

aceasta), chiar dacă alcătuirea scenică sub care și-a pus acum semnătura nu e deloc fără cusur. Ea construiește un spațiu (cvasi-virtual) numit, tocmai, Ocean Café – Cafe-neaua „Ocean”, i-ar zice un neamprost mai mioritic –, unde lucrătorii (patronul, o chelneriță, o dansatoare „la bară” etc.) și clienții (diferiți și incerti ca profesiune) înnoadă conversații și relații, beau, flirtează, pe scurt, suferă și iubesc, cum se zicea în stilul *old-fashioned*. Ideea nu e revoluționară, dar poate da bune rezultate în cazul în care poveștile mici din compoziția poveștii principale sunt pasionante sau, măcar, bine spuse. Din păcate, cazul nu se petrece aici decât pe trasee scurte; mai neted vorbind, acolo unde textul „de bază” are coerență și *dramaticitate* (adică

story – știu că regizorului îi plac vocabulele englezești – și personaje, ca în **Silicon Valley** după Saviana Stănescu sau **Honey** după Gianina Cărbunariu, dacă bine am descifrat eu informațiile din caietul-program), are și spectacolul tensiune și teatralitate; unde nu, nu. Lucrurile sunt, de fapt, extrem de simple.

O constatare neașteptată m-a izbit, la un moment din curgerea spectacolului (n-au fost defel puține) când ceea ce se întâmpla pe scenă nu mă mai „ținea”: de fapt, noua dramaturgie românească e la fel de metaforică și de puțin „actuală” ca și cea veche, iar tinerii regizori aclamați pentru teatrul *altfel* pe care îl fac – și Radu Afrim e un campion neegalat al uralelor pe această temă – sunt exemplari găitori ai tradițiilor bucate numite

„felii de viață”: atâta doar că viața pe care o aduc ei, mai deloc „transfigurată”, pe scenă este fragmentară, incoerentă, zgomotoasă. Ca în realitate. În ceea ce-l privește anume pe Radu Afrim, cred – fără glumă și fără maliție – că este o natură artistică originală, care însă nu și-a găsit, deocamdată, zona propice de manifestare; ținând cont de înclinația sa de a deveni autor total, dar și de intensitatea dramatică autentică a secvențelor filmate din spectacolele sale (nu de aici, dar din **Bluescape** și **Black Milk**, montările lui clujeano-studențești), s-ar putea ca aceasta să fie cinematograful. Regizorul mai are timp să aleagă, deși a trecut de 30 de ani.

Alice Georgescu

Iubirea în clar-obscur

Predilecția regizorului Alexandru Vasilache pentru elaborarea scenică a prozei vine din concepția sa despre un teatru al narațiunii, obținut prin alăturarea momentelor intense din viața inventată a unor fantome bătându-și o lume inexistentă. Personajele nu sunt singure cu drama lor, corul-destin-vestitor-judecător, fiind cu zeci de capete, mijlocește pentru spectator semnificațiile, provoacă dinamica evoluției, determină reacțiile individuale, energia înaintării, asigură emoția comentariului. Muzica înlocuiește cuvinte în momentele când acestea riscă să devină patetice sau incapabile să exprime intimitatea sentimentului. În spectacolele lui Alexandru Vasilache vitalitatea este însoțită de aspirația spre o expresivitate sobră a trăirilor cenzurate de intelect. El alege, de obicei, opere de proză cunoscute, dacă nu de la sursă, măcar din zvon public de toată lumea (**Un veac de singurătate**, **Legături primejdioase**, **Frații Karamazov**), dar are, totuși, eleganța de a expune datele elementare ale poveștii, favorizând astfel și confortul intelectual al spectatorilor inocenți. Caracterul magic al prozei lui Márquez se potrivea, probabil, cel mai bine acestui gen de prelucrare, conexiunile libere ale epicii permiteau elipsele povestirii scenice, convenția teatrală stabilea bune rețele de comunicare cu bogăția „solului” narativ. **Frații Karamazov** s-a împotmolit acolo unde scena s-a dovedit incapabilă să recreeze fluidul contradictoriu

ANNA KARENINA, versiune scenică de Alexandru Vasilache după romanul omonim de Lev Tolstoi • **TEATRUL DE COMEDIE** • Data reprezentației: 15 decembrie 2000 • Regia și ilustrația muzicală: Alexandru Vasilache • Scenografia: Dana Istrate • Distribuția: Silvia Luca (Anna Karenina), Vladimir Găitan (Karenin), Dan Bădărău (Vronski), Ionuț Niculescu/Matei Onea (Serioja) și corul alcătuit din studenți și studente de la UATC.



Matei Onea și Silvia Luca

care condiționează psihologia personajelor și explică excesele lor. În estetica teatrală a lui Vasilache, tăcerile sunt mai importante decât vorbele și uneori regizorul izbutește să obțină de la actori emoția covârșitoare, arc incandescent, topind rezis-

tența sălii. În absența ei, montările rămân un exercițiu de stil sau o formă de autopastișă: caracterizarea depinde de receptivitatea la formulă. Dramatizarea marelui roman de dragoste al lui Tolstoi începe în momentul în care Anna a plecat din casa

soțului ei, Karenin, care o consideră moartă și îl cheamă pe Dumnezeu în ajutorul lui. În Epistola lui Pavel către Corinteni, citată pe scenă, se află celebra observație conform căreia acolo „unde dragoste nu e, nimic nu e”, dar și condamnarea păcatului. Dilema explică zbuliumul lui Karenin, dar este inutilă pentru femeia care nu regretă nimic. Momentul de început este construit spectaculos de către regizor, personajele se întrupează din fum (aici, această componentă nelipsită din spectacolele ultimelor stagioni are justificare), ies din întineric și se întorc acolo, lăsând în urma lor clar-obscurul propriilor trăiri. Personajul titular este însă dezavantajat de intervenția în cronologie: Anna începe prin a minți și, așa cum construiește Vasilache scenariul, nu este clar unde urmărim firul acțiunii și unde ni se propune un *flash-back*. Astfel, interogațiile Annei se diluează în nesemnificativ, poziția

ei etică este definită de la început, iar reflexivitatea Silviei Luca nu se potrivește cu pasionalitatea la care este redus personajul. Structura scenariului îl avantajează pe Vladimir Găitan: el joacă rigiditatea, dar și vulnerabilitatea personajului într-un mod care justifică numele lui Tolstoi trecut pe afiș. Așa cum Dan Bădărău îl interpretează pe Vronski, traiectoria amantului flustratic e previzibilă, ceea ce este rău nu doar pentru el personal, ci și pentru interpreta Annei: ea nu se poate bizui decât pe sine când trăiește viața cuplului. Prezența scenică a copilului este la limita dintre diletantism și melodramă. Ritmată de valsul tragic de la balul în care Anna s-a îndrăgostit de Vronski, moment dinamic elaborat cu forță și cu atenție pentru crescendo, narațiunea scenică își epuizează surprizele, lăsând loc liber contemplării frumuseții. Frumusețe intermitentă, fără o constantă prezență scenică:

personajul colectiv, corul, pare, uneori, că prestează servicii, fiind în afara stării emoționale pe care se presupune că o întreține sau o induce. Tolstoi, demiurgul, invocat în subtextul spectacolului, are timp să tragă și un pui de somn între scenele care îl evocă într-adevăr.

La reprezentația la care am fost, veniseră în grup și niște elevi din clasele mari dintr-un liceu bucureștean. După agitația zgomotoasă de la garderobă și de dinaintea ridicării cortinei, nu presimțeam nimic bun, nici pentru ei, nici pentru reprezentație. La sfârșit, la coadă la paltoane, fetele se întrebau dacă au plâns. Toate spuneau că nu. Una a recunoscut că da. Celelalte au tăcut brusc. Tăcerea lor o prelungea pe cea a bunelor momente regizate de Vasilache. A fost, poate, mai importantă decât toate obiecțiile cronicarului.

Magdalena Boiangiu

Un exercițiu intelectual

ȘASE PERSONAJE ÎN CĂUTAREA UNUI AUTOR de Luigi Pirandello. Traducerea: Alexandra Bărcăcilă • **TEATRUL „AL. DAVILA”** din PITEȘTI • Data reprezentației: 16 decembrie 2000 • Regia și scenografia: Laurian Oniga • Distribuția: Radu Coriolan (Tatăl), Carmen Hancearek (Mama), Luminița Borta (Fata vitregă), Adrian Duță (Junele prim), Paul Sprîncenatu (Mașinistul), Andreea Raicu (Madam Pace), Petre Dumitrescu (Regizorul), Wilhelmina Căta (Prima interpretă), Dumitru Drăgan (Primul interpret), Tudorița Oprescu (Regizorul de culise, Secretarul directorului), Mihaela Mazilu (Suflerul), Ioana Podăreanu (Ingenua), Ania Cazan, William Podaru (Copiii).

Atras de paralela dintre teatru și viață, dar și de absurditățile sau de miezurile conflictuale greu de imaginat (și de reconstituit) ale vieții ca spectacol, Laurian Oniga nu ezită să deschidă unghiul observației sale către măștile ce „se pot lipi dureros pe chip”, măști care la tot pasul uimesc sau rănesc, într-un univers sortit manipulării și alienării. În contextul confruntării artistice din-

tre naturalețea și spontaneitatea „diletanților”, pe de o parte, și rutina sau platitudinea „inițiaților”, pe de altă parte, asistăm la o interesantă pendulare între cele trei ipostaze –

actor, personaj, spectator – care, în final, atunci când cei doi copii se vor împușca din greșală (o joacă fatală!) ne trezește în chip aproape brutal la realitatea unei lumi unde nici inge-



Luminița Borta