate, umbra celui care a fost profet este demnă de milă. A rămas doar cenușa unui râs sau plâns, zguduind un trup încovrigat. Reci zgomote de grilaje care se închid. Dungile din costumația de la final strâng poate mai tare decât claustrarea impusă de o

Foto:
Marius Dobrin

forță bănuită. Se aude glasul ca de copil, cu un miez ce dă fiori, aidoma poate personajului straniu din «Passions» al lui Mel Gibson: „*Ora doișpe a sosit, omul negru a venit...* ”.

Tăcere. Apoi descătușarea de aplauze. Marian Politic ne-a dus acolo unde a vrut. O demonstrație de înlănțuire a unor variate expresivități ale chipului, de la zâmbet inocent și ocheade cuceritoare până la poruncă și sentință, până la degradarea unui personaj tragic în sine. Se mișcă într-un perimetru redus, dar pe care îl deschide prin folosirea luminii și a relațiilor de joc dezvoltate cu publicul. Valorifică la maximum un set minimal de obiecte scenice. Patul pliant devine un suport al mesajului pe care-l transmite profetul, în diferite ipostaze, de la rucsacul teroristului sinucigaș la simbolicul scaun la cap. Pătura este mantie, rasă ori veșmânt de zeiță. Cutia pentru donații circulă prin sală, chesitonarul profetului e cercetat și când spectacolul s-a terminat. Nimic inutil, totul capătă sens prin joc.

Născut ca o provocare atât pentru actor cât și pentru autoarea textului, Dina Călin, spectacolul a avut premiera în 27 octombrie 2007 la Cafe-Teatru ‘Play’.

Iar noi, „adepții”, am revenit la fiecare nouă reprezentație, nu pentru că am avea rezistivitatea ridicată, nu pentru că vrem să cumpărăm bunăvoința lui Dumnezeu, ci pur și simplu de dragul exercițiului actoricesc.

Marius DOBRIN

Primăvara Poeţilor – la a IV-a ediţie craioveană

Ion Lascu şi Ioana Dinulescu

Marius Ghica

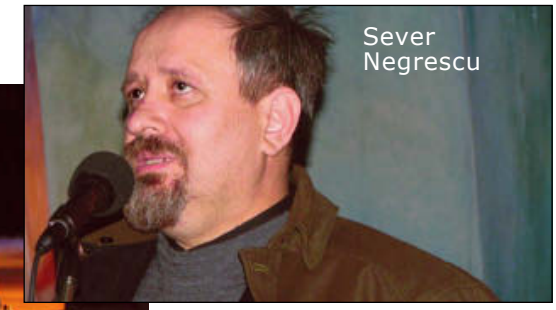
Festivalul *Primăvara Poeţilor/Le Printemps des Počtes*, aflat la ediţia a IV-a în România, se desfăşoară în perioada 10-25 martie 2008. În intervalul menţionat, peste 60 de ţări vor participa la această sărbătoare anuală a poeziei ajunsă la cea de-a VII-a ediţie internaţională. În România festivalul are loc în peste 60 de oraşe.

Astfel, sub egida Uniunii Scriitorilor din România, filiala Craiova şi a Teatrului Naţional „Marin Sorescu" din Craiova a avut cea de-a IV-a ediţie locală. Această ediţie a cuprins două întâlniri moderate de poetul Nicolae Coande, prima având loc miercurea, pe 12 martie, la ora 17, în Café-Teatru *PLAY*, iar cea de-a doua vinerea, pe data de 14 martie, la ora 17, în *Pub's* Pub.

Silviu Gongonea

Întâlnirea de miercuri a avut în centru tema internaţională a festivalului – *Elogiu celuilalt* (*Eloge de l'autre*), motiv pentru fiecare participant să aducă un elogiu prietenesc unui poet „în viaţă sau aflat cu domiciliul în Câmpiile Elizee" urmat de un scurt recital din creaţia proprie. Lectura poemelor, elogiul şi dezbaterile au fost, de asemenea, înregistrate sub coordonarea poetei Ioana Dinulescu pentru a fi difuzate ulterior la Radio Oltenia Craiova. Mihai Ene a deschis seria de elogii cu o alocuţiune despre lirica bacoviană, urmat de Ion Maria care, după ce a vorbit despre poemele lui Tudor Negoescu şi ale lui Anton Jurebie, a recitat din noul său volum apărut la Editura Brumar, „Poveste din cartierul de Est". Doinea Pologea şi Silviu Gongonea au evocat universul liric al lui Patrel Berceanu, Ioan Lascu a citit câteva poeme din Réne Char (ediţiile bibliofile franţuzeşti ale acestuia au încântat privirile poeţilor prezenţi), iar George Popescu din Marco Lucchesi. A participat la „turnir", în premieră în ultimii ani, Cornel Ducan, bine primit de confraţii care apreciază ce face şi la Muzeul Olteniei şi Sever Negrescu.

La capitolul elogii, s-a detaşat prin originalitate Tiberiu Neacşu. Poetul a citit trei poeme în care evocă trei poeţi craioveni (Aurelian Zisu, Ionel Ciupureanu, Nicolae Coande). Primul poem se numeşte *Cultura franceză* („Cuţite, nebună femeie-ncununi, corlata genunchilor albaştri, cortul şi păsările, pederaştii şi goana după carnea de luni. Nisipul cu plete purta marea-n glezne şi Surda era-ntr-o ureche. Cântau cocoşii turbaţi, ciugulind bolnavi din spitalul cu ghete. Tu mă rodeai, aşa într-o doară, femeie nebună, femeie cu boală! Mâncai din urechea mea stângă, urechea cu nopţi şi orori, cu maşina de scris. Eu viu, ca din somn, lustruiam veghea mişcând prin cerul întredeschis"), al doilea *Cultura nomadă* („Tătuţule, fiul tău dincolo, mai degrabă despuitoriu de ochi prin şuvoiul de sânge din gâtul găinii îmi târăsc papucii. Uite, Tătuţule, cu mânuţa mea şi mama, şi cornelia, şi eu, cu numele celui Mare, adăugăm la timp câte-o moarte.") iar al treilea *Cultura chineză* („Poetul Kwan De e îndrăzneţ şi nu se sfieşte Când vine vorba de satiră Pledoariile poetului Kwan De Îmi aduc aminte de


Sever Negrescu

Mircea Cornişteanu

Ionel Ciupureanu, Mihai Ene şi George Popescu

Constantin Barbu

Angel Rababoc

generația Beat Poetul Kwan De e un om înalt, într-o bulă de oxigen e de o naționalitate incertă. N-a visat niciodată că e un fluture care visează că e Kwan De care visează Nu se pot construi parabole Singura este cea la care aspiră diminețile din balconul Teatrului Național”).

Cei mai tineri poeți care au debutat la această întâlnire au fost Gabriel Nedelea, student la Facultatea de Litere din Craiova și Cosmin Pripeagu, student la Facultatea de Jurnalism din București. Nedelea a citit două poeme, *După potop* și *Descântec*, din care citâm câteva versuri: „Strămoșii mâinilor împreunate/ Coborâtori din ape vii ovale/ Ascund descântecele adunate/ Prin pântece de focuri madrigale/ Și zile trec împinse de ceasloave,/ De melcii cu tramvaie grele-n spate,/ Mă poartă aripile cu potcoave/ Prin văile neplânse și-ncurcate./ Zmeii bolnavi de verde și de cer în post/ Mătănii largi răsteau de prin icoane/ Prin casele de sticlă moarte nu am fost/ Dar se vedeau din stradă în balcoane./ S-au lepădat de cântece cocoșii/ Cu mine, smirnă și tămâie în glas/ Și m-au strigat de două ori cuvioșii/ Să mă ascută șerpi tăcuți cu limbi de ceas.” Cosmin Pripeagu a citit trei poeme, din care am reținut: „dacă nu te am și flăcări ning bucăți-mi din tine toamna cu miros crud de sânge/ de parcă am valsa pe o lamă a gândului că rup oceanele de trupuri pe care/ buzele tale le-au gustat cu aceeași patimă de nenumărate ori până să te/ inventez când sufletul îți mai pulsa cald în mâinile mele”. Astfel s-a închis prima seară de poezie și s-a deschis sticla de vin, inscripționată cu logoul Primăverii poeților, adusă de Marius Ghica de pe moșia lui Dinescu pentru această ocazie.

Întâlnirea de vineri a avut ca temă de dezbatere *Proiect Poezia. De ce nu au poeții din Craiova o Casă a Poeziei?*, urmând să fie finalizată cu o moțiune semnată de poeții prezenți prin care se va cere autorităților locale deschiderea la Craiova a unei Case a Poeziei. De data aceasta au citit și au dezbătut Paul Aretzu, Xenia Karo, Emilian Mirea, Ioana Dinulescu (autor al unei recente cărți, «Poeme de pe malul stâng») și Nicolae Coande. Constantin Barbu a făcut o ofertă de «o mie de pagini» poeților craioveni: un florilegiu liric în care respirația celuilalt să vegheze respirația lirică a tuturor.

Alături de poeții craioveni au venit și actori ai Teatrului Național „Marin Sorescu”, Angel Rababoc, Mircea Tudosă, dar și directorul teatrului, dl Mircea Cornișteanu, cel care a oferit mecenat poeților și sprijin logistic (sală de teatru, actori iubitori de poezie) pentru instituirea unor seri de poezie la naționalul craiovean.

Colectivul de conducere al teatrului

Direcțiune
Director general:
Mircea Cornișteanu
Telefon: 00-40-251-415363
Telefon: 00-40-251-416942, int. 400
Telefon/Fax: 00-40-251-414150

Director executiv:
Ilarian Ștefănescu
Telefon: 0040-251-415363, int. 201
Telefon/Fax: 00-40-251-418352

Director producție:
Gabriel Mănescu
Telefon: 00-40-251-415363, int. 203
Telefon/Fax: 00-40-251- 41 03 61

Director economic:
Carmen Ștefănescu
Telefon: 00-40-251-415363, int. 202
Telefon: 00-40-251-418283
Fax: 00-40-251-418283

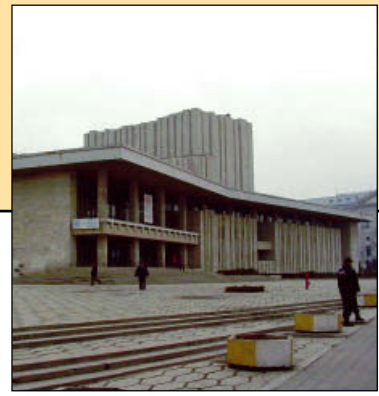
Șef-serviciu serviciu Aprovizionare-transport:
Mircea Demetrescu
Telefon:00-40-251-419203

Șef serviciu Resurse umane:
Adriana Dellakeza
Telefon:00-40-415353 int. 206

Secretariat literar
Alexandru Boureanu, *Secretar literar*
Telefon: 00-40-251-415363 int. 211
Vally Predoaica, *Secretar literar*
Iolanda Mănescu, *Referent literar*
Telefon: 00-40-251-415363
Nicolae Boangiu, *Referent literar*
Telefon: 00-40-251-415363
Cristian Picu, *Referent literar*
Telefon: 00-40-251-415363

Agentia de bilete
Șef serviciu – **Dumitru Glodeanu**
Telefon:00-40-251- 413.677

Adresa:
Teatrul Național „Marin Sorescu„ Craiova
str. A. I. Cuza, nr. 11, 200585
E-mail: tnc@tncms.ro
www.tncms.ro



Colectivul tehnic de scenă

George Dulămea - regizor tehnic
Mircea Vărzaru - regizor tehnic

Ani Dulămea - sufleor
Bogdana Dumitru - sufleor

Dodu Ispas - maestru lumini
Ștefan Rezeanu - electrician scenă
Vilică Ruiu - electrician scenă
Marius Joița - electrician scenă
Valentin Pîrlogea - maestru sunet
Sorin Gruia - electroacustician

Ion Ferbințeanu - șef formație mânuitori decor
Marian Camen - tapițer
Nicu Guran - mânuitor decor
Cristian Petec - mânuitor decor
Alin Stan - mânuitor decor
Giani Miu - mânuitor decor
Marinel Stan - mânuitor decor

Iulian Grecu - mânuitor decor
Nicu Stana - mânuitor decor
Ștefan Rotaru - mânuitor decor
Toma Stratonie - mânuitor decor

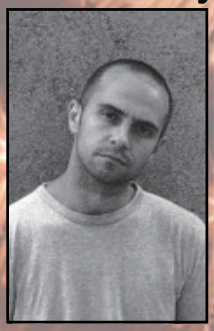
Marieta Mierlă - recuziter
Ion Pășescu - recuziter
Viorel Dulămea - recuziter
Nicolița Răducanu - recuziter

Elena Cotea - costumieră (cabinieră)
Mariana Săceanu - costumieră (cabinieră)
Lavinia Petec - costumieră (cabinieră)
Mihaela Guran - costumieră (cabinieră)
Mirela Nicolae - costumieră (cabinieră)
Minela Popa - machieuză
Sanda Lican - coafeză

Colectivul artistic al Teatrului Naţional Marin Sorescu

Adrian Andone

Gabriela Baciu


Cătălin Băicuş

Oana Bineață

Gina Călinoiu

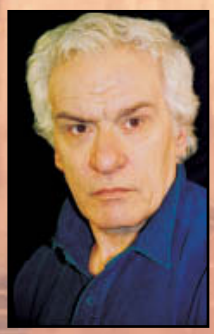
Constantin Cicort

Mirela Cioabă

Ion Colan

Valer Dellakeza

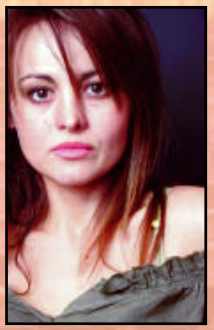
Anca Dinu


Valeriu Dogaru

Corina Druc

Ilie Gheorghe

Romanița Ionescu


Cerasaela Iosifescu

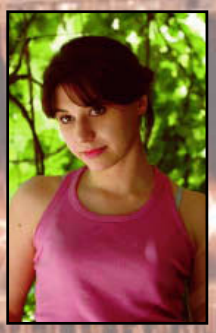
Iulia Lazăr

Sorin Leoveanu

Dragoş Măceşanu

Geni Macsim

Valentin Mihali



Adela Minae

Ştefan Mirea

Monica Modreanu

Raluca Păun

Tudorel Petrescu

Marian Politic

Nicolae Poghirc

Tamara Popescu

Natașa Raab

Cosmin Rădescu

Angel Rababoc

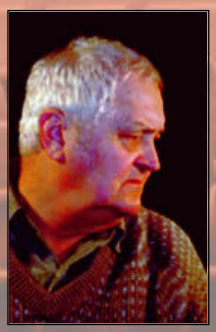
Iosefina Stoia

Eugen Titu

Mircea Tudosă

Petra Zurba

Lia Dogaru -
scenograf



Viorel Peni□oar□-Stegaru
scenograf

BCR

BANCA COMERCIALĂ ROMÂNĂ
Sponsor principal al
Teatrului Național
„Marin Sorescu" Craiova

Teatrul Naţional Marin Sorescu Craiova
prezintă

Paracliserul
de Marin Sorescu

Valeriu Dogaru, şi el, asemenea personajului monologal al piesei, unul dintre ultimii „mohicani” ai instituţiei craiovene, a optat, provocat de contactul cu manuscrisul necenzurat aflat în arhiva familiei, nu pentru o reluare, ci pentru un spectacol completamente nou.

George Popescu