

viață prin mișcările sale turbionare. Clipa fatidică accelerează și intensifică pulsațiile vieții, și, o dată cu ele, pe cele ale erosului.

Dacă *Titanicului* i-au trebuit, se spune, două ore și patruzeci de minute pentru a dispărea în adâncuri, spectacolul lui Mihai Măniuțiu și al Vavei Ștefănescu reușește să vorbească, într-un singur ceas, despre imposibila disoluție a iubirii.

Teatrul „Tony Bulandra” din Târgoviște – Visele călătorilor de pe *Titanic*. Scenariul și regia: Mihai Măniuțiu. Coregrafia: Vava Ștefănescu. Scenografia: Valentin Codoiu. Cu: Silvia Gâscă, Sebastian Bălășoiu, Vitalie Ursu, Georgiana Mazilescu, Romi Moruțan, Maria Nicola, Irina Melnic, Corneliu Jipa, Sorin Ionescu, Clara Flores, Liviu Vlad, Rodica Ursu, Laura Voicu, Radu Ciobănașu. Data reprezentației: 24 aprilie 2005.

Târgu Mureș

Oana CRISTEA GRIGORESCU

Decalogul deteatralizării

Creștinismul a fundamentat pe teoria bunătății structurale a ființei întreaga civilizație europeană, așa cum o cunoaștem azi, dar glasuri tot mai numeroase, argumentate științific, afirmă și probează o altă realitate. Violența, cosmetizată sau nu, face parte din existență și mai ales din ființa umană.

De ce se vorbește în teatru cu violență despre violență? Iată o întrebare la care teatrul oferă de la catharsisul elin încoace, continuu răspunsuri. Tragedia greacă abundă în violență, seria crimelor shakespeareane confirmă natura agresivă a faptelor umane. Limba vorbită pe scene e ultima rețută căzută în numele veridicității dramatice. Sunt numeroase glasurile care reclamă excesul de brutalitate și agresivitatea din textele pieselor noi de teatru și, nu în ultimă instanță, le refuză. Pe de altă parte, nu sunt puțini cei care spun că viața este un fapt în esență violent, pe care teatrul nu poate să-l ignore, dacă vrea să rămână oglinda vieții.

Această ubicuitate și diversitate a formelor violenței este denunțată în teatru de o nouă generație de dramaturgi care se revendică de la brutalism și neoexpresionism. Problema pe care o ridică la nivel estetic acest tip de texte este aceea a adecvării regiei la mesaj. Pentru Alina Nelega (dramaturg premiat de UNITER, și jucat în țară și în străinătate), exercițiul regizoral este o cale de analiză practică, urmată acum de definirea teoretică a mijloacelor punerii în scenă a acestor texte noi, cărora le-a dedicat ani de studiu și practică, atât ca dramaturg cât și ca teoretician și analist al fenomenului dramaturgiei noi. Să ne amintim că DramaFest, festivalul dramaturgiei noi, deschidea în 1997 drumuri către scenă textului nou de teatru în România.

Marius von Mayenburg face parte din acest curent hiperrealist de extracție neoexpresionistă, care a cucerit în ultimii ani și scenele românești, iar montarea cu **Paraziți** de la Teatrul Ariel din Târgu Mureș este o excelentă lecție despre *deteatralizarea* pe care o pretinde de la regizorul textelor noi. Așadar, Alina Nelega a montat întâi *Paraziți*, textul lui Marius von Mayenburg, apoi a enunțat cele zece



porunci către regizorul preocupat de textele noi, sintetizate în conceptul deteatralizării pe care îl lansează. Așa s-a născut decalogul deteatralizării. Alina Nelega ne vorbește în teatru în porunci și legi structurate după decalogul creștin. Nu e întâmplătoare ideea celor zece porunci, cu valoare absolută de cod moral pentru creștin. Pentru a putea argumenta etica noii dramaturgii românești, e necesar „manifestul“ cu care să facem pasul de la fenomen la curent estetic. Chiar dacă ne aflăm în mijlocul procesului, și încă e devreme pentru a decela valoarea de balastul inerent unor astfel de fenomene, decalogul deteatralizării face efortul teoretic de analiză și sinteză a atitudinii regizorilor, scenografilor și actorilor față de noile texte dramatice. Decalogul deteatralizării nu rezolvă problema regiei pieselor noi de teatru, chiar dacă fixează cadrele estetice ale montării. Nu anulează creativitatea și nu o circumscrie unor reguli constrângătoare, nu este un pat al lui Procust!

Spectacolul *Paraziți* e comentariul practic al deteatralizării. Alina Nelega continuă linia austerității propuse, de la www.nonstop.ro încoace, din 2001. Aparenta simplitate a regiei lasă actorul față în față cu textul, elimină tot ce ar putea trimite la construcția situațiilor artificiale de joc, fuge de simboluri și metafore, lasă poezia neagră a textului lui Mayenburg să se ivească din sonoritatea acută a rostirii actorului. E implicită propunerea de renunțare la convenția public-actor. Structura *studio* a spectacolului, cu publicul foarte aproape, te obligă să iei parte la drama personajelor parazitare de un altul sau chiar de propriul suflet și de nevoia lui de iubire. Textul așază în oglindă două

cupluri degradate de handicapul fizic sau sufletesc al unuia dintre parteneri. Calitatea relației e alterată însă de neputința de a mai suporta tirania propriului suflet, oglindită în partener, care ne ține captivi în iluzia fericirii prin celălalt. Distribuția reușește să atingă intensitatea dramatică pretinsă de economia mijloacelor actoricești, mai ales cuplul Elena Pirea și Mircea Silaghi, care confirmă postulatul Alinei Nelega: „*Prin deteatralizare, actorul devine un creator în spectacol, nu un obiect în scenă*“.

Teatrul „Ariel” Târgu Mureș – Paraziți de Marius von Mayenburg. Regia Alina Nelega. Cu: Radu Bânzaru, Elena Pirea, Adela Lazăr, Mircea Silaghi, Viorel Meraru.

Botoșani

Corina HERGHELEGIU

Chirița la Botoșani

Atunci când Vasile Alecsandri s-a gândit să rătăcă de moravurile vremii și să le treacă în revistă, immortalizându-le în dramaturgia sa – în ciclul *Chirițelor* – s-a gândit și la amănuntul că acest rol s-ar potrivi de minune unui travesti pentru marele actor Matei Millo. De atunci și până în prezent se pare că travestiurile au dat cele mai bune rezultate, cu excepția unor mari actrițe (Draga Olteanu Matei, Tamara Buciuceanu) care au egalat prin jocul lor travestiurile.

Invitată la Botoșani să văd spectacolul *Coana Chirița*, în regia lui Ion Sapdaru, inițial, nu mi-am pus problema cine va juca rolul Chiriței, lăsând-o pe seama unei surprize plăcute și fiind sigură că o va interpreta un actor. (Mărturisesc că mă gândisem la Marius Rogojinski, pe care îl văzusem cu puțin timp înainte în *Decameronul* – regia lui Nicolov Perveli Vili). Am rămas dezamăgită atunci când s-a ridicat cortina și într-o atmosferă mai mult cehoviană decât cea proprie lui Vasile Alecsandri, a apărut o *Chiriță* (Lenuş Teodora Moraru) suplă, înaltă, care încerca din răspuțeri să-și modifice vocea, jucând mereu cu o mimică exagerată. Spectacolul a început pe picior greșit, iar dicția actorilor era atât de defectuoasă încât arareori înțelegeai ceva din ce se spunea pe scenă, dar și atunci, cu un efort de concentrare cel puțin nefiresc la un spectacol de teatru profesionist; Chirița își turuia pur și simplu replicile, încât din toată frumusețea limbajului comic al piesei nu s-a mai înțeles nimic. E adevărat că dicția a devenit o mare problemă nu numai la teatrul din Botoșani, ci și în toate teatrele din țară. (O spunem cu tot regretul și responsabilitatea unor constatări făcute după 1989). Poate că atât tinerii actori cât și profesorii lor ar trebui să acorde o mai mare atenție acestui aspect destul de neglijat în teatrul românesc.

M-am înarmat, totuși, cu răbdare. Trăgeam cu coada ochiului în sală, gândind la propria-mi subiectivitate, dar am realizat că și pe fețele celorlalți spectatori se citea aceeași nedumerire. Ruptura-surpriză s-a creat în mod fericit și neașteptat, atunci când regizorul Ion Sapdaru o trimite pe Coana Chirița, împreună cu odraslele sale, să-și vadă la teatru propria-i imagine, cu o