

Oana STREZA și Alexandru ȘTEFAN

## Experimentul continuă

De la cafeaua marcată cu „A” până la caietele-program atât de detaliate, de la zvonul care circulă până la articolul care dăinuie, de la spectatorii curioși până la cârcotașii ca noi, **Festivalul Atelier** rămâne un eveniment extrem de important. Pentru că se desfășoară cu încăpățânare creativă asemeni unui tânăr artist care se perfecționează exersând, promovând în același timp forme de exprimare teatrală cât mai variate și mai complexe. Un festival care, deși e fascinat de inovație, rămâne conservator în organizare și nu se lasă influențat de genul târgurilor profitabile care să-i perturbe avântul exprimării. Nu e îngâmfat, ci pus pe treabă. Nu se încarcă preluând energii nepotrivite, ci multă liniște și eleganță, trăind din plin satisfacția întâlnirilor provocate de organizatorul său, domnul Radu Macrinici.

Un public atent și interesat, un teatru intim și primitiv, spectacole necesare pentru stabilirea unui punct de vedere valoric just – iată numai câteva dintre atuurile Atelierului. Căci, în definitiv, important pentru teatrul românesc contemporan este stabilirea unor concepte definitorii asupra gustului, un fenomen care nu se poate produce fără experimente. Din această cauză, un festival nu poate fi judecat asemeni unui spectacol, folosind termenii de bun sau mai puțin, căci existența sa depinde de utilitate. Pe lângă importanța premiilor acordate, miza o reprezintă și publicul pe care îl atrage, dezbaterile pro sau contra, atacurile și parteneriatele pe care le determină. Căci numai un asemenea mediu este propice pentru dezvoltarea artei. Și nu credem că exagerăm dacă spunem că nu numai Baia Mare are nevoie de Festivalul Atelier, ci întreaga cultură teatrală națională.

### „Caligula” – un eseu asupra vieții

Orgoliul omenesc este cel care condamnă, vreme cu vreme, cuvinte ca viața, iubirea, libertatea, moartea, fericirea, la un dute-vino între preaplinul egoist și golul lipsit de sens și adevăr. Victor Ioan Frunză ne propune în spectacolul *Caligula* o recuperare a sensurilor acestora, exersându-și reflexivitatea teatrală asupra minunatului text al lui Albert Camus.

Obişnuţi ca, în spectacolele lui Frunză, imaginea să fie cu precădere cea care confiscă și seduce, în acest caz, cuvântul rostit de actor este cheia, el este ordonatorul și normatorul. Vizualul nu ne rămâne însă cu nimic dator; imaginea panourilor-oglină în care se remarcă indistinct un public deformat, marchează capetele spectacolului și demonstrația unei existențe la limită.

Dezlănțuirea nebuliei este precedată de acalmie – un moment coregrafic foarte intens, bine construit, un comentariu poetic al iubirii vinovate între frate și soră: *Caligula* și *Drucila*. Moartea acesteia pare a-i declanșa împăratului Romei aberația existenței. Explicația „scuzabilă” a neaflării fericirii omenești, dezlănțuie mașina infernală a răului. Otrăvit de viață, Caligula se dezice de oameni, redefinindu-și un cod propriu al cruzimii și al supraviețuirii; iar ceilalți indivizi îl acceptă din slăbiciune sau se lasă fascinați de veșnica seducție a răului.

Victor Ioan Frunză s-a dovedit a fi un bun tălmăcitor scenic al textului (unul extrem de bogat în splendide interogări filosofice). Absurd nu este tiranul. El până

George COSTIN, Sorin MIRON și Valeriu DORAN în *Caligula* de Camus



Foto: Adriana Grand

în final rămâne fidel fantasmelor sale. Absurde nu sunt nevoile lui sau fervoarea animalică de a-și satisface aceste nevoi, ci faptul că existența sa este permisă. Panoul de fotografii ale celor uciși nu simbolizează doar cimitirul care se tot lățește, ci indiferența care a dat voie unui asemenea om să existe. Libertatea individului – subiect atât de dezbătut de autorii existențialiști – ar trebui să ia sfârșit acolo unde atacă sau îngreudește libertatea celorlalți.

Autoironia – mijloc cinic și de mare luciditate prin care personajul își caută ispășirea, dar și tentează înțelegerea, nu este o soluție. Depășirea limitei nu poate avea ca urmare decât moartea.

Frunză nu ar fi el însuși dacă nu ar recurge la contraste, dacă nu ar realiza, mai ales prin limbajul gestual al actorilor, comentarii ironice. Un astfel de episod care detensionează este momentul adorării zeilor, pamflet la adresa manipulării și orbirii umane.

Muzica excepțională a lui Tibor Cări este și ea în contrapunct cu situațiile: momentul coregrafic de tandrețe, de la început, este marcat de o muzică puternică, cu accente forte și acorduri joase, grave; în scena masacrului figurat, muzica este mai duioasă – ironie la adresa „hălcilor de carne” care suntem, sau, dacă ne măgulește mai mult, la adresa mării și eternei noastre existențe.

Salut în acest spectacol buna colaborare între costumul simplu și actor; de mult timp nu am mai văzut actorii mișcându-se atât de comod ca în veșmintele create de Adriana Grand. Decorul nu acaparează, nu domină, ci doar sugerează grotescul situațiilor.

S-a văzut în spectacol care este urmarea faptului că o trupă de actori, cum este cea a Teatrului Municipal din Baia Mare, se modelează în timp de un regizor dăruit. Partiturile lor au fost bine armonizate și l-au susținut (cu mici excepții datorate, poate, lipsei de experiență) pe George Costin, distribuit în Caligula – un actor care a evoluat foarte mult. Deși nu are statura dominatoare a lui Marcel Iureș (distribuit în același rol cu ani în urmă), George Costin a știut să-și construiască matur un personaj, puternic, de o mare complexitate, diabolic și disperat.

Un spectacol bun este unul care nu scapă amintirii, cu timpul: este cazul acestuia – o desfășurare de forțe bine orchestrate de sublim și grotesc. (*Dana Streja*)

### Acțiune?

„O sală mică, un butoi caduc, o pânză albă pe care e videoproiectat, în momentele de pauză, doar un buton mic, alb – semnul de pauză al DVD-ului. Un om sobru, îmbrăcat cu un costum relativ jerpelit, deschis la culoare. Un alt om cu părul lung și cu o chitară în brațe, ascunzându-și privirea sub imenșii ochelari fumurii. O chitară elegantă, model spaniol, bine acordată. Acorduri fine, ciupituri atente. O poezie pe alocuri foarte rimată dar preponderent incoerentă, având în centrul atenției un personaj probabil sugestiv numit Platero – o inteligență solitară, dezamăgită și interiorizată, plină de lirism, candoare și romantism. Imagini videoproiectate ilustrând mulțimi în delir, odioșenii nu foarte marcante ale războiului, cântărețe ale anilor '20, fascismul, istoria, timpul, viața, destinul... Poleieli verbale armonioase și ritmate într-un creuzeut stilistic epatant. O stare de spirit poetică, plăcută, emanând un iz adormitor de stânjenei și trandafiri din replicile deseori manieriste. Un ciclu monoton de frumos de cuvinte înșirate și învăluite sub aura misterioasă a unui ermetism răsfirat. Senzație de plictis bombardând polifonic simțurile spectatorilor. Un caiet asemănător unui manuscris sacru și copertele lui de culoare roșie adăpostind o sumedenie de foi. Un suflu, un fior. Pagini scrise zburând în văzduh

sub privirea melancolică a protagonistului acompaniat de muzica atât de lină. Un duet prelung și parcă interminabil, apăsându-mi nervii. Un spectacol fără acțiune." Direct proporțional dacă am calcula, cam așa ar suna o cronică fără verbe. Dar pentru că eu nu vreau să-mi stresiez cititorii, ci vreau doar să le fac o imagine asupra spectacolului *Platero și Eu*, produs de Fundația ACCUM din București, pe care l-am văzut cu o răbdare de fier, prefer să închei cu următoarea sugestie: în prezent (adică acum) se petrec multe lucruri. Și nu cred că e bine să uităm că teatrul se desfășoară mereu la timpul prezent. (Alexandru Ștefan)

### „Bicla“ extremă

În primele minute ale spectacolului, dacă nu ar fi fost bicicleta aceea în mijlocul scenei, aș fi crezut că asist la dansul lui Mauro Camoranesi, mijlocașul Italiei, cu Anders Svensson, mijlocașul Suediei, după ce au aflat că Spania a câștigat Cupa Euro 2008 la fotbal. Asemănarea era izbitoare și era puternic influențată de costumele lor. Dar cum bicicleta aceea se afla acolo, pe scenă, am așteptat cu stoicism să se întâmple ceva. Am înțeles în următoarele minute că asist la un spectacol clasic de teatru-dans contemporan – pentru că da, fie că ne place sau nu, contemporaneitatea asta se mai uzează și ea! Nu trebuie să înțelegem din asta că *Fixed Wheel* este un spectacol foarte profund, care să te forțeze să-ți storci creieri ca pe lămâie pentru a înțelege ceva. În privința aceasta, avea o sinceritate admirabilă, un mesaj coerent pe care îl transmitea publicului, alături de o stare de spirit pe măsură: doi băieți treceau prin rolurile de prieteni, frați și dușmani, alături de acest straniu obiect neînsuflețit, care era bicicleta. Deși asumat pentru scena mare a Teatrului Municipal, spectacolul are aerul unui exercițiu de actorie reușit. Singura problemă este că, de obicei, exercițiul precede o practică admirabilă, care în cazul de față întârzie a se produce. Ne tentează să așteptăm o performanță, dar timp de o oră suntem amăgiți cu așteptarea. Omul văzut ca un mecanism ce trebuie în permanență îngrijit, fragilitatea relațiilor interumane – sunt idei pe care le prindem din zbor și care ne obișnuiesc rapid reacțiile. Nu există niciun conflict în toată această poveste. Asta nu ar fi o problemă, dar iată că nu există nici absurd, nici tragic, nici comic! Bicicleta aceea e atât de importantă, încât încep să o confund de-a binelea cu o minge de fotbal. Numai acolo 22 de inși luptă punându-și toate speranțele într-o sferă săltărească. Paradoxal, și bicicleta londonezilor e săltărească, iar în jurul ei cei doi se străduiesc să construiască un adevărat univers. Nu mai știi exact cum venea treaba asta cu obiectele... Dar oare nu e indicat, de obicei, ca ele să ne servească pe noi la îndeplinirea unui țel, și nu noi pe ele? (Alexandru Ștefan)

### Râsul sălbatic

La un an după ce Teatrul 74 a onorat Festivalul Atelier cu prezența unui spectacol dinamic și comic, și anume *Geniul Crimei*, ștafeta merge mai departe cu *Vestul Singuratic*, un spectacol în regia lui Cristi Juncu. Frumusețea textului *The Lonesome West*, scris în anul 1997 de Martin McDonagh, nu permite stilizări regizorale extreme. Piesa face parte din așa-numita trilogie *Leenane*, după numele orașelului în care se desfășoară acțiunea, care prin intensitatea dramelor prezentate, devine el însuși un personaj cu sentimente proprii. Procedul de construcție nu trebuie să ni se pară original, fiind suficient să ne amintim de *Port-ul* lui Simon Stephens pentru a înțelege cât de vâdate au început să fie orașele Regatului Unit. Revenim însă în *Leenane*, unde se moare pe capete, dacă nu în urma unor crime, atunci din pricina sinuciderilor. Doi frați certăreți se autosechestrează într-o

cocioabă ponosită și se complac în mizeria vieții. Primul dintre ei, Coleman Connor, și-a ucis tatăl și e caracterizat de plăcerea de a mânca pateuri la pomeni. Al doilea, Valene Connor, colecționează statuete kitschoase cu Fecioara Maria, suferind în paralel de sindromul „Grigore Bucșan”: își marchează toate lucrurile cu inițiala „V”. Incapabili să comunice între ei, sunt muștrați periodic de alcoolicul pastor Welsh, singura față bisericească fără înclinații pedofile din întreg districtul Connemara. Interesat să rezolve divergențele dintre cei doi, va ignora complet iubirea ce i-o poartă tânăra Girleen și, apelând la un gest extrem, se va sinucide, în speranța că exemplara sa moarte va aducea pacea dintre cei doi. Partiturile actricești amplifică întregul conflict până în limita extremă a credibilității. Theo Marton conturează excesiva încăpățănare în viciu a preotului Welsh, demnă de a fi comparată numai cu cea a protagonistului din filmul *Leaving Las Vegas* al lui Mike Figgins. Întruchipând-o pe Girleen, Serenela Mureșan păstrează un ton băiețesc, în contrast vizibil cu sentimentele pe care le nutrește. Micuța vânzătoare de alcool, ce stârnește poftele și visele perverse ale lui Coleman, înduioșează prin sinceritatea gândurilor nerostite. În fine, cuplul Claudiu Istodor–Nicu Mihoc reține atenția spectatorului, fără niciun moment de slăbiciune. Replicile curg ritmat, relațiile fiind bine asumate. Nu poți să nu remarci ușurința lui Claudiu Istodor de a se orienta în spațiul de joc. Dicția pe alocuri deficitară e compensată de situațiile comice, pentru că, la drept vorbind, avem de-a face cu un spectacol care pur și simplu te face să râzi, reușind să îți înlăture cel puțin o prejudecată în privința lucrurilor lipsite de morală. Tocmai acesta pare a fi paradoxul pe care ni-l propune concepția regizorală: te pune în imposibilitatea de a nu îndrăgi personajele. Coleman este un asasin, iar Valene este un profitor, dar căința și credința lor este exemplară. La fel de bine, părintele Welsh probabil că va ajunge în iad, dar sinuciderea sa nu a fost zadarnică, asigurându-și de fapt mântuirea pe care el însuși o visa. Pe scurt, nu am râs câtuși de puțin datorită detașării mele față de aceste tipologii antieroice prin excelență, ba din contră, identificându-mi umana nestatornicie cu ele. (Alexandru Ștefan)

### **Portugalia, dragostea mea!**

Nu am văzut Portugalia dar, în mod straniu, mi-o imaginez foarte colorată, o țară care mă încântă în ritmul limbii ei foarte muzicale – o țară-spectacol.

Iată că tot Portugalia este spațiul ales de dramaturgul maghiar contemporan Egressy Zoltán ca proiecție a iluziilor și visurilor posibile, dar ratate, ale unui mănunchi de oameni obișnuiți, ca ploaia, dintr-o provincie cenușie.

Toate aceste personaje cu râsul amar vin și se instalează confortabil în spectacolul lui Victor Ioan Frunză, într-un colț amenajat special pentru ele, un colț colorat – așa cum numai Adriana Grand știe să inventeze; dar este un colț atins de vrajă, pentru că am râs și am plâns cu ochii la el.

Triumfiul – amenajat cu tot ce „trebuie” unei cârciumi: musicbox, postul Acasă TV, mese, băutură, pahare fosforescente, un client mereu beat – devine un „câmp de bătălie” atunci când inimile o iau razna și stăpânii lor își îngăduie să-și dorească una... alta, de fapt lucruri obișnuite: un cârciumar cinstit își visează fata luată de nevastă; fiica sa, cu mâinile mereu îndesate în puil de gătit se imaginează iubind; un fost polițist o numește pe aceasta „femeia lui”, dar pasiunea i se refuză; un jongleur creativ, microbist și la nevoie filosof, visează la o descindere în Budapesta și, în sfârșit, un eseist rafinat și saturat se vede hălăduind singur prin Portugalia.



Inna ANDRIUCĂ și Sorin MIRON în *Portugalia* de Egressy Zoltán



Foto: Adriana Grand

Schema acestei piese mă trimite inevitabil cu gândul la Cehov: „La Moscova! La Moscova!” – gândeau la unison cele trei surori; intențiile personajelor urmate de recul, lamentările, dublate de lipsa acțiunii creează ridicolul extrem. Și acolo, ca și în textul lui Egressy Zoltán, destinele personajelor se leagă între ele dramatic. În spectacolul lui Frunză însă, personajele nu sunt la fel de „încremenite în proiect”; îndrăznesc, vor să-și schimbe viața și, deci, și limbajul prin care se dezvăluie este mai colorat, mai plin de vervă, frust, ironic și cu lama ascunsă sub catifea. Cum ar fi oare să apară o dără de speranță și tu să mizezi pe ea cu tot ce ai mai bun? Evident că ar fi comic, pentru că atunci crâșma ar apărea ca un loc sacru îmbrățișat de Însuși Iisus Hristos și vizitat cu precădere de satana. Dar până una-alta, alcoolul este anesteziant la îndemână care amortește zbuciumul. Până și preotul dandy al locului, magnetizat și el, are dileme imposibile.

Replicile sunt foarte bine scrise; stărnesc râsul prin inversiuni, repetiții, antiteze, sensuri multiple; personajele sunt bine definite, au toate un trecut ce se dezvăluie doar parțial, restul potențându-le misterul. Participă la asta și numele lor generice: Fundă, Poreclă, Sfecă, Clamă, Soția. Este loc într-o astfel de montare pentru multă imaginație și nimeni dintre cei implicați nu a dus lipsă de ea.

Remarc aici faptul că Victor Ioan Frunză are abilitatea de a construi și comicul pe scenă; nimic nu este în exces, culoarele de evoluție ale fiecărui personaj sunt distincte, originale și delicat gândite. Bineînțeles, totul se datorează și trupei de actori de la Teatrul Municipal Baia Mare. S-a simțit o anume libertate oferită acestora pe scenă; mi-a plăcut să-i văd asumându-și personajele cu ușurință, cu plăcere și cu bucurie. Au reușit secvențe comice curate, fără glumițe inserate inoportun. Excepționale au fost prestațiile actorilor Inna Andriucă, Sorin Miron, Ioan Codrea, Ovidiu Mihăiță, Valeriu Doran și George Costin. Apreciez vocea exersată a unor actori care au cântat acompaniați de inflexiunile portugheze ale muzicii lui Tibor Cári (prezentă de data aceasta în doze homeopate).

Spațiul ocupat de spectacol este organizat cu multă imaginație. Dezvoltarea sa pe verticală, intrările și ieșirile la un nivel superior, cu ajutorul scărilor, dau senzația unei cărciumi-purgatoriu, aflată jos, condamnată, în timp ce salvarea este posibilă sus, la un alt nivel, într-o altă lume. Frumoasă și de efect este și deschiderea în adâncime a spațiului, către afară (fie și cu ploaie), către libertate, către alte variante ale vieților. Alternativele sunt proiectate deocamdată virtual pe sticla unui televizor unde personajele își văd, tot cehovian, unul altuia posibile izbânzi în mirajul portughez.

Obiectele create de Adriana Grand invadează spațiul mic pe măsură ce conflictul se amplifică. Creativitatea unei talentate scenografe s-a dezlănțuit ca o bacantă. Când Poreclă hotărăște – ca un Trigorin respectabil – că iubirea e prea mult lucru pentru a-și alunga o biată plictiseală, totul îngheață. Personajele par a fi înghițite de un rânjet al destinului fatalmente condamnat. Și totuși, parada personajelor, excepțional gândită la final și anunțată în limba portugheză (parcă o limbă internațională a Raiului), este mai degrabă o paradă a sufletelor care, aciuite o vreme pe pământ, în trupuri păcătoase, își etalează acum, unul câte unul darul, figurat prin accesorii; și credeți-mă, nimeni nu a apărut păgubit. (*Dana Streja*)

### **Acxtorie, poate...**

Mă enervez cumplit la spectacolele în care interpreții relaționează cu publicul, apoi își continuă liniștiți partitura. Mi se pare un exercițiu ieftin care sfidează atât legile improvizatiei, cât și pe cele ale recitării. Nu mi se permite nici să intru real în

joc, nici să asist detașat. E ca și cum ai încerca să bagi un picior în doi pantofi, ca să nu zic altfel: „Cântați cu mine? Vreți, nu vreți, eu oricum o să cânt ca și cum voi ați cânta cu mine!”

One-man-show-ul *Cyrano de Bergerac*, poate... are la bază un text al lui Dušan Kovačević, al cărui naționalism tipic pentru un sârb răzbate prin porii câtorva momente reprezentative. Acestuia i se adaugă o serie de fragmente din alte piese celebre, pe care Cătălin Măndru încearcă să le îmbine cât mai coerent cu putință.

Dar nu trebuie să uităm că *one-man-show*-ul ca gen reprezintă un tur de forță actoricească. Deci, să predăm puțină actorie: haide să înțelegem în primul rând că nici peste o mie și ceva de ani o replică scrisă de Dušan Kovačević sau de Matei Vișniec nu va putea fi comparată din punctul de vedere al profunzimii cu una scrisă de Shakespeare sau Cehov. Apoi, este clar că, pentru teatrul contemporan de factură realistă, un actor e suficient să fie firesc, pe când clasicii suportă incontestabil o indicație regizorală asumată, și un stadiu mai evoluat de existență scenică, implicând capacitatea de reprezentare. Deci pentru o struțo-cămilă stilistică de genul celei propuse mai sus, în care firescul vieții ar trebui să fie pe aceeași lungime de undă cu firescul poetic, e nevoie de un talent extraordinar, demn poate de Toma Caragiu sau Amza Pellea. Cam acestea sunt modelele la care aspiră Cătălin Măndru. Problema este că, deși a fost hazliu și veridic în clipele în care cu sticla la gură înjura de mama focului serviciul tehnic al teatrului, întruchiparea *Ursului* cehovian a fost desuetă, iar bufonul *Regelui Lear* alarmant de patetic. Ar fi fost nevoie de o trecere treptată de la miraj la credința veritabilă, ar fi trebuit o serie de asumări ale câtorva praguri emoționale, ar fi fost necesară o mai bună drămuire a pauzelor pentru a fi scutiți de finalul acela prelungit denotând lipsă de autocontrol... poate că ar fi fost actorie pură. În schimb, am asistat la un travaliu cu nuanțe involuntar postmoderne, cauzate de lipsa de experiență. Oricum, miza cea mare a unui recital solo nu este să lași publicul în expectativă timp de o oră și jumătate, ci să îi spui că va sta mai bine de trei ore alături de tine, și să îl convingi totuși să nu iasă din sală. (Alexandru Ștefan)

## E SCUZABIL

În ciuda faptului că imaginile video parafrazează dureros de mult filmul *Blair Witch Project*, iar un împătimit al genului SF ar putea găsi mai multe asemenea coincidențe în scenografie, dar și în esența scenariului, spectacolul *Esc* trebuie să fie văzut.

Coerența poveștii este absolut admirabilă pentru o reprezentație nonverbală, și este foarte bine îngroșată de jocul actoricesc expresiv. Ni se prezintă în fața ochilor un număr de oameni veniți de „nu-se-știe-unde”, fiecare în parte cu un caracter al său recognoscibil, dar sechestrați împreună într-un spațiu gol. Individualitățile lor ilustrează un stadiu incipient al dezvoltării umane: unul dintre ei descoperă sexualitatea (foarte bine redată), un altul capacitatea de a domina sau violența, în vreme ce altcineva caută sensuri superioare condiției sale: supuși unei atente supravegheri, și ispitiți perfid de propriile lor instincte, acești oameni descoperă existența unei lumi exterioare lor, dar orice tentativă de a părăsi spațiul delimitat destinat viețuirii este aspru pedepsită, deoarece o forță superioară ce le dictează conștiința preferă rutina și uniformizarea. Acest joc al oprimării, care amintește fugitiv de *Big Brother*-ul lui Orwell, dezvăluie caracteristicile esențial-umane, ilustrând măreția și decadența spiritului: fiecare gest milos e urmat de o



răutate, fiecărei condamnări îi urmează o mântuire, într-un fir narativ ciclic, dar nu repetitiv, finalizat cu o spectaculoasă evadare.

De asemenea, spectacolul *Esc* trebuie văzut, pentru că într-un peisaj regizoral autohton, presărat cu numeroase aspirații tehnologice, mascate sub deviza generică de „teatru și multimedia”, Zalan Zakariás a înțeles foarte bine responsabilitatea pe care o atrage cu sine utilizarea unei camere de filmat pe scenă.

Nimic nu e gratuit sau excesiv. Culoarele vii dublate de *flash-uri* agresive acutizează dramatismul indus de starea de claustrofobie pe care o resimt personajele. Jocul umbrelor și al luminilor se contopesc cu ușurință atunci când e nevoie, creionând imagini plăcute. Lumea de dincolo, învăluită într-un mister apocaliptic, este creionată doar de video-proiecțiile de fundal, care păstrează limitele verosimilului raportat la scenă. (Alexandru Ștefan)

### „Eden” – o recuperare posibilă?

După ce am urmărit câteva seri consecutiv spectacolele actorilor de la Teatru 74, m-am întrebat: de unde oare preferința regizorului Cristian Juncu pentru textele irlandeze moderne? Probabil pentru că au multă forță, iar personajele sunt controversate, provocatoare și cu priză la public? Sau pentru că limbajul este unul cât se poate de lejer, vulgar pe alocuri (nu întotdeauna repetarea unui cuvânt are și efect artistic) și atât de realist încât se presupune că nu necesită din partea actorului niciun minim de transfigurare. Oricare ar fi motivul, este evident că acest gen are trecere într-un spectacol intim, de studio.

În plus, textul *Eden* al lui Eugene O'Brien este unul foarte bun, care a făcut carieră și în Irlanda și chiar în Anglia, iar montarea a obținut – în 2007, la Festivalul Internațional al Teatrului de Studio „DavilaStudioInterfest” – premiul pentru cel mai bun spectacol, pentru cel mai bun actor (Nicu Mihoc) și pentru cea mai bună actriță (Serenela Mureșan). O carte de vizită care obligă.

Textul este o alternare de tirade ale ambilor protagoniști, foarte ofertante din punct de vedere actoricesc. Relatarea retrospectivă a unui week-end debutează pe scena întunecată, fără recuzită, cu el și ea aflați pe câte un scaun, pe laturile opuse ale spațiului scenic, simbolizând polii distincții ai unei povești, scrisă, până nu demult, cu același suflu de amândoi. Punctul de vedere al fiecăruia, evident subiectiv, se demască sub lumina câte unui mic reflector ce se aprinde alternativ, obligând la sinceritate.

Spectatorul se lasă cucerit de intimitatea conflictului, dar păstrarea interesului său este obligatorie. Secvențele bine realizate s-ar putea generaliza dacă s-ar trata cu mai multă atenție ruperile de ritm – absolut necesare –, nevoia de alternare a tonurilor în momentele rememorării, construirea nuanțelor în evoluția unei stări emoționale. O anumită imobilitate impusă corpurilor prizoniere pe scaune trebuie compensată printr-o elasticitate interioară mai evidentă, care să răzbată printre cuvintele aparent facil de rostit dacă se urmărește un singur și simplu efect.

De-a lungul reprezentației asistăm la o colectare succesivă de animozități, nostalgii chinuitoare și explozii ale unui subconștient omenesc pervers; cei doi se apropie și se îndepărtează. Ea îl visează pe el în tot locul, el proiectează un tablou edenic al fericirii în care se pierde cu altcineva. Cuvintele fac trafic de tristețe, acțiunile aburite de alcool se împotrivesc uneori intențiilor adevărate. Să fie camera copiilor terenul reconcilierii posibile? După revenirile vinovate ale celor doi, mai există ceva care să „cicatrizeze” un Eden pustiit de atâta nepăsare? Finalul aparține spectatorului. (Oana Ștefă)

### „Mantaua” – un spectacol ca un poem

Foaia de hârtie îmi lansează acum cea mai frumoasă provocare: scrie tu o cronică fără greșală, despre un spectacol perfect! Să te vedem! Da... îmi spun; de când am primit caietul-program, foarte ingenios, la spectacolul bulgăresc *Mantaua*, am simțit instinctiv că voi avea parte de ceva special.

În plus, am o slăbiciune pentru literatura rusă, iar Gogol este un demon care – după cum mărturisea – își scrie nuvelele ca să scape de depresie, începându-le astfel cu „prostii”, continuându-le cu lacrimi și însemnând de fapt viețile unor oameni care își acceptă soarta cu o resemnare tăcută. Există în gena rusească un generator misterios de emoție, bine amplificat de actorii bulgari Nina Dimitrova și Vassil Vassilev-Zuek, care au transformat nuvela *Mantaua* într-un perfect act de teatru.

Este povestea stranie a unui funcționar modest din Petersburg care, cu mari sacrificii, reușește să-și cumpere o manta. Unui om cu idealuri imediate, un asemenea obiect îi va conferi respect de sine și momente de autentică exaltare. Pierderea ei survenită apoi îl afectează profund și moare; devine o fantomă care bântuie prin Petersburg și smulge mantalele tuturor.

Dacă vă imaginați o transpunere scenică banală a acestei fantasmagorii, păcătuți grav. Actorii Tetruului Credo din Sofia (un teatru particular creat chiar de ei) sunt adevărați profesioniști; au luat câteva obiecte – câte intră într-un geamantan – și au străbătut lumea, lăsând-o în urmă vrăjită de montarea lor și obținând multe premii la festivaluri internaționale importante.

Nina DIMITROVA și Vassil VASSILEV-ZUEK în *Mantaua* de Gogol



Actorii imaginează două personaje, victime ale fantomei funcționarului, care îi vor depăna totodată și povestea. Cu manifestările specifice unor clovni, Nina Dimitrova (excepțional *travesti*) și Vassil Vassilev-Zuek, machiați și costumați impecabil, reușesc o demonstrație de măiestrie actricească și expresivitate. Am văzut aievea ce înseamnă actor total, dincolo de orice formulă trâmbitată de teoreticieni. Observându-i, m-am minunat în fața inepuizabilelor posibilități ale unor fețe umane de a transmite mirări, gingășii, compasiune, teamă și uimire, în grade atât de diferite de intensitate. Am admirat ceea ce este, cu adevărat, rezultatul mustind de imaginație al îndelungilor momente de improvizație de bună calitate, distilate de mult exercițiu cu corpul, subordonat unei evidente inteligențe artistice.

S-a obținut maximum de emoție și pasiune, astfel încât textul în limba engleză – pe alocuri doar parțial înțeles, – a trecut într-un plan secund. Ținuta corpurilor, a mâinilor și a picioarelor este motiv de amuzament, dar și de tristețe, constituind parcă o supravoce care captează, cu onestitate, toate simțurile spectatorului. Toți creatorii acestui spectacol au construit pe scenă o poetică a gesturilor care se extinde, cu grație și asupra mânuirii obiectului (aparent un cartof) ce desemnează de fapt capul funcționarului.

Puținele obiecte ce formează recuzita au parcă viață proprie, formele lor evoluează și, prin combinație, devin altceva, purtând alt nume și altă valență în sugesție; mâinile actorilor sunt parcă impregnate de darul sculpturii.

Acest spectacol este, până la urmă, și o ofrandă adusă libertății individuale și importanței acordată vieții, simplă în aparență, dar care presupune de fapt, în fiecare clipă, o sumedenie de modificări la nivel de micron emoțional.

Și, pentru că râsul stârnit a fost unul curat, ca de copil, așa a fost și finalul spectacolului, când actorii au ieșit la aplauze, continuând ritualul personajelor față de care s-au situat cu multă smerenie și modestie. Poate de aceea pot spune, așa cum obișnuiesc să o facă actorii, că aseară, în *Mantaua*, a coborât pe scenă îngerul grației. (*Dana Streza*)

### **Creșterea unui pom (în timp real)**

Dansul Butoh a apărut la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial în Japonia, ca o formă de exprimare pacifistă, iar prima reprezentare a genului a avut loc în anul 1959: *Kinjiki* sau *Culorile Uitate* de Tatsumi Hijikata era o piesă care trata problema homosexualității. Principalele simboluri întrebuințate, preluate teoretic în mare parte din dansurile tradiționale japoneze sunt: corpul pictat în alb, corpul nud sau acoperit cu blană de leu. Scopul principal îl constituie prezentarea unor imagini, fie ele plăcute sau grotești, intime sau spectaculoase. Specialiștii susțin că singura modalitate de recunoaștere a genului este întrebarea, nicidecum descoperirea. Asta înseamnă că trebuie să mulțumim organizatorilor Festivalului Atelier pentru informațiile puse la dispoziție în caietul-program, referitoare la *Visul Marelui Arbore*. Pentru că sincer să fiu, dacă nu aș fi știut că este un dans „butoh”, aș fi crezut că e un fiasco total. Când am văzut costumul acela flamboiant, ornăt cu o fustă neagră demnă de replica Mașei – „port doliul vieții mele” – am crezut mai degrabă că mă aflu la o prezentare de modă a lui Cătălin Botezatu. Dar bine că, înainte de a intra în sală, m-am uitat pe internet, și am citit că în japoneză „bu” înseamnă „dans” și „to” – „urmă de pas” – adică este un dans cu picioarele pe pământ (ceea ce mi se pare uluitor pentru epoca noastră!). Dacă nu aș fi citit toate acestea, aș fi crezut că acest spectacol este un prilej de sărbătoare pentru elitiștii care vor cu tot dinadinsul să fie prețioși, deoarece de obicei gusturile lor sunt satisfăcute numai de contorsionări cerebrale. Eu, mai puțin pregătit în domeniu, aș fi crezut atunci că dansul lui Hikaru Otsubo e doar un tremurat convulsiv pe ritmul lui Jean Michel Jarre, și probabil că l-aș fi acuzat pe nedrept de combinarea kitschoasă

a unor elemente de dans tradițional: poziția degetelor tip *Nāṭyaśāstra*, a picioarelor ca în teatrul Nô, a burții ca la yoga, a capului ca la șamanii australieni. Dar cum spuneam, nu mă pricep, și din această cauză trebuie să mă declar învins de acest test psihologic al răbdării la care am fost supus cu o seară în urmă. Asemeni micuțului din reclamă, tot ce pot să mai spun este doar... „s-a terminat, s-a terminat”! (Alexandru Ștefan)

### Deloc drogați

Dacă acum câteva zile am asistat la un spectacol fără verbe, acum am dat de unul fără conflict. Sincer să fiu, nu știu dacă textul este de vină, deși nu e compus decât dintr-o suită de monologuri. *Monged*, de Garry Dugan prezintă trei tipi care se droghează și nimic mai mult. Spectacolul rezultat, o descriere foarte amănunțită a stării lor euforice, pus în scenă de Vera Ion, este extrem de monoton. Sorin Poamă, Alexandru Potocean și Alexandru Fifea oferă publicului o lecție de actorie desăvârșită, stârnindu-ne atenția în ciuda unui text aparent complet lipsit de dramatism. Parcă ar interpreta o carte de telefon, și totuși ne determină să empatizăm. Dar întreg talentul expresiv, și toată capacitatea lor de sugestie se lovește de lipsa desăvârșită a unei viziuni regizorale, astfel încât asistăm la un supliciu estetic: trei actori exemplari joacă în diverse ipostaze o aceeași situație: „fumat–luat pastile–agonizat”. Simplitatea formulei nu îi ajută cu nimic în dezvoltarea unui conflict, fiind lăsați în grija câtorva schimbări de lumină și de coloană sonoră, ceea ce nu este deloc suficient. Singurul motiv pentru care suntem răbdători, sunt doar replicile lor, bine drămuite, conforme unei stări de spirit date, pe care, slavă Domnului, o înțelegem din plin. Poate că problema spectatorului obișnuit nu este dacă există sau nu un conflict, ci doar dacă este atractiv. Dar trei personaje drogate încontinuu e puțin probabil să intereseze pe cineva atât de mult încât să nu părăsească sala. Să nu uităm că majoritatea dintre noi, chiar dacă am trăit asemenea experiențe, nu am fost singuri. Pe când bieții interpreți sunt părăsiți parcă de regizor, și condamnați la a se descurca cum pot: înlocuiesc iubitele, străzile, localurile, până și nenorocitele de țigări... cu gânduri. Foarte frumos pentru o vreme, o vreme de-a lungul căreia, iată că nu suntem tentați să părăsim sala, dar limita este repede atinsă și lipsurile încep să se remarce. Spațiul nu este definit. Trecerile nu sunt motivate. Chiar dacă tot actorii schimbă decorul, de ce nu se stinge lumina de-a lungul acestei acțiuni? Suntem nevoiți să îi vedem conștienți, apoi căzuți în transă. Îi credem în ambele cazuri. Și, la un moment dat, chiar ne provoacă milă. Sunt puternici, deoarece păstrează termenii unei convenții cu spectatorul, dar sunt singuri. Și fără să vrem, în loc să îi credem drogați, ne dăm seama că sunt mai lucizi decât regizorul, și mult mai atenți decât acesta. Convenția nu mai funcționează. Țștia nu mai sunt „monged”! (Alexandru Ștefan)

### Amalia ne taie respirația

Nu știu dacă există până acum, într-un manual de istorie, un fragment relevant pentru ororile „epocii conducătorului iubit”, pentru că anii au, uneori, nefericitul obicei de a estompa vechi realități; dar iată că textul spectacolului *Amalia respiră adânc* reprezintă concentrat traumele provocate definitiv de un sistem diabolic, al cărui mecanism a practicat cu noi chirurgia pe cord deschis.

De aceea, țin să o felicit în mod special pe regizoarea spectacolului, Mariana Cămărășan (absolventă anul trecut a Universității Naționale de Artă Teatrală și Cinematografică, București) care s-a dovedit inspirată în alegerea textului aparținând Alinei Nelega – critic de teatru și jurnalist, o evidentă cunoscătoare a regulilor de scriere dramatică, care conferă teatralitate replicilor și tiradelor.

Textul a fost distins de altfel în 2007, la Heidelberg, cu Premiul „Autor European”. Merită toată aprecierea, pentru că face cunoscute aberațiile comunismului, nu prin

Cristina CASIAN în *Amalia respiră adânc* de Alina Nelega



relatări ostentativ patetice care să impresioneze prin brutalitate (gen tema peliculei *4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*). Unele întâmplări bestiale nici măcar nu sunt numite, ci doar sugerate de context. Ironia șfichiuitoare dar și elegantă se îmbină cu poezia și gingășia ce învăluie amintirile care preced aberația totalitară. Iată ingrediente care transfigurează felii de realitate într-o monodramă absolut excepțională.

O familie de origine rusă, cu obiceiuri aristocratice, renunță fără voie la lux, la lecții de pian, la bucuriile și armonia vieții, odată cu venirea comunismului și impunerea noilor sale orientări. Copila acestei familii crește și trece de la inocență la adultul rămas singur, care își va pierde propriul copil, născut dintr-un tată arbitrar; o tinerețe sedusă fals de afirmarea proletariatului, în care atribuțiile încredințate de securitate dădeau iluzia puterii și a respectului de sine. Este un monolog ca un rânj, mutilat de un umor amar, despre năzuințe și neputința împlinirii lor, despre complexul femeii singure, pentru care doar cântecul cu versuri demagogice rămâne singurul dialog cu sinele.

Iluzia unui Occident al posibilităților și diversității se spulberă și ea. Salvarea este de fiecare dată respirația adâncă, unde sufletul se regăsește cinstit și se abandonează sieși, închizând toate porțile ce pot primi praful din afară. Devii astfel ușor, imponderabil, putând să te alături sufletelor dragi și dispărute. Lecția aceasta pentru a te transforma la nevoie într-un înger, pe care însăși mama ți-o face cunoscută de mic, înseamnă salvarea de tot urâtul.

Nebunia la care un sistem paradoxal te împinge, trecerile de la agonie la extaz au fost pretexte pentru Cristina Casian de a-și demonstra abilitățile în cele două registre: comic și tragic. Acesta este, de altfel, dificilul rol de compoziție cu care actrița a absolvit, tot anul trecut, Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică, București. A fost răsplătită anul acesta cu Premiul UNITER pentru Debut, iar spectacolului i s-a dat șansa să continue la Teatrul Act, București.

Prestația Cristinei Casian este aidoma cu cea a unei actrițe cu multe experiențe la activ. Instinctul pe care, în astfel de situații, numai inteligența proprie și cea a



regizorului îl dictează, o conduce pe protagonistă la tonul și inflexiunile vocii potrivite, la mimica și dicția cele mai expresive, precum și la schimbările de ritm și punerea accentelor care susțin cu brio spectacolul.

Regizoarea dovedește că știe să lucreze cu actorul, dar și că este o bună creatoare a dramatismului cu ajutorul luminii care subliniază stări de spirit într-o scenografie cu minimum de recuzită; povestea, atât de credibil relatată și resimțită a avut puterea de a crea mental și spațiile succesive ale acțiunii. Forța reprezentării este mare; răsplata nu întârzie să vină de la spectatorii care simt valoarea: atenția continuă, aplauzele și emoția finală. Mi-am reamintit atunci că ai tot dreptul să și plângi la teatru. (Oana Stăneș)

### Despre sex, of course

Printr-o nemaivăzută întorsătură de condei axiologic, tipic epocii contemporane, s-a ajuns la strania situație în care, dacă nu îți place sexualitatea vulgară, plesnită ca o fecală pe un câmp cu albăstrele, înseamnă cu nu mai ești în pas cu moda. Fenomenul acesta evolutiv se întâmplă să fie și mai încurajat în cazul pieselor de teatru „cu un dram de minte”. Dar haide mai bine să ofer cititorului un „conținut explicit” de exemple: *And Björk, of course*, regizat de Radu Afrim, este un spectacol foarte bine încheiat: opt personaje cu probleme psihice autoinduse se tratează în grup ca la un club al nevroticilor anonimi. Subiectul este cât se poate de modern, deoarece vorbește despre depășirea limitelor și anihilarea responsabilității, satirizând metodele terapeutice de grup favorizate de personaje invizibile cu interese misterioase. Ba chiar, la un moment dat, pentru cunoscători, se desfășoară o ironie directă la adresa unui alt spectacol ce tratează același tip de probleme, și anume scandaluasa *Purificare* a lui Andrei Șerban, montată la Sibiu cu ceva vreme în urmă. În fine, momentele realizate de Radu Afrim se leagă între ele cursiv, sunt în mare parte plăcute, stârnesc uneori râsul, transmit multe idei și puțină emoție, făcându-ne cu toate astea să fim din ce în ce mai interesați să asistăm la deznodământ. Scenografia cu elemente de avangardă se îmbină cu luminile contrastante care încearcă să surprindă spectatorul în toate spațiile sale intime, deoarece acesta nu are unde să se ascundă, și e tentat să urce și el pe scenă, ca într-un *reality-show* veritabil.

Orientarea în spațiu a actorilor este absolut remarcabilă, iar dinamica ce le caracterizează mișcărilor se păstrează de-a lungul întregii reprezentații. Dar treptat, pentru o mai bună vindecare a inexistentelor boli, acest peisaj terapeutic se pare că trebuie invadat cu și mai multe elemente de psihanaliză. Pedofilia lui Ingolf, bisexualitatea DJ-ului Astin, adulterismul Astei, tendințele sinucigașe ale lui Hans, depresia de tip emo a Martei, fascinația pentru scabros a lui Traian și depravarea Stefaniei nu sunt suficiente. O sexoterapie în grup este cireșa de pe tort: alte câteva perechi de fese și de sâni trebuie să se mai dezvăluie, ca și cum dacă pe afiș scrie că e interzis persoanelor sub 16 ani, atunci am avea „dezlegare la pește”.

Problema constă în faptul că nici măcar sexul nu e sănătos și, mai grav decât atât... e complet nemotivat. Nu avem de-a face cu o orgie bacantică modernă, nici cu un șir de relații care se consumă exploziv, ci asistăm la umilirea unui bărbat de către patru femei care se autoumilesesc. Iar dacă cineva îndrăznește să fie cuprins de starea de silă într-o asemenea situație, înseamnă că e învechit, uzat... sau mai rău decât orice... pudic! Ce pot să spun? Voaiorism. Prefer genul de oameni pudici care fac acasă orgii pe bune, iar actorii domnului Afrim libertinii și excentricii care mimează orgasme pe scenă. Pentru că, după toate aparențele, termenul de sugestie a fost complet dat uitării. Să ne amintim însă că, până una-alta, tot Freud a fost acela care a spus că artiștii de obicei dau viață propriilor obsesii, iar creația lor nu face altceva decât să le elaboreze niște dorințe inconștiente. (Alexandru Ștefan)

### Macaroana comunicării

*Chat*-ul: înlocuitorul telefoanelor și sms-urilor, surogatul băncilor din parc și al colțurilor de bloc, șansa ultimă a celor fără speranțe de socializare. Cam acesta este mesajul spectacolului omonim regizat de Dan Vasile. Doi bătrâni se întâlnesc într-un bar la o aceeași masă, așteptând un rendez-vous cu o aceeași femeie, pe care amândoi au cunoscut-o navigând pe internet. Din figura și sentimentele ei păstrează doar o fotografie comună scoasă probabil la imprimantă. Teoretic, ambii actori se joacă pe sine. Practic, Corneliu Dan Borcia, adică figura mai elegantă și cu mai multe pretenții calitative, chiar se descurcă firesc în situațiile propuse de textul relativ banal al lui Ștefan Caraman, dar Constantin Cojocarul rămâne un actor mult prea talentat pentru un asemenea experiment ultrarealist, deoarece poezia pe care știe să o ofere instinctiv replicilor oferă jocului nuanțe variate. La început pare a fi un bufon, căci joacă rolul unui tânăr potent cu testosteronul agitat, pentru ca mai apoi să învețe să fie bătrân, spre a-și accepta condiția.

Dar nu înțeleg din acest spectacol rolul râsetelor de fundal, rupte parcă dintr-un sitcom prost, care nu îmi permit să mă bucur cu adevărat nici dacă aş avea vreun motiv. Nu găsesc motivată intervenția suflleurului, așezat acolo parcă special pentru a strica toată convenția pe care se străduiesc actorii să o stabilească în relația lor cu publicul. Căci foaierul Teatrului Municipal mă determină să fiu atât de aproape de actori, încât îi cred în tot ceea ce zic. Apoi brusc, regizorul îmi taie macaroana comunicării cu scena, pentru a râde parcă de naivitatea mea. Îmi amintește că scena e doar o scenă, și replicile acelea atât de credibile sunt doar niște replici. Asta e adevărat. Și eu sunt doar un spectator, care am dreptul de a mă supăra. Nu de alta, dar când stai pe chat, de asemenea trăiești o mare convenție cu internetul, dar măcar nu te jignește nimeni din senin. (Alexandru Ștefan)

### Povestiri „Dogvillice“

În spectacolul *Povestiri despre nebunia noastră cea de toate zilele*, Radu Afrim ne mai prezintă odată, cu excentrismul său caracteristic, povestea unor ipohondri frumoși. Într-un decor clasic, inventat de Lars von Trier pentru filmul *Dogville*, dar folosit până și de Tudor Chirilă în videoclipul melodiei *Bed for love*, asistăm la evoluția unor personaje profund însingurate: un tânăr îndrăgostit mai mult de ideea de a fi îndrăgostit decât de femeia care tocmai l-a părăsit, un prieten de-al său care se află undeva la polul opus și care duce involuntar la îndeplinire fatală mitul lui Pygmalion, un prezentator de știri din epoca comunistă înlănțuit într-o căsnicie nefericită, un cuplu fascinat de perversiuni, o tânără nestatornică și, pentru ca salata să fie completă, un homosexual. Spectacolul pare a fi o operă deschisă, deoarece recitalul actorilor este atât de corect săvârșit, încât fiecare acțiune capătă valențe multiple. Sunt tratate o sumedenie de arhetipuri valorice într-un limbaj modernist, dar cu toate astea limitele ironiei sunt conservate în standardele normalității. Radu Afrim păstrează față de personajele sale o atitudine sănătoasă, condamnând sau apreciind prin indicațiile sale hotărârile luate de aceștia. Finalitatea este însă pesimistă, deoarece deasupra liniilor trasate pe podea se află zidurile incapacității de comunicare, ridicate de conștiința umană. Iată, așadar, o imagine splendid sugerată, dar nu mă pot abține să nu remarc faptul că același lucru l-a urmărit de la bun început Lars von Trier în filmul mai sus menționat. Pentru spectatorul de rând însă, aceste remarci sunt inutile. Importante și parțial originale sunt momentele de dans, muzică și coregrafie, cât se poate de strălucit coordonate. Iar umorul înlănțuit de tragismul profund al situațiilor, determină spectatorul să se afle într-o permanentă relație cu scena. (Alexandru Ștefan)