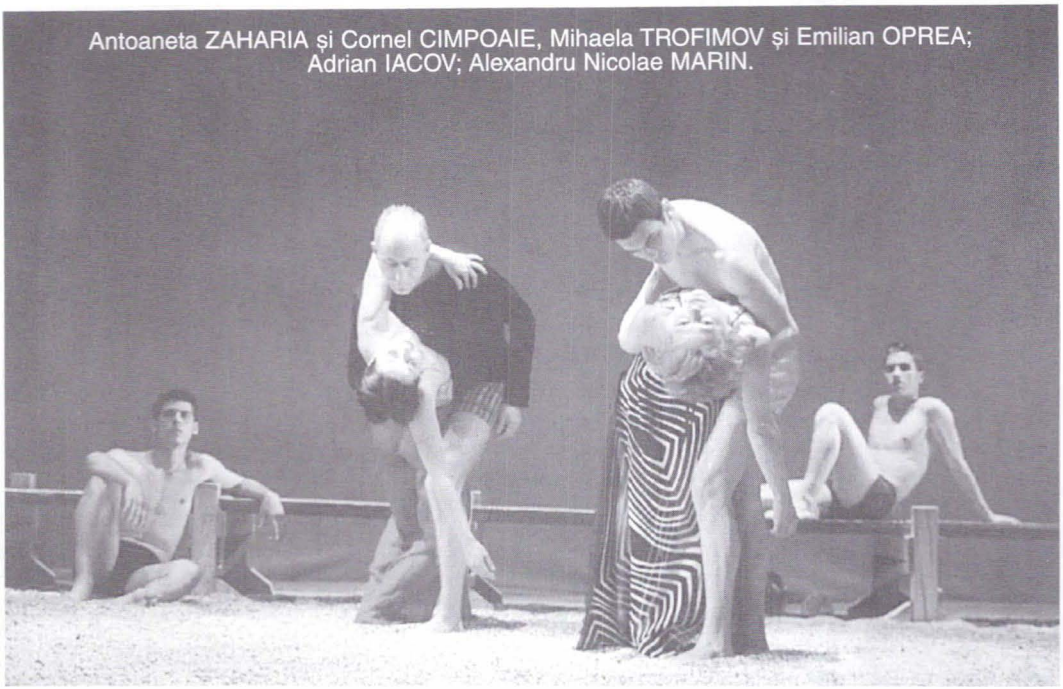
Büchner) devine o comedie exhibiționistă cu pretenții dramatice. Radu Apostol este un om trist, dar tristețea lui nu-l face profund cum se întâmplă de obicei, ci chinuit. Are probleme freudiene și vede în *Woyzeck* destinul unei omeniri cu defecțiuni ereditare, motiv pentru care născocește o uvertură cu copiii avortați care au devenit personaje în piesa lui Büchner. Nimic nu este imposibil în teatru și totul poate fi demonstrat, dacă nu pierzi șirul. Dar Radu Apostol și-a propus o sinteză asupra lumii fără a poseda viziunea asupra ei. Scena nu este analitică (așa cum arată) spectacolul său, ci sintetică, iar sinteza înseamnă viziune: una logică și coerentă. Deocamdată, Radu Apostol se află în etapa autobiografică. Odată depășită această etapă, când ți se pare că tot ce ți se întâmplă în viață poate intra în spectacol, lucrurile se vor mai limpezi. Ceea ce trebuie să știm, în primul rând, este să ne lăsăm ajutați de marile opere. Însă Radu Apostol nu a cerut decât rareori ajutorul lui Büchner dar, când l-a solicitat, l-a primit cu generozitate. De aceea, cele mai bune scene din spectacol pornesc din *Woyzeck* și nu din abisurile lipsite de contur ale regizorului. Este realizată excepțional ideea crimei care încolțește în mintea lui Franz Woyzeck prin acel „om negru", umbră a personajului care insistă să apuce pumnalul. Din același motiv, singurele creații actoricești sunt „șoptite" de Büchner și nu de Radu Apostol. Sunt de admirat cei doi maniaci interpretați de Cornel Cimpoaie *(Căpitanul)* și George Țoropoc *(Doctorul)*, dar și Mihaela Trofimov în *Marie,* roasă de remușcări și, parcă, de iminența morții. În rest, un galimatias filosofico-muzical-coregrafic, costisitor ilustrat. Avangarda, pozitivă ca atitudine, a teatrului din Brăila dă semne, după *Drept ca o linie* și *Marchiza de Sade*, că se blochează, tematic, în halucinații sexuale, ca și cum n-ar mai fi alte probleme pe lume.

Ruxandra ANTON

La capătul lumii de pretutindeni

Piesa dramaturgului danez Peter Asmussen, scrisă în 1996, reprezentată și în teatrele scandinave (la Bådteatret – Copenhaga, la Plaza – Stockholm, în 1998, sau la Oslo în 1999), în traducerea lui Carmen Vioreanu, reconstituie acele contururi precise care sînt sursa fascinației în piesele lui: limbaj care se sustrage particularității faptelor, în favoarea confruntărilor de idei semnificante, pe scheme golite de curgerea timpului, unde orice transfuzie de timp petrecut nu face decît să prăbușească clipa prezentă. Radu Afrim eliberează aceste idei, făcând posibilă organizarea lor și în plan vizual, printr-o mișcare scenică ce dedublează textul: descrieri ale rutinei gestului (preponderent, erotic) ce generează ambiguitatea relațiilor din cuplu, exhibarea caracterului viciat printr-o gestică din care lipsește motivația realistă, încadrabilă unor efecte speciale și totodată absurde (patronul, încorsetat într-un colac de salvare, omul cu acordeonul) dar, în același timp, generatoare de dinamism și atmosferă. Poate că această amprentă gestuală, elaborată, preschimbată într-o contemplare și într-un comentariu aproape abstract al convențiilor relaționale, ar fi fost stridentă dacă rafinamentul ei ar fi fost pur sintetic, fără conotații dramatice. Stratul narativ susține o temă identificată în mai



Antoaneta ZAHARIA și Cornel CIMPOAIE, Mihaela TROFIMOV și Emilian OPREA; Adrian IACOV; Alexandru Nicolae MARIN.

toate cuplurile de oriunde, cînd motivarea relației nu-și mai regăsește prospețimea începutului consumat, iar toate actele sunt antrenate într-un cortegiu dramatic de repetiții și indiferența pustiește orice emoție. Cromatica decorului, semnat de Alina Herescu, în nuanțe calde, echilibrate, ajustat de foșnetul și imaginea mării ce răzbat prin cele trei ecrane implantate în marginea scenei, puritatea lui stilistică, pun o distanță între frumusețea naturii și angoasele omului modern și are darul de a amplifica percepția ritmului tensiunilor sufletești. Proiecția filmică, în fundalul scenei, încorporează, încă o dată, principiul mișcării în golul timpului trecut, printr-o imagine eliptică a vieții și a morții, deosebit de sugestivă. Liedul *Sunt deprimat* de Ada Milea și celelalte ritmuri orchestrale alcătuiesc o componentă dinamică ce antrenează o tulburătoare perspectivă a teritoriilor sufletești pulverizate de vertijul însingurării și al lipsei de comunicare. Spațiul desfășurării poveștii este unul neconvențional, un hotel uitat de lume, la malul mării, un spațiu al izolării și al expansiunii înspre energiile primordiale ale materiei, unde cele două cupluri își împart melancolia proustiană, tezaurizată în fotografii și transgresată în atitudinile hilare ale unui patron de hotel, atipic. Întreaga trupă s-a străduit să creeze un spectacol omogen, rar amprentat de clișee de interpretare. Printr-o mare capacitate de nuanțare a unui enunț ușor difuz spre histrionism, spre umorul fardat cu ridicol, se remarcă Marius Manole, în rolul proprietarului, un personaj ce depășește axioma singurătății, abandonându-se magiei exceselor. Mihaela Trofimov, prin *Benedikte,* formulează cu acuratețe, nonșalanță și disponibilitate pentru subtilități misterioase, infernul ființei fragile, condamnată la trăiri extrase din arhitectura imaginarului; trezirea la un context real, unde se află un *Verner* infidel (Cornel Cimpoaie, deosebit de abil în a tensiona cu tandrețe), și lipsa unor repere materne, o determină să aleagă sinuciderea. Celălalt cuplu, energizat de o *Sanne* expansivă, prin Antoaneta Zaharia, și negat cu brutalitatea tăcerii, fără nuanțele

adevărului, de Jan (interpretat de Emilian Oprea, într-o bună tehnică naturalistă), rezistă pînă la capăt, un capăt plin de reziduurile atâtor războaie duse într-o liniște deplină. La suprafața ideii, persistă o răceală studiată în fiorii ei ascunși, fără o descripție graduală care să survoleze fenomene cauzale, tensiunile sunt deja instalate, lipsea un resort care să le declanșeze, un loc izolat de vacarmul orașului, o oglindă pe care nu poți s-o ocupi decât cu ecoul propriului chip. Alfabetul rafinat al acestui spectacol stă în puterea lui de a oglindi.

Oana BORȘ

Condamnați la nefericire de propria dorință de fericire...

Cu câtva timp în urmă, un editorial semnat de Andrei Pleșu în *Dilema Veche*, despre *Insensibilitatea cotidiană*, rezona în mine. Se vorbea despre incapacitatea *recunoașterii.* Dincolo de trimiterile biblice la actul primordial al „trecerii nerecunoscute", comentarea dimensiunii imediate, cotidiene, obliga la meditație: „Nefericirea zilnică e incapacitatea de a fi contemporan cu experiențele proprii. [...] Fericirea aflată la îndemână se dizolvă, subminată de false lucidități, presentimente. Ceea ce înseamnă că ea nu mai e resimțită ca fericire, nu mai e recunoscută în splendoarea simplității sale." La puțin timp după, m-am întâlnit cu un spectacol (semnat de Radu Afrim) și, implicit, cu un text, despre același tip de problematică, particularizată, e adevărat, pe relația de cuplu, dar nuanțând aceeași atitudine paradoxală a ființei noastre: condamnarea la neîmplinire dintr-o dorință acerbă de împlinire.

Plaja, piesă a danezului Peter Assmunsen, scrisă în 1996, este un fin parcurs analitic, o introspecție a relației, a nevoii de oglindire a unuia în celălalt până la spulberarea propriei identități. O analiză prin prisma a două cupluri (Sanne și Jan, Benedikte și Verner) ce se întâlnesc, pe malul mării, loc al uitării, al ruperii de lume spre un sine regăsit. Prin apariția întâmplătoare a unei posibile alternative, își conștientizează însă nefericirea, prinși în capcana relației de cuplu. Obișnuința atenuează sentimentul până la dezintegrare, astfel că, pe cel de lângă tine nu-l mai poți privi (Jan, lui Benedikte: „... îmi lipsește atât de mult un alt om..."), nu mai ai ce să-i spui, să-i comunici, lucru atât de dificil, de altfel, între doi oameni care se iubesc și „devin, prin dragoste, unul și același, deosebiți fiind numai prin „infinitezimale și infinit de importante nuanțe."[1] (Verner, lui Sanne: „Tu ești singurul om cu care pot vorbi. Cu ea nu pot să vorbesc. Niciodată n-am putut vorbi cu ea. Nu știu de ce mi-e mai ușor să vorbesc cu tine."). Doar actul extrem, dramatic, întoarce lucrurile în forma inițială, face ca adevărata iubire să fie *recunoscută.* Prea târziu însă. Cel refuzat, dispare, alegând moartea și rămânând doar o urmă într-o fotografie (Verner despre soția sa, moartă, Benedikte: „Nu sunt cele mai frumoase degete de la picioare pe care le-ați văzut vreodată?. Sunt atât de frumoase, că e aproape de nesuportat"). Sau încearcă să se sinucidă, nereușind,