SPECTACTOR

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

nr. 1 (52) | Ianuarie - Aprilie 2024

teatrul național marin sorescu craiova

Nicolae COANDE
Oedip triumfal la Teatros del Canal

Adrian MIHALACHE
Cine se mai teme de fantomă?

Ana ANDREI
Lecție împachetată frumos, cu șnuruleț

Vlad UDRESCU - Marius DOBRIN - interviu
„Lucrul la Hamlet a fost cel mai frumos, mai generos și lin proces pe care puteam să-l am"

Festivalul de Poezie și Dramaturgie „Patrel Berceanu"
ediția a IV-a, Craiova – 17 aprilie 2024

EL PAIS

"Claudiu Mihail, intérprete de Edipo, interpela a cada espectador con su mirada, a alguno lo abraza y hasta besa a una joven, tras anunciarse que va a ser proclamado rey en su Corinto natal. Como es su costumbre, el director británico representa sin apenas cambios el texto original, para que Sófocles nos hable al oído. Sin embargo, encarnadas en los admirables actores rumanos del Teatrul National Marin Sorescu, de Craiova, las palabras de hace 2.450 años parecen de ahora y quienes las pronuncian se asemejan a ciertos cargos públicos actuales: sus ambiciones y sus temores nos resultan familiares. También es reconocible su impiedad con el adversario. Obran todos bajo el influjo de urgencias transmitidas admirablemente por sus intérpretes en sus cara a cara con el público, que les abre un pasillo, les sigue, se codea con ellos o bien les divisa desde el estradillo dispuesto por el escenógrafo: Nick Ormerod ha dejado el escenario vacío, salvo por un quirófano, una mesa palaciega y un catafalco que aparecen ocasionalmente. Mihail conduce la acción con un empuje formidable: su Edipo es un eje de conexión horizontal entre elenco y público, en contrapunto con el rayo fulminante que viene a ser la Yocasta de Ramona Drăgulescu. En esta versión fidedigna, cada actor interpreta a un personaje exclusivamente: son 23. Nadie dobla papeles, al contrario que en las producciones españolas, con elencos precarios: el Teatro Marin Sorescu tiene 35 actores en plantilla y 33 títulos en repertorio, algo inimaginable en España. Es una herencia que los teatros de Europa del Este conservan del antiguo régimen."

Javier Vallejo, El Pais, 19 Enero, 2024

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

SUMAR

Nicolae COANDE	Oedip triumfal la Teatros del Canal	4
Adrian MIHALACHE	Cine se mai teme de fantomă?	5
George VOLCEANOV	Hamlet-ul lui Declan Donnellan... și nu numai	7
Ana ANDREI	Hamlet pentru toți	9
Marius DOBRIN	A fi sau a nu fi Horatio, să spunem ce s-a întâmplat. Restul...	12
Mădălina NICA	A tale of being and not being (& of the quest for meaning and purpose)	18
Vlad UDRESCU	„Lucrul la Hamlet a fost cel mai frumos, mai generos și lin proces pe care puteam să-l am"	23
Marius DOBRIN	Comunicarea și neo-comunicarea, o lecție 2D	28
Ana ANDREI	Lecție împachetată frumos, cu șnuruleț	32
Adrian MIHALACHE	Problemă, enigmă, mister	34
Ana OCOLEANU	Alice Voinescu și William Shakespeare.O poveste neterminată	36
Adrian MIHALACHE	Un thriller politic	38
Marius DOBRIN	Duhul contrazicerii	40
Adrian MIHALACHE	Muzicalitate și rigoare	42
Alexandru IONAȘCU	Pandemie, relații și sex	44
Redacția	Festivalul de Poezie și Dramaturgie „Patrel Berceanu"ediția a IV-a, Craiova 17 aprilie 2024	48
Mihai ENE	DADA – Spectacolul total	51

SPECTACTOR

Revistă finanțată cu sprjinul Ministerului Culturii.

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

Foto coperta 1:
Orlando Buda

Foto coperta 4:
Simion Buia

REDACȚIA:

NICOLAE COANDE

MARIUS DOBRIN

CORNEL MIHAI UNGUREANU

LIA BOANGIU

MIHAI ENE

ANA PARASCHIVESCU

LUANA NEGHEA

SEMNEAZĂ ÎN ACEST NUMĂR:

NICOLAE COANDE • MARIUS DOBRIN • ANA PARASCHIVESCU • CORNEL MIHAI UNGUREANU • HARICLEEA NICOLAU • MĂDĂLINA NICA • NATASZA SOŁTANOWICZ • CĂTĂLIN MIHAI MICULEASA • DENISA NEAȚU • LIA BOANGIU

TRADUCERILE TEXTELOR OFERITE DE COLABORATORI EXTERNI: **IOLANDA MĂNESCU** • PREZENTARE ARTISTICĂ/DTP: **MARIUS NEACȘU** • ADRESA REDACȚIEI: **STR. A.I. CUZA, NR. 11, CRAIOVA, 200585** • **ISSN 1842 – 3930** • TIPARUL EXECUTAT LA: **IMPRIMERIA EDITURII MJM, STR. FELIX ADERCA, BL 7, PARTER, 200410 CRAIOVA, WWW. EDITURAMJM.RO**

Oedip triumfal
la Teatros del Canal

Nicolae COANDE

Nu este ușor să te reîntorci acolo unde ai fost cândva, chiar dacă distanța pare mică în timp și spațiu. După deja legendarele turnee internaționale ale Teatrului Național Craiova din perioada 1991-2000, cu spectacolele lui Silviu Purcărete purtate pe cinci continente, racordul cu marile săli ale Europei s-a făcut natural la începutul anului, la Madrid, unde Naționalul craiovean a întreprins un turneu major la invitația Teatros del Canal, una dintre cele mai prestigioase instituții de artă din Spania.

Chiar dacă după anul 2000 actorii au existat undeva într-un limb, un soi de purgatoriu, purtați în câteva turnee prin Europa care nu au permis acelui sentiment al apartenenței la scenele mari să ațipească. Sankt Petersburg, Voronej sau Tel Aviv, țintele atinse în directoratul lui Mircea Cornișteanu erau notabile, dar acest teatru călătorise până în 2000 cu trei spectacole, *Titus Andronicus*, *Timon din Atena* și *Ubu rex cu scene din Macbeth* în 36 de turnee, prin 21 de orașe ale lumii. Nu mai vorbim despre cele 100 de reprezentații ale *Fedrei* în sălile lumii.

Un reviriment, aflat abia la început, s-a produs o dată cu ideea lui Vlad Drăgulescu de a-l „naturaliza" pe Declan Donnellan, revenit la Craiova după ce anterior fusese prezent doar în Festivalul Shakespeare, alături de actorii săi de la Cheek by Jowl. Debutul din 1994 al festivalului este legat și de prezența sa aici, cu spectacolul „Cum vă place", titlu simptomatic pentru ceea ce a urmat. Acum, după „Oedip rege" și recentul spectacol „Hamlet", Donnellan a deschis o cale actorilor noștri pentru a păși din nou pe scenele unde se vede elita teatrului european. Turneul de la Madrid cu spectacolul „Oedip rege", în perioada 17-21 ianuarie 2024, reprezintă o reînnodare cu tradiția: opt reprezentații au fost oferite publicului din comunitatea madrilenă, la Sala Verde a Teatros del Canal. Presa spaniolă a remarcat jocul excelent făcut de actorii români, precum și dinamica unui spectacol care solicită atenția la maximum.

Pe 16 ianuarie, actorii au fost invitații Ambasadei României în Regatul Spaniei, la un eveniment organizat cu ocazia Zilei Culturii Române. Ei au fost primiți de dl George Bologan, ambasadorul României în Spania și de dl Laviniu Enii, ministru consilier, alături de români prezenți la eveniment. În preambulul acestei întâlniri, cei prezenți au putut viziona înregistrarea spectacolului TOC TOC, în regia lui Alexandru Boureanu, manager al Naționalului craiovean.

Presa spaniolă nu și-a reprimat admirația în fața artei actorilor noștri, dar și a măiestriei regizorului britanic, un afin al teatrului madrilen. Cuvintele lui de apreciere la adresa teatrului românesc, inclusiv pentru epoca de dinainte de 1989 merită prețuite. Declan Donnellan știe că arta bună înseamnă tradiție păstrată în timp, cu sacrificii uneori, și nu a ezitat să remarce asta: „El director inglés, que aquí presenta la caja escénica en su más amplia diafanidad e incorpora al público como si fuese el coro, siempre sabe rodearse de talento. En Rumanía, un país en el que no es un paracaidista (afirma que lo conoció a fondo ya en tiempos de Ceausescu, cuyo ominoso recuerdo, por cierto, resuena en este Edipo rey), se siente muy bien. Los rumanos tienen una cultura teatral fantástica. El comunismo tuvo muchas cosas horribles pero también alguna buena. Entre ellas, una aproximación seria de la sociedad a las artes y la idea de que estas deben estar al alcance de todos. En aquellos tiempos se construyeron teatros en muchas ciudades pero también en pueblos". (Alberto Ojeda, *El Español*, El Cultural, 17 enero 2024). Ar fi de reținut și aprecierile jurnaliștilor spanioli care țin să ateste omogenitatea și structura trupei craiovene, acel ceva care se construiește în timp: „En esta versión fidedigna, cada actor interpreta a un personaje exclusivamente: son 23. Nadie dobla papeles, al contrario que en las producciones españolas, con elencos precarios: el Teatro Marin Sorescu tiene 35 actores en plantilla y 33 títulos en repertorio, algo inimaginable en España. Es una herencia que los teatros de Europa del Este conservan del antiguo régimen." (Javier Vallejo, El Pais, 19 Enero, 2024)

Poate că am fost cândva în Europa de Est – e și acesta un unghi din care suntem priviți, inclusiv de către o țară în care mulți români de seamă s-au refugiat după război (de la Vintilă Horia la Alexandru Ciorănescu) sau acum, după 1990, din rațiuni economice. Nu e nimic consolator în a spune că măcar teatrul nu a fugit pentru o soartă mai bună, dar poate fi un reper fix al atitudinii noastre în fața terorii istoriei. Unul dintre cele mai bune teatre din Europa este aici. Să ne bucurăm de acest moment fast.

Cine se mai teme de fantomă?

Adrian MIHALACHE

Un spectacol bun de teatru nu reușește doar prin reunirea unor talente. Acestea trebuie să interacționeze dând naștere fenomenului de sinergie. Pentru ca el să se producă este nevoie de un flux emoțional, format din admirație și iubire, care să treacă de la actori înspre regizor și invers. Din partea actorilor primează admirația față de regizor, iar din partea regizorului, iubirea pentru actori. Declan Donellan a lucrat cu trupa Teatrului Național „Marin Sorescu" din Craiova spectacolul Oedip Rege, în care a arătat în primul rând ce poate el să facă. Actorii se pierdeau prin mulțimea de spectatori plimbați prin diverse spații. Am crezut atunci că a aprofundat mai puțin lucrul cu actorii, din cauza dificultăților de comunicare lingvistică. Văzând spectacolul Hamlet, mi-am dat seama că m-am înșelat. Sentimentul de dragoste are nevoie de maturare pentru a înflori pe deplin. De aceea, regizorul a preluat în actualul spectacol pe unii dintre actorii distribuiți în cel precedent și i-a făcut să-și arate adevărata valoare.

Publicul din Craiova a fost obișnuit cu spectacole cu Hamlet de mai mare anvergură, cum ar fi cel regizat de Tompa Gábor, cu Adrian Pintea, sau cel regizat de Vlad Mugur, venit în turneu de la Cluj, cu Sorin Leoveanu, actorul teatrului din Craiova, în rolul principal. De aceea, am sesizat o stare de stânjeneală în seara premierei. Spectacolul este unul de cameră, care se desfășoară pe o fâșie îngustă din scenă. La laturile „curte" și „grădină" se află scaunele publicului montate în amfiteatru, iar între ele o fâșie albă (un „preș") și câteva taburete de o parte și de alta a ei. Am auzit șușoteli privind onorariul scenografului Nicholas Ormerod pentru această soluție minimalistă. Ea își găsește justificarea în ultima scenă, cea a duelului, deoarece apare ca banda standard a concursurilor de scrimă. Regizorul a făcut o tăietură inteligentă a textului tradus de George Volceanov, a intervertit unele replici, l-a eliminat pe Horatio și bine a făcut, căci personajul fusese deja stors de semnificații în montări anterioare.

Una dintre noutățile principale ale spectacolului este dubiul asupra asasinatului. Fantoma lui Hamlet tatăl stă degeaba pe scenă, intervenind din când în când, dar aproape nimeni nu o bagă în seamă. Nici Hamlet fiul nu este deloc convins de veracitatea mesajului venit din „lumea de dincolo". Îl îmbrățișează pe spectralul tată, îl sărută, dar apoi îl neglijează. Am crezut inițial că este vina lui Eugen Titu, interpretul fantomei, pentru lipsa de pregnanță, până când mi-am dat seama că minimalizarea personajului ținea de viziunea regizorală („el zice, el aude"). Ideea este că morții trebuie lăsați să-și îngroape morții, lăsând pe cei vii să-și vadă de lupta pentru putere. Hamlet este interpretat admirabil de Vlad Udrescu. Ideea este că personajul este un ambițios cu valențe de histrion, dacă nu chiar de cabotin. Regizorul a găsit o soluție foarte practică pentru a sugera balansul nesigur al personajului: l-a făcut să poarte pantofi feminini roșii, cu toc înalt. Nu-i poartă tot timpul, dar destul pentru a sugera nehotărârea. Sugestiile de ambiguitate sexuală, legate de abuzul de ruj, sunt inoportune, pentru că Hamlet are probleme identitare, dar nu sexuale. El joacă permanent teatru într-o piesă cu autor misterios. Acest lucru este revelat în relația cu actorii profesioniști. Au fost eliminate indicațiile regizorale ale lui Hamlet, adresate actorilor, deoarece aceștia se dovedesc mai buni profesioniști decât el. Avem de a face cu un moment cheie al spectacolului, când regele din piesa din piesă, interpretat admirabil de Angel Rababoc, îi dă, el, lui Hamlet, o lecție de teatru, prin recitarea impecabilă a monologului cu Priam și Hecuba. Profesionistul nu are ce face cu sfaturile amatorului, el îi arată doar acestuia cât de cabotin este.

"Hamlet", regia Declan DONNELLAN ©Albert Dobrin

"Hamlet", regia Declan DONNELLAN ©Albert Dobrin

Relația dintre Hamlet și Claudius este, și ea, redimensionată. În interpretarea lui Claudiu Mihail („Claudiu de Claudiu!"), regele este un băiat bun, cam dominat de vârstnica nevastă, care nu ezită să-l ia la palme. El ar vrea să aibă o relație amicală cu fiul vitreg, să-i fie ca un frate mai mare, asemenea lui Emmanuel Macron în raport cu copiii consoartei Brigitte. Nu înțelege înverșunarea lui Hamlet, pentru că se știe nevinovat, iar „piesa din piesă" nu-l tulbură pentru că i-ar trezi remușcări, ci pentru că o vede ca pe o obrăznicie gratuită. De aceea, interpretează alb scena rugăciunii, ca o formalitate înainte de culcare.

Regina, în interpretarea Ramonei Drăgulescu, este intensă și expresivă, dar vine din altă montare, poate cea a lui Laurence Olivier. Theodora Bălan în Ofelia are vigoare, mai ales în scena nebuniei, este foarte bine stăpânită, dar înclină, și ea, spre modalitățile tradiționale. Extraordinară este Raluca Păun, care-l joacă pe Polonius în travesti. Ea reușește să portretizeze cu vervă personajul, fără să-l caricaturizeze cu asupra de măsură. Păcat că au fost tăiate sfaturile adresate lui Laerte. Acesta este interpretat corect de Alex Stoicescu, dar prea rigid, desigur, în limitele personajului. Cătălin Vieru și Darko Huruială în rolurile lui Rosencrantz și Guildenstern sunt cei mai convingători delatori din câți am văzut vreodată. Am fost mai puțin încântat de scena groparilor, interpretată ca vodevil de Costinela Ungureanu și Marian Politic. Trebuiau să transpară aici grotescul și absurdul lui Samuel Beckett, nu doar luarea în derâdere a morții, dar aceasta a fost opțiunea regizorală. Este, de asemenea, de remarcat că pentru cine vede piesa pentru prima oară nu se înțelege nimic legat de manipularea duelului: nici că săbiile sunt diferite, nici că una este unsă cu venin, nici că vinul servit este otrăvit.

Este un spectacol demitizant, inteligent, care ne oferă o imagine nonconformistă despre o piesă care nu încetează să obsedeze atâtea generații.

Hamlet

Regia artistică: **Declan DONNELLAN;**
Scenografia: **Nick ORMEROD;**
Asistent regie: **Laurențiu TUDOR;**
Asistent scenografie: **Adelina GALICEANU;**
Asistent mișcare scenică: **Gloria BUCĂTARU;**
Muzica: **Tibor CÁRI;**
Lupte scenice - scrimă: **Antonie MIHAIL**

DISTRIBUȚIA:

Vlad Udrescu (Hamlet); **Claudiu Mihail** (Claudius); **Ramona Drăgulescu** (Gertrude); **Raluca Păun** (Polonius); **Theodora Bălan / Flavia Hojda** (Ofelia); **Alex Stoicescu** (Laertes); **Eugen Titu** (Fantoma); **Cătălin Vieru** (Rosencrantz); **Darko Huruială** (Guildenstern); **Marian Politic** (Gropar 1, al treilea actor); **Costinela Ungureanu** (regina din piesă, Gropar 2); **Angel Rababoc** (regele din piesă, preotul); **Mircea Mogoșeanu** (Străjer 1); **Mihnea Presură** (Străjer 2)

"Hamlet", regia Declan DONNELLAN © Orlando Buda

Hamlet-ul lui Declan Donnellan... și nu numai

George VOLCEANOV

După douăzeci și șapte de ani de la Hamlet-ul lui Tompa Gábor, cu Adrian Pintea în rolul prințului danez, Teatrul Național „Marin Sorescu" din Craiova a readus pe scenă – în zilele de 22, 23 și 24 februarie 2024 – celebra tragedie shakespeariană într-o montare având pe afiș titlul *Shakespeare's Hamlet*. Tot de pe afiș aflăm că este vorba de o coproducție TNMSC și Cheek by Jowl, renumita companie teatrală înființată în 1981 de către regizorul Declan Donnellan și scenograful Nick Ormerod. Numele celor doi britanici domină, de altfel, partea mediană a afișului, sub care este prezentată distribuția.

Declan Donnellan este un vechi prieten al Craiovei, contribuind în decursul ultimelor două decenii la consolidarea prestigiului internațional al Festivalului Shakespeare prin producțiile de înaltă clasă pe care le-a adus pe scena Naționalului craiovean (*A douăsprezecea noapte*, 2006; *Troilus și Cresida*, 2008; *Ce păcat că-i târfă* de John Ford, 2016; *Măsură pentru măsură*, 2018). De anul trecut, când au montat *Oedip rege* de Sofocle (spectacol ce a repurtat, recent, un mare succes în turneul de la Madrid), Donnellan și Ormerod au devenit colaboratori permanenți ai teatrului condus de Alexandru Boureanu.

Asistentului de regie Laurențiu Tudor i-a revenit misiunea de a pregăti versiunea românească a textului decupat de regizor, cu fragmente preluate atât din a doua ediție *in-cuarto* de la 1604-1605, cât și din prima ediție *in-folio* de la 1623. A fost preferată cea mai recentă traducere, cea apărută la Editura Paralela 45 în 2010, revizuită și reeditată în 2016 la Editura Tracus Arte. Repetițiile au fost precedate de un îndelungat proces de selecție, pentru rolul Ofeliei organizându-se un casting la care au participat trei sute de actrițe cu vârsta până în treizeci de ani. Câștigătoarele au fost Flavia Hojda (Ofelia în variantă blondă) și Theodora Bălan (varianta brunetă).

Din complicata intrigă a textului original dispar scena întâlnirii străjerilor de la Elsinore cu Stafia regelui ucis, soliile trimise către și venite dinspre Norvegia, Horațio și Fortinbras. Dialogurile dintre Hamlet și Horațio devin scurte monologuri în care prințul cântărește mersul evenimentelor și își mărturisește (sieși și publicului) ce urmează să întreprindă. Povestea amplă, a relațiilor complicate dintre danezi și norvegieni, cu Fortinbras în ipostaza de al treilea fiu dornic să-și răzbune tatăl ucis, lasă locul unei tragedii familiale, în care conturile urmează a fi reglate între personaje consangvine.

Declan Donnellan s-a ferit să ofere un *statement* clar, o declarație de intenție, lăsând spectacolul să vorbească de la sine. Iar spectacolul vorbește... Personajele, costumate în veșmintele

"Hamlet", regia Declan DONNELLAN © Orlando Buda

zilelor noastre (costume gri sau negre, cămăși albe apretate, cravate asortate – amintind de sobrietatea mediului corporatist), evoluează într-un spațiu îngust, încadrat de gradene. Scenografia, minimalistă, se reduce la un lung covor alb plasat în mijlocul dușumelei negre, încadrat pe fiecare latură de câte cinci taburete cubice, tapițate cu piele neagră. Mișcarea scenică se desfășoară, așadar, exclusiv pe axa longitudinală a spațiului de joc, ce reproduce planșa de scrimă. Duelul invizibil devine metafora centrală a spectacolului. Spectacolul începe cu replica inițială a unuia dintre străjeri („Cine-i acolo?"), după care se sare la primul duel verbal dintre Claudius (regicidul ce își numește nepotul drept succesor la tron) și Hamlet. Toate scenele ulterioare iau forma duelului dintre Hamlet contra restul lumii (fie că-i vorba de intrigantul Polonius, manipulata Ofelia, mult prea schimbătoarea Gertrude sau „prietenii" Rosencrantz și Guildenstern trimiși să-l spioneze pe prinț). Celebra replică „Restu-i tăcere" precedă scena finală, cea a duelului dintre Hamlet și Laertes, desfășurată după toate regulile disciplinei sportive care a dat României o campioană olimpică – spada. Și, fiindcă restu-i tăcere, această scenă a fost gândită ca una de pantomimă, la finalul căreia planșa albă este presărată de cadavrele membrilor familiei regale și ai Curții daneze. (Secvența aceasta amintește de finalul celebrei parodii *Rosencrantz și Guildenstern sunt morți* de Tom Stoppard.) Luminile se sting treptat și întunericul învăluie scena în acordurile funebre, compuse pentru instrumente cu coarde de Cári Tibor.

Spre deosebire de montările shakespeariene românești, punctate de lungi pauze pline de „subînțelesuri", spectacolul oferit de Declan Donnellan excelează (în conformitate cu stilul de joc britanic) la capitolul velocitate, scenele succedându-se într-un iureș amețitor, pentru că într-un duel (nu-i așa?) nu există momente de respiro. Într-o sarabandă a ceremoniilor ciuntite, Hamlet sabotează festivitatea primirii sale la Curte de către Claudius; Claudius întrerupe piesa-în-piesă regizată de Hamlet, Polonius este înmormântat în secret, iar Ofelia (bănuită de suicid) nu are parte de o înmormântare creștinească; în fine, planul criminal al regelui se întoarce împotriva sa și a lui Laertes, transformând-o pe Gertrude în victimă colaterală. Montarea lui Donnellan și Ormerod este un thriller urmărit cu sufletul la gură, un duel invizibil în care Hamlet devine autor, regizor, actor, impresar, sufleor și spectator.

Am apreciat faptul că, spre deosebire de unii regizori români, tentați să monteze un Shakespeare în proză, adesea tălmăcit din alte limbi decât engleza, Declan Donnellan a pus accentul pe rostirea pentametrului iambic ca pentametru iambic, replicile în versuri neștirbind cu nimic interesul pentru ce se întâmplă pe scenă. Exemplar, la acest capitol, Angel Rababoc cu lunga tiradă a Primului Actor despre moartea lui Priam și a Hecubei sau același actor, secondat de Costinela Ungureanu, în declamarea distihurilor rimate din *Uciderea lui Gonzago*. Într-o postare pe facebook, la întoarcerea mea de la Craiova, unde am urmărit spectacolul din data de 23 februarie, am mulțumit *extraordinarei trupe a Teatrului Național „Marin Sorescu" pentru superbul spectacol oferit.* N-au fost cuvinte de complezență; cred că această montare va genera câteva nominalizări la viitoarea Gală a Premiilor UNITER, iar în *pole position* pe lista candidaților o văd pe Raluca Păun, care realizează, în travesti, un Polonius de zile mari. Însă la fel de bune au fost și interpretările lui Vlad Udrescu (Hamlet), Flavia Hojda (Ofelia) sau Claudiu Mihail (Claudius) – acesta din urmă și-a modelat replicile, discursul regal, parcă imitându-i pe „aleșii poporului", care, invitați la ore de maximă audiență în studiourile de televiziune, își aleg cu precauție cuvintele, cu ezitări în frazare, urmate de modulări cât mai persuasive ale tonului. Într-o postare ulterioară, am adăugat: „Declan e ca un mare dirijor: niciun instrument n-a sunat fals și au fost scene (precum cea a budoarului, mamă-fiu) care, în umila mea opinie, au ieșit mai bine decât în toate montările și versiunile cinematografice pe care le-am văzut la viața mea." Într-adevăr, scena budoarului, magistral interpretată de Vlad Udrescu și Ramona Drăgulescu, ne-a înfățișat două personaje ajunse, din motive diferite, pe culmile disperării, tensiunea dramatică acumulată neavând nimic de-a face cu demersul freudian al lui Ernest Jones, de diagnosticare a lui Hamlet cu complexul lui Oedip.

Închei aceste rânduri cu convingerea că *Hamlet*-ul lui Donnellan și Ormerod va rămâne o pagină de referință în istoria montărilor românești ale acestei capodopere.

"Hamlet", regia Declan DONNELLAN ©Orlando Buda

Hamlet pentru toți

Ana ANDREI

Noul spectacol al lui Declan Donnellan are toate ingredientele să se plieze pe toate tipurile de public, bifează aproape orice cerință, de la accesibilitate la metaforă, de la corectitudine politică la o moralitate veche, de la Shakespeare la Caragiale, de la tragedie la comedie, totul pe o bandă rulantă oprită și desfășurată de-a latul scenei, păzită de spectatori, Horatio lângă Horatio. Personajul lipsește, primul aspect pe care l-am aflat fiind că el este publicul, așa cum mi-a subliniat Marius Dobrin ideea regizorului, un martor mut, asemenea fantomei tatălui, uitată pe scenă, și ea mută și neputincioasă, un Eugen Titu cât se poate de real în costumul lui gri, așteptându-și cu seninătate dreptatea. Dar când toți mor, ce sens mai are dreptatea? A cui a fost și de ce a mai contat? Dacă în textul originar explicația poate fi de natură istorică, în textul ales la Craiova explicația este eludată pentru că este o telenovelă de familie și nimic mai mult. Spectacolul de două ore este și el adaptat cu inteligență la limita de suportabilitate a mileniului al treilea, în care, chiar dacă aflat abia la început, contaminarea cu tehnica este evidentă, iar o serie de sindroame ne fac nerăbdători și dominați de hiperkinezie. De aceea, textul păstrează esențialul, ceea ce interesează azi, intriga de curte, modul în care un tânăr restaurează dreptatea în regatul său. La final, rămâne întrebarea: cine va conduce acest regat? E retorică, ce ne mai interesează pe noi cine conduce? Întotdeauna se găsește cineva, nu ne mai stresăm și cu Danemarca de atunci.

Ce vrea oare Hamlet? De ce își ia pantofii roșii? De rujat, o face pentru că este și el o paiață, un alienat, un autoflagelat. De ce își strânge părul cu helanca într-un soi de copilăreală ratată și regăsită? Vlad Udrescu, cu vocea și gesturile care îi definesc deja un stil propriu, este un Hamlet sigur pe sine. Pare gata, în nedumeririle lui, să accepte schimbările produse la castel de moartea tatălui său, până la apariția fantomei, a cărei problemă a fost rezolvată cu naturalețe. Nu mai este un spectru, este chiar Eugen Titu (cum am mai amintit) în carne și oase. Această corporalitate/materializare ar putea ține tot de prezent, nu are sens să mai încerci tot felul de scamatorii, fantomele sunt personaje veridice în poveștile de groază sau în emisiunile de pe Discovery. Aici nu este nimic de acest gen, așadar se recurge la simplitate, doar un reflector mai luminează aura fantomei. Hamlet aleargă atunci când se simte hărțuit, vocea i se ambalează în funcție de intensitatea emoțiilor exprimate. Căutarea lui a fost presimțită înainte ca piesa să debuteze, o anumită neliniște îi străbate conștiința. Nu mai are nevoie de Horatio, el este singur împotriva tuturor și a lui însuși. Viața i se reduce la o singură dorință, este unealta celui din urmă judecător, care excelează în umor negru: toată lumea moare, și foarte important, în tăcere, pentru că toată lumea e vinovată de un păcat și izbăvirea e clipa de liniște. Hamlet este mereu între extreme, iar piesa este epicriza, verdictul nu se formulează într-o propoziție sau frază, complexitatea cazu-

"Hamlet", regia Declan DONNELLAN ©Orlando Buda

lui impune o întreagă pledoarie pentru „a fi sau a nu fi", ascunsă în obscuritate, rămasă în același con de umbră în ciuda scurtei agitații generale. Atitudinea lui Hamlet nu are nimic din atitudinea unui viitor rege, un regat are nevoie de echilibru, iar el nu se poate înscrie în nicio paradigmă a echilibrului. Se pare că și-a iubit doar tatăl. Vlad Udrescu creează cel mai insensibil Hamlet, pierderea tatălui echivalează cu pierderea axului central al propriei existențe. Trădarea mamei a dat lovitura ultimă sinelui său. Ofelia e oferită morții cu nonșalanță, nimic nu tresare în forul lui interior. Uciderea lui Polonius se rezolvă cu o simplă ridicare din umeri, dacă era la locul nepotrivit. Doar moartea lui Gertrude îi readuce umanitatea, sfârșitul o repune pe piedestalul de mamă. Deși interacționează cu toate personajele, singurătatea lui Hamlet rămâne o constantă. Deposedat de Horatio, degeaba se întoarce spre public, publicul nu știe cine e. Intrarea în lumea umbrelor se face cu alai.

Scenografia lui Nick Ormerod este o demonstrație că simplitatea înseamnă curățenie. George Volceanov mi-a dat pontul planșei de scrimă ca metaforă centrală a construcției scenice, mai ales că, de la început, se pregătește duelul final. Danemarca este o țară rece, arhitecții ei n-au avut timp de floricele. Fiecare actor are un loc de stat, de o parte și de alta a planșei-scenă. Recuzita este și ea foarte puțină. De reținut, craniul lui Yorick, rujul, sendvișurile etc., prin alăturarea lor bizară dovedesc că lumea este o colecție incoerentă de lucruri inutile.

Muzica lui Tibor Cári prelungește acțiunea scenică și o pregătește pentru schimbarea de locuri dintre duel și replica „Restul e tăcere". Plasată înaintea duelului, modifică substanțial sensul. Nu moartea e tăcere, ci rezolvarea conflictelor, pacificarea ce are ca rezultat moartea, o consecință a restabilirii ordinii. Duelul, pregătit de Antonie Mihail să fie extrem de real, are o singură muzică, vâjâitul floretei când brăzdează aerul, unul dintre sunetele morții. Izbăvire? Tăcere? Soartă? Consens, dacă tot e să murim, atunci să murim împreună.

Cuplul Gertrude-Claudius pare o prelungire a Iocastei cu Oedip, inclusiv rochia și coafura reginei. Gertrude (Ramona Drăgulescu) și Claudius (Claudiu Mihail) par a avea o relație mai veche, de aici atitudinea ei calmă, inițial, încercarea de a-și convinge fiul că greșește, aproprierea naturală de Claudius, încrederea, iubirea pe care i le acordă. Ea este bine intenționată, inclusiv când îi permite lui Polonius să fie martorul din umbră al întâlnirii cu fiul ei. Ramona Drăgulescu construiește o femeie mai mult decât o regină. Cuplul regal este necesar în economia piesei, dar nu i se dă importanță majoră. De aceea, Claudius și Gertrude rămân personaje secundare care nu periclitează strălucirea lui Hamlet. Ei provoacă, dar nu sunt conștienți unde duce conflictul. Claudius are un plan ascuns, Gertrude, în schimb, este o inocentă trecută de vârsta inocenței. Salvarea ei vine în momentele în care se confruntă cu fiul său, apoi din iubirea maternă manifestată limpede în final.

Polonius, Ofelia, Laertes: Raluca Păun, Flavia Hojda, Alex Stoicescu. Celălalt trio, o imagine în oglindă a familiei regale, Hamlet, Gertrude, Claudius. Oglinda oferă rar o reproducere fidelă, ea distorsionează, inventând adesea o nouă lume. Alegerea Ralucăi Păun pentru Polonius este una dintre ideile magistrale ale acestei noi puneri în scenă a lui „Hamlet". Intrigantul este surprins cu toate defectele lui. Trecut prin Caragiale și adus în prim plan, este combinația perfectă care duce la obținerea celui mai bun produs finit. Polonius aduce stropul de culoare în griul

"Hamlet", regia Declan DONNELLAN ©Orlando Buda

costumelor, prin atitudinea lui de bun cunoscător al vieții, recte al curții. El știe cu precizie când să zâmbească și când să nu vorbească, când să transpire și de ce, dar dorința imposibil de reprimat de a controla totul îi aduce moartea. Polonius rămâne o apariție puternică, arătând din nou potențialul Ralucăi Păun, care reușește să se plieze și să devină un personaj viu și familiar, un mitică de familie bună. Laertes (Alex Stoicescu) și Ofelia (Flavia Hojda) sunt copiii devotați ai tatălui lor. Împreună, au o familie unită, în contrast cu corespondenții regali. Laertes face orice compromis pentru a-și răzbuna tatăl și sora, Ofelia este supusă și ascultătoare. Interacțiunea cu puterea are o influență devastatoare asupra familiei lor. Toți se transformă în victime ale lui Hamlet, el însuși victimă și ucigaș. Laertes este păstrat în niște limite, deși are inteligența de a găsi rezolvări, adesea, acționează din impuls, ceea ce duce la eșec. Ofelia, în varianta Flavia Hojda, este întruchiparea ideii induse de personaj. Fata tânără, blondă, delicată, pierdută în și de dragostea ei, amestec de candoare, suavitate, bucurie și tristețe, de cumințenie și curaj, nu are nicio șansă în viziunea regizorului. Este, însă, o apariție ca o scurtă fluturare de aripi, de păr, de vânt. Îmbrăcată în culori neutre sau închise, cu funda ei neagră în păr, Ofelia este de la început în doliu pentru propria moarte. Inocența ei este absolută, în ciuda micilor aluzii la pierderea ei. Plutirea pe apă o reașază în această aură. În general, ea este înconjurată de flori, dar nu și acum. Florile ei sunt scrisorile, care nu mai înseamnă nimic. Răceala lui Hamlet, indiferența lui, nebunia lui (prefăcută, jucată perfect) constituie tot atâtea explicații pentru nebunia ei reală, provocată de suferință. Ea nu are de demonstrat lucruri mari, singura ei realizare este iubirea ei. Ofelia nu poate înțelege viața fără Hamlet, care nici nu-i explică nimic. Aparent, lipsa de comunicare nu este o problemă modernă, de la Shakespeare încoace nu s-a schimbat nimic. Și nici înainte de el lucrurile nu stăteau altfel. Moartea Ofeliei este gratuită, nu schimbă nimic în desfășurarea acțiunii.

Actorii, Costinela Ungureanu, Angel Rababoc, Marian Politic, și groparii, din nou Costinela Ungureanu, din nou Marian Politic, sunt indispensabili. În primul rând, sunt colorați, apoi sunt gălăgioși și veseli. Ei nu sunt nobili și asta se observă, nu sunt sfâșiați de drame sau tragedii, se pot bucura de viață. Dacă actorii devin un instrument de restaurare a dreptății, groparii își mănâncă sendvișurile cu poftă. Scena surprinde faptul că viața și moartea nu se exclud, ele sunt chiar compatibile. Într-un cimitir se poate mânca, există o familiarizare a groparilor cu dispariția, empatia nu merge foarte departe când vine vorba de cei decedați. E trist, dar e normal. Actorii sunt și ei gropari fără să știe. Sunt ceea ce căuta Hamlet pentru a spune nespusul, pentru că arta este vocea cetății, așadar arta e manifest. La adăpostul ficțiunii, poate spune adevărul. Piesa pregătită de Hamlet, în care se remarcă mai ales regina, o adevărată divă, atrage atenția. Apariția Costinelei Ungureanu în rochie roșie rămâne pe retină. După câștigarea premiului Uniter, actrița a intrat sub o nouă zodie, este mult mai sigură pe sine, își arată mult mai sigur potențialul, iar trecerea de la regină la gropar o demonstrează. S-ar putea subînțelege că regina este groparul, așadar Gertrude este groparul propriului fiu.

Noul „Hamlet" este un spectacol desfășurat pe covorul alb al vieții, o linie dreaptă ca o pistă de decolare, ale cărei lumini de semnalizare sunt actorii, așezați de o parte și de alta, niște controlori de zbor care nu permit nicio greșeală, dar își permit să moară într-o tăcere întreruptă de zgomotele duelului și ale otrăvii, un fel de buton roșu al lui Shakespeare.

A fi sau a nu fi **Horatio,** să spunem ce s-a întâmplat. **Restul...**

Marius DOBRIN

"Hamlet", regia Declan DONNELLAN ©Orlando Buda

„E o măsură-n toate: tu, drumul drept îl ține
Și nu călca hotarul pus între rău și bine”
(Horatius)

„Jurați să nu arătați că știți ceva anume despre mine”
(‘Hamlet’, act I, scena V)

M-a surprins absența lui Horatio, când am citit distribuția anunțată pentru noua premieră. Poate și pentru că, din anii recenți, pe acest simbol al prieteniei bine măsurate și l-a revendicat George Banu. Și-l caut. Decizia lui Declan Donnellan nu poate fi deloc arbitrară și, la sfârșitul spectacolului, am declarat: și eu sunt Horatio! Noi toți, cei de față, putem fi Horatio! Suntem aduși la un pas de poveste, personajele ne spun povestea, iar cei doi protagoniști: Hamlet și Claudius ni se adresează. Suntem – chiar prin dispunerea gradenelor, pentru că, din nou, spectatorii urcă în scenă, o decizie prin care administrația își asumă un număr redus de locuri la o reprezentație – de-o parte și de alta a spațiului de joc. Precum niște jurați, în fața cărora cei care se înfruntă își pledează cauza. Jurați cărora nu li se cere să judece, doar să **se** judece, fiecare cu propria introspecție. Mai mult, spectacolul începe cu întrebarea „Cine-i acolo?”, dar enunțată de Hamlet – singur, în centrul unui cerc de lumină a unui singur proiector – și, după ivirea tuturor personajelor, uniform costumate, ca pentru prezentare, imediat o aduce și pe aceea atât de faimoasă. Vlad Udrescu, noul Hamlet, o rostește distribuind cele două opțiuni, celor două gradene față-n față. Prima pledoarie este a lui Claudius. Îi pot spune și lui ‘noul’ Claudius, pentru că e prima dată când acest personaj îmi apare atât de convingător în demersul său. Îl interpretează Claudiu Mihail. Impresionant, în opinia mea, mai ales cu chipul adus de machiaj la un alb cadaveric, cu părul perfect omogenizat într-o pastă, așa cum l-am văzut în prima repetiție cu public. Și e locul să evoc legătura cu precedenta montare aici a lui Donnellan, ‘Oedip’. În primul rând pentru că, păstrând nucleul de actori de acolo, oferă o transformare de simetrie cu cei doi deja amintiți, ca rang în distribuție. Fără să fie un act de compensare, ci pe o foarte bună identificare a unor calități potrivite rolurilor. Pivotul rămânând Ramona Drăgulescu, acum Gertrude.

În al doilea rând, ‘Hamlet’ continuă ‘Oedip’ în sensul filosofiei care stă la baza propunerii teatrale: realizarea unei conexiuni puternice cu spectatorul. Cu o apropiere fizică și cu o captare a privirii, facilitând comunicarea. Într-un fel, și Vlad Udrescu are în Hamlet critica lui Creon, și Claudiu Mihail aduce în Claudius maniera de a câștiga încrederea celor din jur cu ingredientele

"Hamlet", regia Declan DONNELLAN ©Albert Dobrin

acelui Oedip: retorică, gesturi ample și frecvente, ca un politician care are nevoie de votul fiecăruia. Tocmai această gesticulație, remanentă, într-un fel, m-a câștigat. Poate pentru că eu cred într-o asemenea elocință. Toți actorii din 'Hamlet' rostesc limpede, ceea ce oferă șansa reîntâlnirii cu textul lui Shakespeare, acum în traducerea lui George Volceanov, care se aude perfect – atât cât este, completat cu multe adaptări din prezentul nostru – și reamintește cât de mult ne-a amprentat cultural, prin atâtea replici și idei. Claudiu Mihail face, uneori, o pauză după primul cuvânt, caută mereu să adauge plasticitate replicii. Poți uita că a comis o crimă, îi poți accepta buna credință, de acum înainte, până la proba contrarie, care apare și alungă orice ezitare. Monologul său despre rugăciune aduce și sensibilitate și vulnerabilitate și rațiune și conștiință, oricât ar părea de paradoxal. „În Cer e altfel:/ Acolo nu-s potlogării, păcatul/ E la vedere, suntem obligaţi/ Să ni-l mărturisim în amănunt./ Şi-atunci? Ce mai rămâne? Pocăinţa?/ Să văd ce poate face. Şi mai ce?/ Dar ce-ar putea, când nu te poţi căi?/ Ce groaznic! Vai, pe dinăuntru-s negru/ Ca moartea. Suflete, în laţ te zbaţi/ Să scapi şi tot mai rău te prinzi!". După ce și-a rostit tirada alternând adresarea 'juraților', îngenunchează la un capăt al lungului culoar alb. E timpul, iată, să vorbesc și despre asta.

Cum s-a mai spus, Declan Donnellan și Nick Ormerod creează împreună. Spectacolul capătă, astfel, omogenitate de parcă ar fi un singur creator. Scenografia o poți numi minimalistă, dar e de o bogăție ideatică impresionantă. Culoarul alb, pornit din buza scenei, de pe marginea unei prăpăstii – dinspre hăul sălii goale, ghicite în întuneric – până în uriașul perete metalic, care, spre deosebire de 'Oedip', acum nu se mai ridică, devine, într-un fel, spațiul de viață și spațiul de moarte. Chiar dacă personajele închipuie acțiuni în jurul gradenelor, culoarul acesta e viața. Una care se sfârșește. E alb la început, pătat de roșu, chiar zgâriat, la sfârșit. E mărginit de două benzi negre pe care doar Hamlet și Ofelia joacă, petrec mai mult timp, ceilalți doar traversează ori stau așezați. În debutul celebrei scene „Vorbe, vorbe, vorbe" – redată, ca atâtea altele, cu o tușă apăsată de sarcasm, cu o nuanță de detașare de bagajul cultural al sensurilor – Hamlet merge pe granița dintre alb și negru, într-o metaforă a muchiei. E drept, o face încălțat în pantofi roșii de damă, dar asta e altă discuție. Culoarul este, în cele din urmă, planșa de scrimă. De-o parte și de alta, treisprezece structuri metalice cubice, drept scaune pentru treisprezece din cei paisprezece actori ai distribuției. Hamlet se așează o dată, în umbră, pe timpul monologului ce precede rugăciunea lui Claudius, pentru ca abia la sfârșit să se alăture celor morți de-a lungul spectacolului. În

"Hamlet", regia Declan DONNELLAN ©Orlando Buda

această scenă finală, sub modelul cercurilor mici de lumină și de umbră, rămân scaune libere pentru că actorii din piesă și cei doi străjeri s-au retras mai demult sau o iau la fugă văzând rezultatul duelului. Unul dintre cuburi e folosit o dată ca armă, când Hamlet e încercat de impulsul uciderii lui Claudius – spectatorii de pe rândurile de sus pot vedea limpede, proiectate pe culoarul alb, umbrele lor, în secundele ezitării. Primul dintre morți este, desigur, tatăl lui Hamlet. Prezent mereu, la capătul dinspre fundul scenei. Eugen Titu se ridică de două ori pentru dialogul cu Hamlet – să-i spună ce s-a întâmplat, îndemnând la răzbunare, și pentru a cere clemență în privința Gertrudei –, cu glas cald, dar ferm, o durere mocnită și înduioșare. Aceste desprinderi de scaunul de dincolo, sunt marcate într-o lumină albastră, a interferenței lumilor. La un moment dat, la cele două capete ale culoarului alb sunt cei doi frați. Cain și Abel. Se simt, în spectacol, multe semne biblice. De la motivul fratricidului și evocarea șarpelui, până la viziunea pauliană a căsătoriei sau până la referința evanghelică „există o providență specială până şi-n căderea unei vrăbii". Hamlet poate fi văzut și ca un trimis al Tatălui cel nevăzut, 'Horatio' căpătând îndemnul mărturisitorilor.

Vlad Udrescu se arată un Hamlet nu doar cu un singur chip. Este, înainte de orice, un purtător de mustrări la adresa celor care au greșit. În primul rând la adresa mamei. Apoi simte minciuna celorlalți și nu poate accepta. Așa scoate la iveală rujul, cu care însemnează buze, nas ori braț la cei pe care-i simte că-i ascund adevărul. Se arată un foarte sensibil senzor în acest sens. Atât cu Rosencrantz și Guildenstern dar și cu Ofelia – când întreabă brusc, în continuarea acelui aprig îndemn legat de mănăstire, ca un anchetator, „Unde ţi-e tatăl?", întrebare ce o face, de-a dreptul firesc, pe aceasta, să răspundă ocolind adevărul, unul gestionat altfel în relație cu un presupus atins de nebunie – și, ca un corolar, cu Gertrude. Declan Donnellan intervine în celebra lor scenă prin includerea unui gest care alterează, într-un fel, sensul. Astfel, îl pune pe Polonius să-i ofere mamei un pistol, sugerându-i potențialitatea de a fi nevoie de așa ceva. Desigur, poate fi în suita etichetei de nebunie la care țese de la bun început. Ramona Drăgulescu (Gertrude), privește cu groază ceea ce primește și poate n-ar fi acceptat de nu se auzea, în același timp, glasul lui Hamlet. Adaptat, un pic, reacțiilor de azi, schimbul de replici ajunge repede la bruscarea mamei, cel puțin atât cât Hamlet să dea de pistolul ascuns în buzunar. Privirile lor încarcă momentul cu un dramatism esențial pentru relația lor. Este aidoma acelor întâmplări în care nu mai există rațiune pentru a asculta explicația nevinovată. Nebunia jucată de Hamlet devine, într-o clipă, una reală. Care nu doar comite o crimă, dar alimentează furia cu care fiul își acuză mama. Este, îmi pare, și tăcerea lui Shakespeare vizavi de explicația completă a Gertrudei. Și pentru că am privit 'Hamlet' ca în suită cu 'Oedip', nici acolo Ramona Drăgulescu, în Iocasta, n-a avut suportul punctului de vedere al acesteia privitor la trecutul incriminat. În Gertrude, ea oferă impresia de înțelegere cu Claudius. Se vede o relație în care cei doi nu se contrazic, ba chiar se simte accentuată similitudinea senină a reacțiilor, când cuplul regal mulțumește, la fel, lui Rosencrantz și Guildenstern. Față de Hamlet, Ramona Drăgulescu exprimă sentimentele unei mame atente, fără excese, potrivit rangului și canonului occidental. Dar se vede limpede dorința de a face bine propriului său copil. Și moare cu privirea spre el. Joacă și ceea ce presupune demnitatea unei regine – este de urmărit și în relația cu Ofelia, până și în gestul depunerii buchetului de flori în poala celei duse.

Ofelia este în dublă distribuție, ceea ce impune spectatorului să vadă de cel puțin două ori spectacolul, pentru că sunt nuanțe aduse de fiecare actriță. Flavia Hojda

"Hamlet", regia Declan DONNELLAN ©Orlando Buda

este mai exuberantă, zâmbește mai mult – e, acolo, un amestec de inocență și, totodată, o urmă de capacitate de a răspunde unei cereri de relație. Propune o fragilitate de o poezie 'vegetală', aș zice, în acord cu monologul final. Theodora Bălan zâmbește mai puțin, pare mai degrabă fiica supusă, ridicând mai rar privirea, izbucnind cu egală forță în urma încercărilor prin care trece. Jerseul gri, deschis spre a lăsa vederii albul imaculat al cămășii, alături de negrul fustei lungi, sacoul excesiv de larg, în momentul nebuniei, sunt elemente care nu doar se asortează costumației generale, dar și ajută la definirea personajului.

Revenind la Hamlet, cel venit să pună o oglindă în fața oamenilor, ca-n cărțile sfinte, își asumă și el păcate. Iar Vlad Udrescu pune același patos în propria descriere.

„Eu unul sunt destul de cinstit, dar singur m-aș putea acuza de niște lucruri pentru care ar fi fost mai bine să nu mă nasc: sunt foarte mândru, răzbunător, ambițios, cu mai multe păcate decât idei". Așa cum transpare și modestia, simplitatea din purtarea lui, chiar și fără să rostească parabola cojii de nucă, una atât de orientală. Dar ceea ce îmi pare a fi forța interpretării sale este fragilitatea dezvăluită în câteva clipe. Câteva lacrimi și vocea gâtuită de emoție, aidoma unui copil în fața unei piedici cât lumea. Altfel, prin logica spectacolului, avem și căutarea identității, afirmarea ei. Cu gesturi de la tricoul ridicat spre a-l face turban, până la pantofii roșii de damă (reamintesc mersul acela pe dunga subțire dintre albul covorului și negrul adaosului), inclusiv secvențele omenești ale glumelor cu aluzii deocheate, cu accente diferite, până la cele mai apăsate (poate un pic prea) din dialogul cu Guildenstern, despre fluier (înlocuind tocmai de asta flautul din textul original). Sunt multe scene în care Vlad Udrescu impune imagini pentru Hamlet. Aș mai nota exuberanța cu care se rotește, în brațe și-n picioare, de-a lungul culoarului alb, atunci când trucul 'cursei de șoareci' i-a adus confirmarea în ceea ce-l privește pe Claudius. Și, ceea ce pe mine m-a impresionat în mod deosebit, seninătatea, ca semn de mare forță sufletească, rațională, cu care își asumă, la final, provocarea duelului. „De-o fi să fie acum, n-a mai fi altă dată; de n-o fi altă dată, se va-ntâmpla acum; de n-o fi acum, tot va fi altă dată: totul e să fii gata." Și tăcerea se instalează mai devreme.

Duelul este elegant (scena a beneficiat, în repetiții, de aportul lui Antonie Mihail) și, aidoma unei competiții sportive, este arbitrat de personajul denumit străjer în distribuție, interpretat cu o anume rigoare a gesturilor de către Mircea Mogoșeanu. Spre deosebire de al doilea străjer – interpretat de încă studentul Mihnea Presură – el are și câteva replici, aducând mesajul lui Hamlet. Amândoi acești foarte tineri actori sunt exacți în mișcări, se sincronizează cu grupul, se 'văd'. Duelul aduce, prin inovația regizorului, mici schimbări față de textul original – oarecum semnificative, fără a schimba fondul, dar cu nuanțe de neignorat –, între care descoperirea urmelor de otravă pe vârful floretei este mai greu de susținut. În această scenă fără cuvinte, care durează 5-6 minute, se vede limpede și privirea lui Laertes, gestul său de recunoaștere a înșelătoriei cu floretele, de confirmare a vinovăției lui Claudius. Laertes este jucat admirabil de către un alt actor venit de la Târgu Mureș (un parteneriat ce s-a dovedit benefic și la 'Richard III', când l-am avut aici pe Dan

"Hamlet", regia Declan DONNELLAN ©Orlando Buda

Rădulescu), Alex Stoicescu. Pentru cine l-a văzut protagonist în 'Ierbar' (regia Radu Afrim), e o transformare la mijloc, un salt rapid de la adolescentul cu păr creț bogat, cu inocența în priviri, la tânărul bărbat, voinic, tuns, cu zâmbet parcimonios, cu priviri tăioase când se aprinde sângele – iute la mânie – și în relații corecte cu tatăl, cu Claudius, vădit iubitor frate pentru Ofelia și, cu o minunată expresie pe chip când e căzut în duel. Se anunță un actor puternic și cu un accent particular, cu acel farmec care atrage atenția.

Polonius este surpriza acestei montări, nu neapărat pentru că vedem un travesti, ci pentru că este asumat de Raluca Păun, într-o construcție de personaj cu multe fațete, într-o nebănuită reașezare. La întrebarea din deschidere, a lui Hamlet, Polonius apare mai întâi, și, astfel, regizorul punctează din start. Privirile rămân mult timp legate de Polonius. Machiajul, felul în care este strâns părul, ajută expresivității actriței, ochelarii potențează vioiciunea din priviri. Atitudinea onctuoasă și postura de subordonat – m-a obsedat felul în care ține palmele drepte, cu degetele lipite, un gest milităros și, totodată, de o ironie subtilă – sunt duse doar atât cât trebuie, lăsând loc unui umor inteligent. Replicile cu jocuri de cuvinte sunt bijuterii de rostire și, practic, nu e scenă în care Polonius să nu producă haz, un haz spiritual. Și aici avem o bună dozare, cât spectacolul să nu fie deturnat. Și încă mai propune ceva Raluca Păun în Polonius, cu atât mai consistent, cu cât vine să însoțească trăsăturile de mai sus. Poți să-l vezi pe Polonius și ca un tată – „Ia cogitați, o fiică am – o am/ Cât timp e-a mea" –aparent, singur, chiar de e de modă veche, grija de părinte nu-i poate fi tăgăduită. Continuarea replicii lui Hamlet, când îl numește negustor de pește, repetarea doar a cuvântului „pește" este inadecvată tocmai pentru că Polonius procedează altfel. Un strop de duioșie câștigă atunci când, în treacăt, își amintește: „e-adevărat că-n tinereţea mea am suferit o mare depresie din dragoste, foarte aproape de aceasta". Cum ține să adauge că a jucat și teatru (cred că e neizbutit jocul de cuvinte 'Capitoliu'-'capitală' din schimbul de replici Polonius-Hamlet), comentariile la adresa tiradei Primului Actor se revarsă firesc, în nota unei ironii ce poate fi extinsă de la poveste către o declarată 'artă poetică' a regizorului.

Altfel, între spectatori se simte atenția cu care ascultă rostirea lui Angel Rababoc. O voce rară, tot mai rară. A ilustrat jocul cu gesturi largi, rezonanța istorică, pateticul teatrului de altădată. Avem, practic, o scurtă secțiune prin istoria acestei arte. Într-un parteneriat cu Costinela Ungureanu și Marian Politic, fiecare completând eleganța Primului Actor și venind cu amprenta proprie și a generației sale. 'Cursa de șoareci' schimbă puțin registrul pe culoarul alb. Din nou lumina în cercuri alăturate, acum în nuanțe de albastru, Costinela Ungureanu apare în roșu din cap până-n picioare, un roșu de o nuanță mai închisă, drama este punctată și de un gong, în mâna lui Marian Politic, și de sunetul tobei mari, într-un capăt, din loviturile

lui Cătălin Vieru. Este momentul în care intervine și muzica lui Cári Tibor. Ca și la 'Oedip', Declan Donnellan a vrut un cântec. Doar unul. Acum reluat în final. Copleșitor. Muzica se revarsă ca din spatele gradenelor, umplând tot spațiul. Nu degeaba Cári Tibor este și un compozitor – de succes – de muzică de film, se simte cuprinderea 'panoramică' pe care muzica o propune scenei respective. Dacă trupa de actori extind culoarea – în ansamblul gri-alb-negru – doi dintre interpreții actorilor o mai ridică o treaptă. Marian Politic și Costinela Ungureanu sunt ceea ce Shakespeare stabilește, clovni-gropari. Intrarea lor este pe măsură, cu un joc de note muzicale, continuat cu un clasic schimb de palme și un pas dansat împreună, cântând strengărește, alternativa ușor deocheată a temei grave. O introducere cum nu se poate mai nimerită pentru scena care vorbește despre deșertăciune. Răspunsurile cu tâlc ale groparilor prefațează emoționantul monolog 'Yorick', cu un Hamlet ce și-a pierdut hainele adolescentine și a trebuit să îmbrace un costum ce se apropie de eleganța celor de la curte. Imaginea sa cu craniul lui Yorick în mână caută, retrospectiv, însoțirea cu aceea în care Hamlet, înlăcrimat, răspunde cu îmbrățișare brațelor deschise cu care tatăl i se apropie, cum îi ia în palme capul, într-o dureroasă regăsire de-o clipă. Yorick 'își spune morala' și clovneria încetează, groparii își fac datoria tăcut, retrăgându-se. Într-o anumită măsură, când Hamlet îi colorează lui Guildenstern, în roșu, vârful nasului, chipul actorului Darko Huruială se luminează a clovn. Alături de Rosencrantz (Cătălin Vieru), ni se înfățișează alt cuplu ludic. Sunt exuberanți, apar cu bună credință, încât acuza lui Hamlet, care-l face 'burete' pe Rosencrantz, pare ușor exagerată. Este în jocul lor și evocarea unei prietenii vechi și spiritul de executant cu sânge rece. Este o clipă când Guildenstern pune piciorul în prag în fața tertipurilor lui Hamlet. Și prințul răspunde brusc serios. Cei doi apar împreună, împart câte un covrig, se zgribulesc unul cu capul în umărul celuilalt pentru călătoria pe mare, una care se transformă în marea călătorie. Pier împreună fără să știe cum și de ce.

Este absolut remarcabil cum montarea lui Declan Donnellan pune, desigur, toată lumina pe Hamlet, dar, în cele din urmă, simțim limpede cum toți ceilalți treisprezece actori se văd, au scene consistente, jocul lor se îmbină în mecanism și numai împreună se naște magia acestui spectacol. Ce rămâne în noi? Ceea ce rezonează în fiecare. Poate de aceea nu putem fi juriați. Faptele trec în plan secund, istoria nu poate lumina toate fețetele acestora. Dar, îmi pare, suntem Horatio pentru vorbele cu tâlc pe care Shakespeare le distribuie fiecărui personaj. Andrei Șerban, într-un interviu pe care i l-a luat Alina-Ioana Vasiliu (Tomis 3/2024), vorbește despre asta:

„E foarte bizar cum textul, fiind același, e ca un cameleon care se adaptează continuu la orice situație și arată cât de universal este. Este atât de actual, dar descrie o situație ce poate fi oricând în lume, în orice perioadă a istoriei. Toate piesele lui Shakespeare sunt ambigue pentru că pot fi descifrate la un nivel imediat, realist, social, ideologic sau pot fi deschise spre un univers mai misterios, mai oniric, spre spiritual [...] Tot exemplul vieții lui Hamlet, o viață de sacrificiu, totuși nu răspunde: dacă merită mai mult să trăiești și cum trăiești, și de ce trăiești, sau e mai bine să... fii în altă parte. E un imens paradox, foarte greu de deslușit și este piesa care ne chinuiește pe toți. Toți am dori să o descifrăm și nu putem."

'Hamlet' se montează rar. Poate o dată pe generație. Din spectacolele trecute au rămas doar consemnări, câteva fotografii și, de la versiunea lui Tompa Gabor (cu Andrei Pintea invitat la Craiova), o filmare cu mijloacele timpului. Un secol a trecut și pe scena craioveană au jucat Hamlet actori care au venit în Craiova, așa cum actori craioveni au jucat Hamlet în țară. Vlad Udrescu e născut aici. Cel mai tânăr Hamlet a fost Sorin Leoveanu (la Cluj, regia Vlad Mugur), la 27 de ani. Vlad Udrescu are 38 dar îl percep ca mult mai tânăr. Chiar și zâmbetul său, de la aplauzele de final, după ce s-a estompat încordarea unui spectacol solicitant, îmi pare că am văzut un Hamlet cu totul altfel, mai degrabă adolescentin. Chip și suflet. Povestea e „despre tine fără pereche, despre tine adolescent evanescent, despre puterea ta, despre ticăloșia ta, dar mai ales despre profunzimea chinuitoare și limpede cu care nu te vei mai întâlni niciodată." (Simona Popescu, 'Juventus')

"Hamlet", regia Declan DONNELLAN ©Albert Dobrin

A tale of being *and* not being
(& of the quest for meaning and purpose)

Mădălina NICA

Să tac sau să spun? Falsă alternativă. Pentru mine, după *Hamlet* al lui Declan Dnnellan, totul a fost tăcere pentru o nu scurtă vreme. Dacă este să spun, încep așa: „Să mori, să dormi sau poate să visezi?" Un răspuns, găsit la Virgil Mazilescu, îmi pare potrivit unor părți din atmosfera spectacolului: „dormi dormi somnul te duce de pe lume/ te spală și te piaptănă și te împarte/ copiilor săraci (...)".

De fapt, acest *Hamlet* te trezește, te duce de pe lumea în care te mai și dormi, te mai și ascunzi, te mai și minți, te mai și mori. Te redă unei lumi în care să îndrăznești să cauți să afli și să fii cine și ceea ce ești și să nu fii ceea și cine nu ești, trecându-te printr-o lume anume făcută să poți vedea și să te vezi cât mai rațional, reflexie a felului în care este construit ceea ce-ți este adus în fața ochilor. Un rațional partener cu emoționalul, potențându-se și ponderându-se reciproc, pentru a găsi rezolvarea conflictelor (interioare, exterioare și cu exteriorul) în care suntem prinși, similar manierei în care partenerii de joc găsesc soluții pentru situațiile scenice.

Spectacolul lui Declan Donnellan și Nick Omerod (cu Laurențiu Tudor asistent regie și asistent scenografie Adelina Galiceanu) transformă interstițiul dat de opoziții și alternative (printre care și celebra „a fi sau a nu fi", cu care de altfel începe) într-o țesătură de interstiții, umplută prin înlocuirea opoziției cu transcenderea ei, înlocuirea lui „sau" cu „și". În țesătură se citește desfășurarea atât a simultaneității lui „da și nu", a lui „a fi și a nu fi", a lui „cine/ce este și cine/ce nu este (dar pretinde a fi)", cât și a succesiunii lor, odată desprinse din încleștare. Aidoma felului în care viața, plină de adevăr și minciună, de autenticitate și falsitate, de bunătate și cruzime, de iubire și ură, de înflorire și distructivitate și atât de plină de moarte este la capăt înlocuită de aceasta din urmă. Cine câștigă? Faptic, moartea. Simbolic, viața, prin cei ce au trăit-o și prin cei rămași în ea. Doar cei vii pot muri. Și doar cei vii se pot întreba despre viață, moarte, ei înșiși, ceilalți, motive, rațiuni și scopuri. Despre cum, de ce și pentru ce. Despre lumina și întunericul din ei, despre mizerie și puritate. Despre sens(uri). Doar viii pot porni în căutarea de sens. Pierdut? Și/sau regăsit? Tot ei și numai ei pot povesti despre asta. A fi și a trăi este în mare măsură și despre asta.

Hamlet se derulează alert, un duel continuu între contrarii (de unde și monocromul ales, alb și negru topite în griul multora dintre costume, cu diferiți gradienți și subtonuri; nu întâmplător groparii, actorii veniți la curte și într-o secvență anume Gertrude au culori tari în costumele lor). Între, pe de o parte, Hamlet - care se prezintă așa cum este, lipsit de alți aliați în afară de noi, publicul (un Horațio colectiv), de prezența stafiei tatălui (Eugen Titu), și de Ofelia (Flavia Hojda, Theodora Bălan), pe care o îndepărtează

-, şi, pe de altă parte, ceilalţi, care se prezintă aşa cum în realitate nu sunt. Un duel între lipsa de mască, ce-i permite lui Hamlet să-şi coloreze gura, în căutarea autenticităţii chipului celui viu şi să-şi transforme bluza în turban (element de costum în costum) şi măştile celorlalţi, pe care se străduieşte să le dea jos, cu speranţa unui disperat (vorba lui Mounier, la care tot revin). Sau măcar să le schimonosească suficient pentru a vedea prin ele (o face și cu Gertrude, și cu Polonius - Raluca Păun, și cu Guildenstern - Darko Huruială și chiar cu Ofelia). Din nevoia trăită organic și plenar de a face adevărul cunoscut, de a înțelege, de a se găsi, de a face față, de a se autoregla, de a da sens. De a restaura. Confruntat cu prăpastia lipsei de sens, direcție, înțeles(uri) Hamlet nu capitulează, ci le caută cu fervoare, uneori cu naivitatea copilului luând foarte în serios jocul. Dacă sensul este un proces, nu ceva imanent și se construiește pe măsura înaintării către un *purpose*, atunci există destul *meaning* în căutarea însăși încât Hamlet să nu se oprească din a trăi.

Acest duel necontenit este rezumat de și culminează cu duelul din final, dintre Hamlet și Laertes (Alex Stoicescu), desfășurat după rostirea unei alte replici celebre, în tăcere. Fără vorbe („vorbe, vorbe, vorbe", ne atrăsese atenția Hamlet cu ceva timp înainte, adică ascunderi, mistificări, inutilități, măști), într-o tensiune palpabilă (acel gen de moment când publicul parcă-și ține respirația), în cadența dată de sunetul încleștării săbiilor și apoi de o muzică simplă, sfâșietoare (Tibor Cári), folosită cu aceeași justă măsură precum în celelalte rare ocazii de până atunci. Un final cinematografic, conștient de importanța mizei din rezolvarea avansată, înscris în logica lui despre ceea ce nu se poate vorbi trebuie să se tacă și găsită calea cea mai apropriată pentru a comunica. Ni se reamintește că textul, în teatru, este foarte mult despre trup, din care vine vocea și atunci când glasul e oprit.

Non multa, sed multum. Ca-n poezia mare, căreia abjectul și sublimul nu îi sunt străine. Valabil de la un capăt la altul al spectacolului. Puține obiecte, niciunul pur decorativ, totul util și pertinent, ceea ce face ca fiecare să capete încărcătură și greutate. Obiectele sunt simboluri instrumentalizate pentru a accentua omenescul, deschiderea către universal prin surprinderea particularului în paradoxurile sale ieșite împreună din crisalidă. Concentrare. Însă neesențializantă: invitația la chestionare și nuanțare este mereu prezentă. A fi, a nu fi nu se referă la substanțe, ci, în stil fenomenologic, la existența manifestă și resorturile ce o mențin în mișcare.

Pentru ca sugestia să funcționeze și apăsarea să nu se transforme din scop și efect, din atmosferă învăluitoare insinuată adesea enigmatic într-un mijloc deranjant, întregul este clădit, spus și arătat clar, curat, în stil elisabetan, vorba unui bun prieten. Cu precizie. Precizia apei. Limpede la suprafață, pentru a ne permite oglindirea în ea, în siguranța poziționării pe cele două maluri, O apă prin care să putem prezice tulburarea din adânc, înainte chiar să iasă la lumină. O apă egală cu sine, onestă, ca țesătura albă ce leagă viața de moarte, țesătura timpului dintr-o poveste despre care știm cum se va sfârși, străbate mijlocul scenei, izvorâtă din zidul din fier de care Hamlet se sprijină pentru a nu colapsa, chiar și atunci când, nemaiținându-l picioarele, cade la pământ. Același zid de care îl lipește pe Guildenstern, în exasperarea de a afla adevărul. Zidul pe care Ofelia îl face să răsune, cu lopata, înainte de a pica în prăpastia căscată în ea de pierderea dragostei și a tatălui. O prăbușire pe care eterica Flavia Hojda o joacă blând și delicat, un foc ce alunecă în stingere ușor, fără să scoată scântei debusolante, precum un cântec de leagăn transformat, pe nesimțite, în cântecul de adio intonat cristalin, armonios și domol, cumva auriu, precum părul său. Aceeași prăbușire este redată de Theodora Bălan mai cu nerv, asprime, întuneric şi jar mai accentuat, precum buclele sale aproape negre Ambele Ofelii sunt cuceritoare prin felul în care se menţin *on the edge* și se aruncă apoi de partea cealaltă. Din ambele variante, diferite, ale cuplului Ofelia-Hamlet, răsună jalea eșecului dragostei de a menține deasupra apei.

On the edge, walking the fine line ar descrie dinamismul și înălțimea tensiunii constante a spectacolului, conceput cu eleganță și eficiență. Fără timpi morți. Antrenant, fără a obosi. Teatrul ca artă a cunoașterii și ca știință a acțiunii (sau știință a cunoașterii și artă a acțiunii, însă mereu amândouă). Teatrul ca întâlnire. Nu suntem o clipă slăbiți, deși ni se îngăduie să râdem (comicul nu este nici el îngroșat, ci ironic și ironizant), să empatizăm, să ne amuzăm împreună cu actorii, inclusiv în scenele de teatru în teatru. Zâmbesc amintindu-mi, de pildă, cum am râs la fiecare dintre cele trei reprezentații văzute, la „regina Cuvăl", replica lui Polonius. Umorul și emoțiile sunt stârnite la fel de *clean. No tricks*, cu dozajul adecvat valorosului manifestat în firescul său, precum apa știe nu doar să ia forma albiei, ci să-și sape albia cea mai potrivită ei înseși. În acest firesc sunt cuprinse și mistificarea, și duplicitatea, și ambivalența tipică multor personaje. Unele mai vii decât altele, în funcție de cât își ascund adevărul (aspect redat, de pildă, și în rigiditatea coafurii, în cazul lui Laertes, Polonius, Claudius). Printre ele, stafia vie a tatălui ucis, albastră și rece, dătătoare de căldură și lumină doar pentru Hamlet.

Echipei spectacolului i-a reușit o construcție generoasă, cu tăieturi, deconstrucție (inclusiv a textului, în traducerea încântătoare a lui George Volceanov), adăugiri și reconstrucție matematică. Toate mijloacele în slujba țelului, a țintei de a nu lăsa *loose ends* cât se deschid pentru receptori căi de receptare şi interogaţie personală (în aceeași apă, fiecare înoată în felul său pentru a ajunge la *finish*-ul a cărui înfățișare este abia atunci revelată, sub lumina aprinsă pe tine din nou). Flux neîntrerupt de energie, prezent și-n tăceri, niciodată la voia întâmplării, așa încât stranietatea devine foarte familiară. Familiare și costumele, purtabile de mai oricare dintre noi în viața de zi cu zi din timpurile acestea.

E cunoscut că metoda lui Declan Donnellan nu favorizează vizibilitatea regizorului stăpân de tipul naratorului omniscient

"Hamlet", regia Declan DONNELLAN © Orlando Buda

și omniprezent, care să riște să devină personajul central și să fure *spotlight*-ul. Dimpotrivă, personajele sunt naratori, în întreteserea de narațiuni, texturată și polifonică, cu dirijor invizibil și cu vioara întâi, Vlad Udrescu (Hamlet), în armonie cu ceilalți. Până și în secvența când se joacă, asumat, de-a primadona, pentru a stârni dacă nu un răspuns, măcar o reacție din partea celor de la care își dorește să primească ceva de folos în ajungerea la adevăr și la *meaning*.

Generozitatea metodei lui Donnellan, evidentă și în *Oedip rege*, stă în centralitatea actorilor, valorizați și provocați să fie, la rândul lor, generoși unii cu alții și cu spectatorii. Miza pe jocul actoricesc, absența fumului și a butaforiei, se acordează cu spațiul scenic aerisit, golit de orice element care să distragă atenția de la protagoniști, dar nu gol. O simplitate de după înțelegerea complexității, a cărei reașezare în act ia o formă generatoare de confortul necesar pentru a suporta disconfortul de a fi tulburat. Timpul pare să nu conteze (nici n-am simțit cum s-au scurs cele două ore), este o variabilă a spațiului delimitat și totuși deschis (privit de mai sus, seamănă cu un joc de șah pe o tablă rectangulară, căci strâmtă este calea ajungerii la singurul *outcome* posibil), fluid, modulat de personaje, de mișcările lor, de fluxul dintre ele, al grupului și *one on one*. Și ce torent electric între Hamlet și Polonius, un dans a milioane de sinapse! Sau între Hamlet și Gertrude, atunci când mama din ea reușește să ia, în sfârșit, locul soției și compasiunea pentru fiu răzbate, chiar dacă rămâne depășită de situație și nu îl acceptă necondiționat.

Dacă în *Oedip rege* publicul este adus foarte aproape, chemat să se miște împreună cu actorii, în același spațiu, în *Hamlet* este doar împărțit în două și așezat față în față cu personajele și cu cealaltă jumătate din el însuși. Un fel de pereți laterali ce ajută apa să rămână în matcă. Ne putem astfel urmări și reflecta unii în și pe alții. Ne putem vedea și putem fi văzuți. Existăm. Suntem. Atât pentru personaje, care ne privesc insistent, în tăcere, când își fac intrarea, cât și pentru ceilalți „ca noi". De o parte și de cealaltă a apei, suntem martori neputincioși la desfășurarea unei povești pe care o cunoaștem, în această formă, proaspătă, pentru prima oară, căci nu te scalzi de două ori în aceeași apă și nu o faci de două ori același O poveste, printre altele, a confruntării dintre integritate și ipocrizie, în variantele celor ce nu se arată așa cum sunt, dar ale căror resorturi rămân pentru noi transparente, grație felului convingător în care sunt concepuți: Polonius, Gertrude, Claudius, Laertes, Rosencrantz (Cătălin Vieru) și Giuildenstern.

La apă vii să te scalzi, prin ochi, cu interiorul, lăsându-ți trupul din carne pe mal, invers de cum alege să facă, la capătul poveștii sale, Ofelia. În jur, un peisaj auster, un întrelumi, un interstițiu sumbru, preponderent monocrom, în care lumina și clipocește, și străfulgerează, uneori colorat. Mai mereu rece, cu o intensitate care-ncălzește. Într-un mediu lipsit de vegetație, prevestire a morților ce-o să tot vină, unde florile împărțite de Ofelia sunt hârtiile scrisorilor de dragoste, viața încă pulsează, sângerie ca rujul roșu al lui Hamlet, înțepătoare, uneori onctuoasă, uneori pe tocuri, și

ele roșii, la frontiera fragilă cu moartea. Fragilă și granița dintre bun, normal și ne-bun, a-normal. Demarcații clare, fin trasate. Dinamica lor le face să pară că se blurează ori se pierd de-a dreptul, pentru a obține efectul de fluiditate. La fel se întâmplă cu demarcațiile și ritmul din spunerea replicilor, diferite de felul în care se vorbește în viața de zi cu zi, însă tehnica este atât de bine stăpânită, încât stranietatea aceasta devine insesizabilă și curgerea capătă naturalețe, în special în cazul lui Hamlet Nu și în cazul dușmanului Claudius (Claudiu Mihail), unde asistăm la alegerea voită de a fraza de o manieră lipsită de armonie, cu efect sacadat, frânt, artificial, greoi. Nu este el antagonistul demn de dispreț? Nu este el autorul a ceva *heavy*, o crimă premeditată? Nu este crima, în definitiv, un fel artificial de a aduce moartea în joc?

Între sens şi nonsens, tot o *fine line*, ca între viață și moarte. Atâta viață câtă mai este în Hamlet, secătuit de durere, energizat de scopul pe care îl urmărește, sub văzduhul perceput ca o pâclă, reflecție a celei interioare, în lupta cu o luciditate încă *sharp* și nemiloasă. Prins în a fi și a nu fi, captivant și captiv în suferința ce riscă să îl pulverizeze, Hamlet al lui Vlad Udrescu strălucește de acolo cu puterea celui care, aflat în mijlocul unei ape al cărei fund nu îl poate ghici, știind că doar o dată te poți îneca în ea, iese la suprafață și trage parcă tot aerul în piept, se întoarce și înoată, cu determinare, în pofida deznădejdii, navighează tărâmul plin de curenți periculoși al apei interioare, opusul unui lichid amniotic dătător de viață. Vlad Udrescu face și este un Hamlet care vrea să înțeleagă – de ce să trăiesc? de ce (să) mor? alb sau negru? alb și negru? ce sete de roșu!- , să găsească rostul, ordinea, liniștirea. Izbucnește, țâșnește, bulversează, se relaxează, bruschează, apoi temperează, ia pe sus, în vâltoarea apei, caută soluții împotriva disoluției sinelui, de care simte și știe că este amenințat. Gândește, rumenează, dar nu pentru a sfârși în abulie, ci acționează, exasperat, cu voință, caută opțiuni și abandonează abia când este ucis. Acest Hamlet nu este doar un alt depresiv și nici vreun „nebun" ciudat, filozofard. Are o țintă: să refacă un sens, să (re)găsească bunătatea, adevărul și dragostea, măcar din partea mamei sale. Ele să(-l) elibereze. Iar dacă nu mai au nicio șansă, acceptă faptul ce stă se-mplinească, acela că doar moartea mai eliberează.

„Juraţi că oricât de straniu și aiurit aș fi, juraţi să n-arătaţi că știți ceva anume despre mine". Nu arăt, nu arăt, tac despre cum ești conștient că viața este o singură dată și că moartea la fel. O să tac și despre cum ni te arăți, despre cum ești și cum nu ești, despre intensitatea cu care crezi în posibilitatea de a face dreptate, despre cum speri în șansa de a nu sfârși și ea înecată, despre cum îți dorești să demaști minciuna, să răzbuni pierderea tatălui (când asta înseamnă a face binele să triumfe, câtă vreme Hamlet alege să nu-l ucidă pe Claudius, în scena în care acesta din urmă pare să se căiască, rugându-se în genunchi, iar Hamlet, principial și idealist, alege să îl cruțe). Despre cum nu ești aiurit, doar foarte suferind. Despre cum nu ești straniu, ci doar un om, foarte *relatable*, lipsit de morgă

"Hamlet", regia Declan DONNELLAN ©Albert Dobrin

de „Hamlet". Sensibil, cald, calin, crud, necruțător. Despre cum te bucuri ca un copil când simți că există o nu este totul pierdut, că regăsirea vieții încă se poate, pentru că încă o iubești, cu aceeași putere cu care negi iubirea Ofeliei și îi negi iubirea pentru ea. Despre cum faci roata, tot de bucurie, când crezi că a dat roade „Cursa cu șoareci". Despre cum conții tensiunea și tumultul și despre cum atunci când le descătușezi, știi că nu mintea îți cedează, ci corpul. Prin el iese otrava suferinței șuvoi; o dată spasmodic, la propriu. Nu ești straniu, Hamlet. E că, ispititoare ca șarpele, teama că restaurarea sensului nu se va întâmpla ți se încolăcește pe ochiul interior, mereu deschis către rană.

Voi spune însă că în Hamlet Vlad Udrescu te invită să fii la rându-ți prezent în și cu adevărul propriu, să-l întorci pe toate părțile, precum o face cu propria interioritate sau cu craniul lui Yorick. Să fii *open*, fără fugă în apărări și rezerve. Să folosești escapismul în mod controlat, doar când nu mai poți. Să-ți dai drumul și să-ți dai voie. Să judeci și să descoperi când să te oprești din autoreflexivitate pentru a-ți recăpăta suflul și a-ți păstra sufletul. În acest Hamlet poți avea încredere. În prezența lui te poți lăsa moale, poți lăsa garda jos, simți că e *safe* să primești. Ţi se adresează direct, te priveşte în ochi, te răscoleşte şi te consolează îmbrăţişând. Rămâne lipit de tine cu tandreţea copilului mare din momentul în care îşi cuprinde în braţe tatăl, cu picioarele înmuiate şi cu grija de a nu atârna de el ca o povară. Rămâne ca siajul unui zâmbet de după plâns, ca apa din lacrima grea ce îi cade, aproape sfârâind, pe podea, în prima parte

"Hamlet", regia Declan DONNELLAN ©Albert Dobrin

a spectacolului. Un zâmbet stârnit de puritatea din marea de negru în care intră îmbrăcat pe scenă și în care se înfășoară, purtând cu sine pe toate ale sale și ca arme cuvintele, o agendă, rujul, inima frântă, tânjind după iubire, pe care se ridică precum pe pantofii *stiletto* pentru a-și face curaj să fie, să străbată chinul, deriva, de la înălțimea nu a statutului de prinț, ci a staturii și alurii princiare. Hamlet, așa cum a fost înțeles de Vlad Udrescu, se uită, vede, se vede și vrea cu tărie să fie văzut. „E tatăl meu, e tatăl meu", îi zice lui Gertrude, atingându-și, în lacrimi, tatăl, ca pe o rădăcină de care are nevoie pentru a spune, ca un ecou însetat, *sunt eu, vezi-mă, exist, nu sunt o scorneală, nu sunt o nălucire.*

De atâtea ori, Hamlet zâmbește. Și amar, și senin. Zâmbetul lui vine, prin chip și privire, de departe și din imediat. Este zâmbetul dat de alegerea lui a a căuta să fie. Fără alternativă. Un bărbat. Aproape. Accesibil, însă cu prestanţă. Fără compromis. Şi vulnerabil, şi compensând prin *strength.* Şi teribil de serios, şi pişicher. Neprefăcut. Strecurat pe sub straturile groase cu care ne acoperim să *face the day, the night, life in general.* Un Hamlet despre *letting one in*, fără de care omenescul, eminamente relațional, nu-i posibil. O apă care sapă, sapă, sapă, mângâie și te poartă cu ea, în somn, în vis (acela-n care toate sunt la locul lor), afară din lume, pentru că așa de adânc în ea. Să poți să râzi în timpul sfâșierii, să mângâi rana pentru lumina ochiului din ea.

Şi asta şi pentru că Vlad Udrescu are forţă, fineţe, flacără, frumuseţe. Curaj, candoare, claritate, carismă. Oferite cu rotunjimea pe care o cerea un asemenea rol. Presiune preschimbată în oxigen pentru ardere. Şi „ce frumos arde focul tău", ca să-l citez pe Iustin Panţa, cu o replică dintr-un poem despre doi îndrăgostiţi. Da, acesta este (dacă este) un discurs îndrăgostit. Datorită acestui *Hamlet* mi-am reîmprospătat îndrăgostirea nu doar de Vlad Udrescu (a cărui fericită întâlnire cu Declan Donnellan s-a întâmplat cu ocazia distribuirii în rolul lui Creon din *Oedip rege)*, ci și de proteica Raluca Păun, un Polonius crud, duplicitar, slugarnic, *sneaky*, cu gesturi și umor calibrate exemplar pentru a nu opaciza tipologia pe care ne-o dezvăluie. De Ramona Drăgulescu, a cărei Gertrude nu este cu nimic umbrită, în ținută, de amintirea admirabilei Iocasta din *Oedip rege* (chimia dintre ea și Claudiu Mihail trimite, cu diferențele specifice, la Iocasta și Oedipul aceluiași Claudiu Mihail). De Costinela Ungureanu (gropar și actrița regină), remarcabilă în registrul comic. Mulțumită acestui *Hamlet* am prins drag de Flavia Hojda și Alex Stoicescu, mi-am întărit dragul pentru Theodora Bălan (descoperită în Richard III montat de Bocsárdi László), Darko Huruială și Cătălin Vieru (p pereche bine sudată de complici și coautori), experimentatul Eugen Titu, meticulosul Marian Politic (gropar și al treilea actor din piesă), intenționat declamativul Angel Rababoc (regele din piesă și preot), distribuiți cum nu se poate mai potrivit. Am avut totodată ocazia să-l văd pe nou venitul în trupa Teatrului „Marin Sorescu", Mircea Mogoșeanu, în rolul primului străjer. Dragul vine dintr-o admirație ce nu trece cu vederea punctele întrucâtva vulnerabile. Cu ochii larg deschiși m-am bucurat de cum au fost depășite de la o reprezentație la alta, spectacolul așezându-se și crescând într-un ritm reconfortant.

Să tac ori să mai spun? Aș mai spune că Hamlet al lui Vlad Udrescu din *Hamlet* al lui Declan Donnellan este seducător, relevant și semnificativ, umple și stăpânește scena, ferm, tânăr, grațios, dăruindu-se fără rest. Puternic ca prezență, dar nu sufocant. Înduioșător. Atașant. Pătimaș. Riguros. Generos cu partenerii și publicul, fluent și dibace în gestionarea multiplelor registre, nuanțe și a energiei, dezlănțuind și domolind, cu rafinament, profunzime și eleganță structurale. Pe mine una m-a lăsat cu o stare stăruitoare și acum. Să o pot sugera, mă întorc tot la Virgil Mazilescu: „Și moartea a deschis încet fereastra/ moartea verde și proaspătă ca iarba/ și în odaia pustie s-a strecurat/ și la picioarele stăpânului s-a încolăcit". Doar că odaia (scena) nu era pustie, ci pustiită. Plină cu morții care să moară ne și aștteptam. Și cu noi. Mai vii decât înainte. Și poate mai lucizi cu privire nu atât la răspunsuri, cât la întrebări și cum să (ni) le tot adresăm.

DIALOGURILE SPECTACOLULUI

„Lucrul la Hamlet a fost cel mai frumos, mai generos și lin proces pe care puteam să-l am”

Marius Dobrin în dialog cu Vlad UDRESCU

Marius Dobrin: Într-un interviu pentru TVR Craiova, la premiera cu ‘Hamlet’, ai amintit de presiunea pe care ai simțit-o din momentul în care ai primit rolul principal. În teatrul craiovean s-a montat rar, cam o dată pe generație sau mai rar. Gheorghe Cozorici a stat puțin în Craiova, Adrian Pintea a venit pentru un timp scurt aici – ca să amintim precedenții, postbelici, titulari ai rolului. Au rămas doar niște notații în istorie, chiar dacă a fost o difuzare, în pandemie, a montării lui Tompa Gabor, din 1997. În schimb, Adrian Andone a evoluat într-un inedit spectacol croit de Alina Hiristea, cu un decupaj al replicilor lui Hamlet. Cum ai gestionat această presiune și cum se mai vede ea acum, după premieră?

Vlad Udrescu: Presiunea a fost, până la urmă, productivă și m-a făcut să fiu foarte conștiincios. Cred că această presiune vine odată cu atenția care mi se oferă. Apare, e adevărat, odată cu un rol atât de cunoscut, o anumită așteptare, o anumită teamă și o anumită bucurie. După nouă ani de la angajarea mea în TNMSC și tot după nouă ani de la ultimul interviu acordat publicației SpectActor (ce frumoasă alăturare ”ACTOR”- spectacol/spectator) am ocazia să mă exprim, din nou, în această revistă. Poate fără acest rol (Hamlet) nu aș fi avut această ocazie rară. În acest context, nu poate decât să mă bucure atenția care mi se oferă.

M.D.: Revista ‘SpectActor’ urmărește să ofere tuturor actorilor din trupa craioveană prilejul de a apărea publicului cititor cu câte un interviu. Fie când este un debut marcant, fie când este un rol principal. Cele de până la aniversarea de 170 de ani a teatrului au intrat în volumul ‘Oglinda timpului’. Cele care au urmat vor intra într-un viitor volum. Ca să parafrazez o replică din spectacol, ce este Hamlet pentru tine, ce ești tu pentru Hamlet?

V.U.: Hamlet, în primul rând, înseamnă o întâlnire cu doi mari artiști: Declan Donnellan și Nick Ormerod. Înseamnă că tot ce fac se datorează în primul rând talentului lor de a ne conduce spre niște personaje și experiențe profesionale complexe. Înseamnă că ‘Hamlet’ (ca și ‘Oedip’, de altfel) pentru mine se rezumă la o întâlnire care mă formează nu numai profesional, dar și personal, uman.

"Hamlet", regia Declan DONNELLAN ©Orlando Buda

M.D.: *Am auzit despre farmecul lucrului cu Declan Donnellan. Cum ți-a descris ce și-a dorit de la Hamlet?*

V.U.: Declan își ia, în mare parte, inspirația din ceea ce propun și fac actorii. A pornit, într-adevăr, de la ideea că „dacă nu suntem văzuți, avem impresia că nu existăm". Idee care este pe cât de tristă, pe atât de frumoasă. Hamlet, în concepția lui Declan, are impresia că nu este văzut și deci... că nu există. Toate eforturile lui de a atrage atenția sunt un strigăt de ajutor, deoarece Hamlet simte că nu este luat în serios și că „nu există" pentru ceilalți. E un concept foarte crud și actual, cu precădere în lumea teatrului – vezi și scandalurile, din ce în ce mai prezente, care țin de premiile UNITER, foarte justificate din acest punct de vedere, unde diferiți creatori, fiind sau, poate, simțindu-se excluși, resimt că nu sunt văzuți și, în consecință, că nu există. Așa și este. Pentru că e ceva nemilos de ambele tabere într-un proces de jurizare (fără intenție, desigur) în care există câștigători și pierzători. E presiunea pe care o creează validarea – și de a o primi și de a o acorda. Nu e nimic de condamnat aici. E de înțeles. E profund umană nevoia de a fi văzuți pentru a simți că existăm. Din acest punct de vedere, e nemiloasă profesia pe care mi-am ales-o. Ca actor care are nevoie de recunoaștere și validare, înțeleg foarte bine conceptul de la care a pornit Declan în construcția rolului și a spectacolului.

M.D.: Cred că la premiile UNITER nu este vorba de excludere, ca act deliberat. Cel puțin eu nu am auzit. Alegerile juriilor sunt, fără îndoială, fragile și dau naștere, mereu, unor nemulțumiri, suspiciuni, mâhniri. Și mai cred că spectacolele bune, rolurile bune ajung să fie recunoscute ca atare, chiar si fără premii. Istoria consemnează premiile dar consemnează și efectul asupra iubitorilor de teatru. Și da, artistul de teatru, ca orice artist, de fapt, este într-o postură vulnerabilă în relația cu publicul și cu aceia care încearcă să aprecieze opera. Practic, oricine produce ceva – din orice domeniu al creației umane –, are nevoie de validare, dar artiștii cu un plus de risc și de consum sufletesc. E de datoria celor care comentează actul artistic să o facă onest, perseverent.

V.U.: Arta-i, pare-se, deosebit de subiectivă. Ea vine dintr-un adevăr subiectiv. În aceeași măsură cred că și alegerile juriilor sunt subiective și constat că nu există criterii declarate de selecție. Probabil "Îmi place sau nu-mi place" e criteriul definitoriu. Bineînțeles că sunt premii date 'pe bune' unor creații de o valoare incontestabilă. Dar mai sunt și prieteniile, simpatiile, amicițiile și apetitul, poate nejustificat, pentru artiștii deja titrați, abonați deja la aceste premii. E tristă această nevoie de validare și îi invidiez foarte tare pe cei care nu au nevoie de ea. Bată-le vina de validare și de premii. Să schimbăm, vă rog, subiectul, că e găunos. (*zâmbește*)

M.D.: Ai amintit debutul în TNC. A fost iradiant, în 'Iluzii' (regia Bobi Pricop), un spectacol cu tineri (actori și regizor). Rememorând jocul tău, îmi pare că ți-ai păstrat aceeași prospețime a tinereții. A urmat 'Pescărușul' (regia Yannis Paraskievopoulos), ai fost Treplev. Un spectacol foarte frumos, cu o plasare minunată în timpul prezent. Îmi pare că Treplev te reprezintă. Ai adus poezie și întrebări. Cum vezi astăzi teatrul, după cum îl gândea Treplev?

V.U.: Nicicum. Îmi pare ușor mai sumbru din pricina faptului că l-am demistificat. Pentru Treplev, probabil, teatrul a rămas încă o enigmă și doar o modalitate de a se face iubit de mama

lui. Din păcate nu i-a ieșit nici una, nici alta. Cu toții purtăm în noi nevoia de a fi iubiți și înțeleși. Asta caută și Treplev, asta caută și Hamlet și asta caut și eu. Relaționarea cu personajele e mult mai simplă decât pare. Tehnicalitățile ne doboară.

M.D.: Dacă m-am întors la 'Pescărușul', rememorez și scenele dintre Treplev și mama sa (interpretată de Cerasela Iosifescu). Aș face o paralelă cu relația Hamlet-Gertrude. Cum vezi tu lucrurile?

V.U.: Observația e justă. E posibil să fie același lucru, poate aceeași durere, poate aceeași tragedie / dramă și, probabil, aceeași sursă de inspirație pe care o preia Cehov de la Shakespeare, care a preluat-o și el de undeva și tot așa, inspirația ultimă fiind eu, tu, noi. Ce clișeu am zis, nu?

M.D.: Dar nu e clișeu, nu în sensul peiorativ, căci (re)descoperim mereu, prin propriul filtru, mereu la fel, mereu altfel. Încă o clipă la ‹Pescărușul›, pentru că mi-a rămas în minte imaginea lui Treplev alături de Sorin. Era jucat de Valentin Mihali și, într-un fel, m-am gândit la o ștafetă – desigur, fiecare cu propria sa personalitate – actoricească. Mai ales că am asistat la o schimbare de generații în teatrul nostru, 'bătrânii' dispărând, cumva, brusc. Timpul lucrează, tinerii se maturizează și, îmi pare mie, au început, de-acum, să impună imaginea propriei lor generații. Cum te gândești la axa asta, a timpului?

V.U.: Ce tristă și ce dureroasă concluzie: „bătrânii dispărând, cumva, brusc". Foarte adevărat și crud. Dar de ce așa și nu altfel? De ce nu treptat? Oare din cauza faptului că nu mai sunt luați în seamă? Sau poate pentru că e o generație între „bătrâni" și tineri care a fost sacrificată, nevăzută din cauza parcursului teatral românesc din ultimii 35 de ani? Poate din cauza aceasta ne agățăm de tineri cu orice preț. Ne e frică de viitor și bătrânețe și ne agățăm de *fresh blood.* Nu știu cum să mă raportez la axa timpului. Poate cu frică? Niciodată nu am știut. Cu siguranță, asta mă așteaptă și pe mine, pe noi toți, profesional vorbind, la un moment dat: o dispariție bruscă. (*zâmbește*) Am avut mereu un mare respect și o mare empatie pentru generațiile mature (din care deja fac parte, consider) deoarece, odată cu maturitatea, în profesia noastră vin și meșteșugul, dar și rutina, plictisul și inerția, care sunt caracteristici greu de dus. Care e noua generație? Cum arată ea ? Cum miroase? Ce notă îi dăm? Dar ce premiu îi dăm? Întâi cu coroniță, bineînțeles! Că sunt ai noștri. Generația mea (la nivel macro), din punctul meu de vedere, e următoarea: absolvenți care au nevoie să joace și teatre care fie au posturile blocate, fie în care se intră pe pile. Ba nu pe pile, pe preferințe. E, într-adevăr, o distincție necesară. Nu se intră cu un concurs, cum e de bun simț să se facă. Spre exemplu, ca să nu căutăm în ograda vecinului, că ne îngrozim, în TNC nu s-a mai făcut un concurs PUBLIC, deschis, pentru ocuparea posturilor de actor/actriță, de prin 2016. O să spuneți că, poate, nu au existat posturi. O să vă contrazic. Pe de altă parte, proaspeții absolvenți de actorie vor să facă film, nu teatru, pentru că notorietatea filmului este mai satisfăcătoare. Le dau dreptate. Poate fi. Deci, care e imaginea generației? Și, până la urmă, de la mine din ogradă, imaginea generației românești de creatori de teatru e una dominată în mare măsură de social media. „Dacă vrei să te cunoască lumea, tre' să fii activ pe facebook, insta & co". Asta ne spune toată lumea. Și cam așa și e, din păcate. Cariere întregi construite pe like-uri la care punem botul cu lejeritate. Și acum, ca să micșorez cercul discuției: despre această generație specifică de la Craiova există păreri pro și contra, mereu vor fi, există niște oameni care își doresc să fie profesioniști, există regizori care îi formează – în rău sau în bine – pe actrițe și pe actori, există orgoliul și există propriul discernământ, care are valoare când ești tu singur cu tine acasă. Deci care este imaginea acestei generații, domnule Dobrin? Sunt curios care este adevărul dumneavoastră.

M.D.: E drept că încerc adesea o explorare a propriului trecut, în căutarea percepțiilor mele despre generații, convins fiind, de o bună bucată de vreme, că repetăm, în linii mari, aceleași atitudini. Că omul urmează un aproximativ același parcurs propriu – desigur, cu accentele din biografia fiecăruia – și că timpul trăit îl modelează adecvat materialului personal. Sigur că la 20 de ani eram sincer în credința că tinerii deschid fereastra spre minuni. Peste umăr pri-

veam superficial. În anii '90 era emblematică miza pe tineri, așa cum primăvara aduce prospețime, aer curat, senin. Am înțeles, apoi, că nu vârsta contează în ceea ce privește aceste așteptări. Mai apoi, legat de teatru, mi-a plăcut să văd studenți jucând. S-au succedat promoții, n-am simțit timpul decât ca pe o curiozitate. Poate, uneori, îmi pare că ar fi nevoie de o voce, de o rostire mai reușită, dar accept largile limite ale normalității. Dispariția bătrânilor, deși inevitabilă, mi s-a părut că s-a produs nu doar brusc, dar și fără o tranziție, o preluare de ștafetă. Însă timpul a continuat să lucreze. Generația intermediară a avut prilejul de afirmare, în opinia mea, și a atins un nivel potrivit propriilor abilități. Suntem, fiecare, așa cum suntem. Și cei tineri se maturizează. Jucând. Creșterea în avalanșă a numărului de actori a condus, inevitabil, la un acces tot mai dificil spre intrarea în distribuții. Mai ales privind la nivelul afluenței moderate a spectatorilor, deci în condițiile unei limitări a producțiilor – în provincie, în principal –. Încă nu putem vedea spectacole cu personaje în vârstă decât în condițiile unui joc aparte, într-o idee aparte, cum a fost 'Ultimul dans al libelulei', unde convenția a funcționat foarte bine. Cred că textele mari, cu densitate, aduc experiența sporită și ajută. În rest, e ca-n viață: timpul lucrează cu fiecare. Noi suntem diferiți, calitățile se văd și, inevitabil, produc efecte. Îmi pare că e un drum bun, către o 'vară' frumoasă și o 'toamnă' rodnică. Cred în necesitatea de a fi vizibil pe net, și din perspectiva relației actor-regizor/producător și pentru apropierea de public, inclusiv a demersului cultural. Desigur, cu onestitate, cu bun simț, cu miza pe creație.

V.U.: Da. Probabil sunt naiv. Visez, totuși, la o lume în care cel puțin relația actor / actriță- regizor / regizoare să nu fie dependentă în nici un aspect de net.

M.D.: *Joci și în afara Craiovei, te implici în proiecte diferite. Ai lucrat cu mulți regizori, ai fost pe scenă cu mulți actori. Cum simți colaborările acestea în construcția unui spectacol? Cum gestionezi cazurile, firești, în care compatibilitatea e mai diluată?*

V.U.: Găsesc foarte importantă colaborarea cu diferite stiluri de lucru. Mă hrănesc din ea. Cu cât sunt mai diverse experiențele, cu atât am ocazia să învăț mai mult. Când compatibilitatea e diluată, cred că trebuie să fiu politicos și să nu mă manifest în legătură cu acest aspect. Dar recunosc că mereu am invidiat spiritele pasionale care ripostează și pun piciorul în prag atunci când ceva nu le convine. Eu nu pot. Dintr-o rușine sau o lipsă de curaj sau din bun simț sau, poate, din „înțelepciune"? Dar invidiez actorii și actrițele care fac ca lucrurile să se învârtă în jurul lor, care manifestă un status de putere asupra regizorului/ regizoarei și partenerilor. Și cred că reușesc să facă asta pentru că lor nu le e teamă să fie urâți sau disprețuiți. Găsesc că trebuie să ai mult curaj și demnitate să duci în spate disprețul celorlalți. Vreau să cred că atitudinea lor nu e doar o aroganță gratuită. Dar e posibil poate să fie.

M.D.: *La 'Hamlet' am văzut și efortul fizic pe care-l depui. Recunosc, totodată, că acum am remarcat și fizicul care să-ți permită tot acest efort. Am citit despre pasiunea ta pentru înot. Cum gestionezi însoțirea fragilității cu solicitările fizice?*

V.U.: Cele două se completează destul de bine, dar mă dor genunchii cam des! Mă bucur că ați remarcat asta, deoarece îmi petrec mult timp făcând sport. E un trend, e un standard, ține de imagine și de ceva superficial, până la urmă. Ca actor, ți se

spune direct: „dă jos burta, pune mușchi, tunde-te, ești prea înalt, prea scund, ai fața prea rotundă, nu-ți stă bine așa, stai mai drept, ești prea feminin, etc". Sunt tratat ca un produs și mă conformez. Ambalajul este ceea ce vând (într-o oarecare măsură). Bineînțeles că aș prefera, totuși, să stau în pat și să mănânc pizza și înghețată. (râde) Dar...

M.D.: *După rolurile din spectacolele lui Radu Afrim (Samuel/a, Paul, Fiul), rolul din 'Radio' (regia Bobi Pricop) mi s-a părut foarte dens, într-un spectacol foarte dens, alături de un actor cu densitate. În Buckingham ('Richard III', regia Bocsardi Laszlo) ai adus o nuanță aparte. Iată, deci, epoci diferite, caractere diferite, iar tu dedicându-te personajelor. Cum descoperi, cum porți cu tine, mai apoi, amintirea unui astfel de personaj?*

V.U.: Pe Samuel/a ('Casa cu suricate', regia Radu Afrim), Fiul ('câine cu om. câine fără om', regia Radu Afrim) și Kent ('Radio') le port cu mine, încă. Sunt niște roluri care au modificat ceva în mine. În urma lor am dobândit abilități, subtilități și amprente emoționale. Paul ('Inimă și alte preparate din carne', regia Radu Afrim) mă lasă indiferent, deoarece cred că eram mediocru în el. La Buckingham mi-a plăcut întâlnirea cu Shakespeare dar nu aș zice același lucru despre întâlnirea cu regizorul. Unele pușcă iar altele nu. Dar rămân la motto-ul meu preferat când vine vorba de actorie și roluri: „good parts make good actors" (Peter O'Toole).

M.D.: *Creon ți-a trezit vreo presimțire? Hamlet are ceva din Creon?*

V.U.: Nu cred că se aseamănă. Oricum, am trăit cu impresia că nu sunt potrivit pentru Creon. Că sunt prea tânăr sau prea fragil. Cu toate că mă străduiam foarte mult, mi se părea că nu-mi iese. Dar în Creon (prin Nick și Declan) am descoperit tehnici noi de a face actorie. Am descoperit o nouă filozofie scenică. Am descoperit ceva mult mai important decât un personaj. Am descoperit ceva ce avea să schimbe nu numai cum percep actoria, dar și viața.

M.D.: *Cum percepi publicul, când ești în scenă? Cum e în sala mare, cum e în sala mică? Ai jucat și în spații neconvenționale.*

V.U.: Încerc să creez arcul de cerc dintre scenă și public și, mai nou, fac eforturi de a încerca să fiu mai generos cu spectatorii care stau pe telefon, nu sunt atenți sau se scarpină în nas. Încerc să mă focusez pe cei atenți, de la care mă și hrănesc.

M.D.: *Mergi să vezi spectacolele altora? Cum reacționezi din postura de spectator?*

V.U.: Sunt destul de permisiv. Nu sunt foarte critic. Îmi place teatrul în general și de cele mai multe ori mă bucur de ceea ce văd pe scenă.

M.D.: *Cum ți se pare trendul de a folosi lavaliera?*

V.U.: Permite un alt gen de intimitate și este binevenit dar nu neapărat tot timpul necesar.

M.D.: *Declan Donnellan a adus la Craiova și noutatea de a cere să se joace un spectacol în reprezentații dese, în zile succesive, o serie, ba chiar câte două într-o zi. Ca un fel de apropiere de stilul occidental. Cum a fost această experiență?*

V.U.: E un exercițiu folositor care permite actorilor să se adâncească în personaje, ceea ce face ca spectacolul să fie din ce în ce mai bun.

M.D.: *Te rog povestește despre turneul din Spania.*

V.U.: Contactul cu publicul de acolo a fost inedit. Deși nu știau limba, urmăreau acțiunea poate și mai implicat ca la noi. A fost un mare succes 'Oedip'-ul acolo. Publicul a fost foarte impresionat de prestația noastră, iar asta s-a resimțit. În rest, n-am avut timp de nimic. Dimineața la muzee, seara la spectacole. Nu am mai stat atât de mult în picioare niciodată. După turneu aș fi avut nevoie de câteva zile de recuperare, dar am început repetițiile la 'Hamlet' imediat ce am ajuns în țară. Nu mă plâng. Lucrul la Hamlet a fost cel mai frumos, mai generos și lin proces pe care puteam să îl am. Fără nervi, fără crize, fără presiune, ci cu multă dragoste și atenție pentru procesul scenic. Se întâmplă rar asta. Și din acest motiv nu pot decât să fiu fericit și plin de recunoștință.

Comunicarea și neo-comunicarea, o lecție 2D

Marius DOBRIN

„-Cum stați cu percepția pluralității?
-E cam vagă.
-Bun! Bun! Bun!”
(Ionesco, ‘Lecția’)

A început de an, Andrei Măjeri a făcut public un scurt text pe care l-a intitulat ‘Îndreptar matinal pentru critici’. În fapt, un adevărat decalog pentru cei care vor să depună o mărturie despre ceea ce au văzut pe scenă. Un decalog amical, cu zâmbet, dar sub nota – cu majuscule! – „SANS BLAGUE”. Am tresărit când am citit acest îndemn: „Analizați spectacolele sub umbrela a ce și-au propus și ce au/ n-au reușit!”, amintindu-mi de excesiv – deoarece neînțeleasă, în opinia mea – ironizata întrebare „ce a vrut să spună poetul?”. Mai ales că, adesea, din păcate, cred eu, autorul nu ține să vorbească despre creația sa. Cu cel mai recent prilej, în schimb, Bobi Pricop alege să vorbească despre intențiile sale în ceea ce privește premiera pe care o propune spectatorilor craioveni. „**Lecția** este, bineînțeles, o piesă-școală despre totalitarism, îndoctrinare, abuz, despre un fel de putere dictatorială și hipnotizantă a limbajului golit de sens. Dar în acest spectacol ne-a interesat să descoperim în ce măsură este, mai mult decât orice, vorba despre amintiri din copilărie, traume transgenerațională, familii disfuncționale și relațiile toxice din interiorul lor. De aceea am vrut să chestionăm în ce măsură <<lecția>> este un tip de traumă învățată acasă, prin mecanismele moștenite, repetate din generație în generație. Ni s-a părut valoroasă lectura textului prin prisma unei familii care dorește să predea unui etern copil (deja adult) o lecție absurdă, crudă și inutilă, în fiecare zi, la nesfârșit, cu speranța că de data asta lecția îi va <<prinde bine>>. Descoperim în piesa ionesciană un fel de violență care este subtil amestecată cu afecțiunea și asta face să fie mult mai greu să te revolți, să te opui, să te aperi.”

O declarație ‘grea’, care, dincolo de opera vizată, îmi pare a suscita un lung comentariu, un dialog pentru clarificarea unor termeni. Ce este **Lecția**, e dificil de spus, cu numeroasele definiri date de-a lungul timpului. Dar, dintre cele enumerate de regizor, dincolo de cuvintele-șablon repetate în sfera unei arte care pare a judeca aspru trecutul – tot trecutul –, sunt blocat de referința la traume transgenerationale, la mecanisme moștenite... Referințe cu caracter de simbol ce blamează mecanismul educațional din-

„Lecția” regia Bobi Pricop ©Albert Dobrin

„Lecția" regia Bobi Pricop ©Albert Dobrin

totdeauna. Paradoxal, pentru mine, atâta vreme cât, urmând, cumva, alt sfat din decalogul lui Măjeri („Analizați experiența pe care vi-o provoacă teatrul, lăsând astfel loc și pentru bagajul vostru emoțional"), am simțit cum spectacolul se apropie de mine, integrându-mă în sfera ideatică, oferindu-mi, totodată, deschidere spre interpretare a unor înțelesuri, dincolo de culpe transgenerațională pe care le consider inexistente, rațional vorbind. Și asta, în primul rând, din felul în care Sorin Leoveanu își rostește replicile. Îmi pare a fi vorba de mai mult decât notează regizorul, acel amestec nefast de violență și afecțiune. Blândețea tonului cu care profesorul vorbește în majoritatea timpului facilitează plasarea spectatorului și în punctul său de percepere a realității. Poate tresaltă în mine amintirea momentelor în care am fost eu însumi cu ambiția profesorală, mărturisire ce poate justifica reacția mea. La felul în care Sorin Leoveanu își controlează glasul când eleva răspunde aberant, cu o candoare descurajantă, am rezonat și am rememorat neputința de a găsi calea pentru a pătrunde în miezul rațional al celuilalt. Pentru că e complet descurajant să vezi nu ignoranța, care se poate corija, ci absența rațiunii. Iar Leoveanu are și câteva tăceri. De redresare, de liniștire în vederea unei noi încercări, mai lesne pentru elevă, pentru că nu poți accepta că rațiunea lipsește dintr-un om, chiar dacă nu există niciun semn care s-o probeze. Am fost surprins de sclipirile cosmetice de sub ochii lui, ca un semn al lacrimilor. Am remarcat grimasele – ce par ticuri ale actorului –, știute din spectacole precedente. Acum poate nu au un rol, pot fi doar semne particulare inevitabile. Dar tonul, tonul acela al unei nesfârșite înțelegeri! Nu răbdare, pur și simplu înțelegere. „Nu m-am făcut înțeles" spune el adesea, ca o autocritică, exersând politețe și o adresare corectă.

Cum poți folosi rațiunea în educarea celui care nu arată a urma un mecanism rațional?

„Asta e, domnișoară. E un lucru care nu se explică. Se înțelege printr-un raționament matematic interior. Ori îl ai ori nu-l ai." Iar eleva confirmă realitatea și oferă una dintre soluțiile alese. „Neputînd să mă bazez pe raționamentul meu, am învățat pe dinafară toate rezultatele posibile ale tuturor înmulțirilor posibile."

Raluca Păun este exemplară în rolul elevei. Dincolo de nuanța de umor pe care o aduce cu dezinvoltură în orice replică, dincolo de comicul vivace al descrierii situației în care se află personajul în drumul spre ceea ce este numit „doctorat total", urmează nuanța admirabilă a răspunsului alb, din care este evacuată rațiunea. **Lecția** e în două părți și spectacolul – admirabil conceput de Bobi Pricop – oferă atuurile unei reflecții pe seama textului ionescian. După aritmetică urmează „filologia", chiar dacă aceasta din urmă „duce la bucluc", după spusele menajerei Marie, alt rol impecabil – Iulia Lazăr. O distribuție perfectă pentru a pune în valoare textul. Bobi Pricop a fost mâna dreaptă a lui Robert Wilson la ‹Rinocerii› și, la scurt timp, se discuta eventualitatea de a monta el însuși ‹Cântăreața cheală›. Iată-l acum, cu a doua piesă dintre cele care l-au propulsat pe Ionesco. Și o face cu o caracteristică din portretul operei acestuia. S-a folosit termenul ‹guignolade› pentru opera sa dramatică. Mai ales invocând și conexiunea cu amintirea din fragedă copilărie, a urmăririi hipnotizate a jocului marionetelor din grădina Luxemburg. Iar Bobi Pricop ne așează în fața unei scene aidoma celor din teatrele de păpuși de altădată, amintind și de cutiile sau albumele cu cartoane decupate și pliate, desfăcându-se pentru percepția tridimensională.

Scenografia Oanei Micu umple scena din scenă, delimitată de un adevărat *passe-partout*, nu doar cu câteva panouri desenate ce

„Lecția" regia Bobi Pricop ©Albert Dobrin

semnifică mobilierul, dar și ușa de intrare în apartament – cu notații simpatice privind statutul de profesor, numit Ionesco, inclusiv cursurile. Pe culoare paralele, glisează, dinspre exteriorul necunoscut spre interiorul scenei și retur o seamă de elemente scenografice fabulatorii. În culori pastelate – roz dominant – și cu o grafică pe care o percep a tinereții anilor '60 – simbolic, câteva drumuri, cel drept fiind ca o coborâre pe care o siluetă feminină, în negru, e foarte aproape de bază. La momentul trecerii în a doua parte, elementele decorului se schimbă și, treptat, avem, pe măsură ce o anume tensiune devine perceptibilă, segmente dintr-un dragon, mai ales indicarea expresă a interiorului care înghite precum balaurul din poveste. Foc și pară, amenințarea fiarei e tot mai pregnantă. Iar muzica lui Eduard Gabia, o prezență adecvată constant, semnalizează. Și el un partener de lung parcurs pentru Bobi Pricop, oferă tot ceea ce e nevoie pentru atmosfera necesară. Referința Wilson poate fi invocată și pentru lumina pereților, așa cum chipurile feminine concurează și ele, chiar dacă fără masca primară wilsoniană. În special Iulia Lazăr se arată precum o efigie. Chip și atitudine. Ca o reprezentantă a zeului, impasibil când e vorba de curgerea destinului. În imaginea identică de la început și sfârșit – conform ideii repetatibilității –, în picioare, simbolic, face un pas și atinge cu mâna, ușor, umărul elevei așezate. E gestul care declanșează procedura de executare a 'sentinței'.

Partea a doua a piesei impune, îmi pare, o altă receptare, pe un alt nivel. Pe de-o parte, aparent, cei doi protagoniști inversează atitudinea. Profesorul intră într-un discurs din care a dispărut rațiunea iar eleva e tot mai coerentă, atâta vreme cât durerea de dinți îi impune reevaluarea întregului. Pe de alta, poate că și în prima parte era vorba de o inadecvare a punctului de focalizare. Un blocaj de senzori și fiecare insistă pe un culoar paralel cu al celuilalt. Fiecare are în minte altceva. Realitatea fiecăruia e secționată fără nimic comun. Mai mult, cea a elevei ține de un stimul exterior cu putere de metamorfoză. Raluca Păun descrie această transformare printr-o gradare de la pulsiuni mocnite până la priviri tăioase și 'căderea' corpului. E un moment în care amândoi sunt în latura din dreapta a scenei, sprijiniți de perete (scenografia ne aduce limpede nu doar cei trei pereți clasici, dar și tavanul și, desigur, podeaua, încât noi aducem a șasea față a cubului omogen). Eleva cu obrazul, să-și aline durerea, profesorul cu brațele și aproape fruntea, perorând înflăcăratul său discurs filologic în care a investit pasiune și dedicare. Este o imagine menită să sublinieze, o dată mai mult, absența oricărei comunicări între ei. Profesorul e decuplat de la senzorii empatiei, ai realității, în fond. Iar eleva e decuplată în mod natural, prin durerea care, ca totdeauna, te însingurează fatal. Sigur, putem specula ironia ionesciană a bucluculului adus de filologie și putem discuta că tot ce ține de imaginație și construcție de idei are și efectul declanșării unui conflict, spre deosebire de rationalul științelor naturii. Deși, dintotdeauna, nici măcar azi nu a dispărut, există o contestare halucinantă a acestora.

Bobi Pricop mai accede un nivel de apropiere de Ionesco, prin demonstrația „principiilor fundamentale ale filologiei lingvistice și comparate a limbilor neospaniole", când profesorul folosește o reproducere la scară mică a scenei cu marionete. Păpușile identificând limbile enumerate sunt, desigur, identice iar Sorin Leoveanu se dezlănțuie. Pornește de la tonul amabil, încă remanent, cu politețurile schimbului de replici privind interesul pentru subiect, își arată chipul luminos între faldurile micii cortine a cutiei, pentru ca apoi, de dincolo de ea, să contrarieze printr-o bruscă exprimare răstită, urmată de șuvoiul aparentelor explicații. Atunci se declanșează durerea de dinți. Ionesco notase: „Trecerea de la burlesc la tragic trebuie să se facă fără ca publicul să-și dea seama. Poate nici actorii, sau numai puțin. Schimbare de ecleraj. E ceea ce am încercat în **Lecția.** Pe un text burlesc, un joc dramatic. Pe un text dramatic, un joc burlesc." Și avem ecleraj la propriu și la figurat. Rostirea pasională a lui Sorin Leoveanu, tânguirea estompată dar cu atât mai penetrantă a Ralucăi Păun impun și reevaluarea primei

„Lecția" regia Bobi Pricop ©Albert Dobrin

părți. Cât de greu ne putem înțelege unii cu alții, unii pe alții. Iar demonstrația o avem zilnic sub ochi, rețelele de socializare nu au produs clivajul, doar l-au adus la lumină la dimensiunea sa reală. De când am citit scenariul lui Ionesco, 'Furia', am fost obsedat de potențialul fenomenului – o muscă într-o farfurie de supă transformă o idilică duminică universală într-un război mondial – iar perseverența plierii în două uriașe 'armate' în dezbaterea oricărei teme, oricât de anodine, mă tulbură.

Sorin Leoveanu rostește cu sinceritatea omului interior, dincolo de învelișurile dramatice: „Cum se face atunci că, vorbind fără să știe ce limbă vorbesc, ba chiar închipuindu-și că fiecare vorbește altă limbă, oamenii simpli se-nțeleg totuși între ei?"

Iar eterna justificare a oricărei 'tabere' în 'războiul' cu cealaltă este rostită în pragul pierderii răbdării: „Nu-nțelegi că-ți vreau binele, ce dracu'?" Ceea ce aduce spectacolul lui Bobi Pricop este și imaginea simetriei care precede crima. Eleva este îndemnată să arate că înțelege argumentația despre cuțit și, o clipă, sunt amândoi, față-n față, cu o mână înarmată, ridicată asupra celuilalt. Cuvinte isterice, cuvinte tot mai vitriolante. În decorul ciupercii apocaliptice, pentru ca în clipa fatală să apară și cartoanele colților de balaur. Ionesco: „lecțiile sunt făcute ca să ne ducă de nas și să ne ascundă adevărul complex, cu contradicțiile sale. Lecția teatrului se află dincolo de lecții." Anularea celui care nu îți înțelege discursul, nu doar că nu-l înțelege, dar persistă într-o alternativă pe care o contești, pare să existe în noi. Și reluarea în buclă ilustrează, dacă mai era nevoie, că nici memoria nu funcționează, nu în sensul corecției. Chiar și amuzanta justificare a profesorului, cum că Marie nu i-a zis de crimă ci de bucluc, iar el a înțeles că e un oraș cu numele ăsta, unde ea îl trimite, e, nimic prea mult, un corolar în cheie comică, Sorin Leoveanu având harul de a-și modela glasul de la vituperare la ingenuitate.

Raluca Păun are rostirea și expresia perfectă pentru teatrul absurdului, fără nicio urmă de adaos, de extra-plasticitate, punând cuvântul în cea mai bună lumină, tocmai așa producându-se efectul special. Cu ani în urmă, în 2008, ea a jucat în Franța, la Nice, în rolul bonei Marie, și într-o cronică semnată Léa Torres găsim nu doar o mențiune specială pentru ea, ci și viziunea potențialului său artistic, demonstrat cu prisosință până azi. Mă întorc mereu în arhivă, glisând pe axa timpului pentru perspective diferite asupra unui reper. E amuzant să descoperi lungi articole din anii '50 – desigur, într-un regim totalitar, însă folosindu-se și de opinii ale unor critici francezi – care minimalizau, atunci când nu criticau de-a binelea, opera lui Ionesco. Horia Lovinescu: „Or, teatrul lui Beckett sau Ionesco este categoric antipopular și, ca atare, pe cale de a deveni anacronic. Antipopular nu prin ermetism, rafinament sau conținut (acesta e un alt aspect al chestiunii), ci prin incapacitatea lui structurală de a servi drept schelet unor spectacole care, prin dimensiunile și complexitatea lor, să poată ridica la trepte de înaltă emoție artistică mase mari de spectatori." El însuși un adevărat personaj, Ionesco a făcut istorie iar dramaturgia sa a pornit la drum cu el în sala de repetiții, într-o relație directă cu Nicolas Bataille (regizorul 'Cântăreței...') și Maurice Cuvelier (primul regizor pentru 'Lecția') și actorii lor. Peste ani, deja academician, selectat pentru un documentar de televiziune în care să reprezinte scriitorul francez, așa cum citim în evocarea actriței Elisabeth Gille, cea care l-a intervievat și l-a însoțit chiar și la zoo pentru o întâlnire cu rinocerul, amintește și de faptul că Ionesco a acceptat să joace la teatrul Huchette rolul profesorului din **Lecția** împreună cu fiica sa în rolul elevei.

Spectacolul propus de Bobi Pricop îmi pare a fi în sfera în care l-a imaginat autorul. Și, contrazicându-l pe Horia Lovinescu, citat mai sus, este un spectacol ce poate atrage publicul, capabil de o viață lungă, așa cum regizorul a mai avut parte încă de la prima producție la Naționalul craiovean.

„Lecția" regia Bobi Pricop ©Albert Dobrin

Lecție împachetată frumos, cu șnurulеț

Ana ANDREI

Peste tot lecții. Nu ne dă nimeni nicio scutire, toți simt nevoia să ne învețe ceva, toți au în ei un sâmbure de profesor la școala vieții. Ești imediat luat la întrebări, ți se cer răspunsuri rapide, e mereu cineva gata să te pună la încercare, e mereu cineva curios sau plictisit. Există sigur un studiu care demonstrează ori că în ADN ni s-a inscripționat un astfel de program, ori că undeva, tare demult pe axa existenței, s-au adoptat regulile unei educații eficiente. N-a prea ieșit nimic notabil, poate doar ca bază pe marele eșafod al societății de consum.

„Lecția" lui Eugen Ionesco este o demonstrație în forță că educația nu duce nicăieri. Pentru că nu e o lecție propriu-zisă. Nu este pentru actori, este pentru spectatori. Actorii nici nu există, ei joacă un simulacru a ceea ce ar trebui să fie. Absurdul e și aparent, totul se poate explica. Această „Dramă comică" îți dă iluzia râsului sau alternativa. Regizorul Bobi Pricop a montat la Craiova o variantă care păstrează textul original aproape în întregime, lasă intactă inacțiunea piesei, extrage din static atât cât are nevoie, creează o reprezentație corect ionesciană pe care o privești cu plăcere, o aplauzi la final, mai chemi o dată actorii la rampă. În Sala Ion D. Sîrbu a Naționalului din Craiova, „Lecția" aduce o micro-scenă care schimbă perspectiva. Decorul este un element cheie. Pe scenă sunt îngrămădite panouri. La început fundalul pare japonez, iar rozul din casa profesorului este un alt element absurd. În cele din urmă, scena este goală, în absența panourilor care vin de peste tot și alcătuiesc niște tablouri moarte. Obiectualul nu înseamnă mare lucru, dar aglomerația e mare pentru un spațiu așa mic. Nori ca oi sau nori simpli, un munte Fuji lângă un soare rotund și roșu, o scenă de teatru de păpuși, ciuperca unei explozii nucleare sau cenușa de la erupția unui vulcan, un miriapod uriaș, niște fețe grotești, ușa roz, fotoliile roz, o focă verde, toate culisează, ies din scenă, coboară din plafon, încât actorii trebuie să aibă grijă cum se mișcă, nu trebuie să riște prea multe libertăți pentru că se pot prăbuși oricând în hățișul material al acestei lumi artificiale. Te întrebi care este scena în scenă. Teatrul de păpuși lingvistice sau tocmai scena principală? Urmează culorile, în general culori primare, puternice pe care stroboscopul le întinde pe paravanele folosite cu mare precizie, într-o transparență care se opacizează prin profunzimea culorii. Galben, roșu, mereu culori intense pentru trăiri simple ce nu pot fi atinse de protagoniști, de aici și eșecul.

Profesorul, Sorin Leoveanu, experimentează la infinit o lecție ideală. Negăsind ucenica perfectă, se adâncește în eroare și devine criminal. Nu se gândește nicio clipă că ea este lân-

„Lecția" regia Bobi Pricop ©Albert Dobrin

gă el, în persoana servitoarei, Marie, Iulia Lazăr. Nu întâmplător ea e singura care are nume. Deși comun în aparență, ea poartă Numele Numelor, în sensul în care și Biblia este Cartea Cărților. Ea se resemnează să fie ceea ce i se permite, Profesorul neînțelegând rolul ei, nici măcar în final, când ea preia ștergerea urmelor. Un fel de masochism interior o face să deschidă ușa și a patruzeci și una oară, în detrimentul ei, poate și cu o anumită cruzime, și, în timp ce eleva cu numărul 41 va dispărea, ea va rămâne să deschidă ușa a patruzeci și doua oară. Blocată în tristețe, nu concepe că ar putea exista un ideal al uceniculuI. Un spectator din viitor, ar putea fi martor la un astfel de deznodământ. Până atunci, Eleva, Raluca Păun, este cea care își dorește să fie ajutată să-și atingă scopul: doctoratul „total". Așadar, eleva este bacalaureată. Ea vrea să urce o scară, are trei săptămâni la dispoziție să se pregătească pentru obținerea doctoratului absolut. Nu cunoașterea este țelul ei, are un interes, dar unul superior. Asta nu o împiedică să fie o tânără zâmbitoare, dimpotrivă. Ionesco propune un joc al contrariilor, cum subliniază în notațiile scenice. Ea este activă, Profesorul este pasiv la început, treptat, rolurile se schimbă, ea devenind chiar letargică, incapabilă de reacție, pe măsură ce Profesorul îi împărtășește cunoștințele sale. Știința modifică perspectiva, obosește, în lipsa capacității are efecte negative. Bobi Pricop atenuează însă această idee încă de la început. Forța Ralucăi Păun se întâlnește cu versatilitatea lui Sorin Leoveanu, astfel încât raportul se schimbă. Trecerea se face mai lent. Eleva este ștearsă, în hainele ei cuminți, față de Marie, cu cizmele roșii și lungi, impecabil îmbrăcată, o martoră atentă, care nu se mai retrage nicio clipă de pe scenă. Gesturile ei sunt ale unei femei sigure de rostul ei în lume, privirea ei are greutate. Rolul ei este augmentat. Nu se mai pierde în bucătăria ei, e o umbră prezentă, știe cum stau lucrurile și intervine, chiar și din proprie inițiativă. Adesea, este îndepărtată cu greu de Profesor. Cum observă Eleva, principala ei caracteristică este devotamentul. Tot ea ar putea fi considerată adevăratul criminal. Fiind femeia potrivită pentru el, dar obligată să rămână în umbră, devine o victimă agresor. Mai are și rolul de a avertiza. A văzut ce face învățătura și tot încearcă să stopeze inevitabilul. Matematica, literatura sunt periculoase, mai ales literatura și cuvintele ei.

Dacă la Paris „Lecția" se joacă neîntrerupt, înseamnă că și-a atins scopul și a patruzecea elevă a supraviețuit tuturor provocărilor, inclusiv unei societăți centrate pe ea, beneficiara unui sistem de educație strâmb, oricât de dreaptă ar fi cunoașterea. Sub acțiunea unor forțe, nu contează care, cedează și ea, devine opacă și superfluă.

Problemă, enigmă, **mister**

Adrian MIHALACHE

„Gertrude“ regia Silviu Purcărete ©TNB

O problemă are, de regulă, o singură soluție, la care se ajunge printr-un raționament logic. Ecuația de gradul doi, dacă are soluții, are neapărat două, dar ecuația nu este o problemă, ci o modalitate de rezolvare a unei probleme „puse în ecuație”, adică rezolvabile pe cale sistematică. Problema are indiscutabil soluții, dar modul în care se ajunge la ele nu este unic. Există căi mai elegante, altele mai terne. Pentru a rezolva o enigmă, este nevoie de mai mult decât o gândire logică: este nevoie de imaginație și de inspirație. Cât privește misterul, acesta te lasă perplex, iar tot ce poți să speri este să ajungi la o revelație.

În teatru, unii dramaturgi se mulțumesc să amuze, prin replici sclipitoare și intrigi ademenitoare. Alții pun probleme, ca Ibsen sau Shaw, lăsând spectatorul să urmărească felul în care se ajunge la deznodământ, să reflecteze dacă nu se putea ajunge acolo și în alt mod sau chiar să gândească o soluție alternativă. Sartre sau Camus propun soluții dilematice, lăsându-i spectatorului libertatea de a alege. Beckett și Ionescu concep enigme care fie nu au soluții, fie acestea sunt suficient de bine ascunse, încât derutează spectatorul, căruia i se impune să le descifreze. Uneori, regizorul este acela care oferă, alături de reprezentarea enigmei, soluția ei. Este cazul lui David Esrig, care a montat *În așteptarea lui Godot* de mai multe ori, până a decis că Godot realmente vine, dar cu înfățișarea lui Pozzo. Aceasta este o modalitate prin care enigma este transformată în problemă. Misterul este zona lui Shakespeare, pentru că el ne copleșește, lăsându-ne nu perplecși, ci siderați. *Hamlet*, misterul prin excelență, ne derutează pentru că nu știm dacă fantoma vine „pe bune”, este o fantasmă a eroului sau este un mecanism de manipulare a acestuia. De ce Gertrude își înlătură fiul de la succesiune, o face doar pentru a se bucura încă un timp de beția puterii? Sau există un mobil mai sofisticat?

Există mulți autori de valoare care își caută inspirația nu în viață, ci în cărți. Această literatură „de gradul doi” nu trebuie neglijată, deoarece poate fi extrem de interesantă. Goethe a descris în detaliu, în *Anii de ucenicie ai lui Wilhelm Meister* un mod posibil de punere în scenă a lui *Hamlet*. La începutul anilor 2000, a apărut romanul lui John Updike, *Gertrude și Claudius*, în care autorul încearcă să explice ce se ascunde sub intriga piesei. Orice explicație este o încercare de a transforma misterul într-o problemă, adică a raționaliza misterul de nepătruns. După Updike, Gertrude și Claudius aveau o veche relație, încă de pe vremea când trăia tata Hamlet. Conform lui Updike, Claudius

era un băiat fin și cultivat, cu pricepere la pat, contrar fratelui războinic, violent și lipsit de empatie pentru oricine altcineva, mai ales față de nevastă-sa. În aceeași linie de interpretare se situează piesa *Gertrude* a lui Radu F. Alexandru. Relația dintre cei doi datează demult, dar ea ascunde și un secret pe care nu-l putem divulga, pentru că am ruina lovitura de teatru bine gândită de autor. Piesa este riguros construită într-o structură logică impecabilă, iar replicile sunt tăiate cu artă, astfel încât să aibă maximum de impact când sunt rostite. Ideea este că sursa răutăților este Gertrude. Ea nu numai că își înșală soțul de multă vreme, dar își tratează amantul fără menajamente, doar ca pe o unealtă în dorința ei de putere. Abilitatea ei este dovedită prin educația permisivă dată fiului ei, Hamlet, care renunță de bunăvoie la tron, pentru că nu dorește să-și asume responsabilități, preferând o viață comodă de *golden boy.*

Silviu Purcărete se întrece pe sine, conducând spectacolul cu rigoare și finețe. Acțiunea se desfășoară în spații relativ mici, delimitate de panouri mobile. Regizorul a mai aplicat această formulă într-un spectacol cu *Măsură pentru măsură* la Craiova, dar acolo imperfecțiunile în mânuirea panourilor stricau efectul. În cazul de față, scenografia gândită de Dragoș Buhagiar funcționează impecabil, singurul reproș care i se poate aduce decorului fiind acela că eclerajul împiedică deslușirea limpede a fețelor actorilor. Scena mesei la care servește Gertrude și se anunță renunțarea lui Hamlet la tron este foarte reușită, dar amintește prea mult de scena similară din spectacolul *Hamlet* al lui Thomas Ostermeier.

Regizorul a decis să folosească doar interpreți bărbați pentru toate rolurile. Decizia nu pare să fi fost inspirată de faptul că așa se făcea pe vremea lui Shakespeare, ci pur și simplu anumiți actori l-au inspirat pe regizor. Este interesant faptul că a decis pentru două stiluri diferite de interpretare. Claudiu Bleonț (Gertrude), Mircea Rusu (Claudius) și Marius Bodochi (Fantoma) joacă în stilul teatrului istoric tradițional, cu participare emoțională intensă, în timp ce restul actorilor abordează un stil modern, mai detașat. Această diferențiere nu face deloc rău spectacolului, dimpotrivă, contrastul îi dă un relief interesant, iar armonia rezultantă este mai complexă. În jocul lui Claudiu Bleonț mi s-a părut că aud ecouri din inflexiunile Aurei Buzescu. Marius Manole construiește, în spiritul piesei, un Hamlet dezgustat de lume, gata să renunțe la ea. Horatio este jucat ca personaj grotesc de Alexandru Potocean, fapt care m-a deconcertat la început, dar l-am înțeles de îndată ce am sesizat raportul lui cu Polonius. Acesta din urmă este magistral interpretat de Paul Chiribuță. Este foarte greu să descrii într-un text interpretarea excepțională a unui actor. A încercat Proust să redea impresia pe care i-a făcut-o Sarah Bernhardt în *Fedra* și a recunoscut că nu i-a prea reușit. În cazul de față, este cel mai interesant Polonius din câți am văzut pe scenă. Nu este deloc ridicol, este doar un funcționar limitat la grija datoriei, în dezordinea generală el vrea să mențină mecanismul statal în funcțiune, indiferent cine domnește. Minuțiozitatea în gesticulație, vorbirea măsurată și atitudinea neutră sunt semne clare ale unei gândiri lucide și penetrante. Polonius nu se confruntă cu Hamlet, ci cu noua generație însetată de putere, cu ambițiosul Horatio care reușește să-i ia locul. Astfel se înțelege de ce Alexandru Potocean compune un personaj grotesc: el dorește doar puterea din interes personal, respingând orice responsabilitate pentru o cauză superioară. O ușoară scădere a spectacolului este interpretarea lui Lari Giorgescu în rolul Ofeliei: ar fi putut construi un personaj ambiguu, deci interesant, dar nu este cazul.

„Gertrude" regia Silviu Purcărete ©TNB

Radu F. Alexandru a translatat tragedia lui Hamlet din mister în problemă. Misterul este existențial, problema este politică.

Gertrude

De: **Radu F. Alexandru**
Regia: **Silviu Purcărete**
Scenografia: **Dragoș Buhagiar**
Muzica: **Vasile Șirli**
Data premierei: **29 octombrie 2023**

DISTRIBUȚIA:

Claudiu Bleonț (Gertrude); **Mircea Rusu** (Claudius); **Marius Manole** (Hamlet); **Alexandru Potocean** (Horatio); **Marius Bodochi** (Fantoma); **Paul Chiribuță** (Polonius); **Lari Giorgescu** (Ofelia)

Alice Voinescu și William Shakespeare. O poveste neterminată

Ana OCOLEANU

Spre sfârșitul vieții ei, Alice Voinescu plănuia să scrie o carte despre unul dintre „marii ei prieteni” (alături de Eschil sau Montaigne), William Shakespeare. Din păcate, timpul nu a mai avut răbdare cu ea, căci stingându-se din viață în 1961, gânditoarea originară din Turnu Severin nu a mai putut să-și vadă proiectul înfăptuit. Prelegerile sale despre Shakespeare au fost însă printre ultimele susținute de ea la catedra de istoria teatrului universal și de estetică de la Conservatorul Regal de Artă Dramatică din București.

După pensionarea forțată survenită în anul 1948, când a fost înlocuită la catedră cu Marcel Breslașu, Alice Voinescu notează în *Jurnal*: „Cum nu mai am nici cursuri, nici chiar lecții, poate vrea Domnul să-mi pot măcar redacta pe Shakespeare[1]”. Pensionarea, absența tinerilor studioși care o conduceau deseori până acasă și în prejma cărora se simțea atât de bine, precum și nevoile materiale o deprimă: „La urma urmelor mai am eu ceva nou de dat? Despre Shakespeare, poate, dar pentru viață?”[2]

În lipsa activității de la catedră, Alice Voinescu se va mulțumi să ofere lecții particulare adulților, pentru a putea trăi: „Am preparat cursuri pentru cucoane, azi încep să le explic, adică să le deschid ochii asupra lui Shakespeare. E pentru mine o sărbătoare. Întotdeauna mă simt sub «misiunea» mea, mai ales în fața lui Shakespeare. E covârșitor pământește vorbind. E o lume. Sunt amărâtă că întotdeauna a trebuit să dau ce știu și ce elaborez – ei da, și *ce creez*! – unui public de amatori (ca acum) sau de necopți (la Conservator). La Facultate ar fi fost mediul prielnic pentru propria mea dezvoltare”[3].

Deși Alice Voinescu a fost mereu o ființă de o modestie ieșită din comun, am fi tentați la prima vedere să o suspectăm pe autoare de o atitudine superioară față de cei care se aflau realmente sub nivelul ei intelectual, dar nu este așa. Referindu-se la perioada din vremea studenției sale, Lucia Demetrius, absolventă a Conservatorului și mare admiratoare a profesoarei Alice Voinescu, amintește în volumul ei de *Memorii* lumea pestriță din care erau selectați în acea perioadă viitorii actori : „Conservatorul era plin de tineret felurit, parte intelectual, parte venit din mahalalele cu deprinderi de mahala, de fete cu moravuri libidinoase și băieți recrutați printre golani, dornici să devină „actori”, ca să-și schimbe condiția cu una pe care o considerau superioară pentru că te punea în rama scenei”[4]. Tot Lucia Demetrius, care o evocă admirabil pe Alice Voinescu în cartea sa și care va audia cursurile îndrăgitei profesoare multă vreme după terminarea facultății, vorbește despre colegii ei de la Conservator în următorii termeni: „Conservatorul, o îngrămădeală de adolescenți sau de indivizi trecuți de adolescență, de fete venite de nu se știe unde, îmbrăcate

1 Alice Voinescu, *Jurnal*, vol. II, ediție îngrijită, evocare, tabel cronologic și note de Maria Ana Murnu, prefață de Alexandru Paleologu, Iași: Polirom, p. 168.
2 Ibidem, p. 166.
3 Ibidem, p. 145.
4 Lucia Demetrius, *Memorii*, prefață de Gabriel Dimisianu, evocare de Miron Bergmann, ediție îngrijită de Ion Nistor, Editura Albatros, București, 2005, p. 77.

sau fardate cam ostentativ, neînzestrate și ei neînzestrați în majoritate cu niciun certificat de bacalaureat, în care îngrămădeală se iveau și se deosebeau câțiva elevi (pe atunci ne chemam «elevi» ai Conservatorului, nu studenți) decenți, rezervați, știutori de carte și flămânzi de a afla tot ceea ne putea dărui la cursul ei de Istoria teatrului și de Principii de estetică Alice Voinescu"[5]

Chiar dacă cei care o audiau nu aveau un nivel de cultură foarte ridicat, conferențiara reușea să-l facă accesibil pe Shakespeare tuturor: „Ieri, (...) splendidul Shakespeare oferit m-a umplut de o bucurie calmă. Mulțumirile tuturor, sincere, calde, mi-au dat o liniște, o seninătate, de care aveam nevoie. Despărțirea de Shakespeare mă doare. Am plâns ca o proastă, am fost ridicolă; dar dacă așa sunt?"[6]

Din cursul despre Shakespeare pe care-l pregătea pentru studenții de la Conservatorul Regal de Muzică și Artă Dramatică din București ne-au rămas dialogurile imaginare dintre Hamlet și Oreste, respectiv Hamlet și Antonio, precum și articolele despre Hamlet, publicate de autoare în volumul *Dialoguri cu eroii tragici* apărut în 1960/1961. Articolele despre Hamlet au fost republicate în Revista Manuscriptum din anul 1975, iar volumul *Dialoguri ...* în antologia din anul 1983 intitulată *Întâlnire cu eroi din literatură și teatru,* alcătuită de Dan Grigorescu.

Ideea de a finaliza totuși cartea despre autorul dramatic nu o părăsește pe profesoara de estetică până la sfârșit. Zece ani după aceea, în anul 1960, cu un an înaintea morții sale, Alice Voinescu scria în celebrul ei *Jurnal*: „Simt în mine o nevoie de lucru, aș vrea să-mi pun notițele despre Shakespeare la punct, poate să le prezint la E.S.P.L.A. Constat că viziunea mea e foarte înaintată. Și anume de demult. (...) Stelule drag, m-am apucat să pun în ordine notițele după Shakespeare. N-aș vrea să mor până nu aș scrie această carte, simt că aș putea. Vreau să privesc mai de sus, să nu intru, ca la curs, în detaliile pieselor, ci dacă pot, să trec de la psihologia lor la problemele mari ce se desprind din ele. Încerc. În toate cazurile lucrul îmi face plăcere. Numai dacă nu m-ar tachina inima, ba într-un fel, ba într-altul"[7]. Lucrul la carte o entuziasmează, deși se luptă cu neputința bătrâneții și a bolii de inimă: „Am lucrat puțin cu Mariana la Shakespeare, m-am simțit bine"[8].

Dintre eroii lui Shakespeare, Alice Voinescu este atrasă cel mai mult de personajul Hamlet, pe care-l consideră a fi întruparea măsurii umane, despre care vorbea Montaigne, acel personaj aflat în intervalul dintre Înger și Bestie. Autoarea este de părere că în nici o altă creație shakespeariană, subiectivitatea autorului nu se identifică atât de mult cu obiectul creat.

Citindu-l pe Hamlet, autoarea mărturisește în *Jurnal*: „acum am plâns cu lacrimi de emoție în fața frumuseții. Ce curioasă este inima omenească, plânge în fața lucrurilor frumoase. Parcă niciodată *Hamlet* nu mi s-a părut mai adânc și în același timp mai poetic. Îmi pare rău că nu sunt în stare să-l analizez decât intelectual. De ce nu am talentul poetic să scriu despre el poetic. E o dulceață în unele versuri, este o evocare atât de picturală și muzicală în unele pasaje că mă face să plâng de fericire[9]".

Pentru Alice Voinescu, criza hamletiană nu este una de ordin fizic sau psihic decât la suprafață, în interior Shakespeare îl hrănește pe acesta cu propriul său elan creator, îl deșteaptă pe Hamlet „din somnul Neființei la Ființă"[10]. Presimțind procesul de înnoire culturală ce va apărea circa 30 de ani mai târziu odată cu Descartes și al său *Cogito ergo sum*, Shakespeare atribuie lui Hamlet comportamentul omului revoluției pe care o va aduce știința. Astfel, Alice Voinescu militează în interpretarea sa pentru renunțarea la ideea dezechilibrului patologic al lui Hamlet, provenit din opoziția dintre gândire și acțiune. Legea talionului, proprie tragediei antice, reprezentată de Oreste, cu care , de altfel, autoarea închipuie un dialog hamletian, nu îl mai împinge la acțiune pe omul nou care devine Hamlet. «Căci în sufletul lui Hamlet se petrece procesul de înnoire, prin care a face dreptate nu mai înseamnă „a răzbuna", ci „a pune lumea la loc"[11]».

Aurel Curțui, în volumul *Hamlet în România* publicat în anul 1977 la Editura Minerva, citează următoarele reflecții reprezentative despre Hamlet, articulate de Alice Voinescu în cursul ei de istorie a literaturii dramatice: „Gândirea e în Hamlet floare întregii ființe... făclie în care materia se transformă în lumină. În asemenea lumină se aprinde conștiința și în ea se elaborează realitatea în care se oglindește existența"[12].

Comentând fiecare act al celebrei piese, lecturând-o atent și făcând referire la bibliografia vremii (cel mai adesea amintindu-l pe Bradley), gânditoarea originară din Turnu Severin sugerează actorilor ca Hamlet să nu fie interpretat doar prin prisma temperamentului său, ci trăit multidimensional, deoarece Hamlet, prin zbuciumul său și ca exponent al marilor idei novatoare ale vremii sale, lasă în urmă o lume mai bună decât aceea în care trăia.

Proiectul shakespearian al lui Alice Voinescu nu a putut fi dus, din nefericire, până la capăt. Rămân însă fragmente de reflecție, idei, crâmpeie de jurnal, părți de curs care ne pot face o idee despre amploarea și profunzimea acestui proiect, împreună constituind o abordare cu totul aparte a operei marelui autor dramatic englez.

5 Ibidem, p. 258.
6 Alice Voinescu, *Jurnal*, vol. II , p. 161.
7 Ibidem, p. 459.
8 Ibidem, p. 458.
9 Ibidem, p. 460
10 Idem, *Cuvânt pentru Hamlet (Câteva adaosuri la cursul de la Conservator)*, în Idem: *Întâlnire cu eroi din literatură și teatru*, studiu introductiv, antologie și note de Dan Grigorescu, Editura Eminescu; București, 1983, pp. 390-412, aici p. 394.
11 Ibidem, p. 395.
12 Aurel Curțui, *Hamlet în România*, București: Editura Minerva, 1977, p. 181.

Un thriller politic

Adrian MIHALACHE

„Oedip" regia Andrei Șerban ©Andrei Gîndac

Dramaturgul Robert Icke a rescris cu abilitate *Oedip rege* de Sofocle, transformându-l într-un thriller politic. Autorul modernizării este un dramaturg abil, piesa este bine construită, are suspans și este inteligent racordată la actualitate. Oedip este candidat la alegerile pentru conducerea Tebei, iar poporul îi cere certificatul de naștere pentru confirmarea cetățeniei, ca în cazul lui Obama. Oedip promite să-l arate neîntârziat, ba mai mult, se angajează ca, odată ce va avea acces la informațiile clasificate, să clarifice detaliile morții lui Laios, asigurând integral transparența. Este vorba, desigur de un accident de automobil, în care Oedip fusese implicat cu ani în urmă, la fel ca tânărul din 2 Mai. Aluziile la cuplul Macron și intercalarea cântecului lui Marilyn Monroe la aniversarea lui JFK sunt stridente, deci inadecvate. Andrei Șerban, ca regizor al spectacolului, crede că autorul modernizează inteligent, dar nu trădează mesajul lui Sofocle. Se înșală. Esența tragediei era refuzul lui Oedip de a da vina pe destin, pentru a se disculpa. El decide să-și asume vina, sfidând divinitatea, pentru că nu acceptă să fie manipulat ca o marionetă. Eliminarea problematicii asumării libere a sorții transformă piesa într-un simplu *whodunnit*. Mai mult, vina incestului este total estompată. În familia Oedip domnește libertatea sexuală fără limite, de parcă anii 1960 ar fi translatați în secolul al V-lea înainte de Cristos. Oedip și Iocasta profită de orice prilej pentru a face dragoste; Polinike este încurajat să-și prezinte familiei partenerul sexual; Antigona se oferă unchiului Creon fără jenă. De ce atunci mariajul cu mama ar mai fi vreo problemă? Progenitura super-sănătoasă a lui Oedip cu Iocasta este dovada că teama de efectele negative ale incestului este cel puțin exagerată. Sinuciderea Iocastei este, în aceste condiții, nemotivată, iar faptul că Oedip își scoate ochii cu tocurile cui ale pantofilor consoartei (să fie ei marca Louboutin?) este de tot hazul.

Beaumarchais a sesizat ridicolul latent și a luat incestul în derâdere în *Nunta lui Figaro.* Marcelline, vârstnica țiitoare a lui Bartholo, îi împrumutase lui Figaro niște bani, cu clauza ca, în cazul nerestituirii, să o ia de nevastă. Descoperind că Figaro este propriul ei fiu, nu se tulbură, ci doar afirmă că s-a înșelat asupra simptomelor: a confundat vocea sângelui cu pulsiunea amorului. De fapt, așa cum stau lucrurile, ar fi fost un bun prilej pentru Andrei Șerban să facă o parodie de tragedie. Redusă la o dramoletă insignifiantă, piesa este o melodramă: *Vive la mélodrame où Margot a pleuré* îți vine în amintire de la Musset citire. Un spectacol de genul *Cele două orfeline*, marele succes din alte timpuri al Teatrului Nottara, cu cele două nefericite, una oarbă și alta blond deschis, marca o epocă în care încă ne mai puteam bate joc de întristare. Râdeam auzind refrenul: *Ah, ce tristă piesă! Vai, biata contesă!* Acum luăm lucrurile în serios și compătimim cu biata Iocasta.

Spectacolul este strâns, riguros condus de regizor, cu excepția fanteziei de a introduce ca flash back un epilog fără rost. Simțind că are de a face cu o melodramă, nu cu o tragedie, regizorul îi îndeamnă pe actori să stârnească emoția, nu reflecția. Sigur, nu e Mounet-Sully cine vrea, dar Vlad Zamfirescu nu pare a fi departe. Vioi, pasional, el umple scena cu toată energia cuvenită. Din amintirile contemporanilor, știm că Mounet-Sully scotea în momentul scoaterii ochilor răcnete fioroase din culise, în timp ce îngurgita felii de pâine cu gem. Nu știm exact cum era Eleonora Duse, dar putem judeca după stilul Cerasellei Iosifescu. Este, indiscutabil,

„Oedip" regia Andrei Șerban © Andrei Gîndac

o mare actriță, dăruită de ursitoare, dar și implicată cu mintea și inima în ceea ce face. Stăpânirea excelentă a *timing*-ului, emiterea fără greș a replicii, cu intensitatea perfect reglată și poziționarea admirabil controlată sunt de toată admirația. Acestea fiind zise, mi se pare că, totuși, exagerează, deturnând fără intenție înspre ridicol personajul pe care-l interpretează. Marele monolog în care povestește cât de cumplit a fost abuzată de acel oribil Laios, un hibrid între Trump și Depardieu, este mult prea îndatorat modei *metoo* pentru a fi luat în serios. Deși cu respirația tăiată, am retrăit momente de altădată, când Cerasella era Medeea, mai cerebrală decât, acum, femeia. Nu este admisibil ca, în secolul al XXI-lea să joci în stilul Eleonorei Duse, chiar dacă știi să o faci chiar mai bine decât modelul rămas în legendă.

Toată distribuția este la înălțime, cu excepția cazurilor în care unii actori sunt subminați de demersul regizoral. Astfel, Ana Ioana Macaria ne oferă un Tiresias de un comic involuntar irezistibil. Andrei Șerban a avut ideea nefericită de a o face să joace ca în *Trilogia antică*, rezultatul fiind că bietul personaj apare incongruent, fantoma familiei Canterville din Oscar Wilde, de care toată lumea râde. Andi Vasluianu compune excelent un Creon rațional și pragmatic, fără fasoane. Adrian Ciobanu și Lucian Ifrim au găsit tonul just în rolurile lor de acompaniatori esențiali. Tinerii interpreți au aplomb, mai ales interpreta secretarei „de firmă" care încearcă să se facă utilă. Manuela Ciucur este bunica pe care toată lumea o iubește și nimeni n-o ascultă. Ea vrea să dezvăluie ceea ce doar ea știe, dar nu e băgată în seamă. Intervențiile ei insistente și ineficiente dăunează ritmului spectacolului.

Scenografia Carmencitei Brojboiu este funcțională și expresivă, mai ales în scenele în care se eliberează sediul alegerilor de mobilierul devenit inutil după victorie. Proiecțiile sunt însă de multe ori redundante, ca în multiplicarea „Originii lumii" a lui Courbet. O partidă de sex de pe scenă nu trebuie dublată cu ilustrații erotice pe pereți (mai bine cai verzi). Între acțiune și imaginile care o acompaniază trebuie să existe un dialog, nu o dublare mecanică.

Decât o amputată tragedie, mai bine ne-am fi bucurat de o amuzantă parodie.

Oedip

De **Robert Icke după Sofocle**
Regia: **Andrei Șerban**
Scenografia: **Carmencita Brojboiu**
Data premierei: **20 ianuarie 2024**

DISTRIBUȚIA:

Vlad Zamfirescu (Oedip); **Cerasela Iosifescu** (Iocasta); **Andi Vasluianu** (Creon); **Manuela Ciucur** (Merope); **Ana Ioana Macaria** (Tiresias); **Adrian Ciobanu** (Corin); **Lucian Ifrim** (Șoferul); **Andrada Corlat/ Ilinca Neacșu** (Antigona/Lycas); **Matei Constantin** (Eteocle); **Radu Ștefan Bănică** (Polinike)

„Două povești de amor" regia Mircea Cornișteanu ©Simion Buia

Duhul contrazicerii

Marius DOBRIN

Două povești de amor este spectacolul care oferă publicului șansa de a mai vedea un decor în, cum spunea Nichita, dulcele stil clasic. Lia Dogaru a respectat, presupun, dorința regizorului, în a compune un spațiu domestic foarte aproape de o imagine reală. Așa cum, la precedentele montări ale lui Mircea Cornișteanu *('Zăpezile de altădată', 'Bărbații mint mai mult, femeile mai bine')* am avut tot clasicul interior al pereților care ne absoarbe, creat de veteranul Puiu Antemir. Iar Lia Dogaru, autoarea unui spectru larg de scenografii, a colaborat cu Mircea Cornișteanu și la *'Grăsana'*, cu o propunere minimalistă de mare impact. Acum cred că s-a avut în vedere și segmentul de public cu vechime în sala de spectacol, un segment care va regăsi o formă cu care s-a obișnuit. De demult. De altfel, regizorul, care a strâns 50 de ani de activitate – cu intermitențe – în teatrul craiovean, a fost mereu atent la public. A urmărit să-i ofere pe măsura capacității de receptare. Fără sofisticare, lucruri simple, validate de experiență, din și despre viața omului comun, cel vizibil. Este un maestru al comediei, cu un meșteșug al construcției capabil să inventeze gaguri, să accentueze replici spirituale, să aducă acel strop de strălucire care farmecă un spectator venit să vadă o poveste. Are o seamă de rețete vechi, verificate în toți acești numeroși ani, are și simțul de a relua o asemenea rețetă, ori de a schimba după propriul fler. După cum timpurile se schimbă. Așa se face că prima parte de la ***Două povești de amor*** mi s-a părut cu un exces de caricatural spre grotesc, poate în acord cu o alunecare a unei părți semnificative de public spre niște caracteristici de acest fel, multiplicate în *mass media*. Captând pe cei mulți, partea a doua devine mai nuanțată. Vorbind de părți, vorbim de două piese într-un act, scurte, ale lui Cehov. Celebre, montate mereu: *'Cerere în căsătorie'* și *'Ursul'*. Montate mai mereu împreună, din rațiuni de durată, dar și, după cum argumentează regizorul, pentru că sunt două povești de amor care se încheie cu o căsătorie. E drept că, încă acum aproape un secol, Meyerhold le-a reunit împreună cu *'Jubileul'*, punându-le sub semnul sincopelor, numărând 33 de astfel de le-șinuri. Versiunea de acum a celor două povești numite mai sus e dinamică, durează aproximativ o oră, ba chiar are și pauză pentru că fiecare poveste e cu alt decor, cu alte costume. Văzând câteva imagini de la altă montare a poveștilor, tot a lui Mircea Cornișteanu, de mai bine de zece ani, tot cu Cerasela Iosifescu, varianta craioveană e mult mai dinamică și, în opinia mea, oferă partenerul – Claudiu Bleonț – cel mai indicat pentru această actriță ca un vulcan. Ei au jucat de multe ori împreună. Remanentă este amintirea energiei lor debordante în *'Chinezii'* (regie M. Cornișteanu), dar și poezia unui spectacol rafinat al lui Dragoș Alexandru Mușoiu: *'Elefantul din cameră'*. Așa cum spectatorul fin degustător poate să revadă scena dintre ei doi în *'Avarul'* (regia Felix Alexa), încă în repertoriul curent.

Mai mult, montarea actuală beneficiază de aportul lui Adrian Andone. Ideal ca un contrapunct la vârtejul stârnit de partenerii săi. Un actor care controlează efectele din expresii de umor britanic ori marcă proprie. În prima parte are o perucă ușor derutantă și câteva gesturi mai îndrăznețe pentru aparențele clasice, dar cu umor. Are câteva elemente cu care stârnește râsul: când întinde mâna la cererea întreruptă a musafirului, când pune un

accent inedit pe cuvântul *'lulea'* – atribut al îndrăgostirii –, când repetă *'etcetera, etcetera'*, etc...

'Cererea în căsătorie' este foarte vijelioasă, se spun cuvinte nu dintre cele delicate, ca la nervi... În privința limbajului, e limpede că suntem în ziua de azi, în ciuda costumelor din alt veac, ba încă sugerând absența vreunei preocupări pentru asta. Dacă despre musafir – vecinul pretendent – textul sugerează nu doar ipohondria, ci și reale palpitații și efecte fizice imediate, jocul lui Claudiu Bleonț e dus mult spre caricatură, ca o marionetă delabrată. Peșita, ilustrată de Cerasela Iosifescu, nu doar că e precum o tânără siciliană, imposibil de contrazis, dar își metamorfozează chipul ca să fie asortat pretendentului său în detalii caricaturale. Cred și în nuanțele induse de numele propuse de Cehov (Ciubukov pentru tatăl fetei, bucuros că nu trebuie să dea bani, Lomov, cu trimitere spre resturi, pentru pretendent, Ugadai și Otkatai, cei doi câini care duc cearta la un nivel superior față de Poiana Boilor, în deschidere, tot nume cu sensuri încuibate).

Partea a doua îmi pare că dă măsura măiestriei actoricești a protagoniștilor. Adrian Andone își schimbă jocul, vine cu o rostire ușor peltică, cu un șchiopătat care-i impune un gest în plus, un bocănit, în fața unei trepte, are atitudinea unui valet isteț și șugubăț, care îndeplinește ce i se cere, dar în ritmul care face ca lucrurile să urmeze pe o cale nuanțată. Claudiu Bleonț adaugă și dramă în peroratiile sale, dinamismul său proverbial este perfect strunit și condus. Îi citim limpede și oboseala căutării de bani și iritarea față de reacțiile oamenilor, dar și mai dihai istoria relațiilor sale cu sexul frumos. Așa cum ivirea sentimentului pentru cea la care venise în nădejdea recuperării datoriei este un fermecător melanj de poezie și zâmbet. Toată secvența duelului, de la provocare și până la declarația că va trage în aer, este admirabilă. Cerasela Iosifescu, actrița care poate juca orice, oricând, se metamorfozează la rândul său. Apare și cu lacrimile doliului asumat sever, dar și cu savuroasele contraexemple sau prize la realitatea trepidantă. Când e cazul, tace și ascultă ce spune preopinentul cu aprindere. În acele momente e bine să întorci capul când spre colțul vorbitorului, când spre cel al tăcutei ascultătoare. Fiecare oferă nu doar vorbe, cât atitudini care dialoghează. Apoi Cerasela Iosifescu reia iureșul replicilor, mânuiește cu haz pistolul și punctează decisiv prin pauzele ce forțează răbdarea și speranța musafirului.

Titlul celei de-a doua povești, *'Ursul'*, vine din felul în care tânăra văduvă îl etichetează pe intrus: „sunteți un urs, o brută". Or personajul jucat de Claudiu Bleonț nu este 'urs' nici la propriu, nici la figurat. Dar cred că, astfel, spectacolul capătă o valență profundă. Pledoaria sa impresionează pentru că este credibilă. „Mă risipeam în vorbe dulci, în drăgălășenii, în complimente... Făceam reverențe... Iubeam nebunește! Oftam la lumina Lunii, sufeream, mă topeam... înghețam... ardeam ca flacăra... Am iubit cu patimă, cu ardoare, în tot felul, dracu să mă ia! Am ţinut prelegeri despre emanciparea femeilor!...". Și partenera sa ridică ștacheta: „dintre toţi bărbații pe care i-am cunoscut, cel mai bun a fost bietul meu soţ... L-am iubit cu pasiune, cu toată ființa mea, așa cum numai o femeie tânără și inteligentă poate iubi! I-am dăruit tinereţea mea, fericirea, viaţa, averea mea. Am trăit numai pentru el! Mă închinam lui ca unui idol..." Ei bine, taman în aceste condiții aflăm despre 'insuportabila ușurătate' a bărbaților: „și... ce credeţi? El, bărbatul acesta, pe care l-am socotit cel mai bun, mă înșela la fiece pas". Finalul, pasional, cu toate gesturile contradictorii, cu umorul la locul său, se înscrie în eternitatea omenescului, pe care o subliniază mereu Mircea Cornișteanu în montările sale.

„Două povești de amor" regia Mircea Cornișteanu ©Simion Buia

Pentru mine, obsedantă este persisitența contrazicerii din prima parte. E atât de reală, e prezentă în zilele noastre, indiferent de subiect, indiferent de mediu, de-a dreptul endemică. O putem privi cu zâmbetul comediei, dar rămâne într-un colț al minții inconfortul acestei stări. ***Două povești de amor*** a avut premiera în ziua aniversării de 80 de ani a regizorului. La mulți ani, Mircea Cornișteanu!

Două povești de amor

Regia artistică, versiune scenică: **Mircea Cornișteanu**
Traducere texte: **M. Sorbul, A. Steinberg, I. Alexandrescu**
Scenografia: **Lia Dogaru**
Producător: **Marius Pîrlea**
Regia tehnică: **Sorin Gruia**
Sufleor: **Ramona Popa**
Sunet: **Daniel Fenești/ George Udrea**
Lumini: **Ștefăniță Rezeanu/ Alina Mitrache**
Data premierei: **13 aprilie 2024**

DISTRIBUȚIA:

Claudiu Bleonţ, Cerasela Iosifescu, Adrian Andone

Text stabilit după piesele Cerere în căsătorie și Ursul de Anton Pavlovici Cehov

Muzicalitate **și rigoare**

Adrian MIHALACHE

Împărtășesc multe cu Mircea Cornișteanu. În copilăria noastră, în anii 1950, ascultam amândoi, fără să știm încă unul de celălalt, teatrul radiofonic. Ne încântau vocile actorilor, care erau, pe vremea aceea, perfect lucrate, dar nu ne păsa de anunțurile finale privind regia artistică, regia tehnică etc. Regizorul nu câștigase încă importanță la noi, în pofida realizărilor unor personalități ca Ion Sava, al cărui *Macbeth* cu măști stârnise multă rumoare în București.

În plan internațional, regizorul a devenit notoriu abia la începutul secolului al XX-lea, cu Gordon Craig, care își dorea actori-marionete (probabil ca o reacție față de faima mamei sale, celebra actriță Ellen Terry), și cu Adolphe Appia, care organiza reprezentații de mare anvergură, de tipul ***„Cântarea Elveției”***. Înainte, unul dintre actori, de regulă șeful trupei (de pildă Molière) stabilea intrările și ieșirile și supraveghea pulsația reprezentației. Mai mult se implicau autorii, care repetau cu actrițele, dându-le indicații privind rostirea versurilor. „Cântarea nu trebuie să altereze declamarea”[1] spune Racine ca personaj al romanului lui Nathalie Azoulai, *Titus n'aimait pas Bérénice*. Darul actorului face ca versul ticluit în minte „să nu rămână acolo, ci să se proiecteze în spațiu, să facă aerul să vibreze”[2]. Autoarea imaginează o scenă conflictuală între Racine și actrița (amanta sa) Du Parc. El o face să repete versurile rolului, rămânând nemulțumit. Ea îi spune că alexandrinii lui disciplinați maschează toate nuanțele. „Dar acesta este chiar rostul lor!” replică Racine. „Tu, ca actriță, trebuie să pătrunzi în interiorul textului și să-i redai sensul.”

Mircea Cornișteanu a vrut să devină actor, dar rostirea nu l-a avantajat, astfel încât, după o experiență utilă de muncitor la strung și după studii de litere (pe atunci se spunea filologie), încă și mai utile, a ajuns regizor. El are calitățile unui regizor născut, nu făcut. A fost dăruit cu muzicalitate, adică are simțul precis al ritmului, știe când este necesar un rallentando, un accelerando, un rubato, sau o interpretare *ad libitum*. Are gustul fin al valorii literare, selectează texte cu impact, care trec rampa, vede imediat care piese sunt mai bune citite decât reprezentate.

Mi-a povestit odată cum a gândit spectacolul lui admirat și premiat cu *Unchiul Vania* de Cehov. Cunoștea bine piesa, o îndrăgea, dar nu o vedea cu ochii minții. O întâmplare fericită (totdeauna hazardul trebuie fructificat!) l-a făcut să asculte Simfonia I, *Titanul*, de Gustav Mahler. Partea a treia scherzo-ul, prelucrează canonul *Frère Jacques*

1 Le chant ne doit pas altérer la déclamation.
2 Si la langue se forme dans l'esprit, se dit-il, elle ne doit pas s'y confiner, elle doit sortir, se projeter dans l'espace, vibrer dans l'air.

în stilul muzicii kazmer. Sentimentul pătrunzător al derizoriului, exprimat de această muzică, i-a dat cheia spectacolului, pe care l-a dezvoltat ca aventura lipsită de anvergură a ratării.

Mircea Cornișteanu are și darul esențial pentru un regizor de a-și alege judicios actorii. Intuiește care are datele potrivite pentru rol și știe să i le pună în valoare. Departe de el atitudinea autoritară a lui Peter Stein, care îi striga actorului: „Nu e bine! Nu știu cum trebuie să fie Ivanov, dar sigur nu este așa cum îl faci tu!". El știe ce vrea, știe și cum să obțină ceea ce vrea.

L-am însoțit de două ori în străinătate. Odată la Izmir, în Turcia, unde a prezentat în turneu, ca director al Teatrului Național „Marin Sorescu", admirabilul spectacol *Furtuna* al lui Silviu Purcărete. I-am admirat minuțiozitatea cu care a abordat toate problemele, de la cele artistice privind impactul spectacolului în noul mediu cultural, la cele tehnice, legate de adaptarea decorului la un spațiu nou, mai restrâns decât la Craiova. A știut să adapteze, iar, unde nu s-a putut, a transformat insuficiențele tehnicii într-un avantaj în plan estetic. Luminile nefuncționând așa cum ar fi trebuit, a creat efecte noi de clarobscur. A doua oară, am fost la Varșovia, la o întâlnire cu directorii Teatrelor Naționale din Europa. La dezbaterea ocazionată de acest eveniment, a susținut o idee interesantă. Un Teatru Național nu trebuie să se cantoneze în zona etnică, punând în scenă doar piese din „marele repertoriu național", cum ar fi, la noi, *Vlaicu Vodă*, *Răzvan și Vidra*, *Despot Vodă* și eternele comedii ale lui Caragiale. Ar trebui să fie un teatru al cetățenilor, care să oglindească diversitatea opiniilor și să promoveze noutatea și valoarea, din oricare parte a spectrului ar veni.

Regizorul are nevoie de muză. Mai demult, divele formau cupluri mai mult sau mai puțin stabile cu autorii dramatici. Racine o avea pe du Parc; Molière, pe Madeleine Béjart, înlocuită, la schimbarea de generație, cu fiica ei, Armande; Edmond Rostand, pe Sarah Bernhardt; D'Annunzio, pe Eleonora Duse. În zilele noastre, starurile feminine sunt mai atrase de regizori. În film, Marlene Dietrich s-a lipit de Josef von Sternberg; Monica Vitti, de Antonioni; Giulietta Massina a rămas soția lui Fellini. În teatrul de la noi, Clody Berthola i-a inspirat, succesiv, pe Liviu Ciulei și pe Lucian Pintilie. Mircea Cornișteanu are norocul de o avea alături pe Cerasela Iosifescu. Relația a fost una fericită: ea l-a „ridicat în stele", ca Beatrice pe Dante, el a șlefuit-o ca un sculptor rafinat, fără să fie un Pygmalion, nu era cazul. Să ne trăiască și împreună să ne veselească!

Pandemie, relații și sex

Alexandru IONAȘCU

În timpul primului an de pandemie, una dintre cele mai dubioase curiozități din zona tabloidelor și a senzaționalismului tv a fost vitala întrebare: cum poți face sex dacă tu și partenera/partenerul vă aflați sub carantină? Se vor naște mulți copii în timpul carantinei? Cum va evolua o relație dacă un cuplu se găsește în situația de-a nu putea ieși din locuință timp de o zi întreagă, vreme de mai multe săptămâni? Dar oare cum veți face față fricilor că nimeni nu știe cât va dura totul și sunteți cuprinși de o neașteptată claustrofobie urbană? Spectacolul *Inimă și alte preparate de carne*, în regia artistică a lui Radu Afrim și bazat pe textele lui Dan Coman, caută să schițeze o imagine estetică a ce înseamnă omul erotic în vremuri de pandemie.

Spectacolul începe cu un ecran deasupra scenei unde îl puteam vedea pe Claudiu Mihail împingând un cărucior de hypermarket plin cu hârtie igienică, prilej cu care publicul își poate reaminti de primele zile de pandemie, adică a doua săptămână din martie 2020, când devenise evident pentru toată lumea că urma o carantină în propriile locuințe și vom avea nevoie de provizii – în primul rând de hârtie igienică. Privind montajul de pe ecran, nu puteam să nu mă gândesc la pustiul orașului de la începutul carantinei, acea liniște asurzitoare în fața căreia *Mad Max* este nimic, străzi pustii în absența mașinilor (probabil singura parte bună din primul an pandemic) și în general o atmosferă care nu-ți prea dădea speranțe că totul se va termina în curând. Claudiu Mihail străbate diferite zone din Craiova și ceva împrejurimi, spațiul urban și cel deschis cu foliaj par să decupeze prezența umană, este atent la sulurile de hârtie igienică din căruciorul de mall, ridică un sul căzut din grămadă și trece pe lângă graffiti-uri și privire sa din profil și plictisită, cu un corp aparent dintr-un low-budget postapocaliptic. Pe scenă vedem grupurile de actori, iar scena înseamnă o saltea în mijloc (urmează să menționez care e treaba cu această saltea), scaune de-o parte și de alta, paralele cu acestea sunt două sau trei fotolii și o canapea pentru plasarea socio-amoroasă a personajelor. Părinții Mariei: relația dintre mama (Geni Macsim) și tatăl (Sorin Gruia) Mariei este precum cea dintre Nag și Nell, aici Geni Macsim convingând în rolul de mamă dominantă, iar tatăl este un fel de personaj oarecum pasiv, bun și înțelegător cu fiica lui asocială.

Primul personaj în centrul scenei este Maria (interpretată de Raluca Păun), o profesoară de treizeci și ceva de ani care locuiește cu părinții, a trecut cu greu de liceu, nu vrea titularizare (știu, atunci cum de este profesoară? Răspunsul ar fi că a devenit profesoară prin intervențiile tatălui, fost milițian grizonat), ascultă deep techno în căști toată ziua, își urăște corpul fascist (se pare că Deleuze&Guattari nu prea s-au gândit la eventualele micro-fascisme corporale, insinuate prin standardele de frumusețe nerealiste), însă părinții ei, în special tatăl, fost milițian grizonat, îi planifică o posibilă căsătorie – deoarece de ce nu? Maria nu se va căsători, însă i se va întâmpla ceva mult mai incredibil și frumos atunci când Paul (Vlad Udrescu), noul profesor de socio-umane (venit în școală după ce

Nuți, noua profesoară bună la toate a căzut pe treptele bisericii) îi spune, așa, în trecere – ,,îmi place cum miroși.'' Poate că așa arată dragostea, o propoziție care nu te lasă să dormi? Nu știm dacă lucrurile stau cu adevărat așa pentru Maria, dar din monologul ei din finalul piesei aflăm despre abuzul, atât sexual, cât și emoțional, suferit în școală și înțelegem tragismul personajului. Cu o posibilă dizabilitate mentală (datorată abuzurilor suferite?), personajul Ralucăi Păun transmite acea alienare deloc vizibilă în cultura pop de la noi, atunci când se vorbește despre cupluri. Când Raluca Păun privește fix la spectatori în cea mai mare parte din prezența ei pe scenă, observi suspiciunea față de conexiunile cu ceilalți, atunci când știi câtă frustrare poate veni din simpla transpirație a corpului. Privirea Ralucăi Păun (personajul meu preferat din acest spectacol) redă tristețea unui personaj afectat de abuzuri, din nefericire, atât de răspândite în societatea românească, mai ales abuzurile asupra femeilor. În a doua parte a spectacolului, Maria va acuza nedreptățile celorlalți.

Legat de mame, autoritare sau nu, mama Alexandrei (Costinela Ungureanu) este îngrijorată pentru fiica ei, mai ales că Suceava devenise primul Raccoon City din România, adică primul oraș care declarase carantina anti-covid. Alexandra se află în Brașov alături de Ema (Petronela Zurba) și cele două au cea mai sudată și erotică relație dintre cuplurile acestui spectacol, o dinamică erotică dincolo de convențiile unei societăți conservatoare. Cu toate acestea, tragedia personală, cum se întâmplă de obicei, este cea care perturbă echilibrul dintre două persoane care se iubesc. Cel mai bun mod de a-ți petrece o pandemie despre care nu știi cât de gravă va fi, ce amploare va avea (adică ceva apropiat de sfârșitul lumii) este să fii în Brașov și să lenevești cu partenera în fotoliu. Cele două actrițe au un joc actoricesc restrâns, cam așa cum au fost și relațiile romantice din timpul lunilor de carantină, când oamenii se puteau mișca doar în propriul apartament. Personal, aș vrea să văd mai multe spectacole de teatru care să aibă în prim-plan, sau să prezinte și relații între cupluri de alte orientări sexuale sau identități de gen – pentru o mai mare diversitate emoțională și mai verosimilă reprezentare erotic-existențială.

„Inimă și alte preparate de carne" regia Radu Afrim ©Albert Dobrin

„Inimă și alte preparate de carne" regia Radu Afrim ©Albert Dobrin

Apropo de fotolii, pe un fotoliu stau și cuplul Darius (Ștefan Cepoi) și Corina (Ramona Drăgulescu), a căror relație este încheiată, dar care mai mențin aparențele pentru prietenii cei mai buni și colegii de la școală ai copiilor, deși ei nu prea au așa ceva – adică prieteni cei mai buni. Încheierea unui mariaj este un bun moment pentru revizitarea modului cum a debutat erotismul, adică primul sărut și prima relație, iar Ramona Drăgulescu are o anume gravitas, acea gravitate cotidiană necesară distanțării emoționale față de un mariaj care nu mai merge și privirii înapoi cu un amestec de furie și resemnare. Însă mobilitatea aceleiași actrițe ne spune că, oricât de mult am revizita trecutul, tot nu vom putea evita obstacolele unei relații care se dorește a fi pe termen lung. În schimb, Andrada (Romanița Ionescu) știe că încheierea unui mariaj nu înseamnă neapărat că mergem mai departe fără ceva bagaj emoțional. Un asemenea bagaj emoțional se poate manifesta prin insomnii cronice și nevoia unei apropieri fizice, acea căldură fizică de zi cu zi care dă sens tuturor lucrurilor, la fel cum pandemia poate fi ocazia (să zicem nesperată?) pentru clarificarea unor chestii. Romanița Ionescu reușește un echilibru credibil între hotărâre și destindere, nevoia de afecțiune este amânată de evenimente neașteptate, știut fiind că pandemia de coronavirus ne-a pus în așteptare mai toate planurile sau ne-a forțat să le temporizăm altfel. Iar când activitatea scade, ne întoarcem în propriile noastre minți să vedem ce putem descoperi acolo, încât să putem dibui ce am putea face în noile condiții. Simbolic pentru topirea opirea socialului este spațiul parcurs de Vlad Udrescu, de la cartiere fragmentate de blocuri comuniste la imobilitatea sa relaxată din fața ecranului. Dacă în anul 2020 omul a fost animal distanțat social – așa cum spunea o memă de la începutul pandemiei –, de propria sa minte nu se poate distanța – de unde și topirea instant a relațiilor amoroase, chiar și a celor de durată (rezişti izolării, dar nu rezişti propriei minți). Energia reținută a Romaniței Ionescu se traduce în nevoia de apropiere emoțională cu cineva, iar fizicalitatea lui Vlad Udrescu contrastează cu partea de monolog poetic, spectacolul intrând oarecum și în zona de musical, un musical discret, ce-i drept. Puțina coregrafie Vlad Udrescu-Raluca Păun (când personajul lui Vlad Udrescu intră-n scenă cu catalogul), ne scoate din tragicul apăsător al personajului Maria și funcționează, cel puțin pentru mine, ca un comic relief, arătându-ne că, orice s-ar spune, micile tragedii cotidiene sunt destul de amuzante. O fizicalitate mai dezlănțuită, apare și în interpretarea lui Mihai Alexandru Purcaru, personaj-licean (numit Silvicanul, adică studiază la un liceu silvic) care își seduce și salvează partenera pe versurile *Compact* (cred că pe versurile melodiei *Cântec pentru prieteni*, dar nu aș putea fi sigur, alte chestii m-au fascinate în anii ’90). Cum ar veni, privirea lui Mihai Alexandru Purcaru ne vorbește despre un tânăr descurcăreț al anilor ’90, un seducător care poate oricând să înșele, dar nu este prea departe atunci când partenera are nevoie de el.

Interesant episodul cu personajul lui Alex Calangiu (îl puteți vedea în filmul *Libertate*), care se filmează făcând sex cu partenera, ceea ce el numește jurnalul de ,,pornocasnic'' (știu, românii față cu pornografia), dar acest personaj (Radu) va afla că nu toată lumea acceptă să fie filmată în momentele intime. Ce altceva am putea face când trebuie să stăm toată ziua în apar-

„Inimă și alte preparate de carne" regia Radu Afrim ©Albert Dobrin

tament? Evident, sex, ceea ce face și cuplul Bogdan și Mălina. Îmi place felul șugubăț prin care Cătălin Mihai Miculeasa face un fel de rezumat al teoriilor conspiraționiste care au marcat pandemia de covid, pe de-o parte, și pe de altă parte ne arată lipsa de speranță când își dă seama că este blocat într-o altă țară și partenera l-a părăsit. În schimb, Diana Petec (Mălina) știe că se află în Germania, pentru a uita un fost partener, de unde vulnerabilitatea reținută în schimburile de replici cu colegul actor, iar hotărârea cu care livrează monologul de final ne spune că este singurul personaj pentru care există un dénouement al poveștii. Într-un alt tablou al spectacolului, personajul Dana este o tânără jurnalistă de la Radio Huedin și are o relație cu Darius, un bărbat căsătorit. Dar asta nu este prea important – ceea ce contează este faptul că Dana (Claudia Dinu) scrie poezie, a câștigat cel mai important concurs de debut și vrea să se mute la București. Încrederea emanată de Claudia Dinu ne spune că avem de-a face cu acel text viu al optzeciștilor, ceea ce vrea să spună că erotismul este încarnarea poeziei, cu toate că poezia lui Virgil Mazilescu nu este chiar din zona livrescă a optzecismului. Fizicalitatea Claudiei Dinu este un spectru, de la alunecarea pe podeaua scenei, la plasarea pe canapea și privirea spre partenerul de scenă, precum și imobilitatea sau reacția la celelalte personaje, ei bine, mișcările actriței ne vorbesc despre acea poftă de viață, aflată mereu în mișcare precum orașele lui Toynbee, care nu poate fi anulată nici de un eveniment traumatizant precum o pandemie. Claudia Dinu știe să treacă la anxietate subtilă în fața unui viitor necunoscut prin controlul vocii, să ne trimită convingător la fricile noastre în fața unui virus pandemic atât de neașteptat. În orice caz, bucuria de viață pe care Claudia Dinu o insuflă personajului ne spune ceva despre abilitatea cu care generațiile post-mileniale folosesc rețelele sociale – așa știm că nu mai suntem în secolul al XX-lea. Un dénouement al acestui spectacol ar putea fi reprezentat de acel fluture gras și urât, aruncat la tomberon de copiii cartierului, oare ne spune că dragostea nu este ceva atât de stabil precum am crede?

Desemnat cel mai bun spectacol la Gala Premiilor Uniter din 2021, iar Costinela Ungureanu nominalizată la categoria cea mai bună actriță în rol secundar, cu un amestec tematic de poezie, dans, dragoste și sex, sex și dragoste, muzică și imagini, *Inimă și alte preparate de carne* este un spectacol unitar, scenele de dans sunt bine proporționate cu jocul actoricesc, filmările de pe ecran și replicile personajelor se îmbină convingător și, în unele cazuri, dramatic cu monologurile lor separate – acel ,,aparte'' din obișnuitele texte de teatru prin care personajul sparge al patrulea zid. În spectacolul lui Radu Afrim, publicul este la fel de important ca și gândurile personajelor, imaginile de pe ecran fiind mai mult interiorul minții acelor personaje, adică acel ,,greieraș idiot al conștiinței'' decât vreo plasare spațială a actorilor. Pentru un prim spectacol despre pandemia de coronavirus jucat în direct, cum ar veni, adică în timp ce coronacriza se desfășura, când nimeni nu vedea vreo ieșire, *Inimă și alte preparate de carne* este primul document viu, cu actori și literatură, poezie și dramă, despre un eveniment atât de traumatic, un spectacol cu atât mai memorabil cu cât poetizarea complexității relațiilor umane este verosimilă și suntem convinși că erotismul *se întinde* și pe *acele suprafețe din ce în ce mai distruse*, adică și pe Marte, oricâte urme de distrugere vor fi pe planeta roșie.

Festivalul de Poezie și Dramaturgie „Patrel Berceanu”

ediția a IV-a, Craiova 17 aprilie 2024

„Lumea este o minune, iar această minune poate fi împărtășită.”
Patrel Berceanu, „Teatrul în dialog cu veacul”

Redacția

În organizarea Teatrului Național „Marin Sorescu” și a Filialei Craiova a Uniunii Scriitorilor din România s-a desfășurat pe 17 aprilie cea de-a IV-a ediție a Festivalului de Poezie și Dramaturgie „Patrel Berceanu”. Partener, Pen Club România.

Programul acestei ediții a cuprins dezbaterea cu tema „Teatrologie și critică de teatru – noi paradigme ale istoriei teatrale”. Invitați speciali: Ion Parhon, critic de teatru, Mariana Ciolan, Radio România Cultural. Prietenii poetului au lansat ediția a II-a a volumului semnat de Patrel Berceanu, „Teatrul în dialog cu veacul”, studii teatrale, Editura Revers, Craiova. Volumul apare în colecția Biblioteca revistei „SpectActor”. Premiul pentru Dramaturgie al acestei ediții a fost acordat criticului de teatru Ion Parhon, promotor neobosit al valorilor scenei naționale și internaționale, prieten de cursă lungă al Teatrului Național „Marin Sorescu” Craiova. Premiul pentru Poezie „Patrel Berceanu” a fost acordat poetului Julien Caragea, „pentru arta combinatorie a cuvintelor care deschid o fereastră în real poeziei sale inovatoare”. În parte a a doua a zilei, poeții prezenți au adus un tribut memoriei poetului citind din creația lor. Criticul literar Mircea A. Diaconu a susținut conferința „Caragiale. Mașinăria care ne înghite”, în cadrul Întâlnirilor SpectActor programate special pentru acest eveniment dedicat teatrologului Patrel Berceanu.

Inițiatorii și coordonatorii festivalului sunt scriitorii Nicolae Coande și Mihai Firică.

În onoarea scriitorului, la prima ediție a festivalului (2019) a fost instituit Premiul pentru Poezie „Patrel Berceanu”. Laureații primelor ediții au fost poeții Marian Drăghici (2019), respectiv Vasile Baghiu (2022). De la ediția a III-a fost instituit și Premiul pentru Dramaturgie „Patrel Berceanu”, acordat Doinei Papp, critic de teatru (2023). Proiectul este inclus în programul Mnemosyne – Muze@Poezie – al Teatrului Național „Marin Sorescu”.

*

Prima ediție desfășurată în anul 2019, în colaborare cu Primăria și Casa de Cultură a Municipiului Băilești, a dezbătut opera literară a scriitorului Patrel Berceanu (1951-2006) și a prilejuit evocarea acestuia de către scriitorii participanți, precum și golul lăsat de plecarea sa timpurie. În cadrul acestei ediții inaugurale s-a tipărit antologia de poezie „șase feluri de frică, șapte feluri de curaj", ediție îngrijită de Doina Pologea (Ed. Aius, 2019), proiect susținut financiar de Teatrul Național Craiova. Ediția beneficiază de o prefață semnată de Paul Aretzu, postfață de Nicolae Coande; Al. Cistelecan – cuvânt pe coperta a IV-a.

Ediția a II-a festivalului (organizatori Teatrul Național Craiova și Filiala Craiova a Uniunii Scriitorilor) a adus în discuție inclusiv activitatea de teatrolog a lui Patrel Berceanu, un eminent cunoscător al teatrului românesc. Pe 15 septembrie a avut loc dezbaterea cu tema „Teatrolog și secretar literar – memoria vie a scenei", cu accent pe activitatea și cărțile de profil ale lui Patrel Berceanu, cu participarea criticului de teatru Doru Mareș, a Victoriei Balint, director al trupei „Iosif Vulcan", Teatrul Regina Maria, Oradea. Sub egida T.N.C. au fost reeditate, într-un singur volum, monografiile spectacolelor Titus Andronicus și Ubu rex cu scene din Macbeth (regia Silviu Purcărete) concepute și scrise de Patrel Berceanu. Au recitat poezii din opera lui Berceanu actorii Eugen Titu, Angel Rababoc și Nicolae Vicol (T.N.C.), respectiv Adriana Ioncu și Ionica Dobrescu (Teatrul Colibri).

La această ediție, poetul Vasile Baghiu, invitat special la Adunarea Poeților 2022, a susținut conferința „Metaversul himeric al poeziei".

Ediția a III-a s-a desfășurat în 27-28 aprilie 2023. Prima zi, în foaierul Teatrului Național „Marin Sorescu", unde a avut loc dezbaterea cu tema „Teatrul contemporan – criză sau abundență?" Invitați speciali: Doina Papp, critic de teatru, prof. univ. dr. Ioan Cristescu, directorul Muzeului Național al Literaturii Române, editor „Tracus Arte", București. Moderator, Nicolae Coande. A fost lansat volumul „Cel care trece" (Ed. Tracus Arte, 2023) cronici, portrete și studii teatrale, autor Doina Papp. A urmat lansarea a patru volume de poezie semnate de Patrel Berceanu în timpul vieții. Cărțile au fost reeditate, prin grija scriitorului Constantin Barbu, la Editura „Revers", Craiova: „Sentimentul baricadei" (Ed. Scrisul Românesc, 1976), „Poeme în mărime naturală" (Ed. Scrisul Românesc, 1983), „Întâmplarea cea mare" (Ed. Eminescu, 1984), „Lacrimi civile" (Ed. Scrisul Românesc, 1991). Actorii Angel Rababoc și Petronela Zurba au susținut un recital din poezia sa.

Vineri, 28 aprilie, poeți și scriitori din Filiala Craiova a Uniunii Scriitorilor au participat la o întâlnire la Liceul Teoretic „Mihai Viteazul", Băilești, unde au purtat discuții cu elevi și profesori.

*

Patrel Berceanu (n. 1951, Băilești - † București, 2006). S-a născut în Băilești. În 1980 a obținut licența la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică (secția Teatrologie-Filmologie). În perioada studenției a frecventat cenaclul „Amfiteatru", iar mai târziu a fost unul dintre participanții activi de la cenaclul „Ramuri", condus de scriitorul Marin Sorescu. A fost un admirabil secretar literar al Teatrului Național din Craiova (1990-2006), în linia edificată de nume ca Liviu Rebreanu, Adrian Maniu, Ion D. Sîrbu, dar și director al Teatrului „Colibri" din Craiova (1997-2006), secretar al Filialei Craiova a USR (1994-1996). Dedicat gazetăriei, a fost inclusiv director la cotidianul „Gazeta de Sud", Craiova, 1995-1996. A fost membru al Uniunii Scriitorilor din România, membru UNITER și membru al secției române a Asociației Internaționale a Criticilor de Teatru.

A debutat publicistic cu poezie în Preludiu (suplimentul literar și artistic al „Scînteii tineretului", nr. 31/1969). A debutat editorial cu volumul de poezie „Sentimentul baricadei" (Ed. Scrisul Românesc, 1976). A colaborat la revistele „România literară", „Ramuri", „Luceafărul", „Amfiteatru", „Viața studențească", „Teatrul", „Vatra", „Familia", „Suplimentul literar-artistic al Scînteii tineretului", „Viața Românească", „Tribuna" etc. În străinătate, a publicat în revistele „Belvedere" (Franța, 1995) și „Wiener Festwochen" (Austria, 1993). După debut, Patrel Berceanu a publicat volumele de poezie „Poeme în mărime naturală" (Ed. Scrisul Românesc, 1983), „Întâmplarea cea mare" (Ed. Eminescu, 1984), „Lacrimi civile" (Ed. Scrisul Românesc, 1991), „Planetă de poet", antologie (Ed. MJM, Craiova, 2003), precum și monografiile teatrale „Titus Andronicus – monografia unui eveniment teatral" (Ed. Aius, 1997) și „Ubu Rex cu scene din Macbeth" (Ed. Aius, 2000, ediția a II-a, 2022). Volumul „Teatrul în dialog cu veacul", eseuri teatrale și cronici, a apărut postum la Editura Aius (2006), ca și „Puricele cosmonaut", poezii pentru copii, părinți și bunici", Editura Mitropolia Olteniei, 2006. Împreună cu Doina Pologea, soția sa, a semnat volumul „Noi povestiri după piesele lui Shakespeare" (Ed. Dionysos, 1992). Este prezent cu poezie în antologiile „Young Poets of a new Romania" (Forest Books. London & Boston, 1991), „Day after Night" (Criterion Publishing, SUA, 1999), „Sorescu's Choice" (Bloodaxe Books, Irlanda, 2002). Postum, a fost editată antologia de poezie „șase feluri de frică, șapte feluri de curaj", ediție îngrijită de Doina Pologea, prefață Paul Aretzu, postfață Nicolae Coande, cuvânt pe pag. 4 - Al Cistelecan (Ed. Aius, 2019).

Premii și distincții: Premiul Revistei „Luceafărul" (1974), Premiul Revistei „Amfiteatru" (1976, 1980), Premiul Revistei „Ramuri" (1984), Premiul U.T.C. (1984), Premiul Filialei Craiova a Uniunii Scriitorilor din România (1991, 1992). În 2004 i s-a conferit din partea Președinției României Medalia Meritul Cultural clasa a III-a, categoria F – pentru „Promovare a culturii". A participat la Simpozionul liderilor de teatre din Europa de Sud-Est (Budapesta, 1993), la Reuniunea atașaților de presă din cadrul Convenției teatrale europene (CTE, Paris, 1999) și la Seminarul teatrului universitar și școlar (Universitatea din Corsica, Bastia, 1999). În 1994 a beneficiat de un stagiu de cercetare la Centrul dramatic Național din Caen (Franța). S-a stins din viață pe 2 mai 2006, în București.

În onoarea scriitorului, a fost instituit Premiul pentru Poezie „Patrel Berceanu". Laureații primelor ediții au fost poeții Marian Drăghici (2019), respectiv Vasile Baghiu (2022). De la ediția a III-a fost instituit și Premiul pentru Dramaturgie „Patrel Berceanu", acordat Doinei Papp, critic de teatru (2023).

DADA – Spectacolul total

Mihai ENE

Mișcarea DADA, inițiată în 1916, la *Cabaret Voltaire* din Zürich, de către artiști precum Tristan Tzara, Hugo Ball și Hans Arp, a fost cea mai radicală manifestare a avangardelor literare europene. Amestecul de ironie și absurd, de negație absolută, care merge până la autoanulare și celebrare a forței creatoare a hazardului sunt vectori care au influențat dezvoltările ulterioare ale modernismului literar, în special ale suprarealismului, care a preluat cel puțin o parte din deschiderile generate de manifestele dadaiste.

Cu ocazia aniversării centenarului DADA, Ștefana și Ioan Pop-Curșeu, consiliați de criticul și specialistul în avangarde Ion Pop, au creat un spectacol la Teatrul Național din Cluj-Napoca, pornind de la ideea punerii în scenă a figurii și textelor lui Tristan Tzara. Spectacolul s-a numit *Tzara arde și Dada se piaptănă (Fantoma de la Elsinore)* și a avut premiera pe data de 9 februarie 2016, exact la o sută de ani de la nașterea mișcării. Actorii implicați în acest spectacol au fost Filip Odangiu, în rolul lui Tzara, Rareș Stoica în rolul pictorului Marcel Iancu, Sfântului Gargal și al altor personaje, Cătălin Codreanu în rolul Sfântului Casdoas, lui Hugo Ball și al altora, Cristian Grosu în rolul Sfântului Govdela, lui Richard Huelsenbeck etc., iar personajele feminine, Emmy Hennings, Maya și altele fiind interpretate de Ștefana Pop-Curșeu, care semnează și regia spectacolului. Piesa a fost jucată atât în țară, cât și în străinătate în cadrul unor manifestări prilejuite de Centenarul DADA, la New York și Roma, dar și la Chișinău.

Volumul-album *DADA se dă-n spectacol*, apărut la Ed. Școala Ardeleană în 2023, când s-a împlinit un secol de la desființarea de către Tristan Tzara a mișcării DADA, închide acest proiect deschis în 2016 printr-o carte document, care conține, pe lângă textul piesei în cele trei limbi în care s-a jucat – română, engleză și italiană –, și o prefață consistentă semnată de Ștefana Pop-Curșeu, în care este povestită întreaga aventură a acestui proiect, de la ideea inițială la realizarea finală, cât și o secțiune de texte critice/teoretice, semnate de cei trei autori implicați în proiect: Ștefana și Ioan Pop-Curșeu și Ion Pop. De asemenea, o serie bogată de fotografii din spectacol și din deplasările trupei în diversele colțuri ale lumii însoțesc textele și oferă o mai bună perspectivă asupra realizării scenice a piesei.

Piesa *Tzara arde și Dada se piaptănă (Fantoma de la Elsinore)* este o fantezie în stil dadaist, în care Tzara este scos din Purgatoriul unde se află (puțin bizară trimiterea lui Samuel Rosenstock în Purgatoriul catolic, dar în spiritul ironic-absurd dadaist putem accepta această idee) și retrimis pe pământ să mai guste o dată din deliciile „omului aproximativ". Sunt trecute în revistă „reîntâlnirea" cu Marcel Iancu, din 1916, atmosfera de la Cabaret Voltaire și momentul alegerii numelui grupului și mișcării pe care o inițiaseră, cât și despărțirea de Marcel Iancu, decis să se întoarcă în țară după război.

Apoi, desigur, celebra scenă a încercării autorităților de a-l încorpora pe Tristan Tzara și toată farsa jucată de acesta comisiei, implicarea sa ulterioară în Partidul Comunist Francez și amintită relația contorsionată cu grupul suprarealist, dar și cu Ion Vinea, care inițiase o grupare avangardistă în România.

Sunt utilizate câteva fragmente din poemele lui Tristan Tzara, stilul e unul jucăuș și ironic, dar și cu oarecare nostalgie care se degajă din text și care se îndreaptă mai degrabă spre spiritul de libertate și creație iconoclastă caracteristic pentru acest personaj extrem de interesant și paradoxal care a fost Tristan Tzara. Fotografiile atestă și decorul minimalist, dar în stilul Cabaretului Voltaire, și costumele în stilul epocii de la 1920, din care se desprinde celebrul costum de șaman al lui Hugo Ball și măștile inspirate de reprezentațiile dadaiste. De asemenea, se cântă și se dansează în acest spectacol care reproduce foarte bine atmosfera de festin artistic total și dezinhibat care i-a făcut celebri pe avangardiști.

Secțiunea de texte critice vine să completeze și să pună în abis întregul proiect, tema principală fiind teatralitatea textelor și manifestărilor dadaiste. Astfel, Ion Pop scrie despre *Lumea ca teatru în manifestele lui Tristan Tzara* (deși în sumar titlul este altul, probabil o variantă inițială, acesta reflectă mai bine substanța textului), apoi Ștefana Pop-Curșeu discută despre *Punerea în scenă de sine: înainte și după Tzara*, respectiv *Tristan Tzara, Marcel Iancu și fascinația dadaistă pentru reciclarea măștilor*, iar Ioan Pop-Curșeu ne propune o analiză interesantă a filmărilor dadaiste, în alte două articole: *Filmele dada, probleme de istorie și estetică, sau despre* scula *lui Marcel Duchamp* și *Cine-poemul, o găselniță avangardistă: Fondane, Artaud, Tzara și... ceilalți*. La acestea se adaugă, în bună practică academică, o bibliografie esențială despre mișcarea Dada și Tristan Tzara, lucrări apărute atât în spațiul românesc, cât și în străinătate. Astfel, teoria și practica literară și teatrală se întâlnesc într-o carte care ne propune nu doar intrarea în culisele și aventurile unui spectacol, cât și un spectacol de idei cel puțin la fel de interesant, mai ales pentru cei pasionați de avangarde și animați de spiritul dadaist.

ECHIPA ARTISTICĂ A TEATRULUI „MARIN SORESCU“ CRAIOVA

Alexandru Boureanu – director general

Adrian Andone

Monica Ardeleanu

Gabriela Baciu

Claudiu Bleonț

Ștefan Cepoi

Alex Calangiu

Iulia Colan

George Albert Costea

Anca Dinu

Ramona Drăgulescu

Corina Druc

Cerasela Iosifescu

Romanița Ionescu

Iulia Lazăr

Sorin Leoveanu

Geni Macsim

Alina Mangra

Gabriel Marciu

Dragoș Măcești anu

Claudiu Mihail

Cătălin Miculeasa

Mircea Mogoșeanu

Raluca Păun

Nicolae Poghirc

Vlad Drăgulescu – Director Direcția Creație și Cercetare Artistică

Marian Politic

Tamara Popescu

Angel Rababoc

Cosmin Rădescu

Vlad Udrescu

Costinela Ungureanu

Nicolae Vicol

Cătălin Vieru

Petronela Zurba

ACTORI
Colaboratori

Mirela Cioabă

Eugen Titu

Bobi Pricop - regizor

Radu Afrim – regizor

Lia Dogaru – scenograf

COLECTIVUL DE CONDUCERE ŞI TEHNIC AL TEATRULUI

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

Director General Adjunct
Elena RUSU
dir.gen.adj@tncms.ro

Director Direcţia Creaţie şi Cercetare Artistică
Vlad DRĂGULESCU
dir.art@tncms.ro

Director Direcţia Sceno-tehnică
Florin IANCU
Telefon 0251/418352;
0251/ 415363, int. 204

Director Resurse Instituţionale
Hortensia MITREANU
Telefon 0251/415363, int. 206
E-mail juridic@tncms.ro

Inginer Şef
Cristian Tiberiu FLORIGANŢĂ
Telefon 0251/415363, int 203
E-mail cristianfloriganta@gmail.com

Şef Serviciu Artele Spectacolului
Andreea CRIŞU
Telefon 0371/124777;
0251/415363, int. 210
E-mail artistic@tncms.ro

Şef Serviciu Marketing şi Achiziţii Publice
Mona Eliza BRANDT
Telefon 0251/413677
E-mail agentie@tncms.ro

Şef Serviciu Producţie
Tiberiu Cătălin MARCU
Telefon 0251/ 410361
E-mail dir.productie@tncms.ro

Contabil Şef
Constantin TRANĂ
Telefon 0251/ 415363, int. 202
tranacristi@gmail.com

Şef Serviciu Administrativ şi Patrimoniu
Vasile PREDUŢ

Consultant artistic
Nicolae BOANGIU
Telefon 0251/ 415363, int. 211

Serviciul Teatrologie
Haricleea NICOLAU
Telefon 0251/410361,
0251/415363, int.211
E-mail harinicolau@yahoo.com
Denisa NEAŢU
Telefon 0251/416942
E-mail secretariat@tncms.ro

Secretar PR
Ella VLAD
Telefon 0251/415361
E-mail cîrneanuirina@gmail.com

Producători delegaţi
Claudia GORUN
E-mail claudia_gorun@yahoo.com
0251/415363, int. 210
Marius PÎRLEA

Compartimentul Achiziţii Publice
Cătălin STROIE
Telefon 0251/415363, int. 210
E-mail achizitii@tncms.ro

Compartimentul Audit Intern
Carmen PILEA
Simona RĂDUŢ
Telefon 0251/415363

Serviciul Administrativ, Patrimoniu
Vasile PREDUŢ
Telefon 0251/415363. int. 222

Regizor Tehnic
Norel Cristian PETEC
Telefon 0251/415363
Sorin GRUIA
Mihai MANEA

Sufleori
Adrian TÎRCĂ
Anca Maria ILINCA

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

Agenţia de bilete
Telefon: 0251.413.677

VALERIU DOGARU

85 DE ANI DE VIAȚĂ
60 DE ANI DE TEATRU

© Florin Chirea