

Andreea DUMITRU

„Spovedanie la Tanacu” sau teatrul ca experiență-limită

Nu vom ști, probabil, niciodată, cine a fost cu adevărat Irina Cornici, și totuși, experimentul teatral semnat de Andrei Șerban reprezintă o modalitate credibilă de a desluși acest dens, inextricabil *material* uman. Proiectată ca *work in progress*, formula sa convinge fără a impune, îngăduind echilibrul fragil între postura de *outsider* și cea de *martor*, între verdictele pripite și exigența unei umanități care pretinde efortul de a înțelege înainte de a judeca.

„Tanacu din noi”

Un covor de ziare, lăzi de bere și resturi de mititei, în acordurile unei manele despre iubirea fatală... În spectacolul lui Andrei Șerban, peste calvarul tinerei „exorcizate” într-o mănăstire izolată din Moldova nu se așterne liniștea, ci se dezlănțuie sabatul unei indifferențe ucigătoare. Un sentiment de vinovăție difuză se propagă treptat în sala Teatrului Odeon, acolo unde are loc evenimentul stagiunii: dramatizarea romanului *Spovedanie la Tanacu*, realizată, la patru mâini, de Tatiana Niculescu Bran, jurnalistă acrobatică, imparțială, și Andrei Șerban, regizor cu vocație de provocator.

În iunie 2005, cazul Tanacu a explodat pe micile ecrane ale patriei și a aruncat o țară întreagă într-un soi de psihodramă colectivă. Treptat, fiecare, în ritm propriu, a uitat însă întâmplarea, formulând pentru sine sau, dimpotrivă, amânându-și concluziile.

Rudimentele de informații și judecăți de atunci ies acum la iveală, pe măsură ce personajele dramei se întrupează plauzibil pe scenă. *Spovedanie la Tanacu* e cursa de șoareci a ignoranței, grabei și aroganței noastre. De undeva, din culise, Andrei Șerban, asemenea regizorului Hamlet, ne cercetează chipurile, avid să contemple lucrarea teatrului asupra conștiinței spectatorilor. El practică montajul shakespearian, decuplând subit publicul de la tensiunea conflictului principal pentru a-l reconecta la energiile emanate de propria sa prezență în sala de teatru. Cu câteva clipe în urmă doar, un ierarh excentric (interpretat de Richard Balint) ne filma în direct, făcându-ne conștienți de propria noastră imagine proiectată pe un ecran. Pe același ecran rezervat secvențelor de „realitate”, decupate din documentarul *For God's Sake* realizat de Mirel Bran despre „cazul Tanacu”. Imaginea unei țări de „mitici” e prezentă și în aceste fragmente de film ce acompaniază acțiunea reconstituită pe scenă. „Criminalule!”, strigă mulțimea de pe ecran, luând cu asalt grupul preotului Daniel Corogeanu și al măicuțelor de la Mănăstirea „Sfânta Treime”, sub privirile reporterilor avizi să transmită orice în direct, indiferent că e vorba de un martiriu sau de un linșaj public. „Religia o ia pe căi sinistre în România”, urlă – pe scenă – un cetățean gângav, traducând mulțimii peștirite și turmentate titlurile dintr-o presă internațională fascinantă pe termen scurt de ritualurile primitive ale unei țări cu ambiții europene.

Spectacolul a fost anunțat încă de la conferința de presă ca o mostră de teatru documentar, dar virulența privirii regizorale uimește, părând să ținăască dincolo de rigorile genului asumat. Discuțiile deschise care au loc după fiecare reprezentare consemnează aceste reacții. Se vorbește aici și despre oribila moștenire a comunismului (Andrei Șerban ne arată așa cum suntem: incompetenți, deformați moral, anesteziați în fața suferinței aproapelui) și, mai ales, despre o atitudine artistică înrudită cu cea din scandalosul său *Oedip* de la Opera Națională. Impuritatea structurală a spectacolului pare a sugera că miza eșafodajului construit de Andrei

Șerban stă mai degrabă în acest pseudofinal decât în secvența de început, în care un polițist blazat procedează, cu ajutorul Chiței (prietena „victimei”), la reconstituirea calvarului celei ce și-a dat ultima suflare imobilizată pe targa în formă de cruce.

Insertia *circului mioritic* în logica evenimentelor „reale” nu poate lăsa indiferent publicul ce a parcurs, *ex abrupto*, golgota unor semeni nevoiți să-și administreze singuri dramele, în disprețul autorităților și al instituțiilor de tot soiul (pedagogice, ecleziale, medicale etc.). În contrast cu îndoielile și dilemele lor preaomenești, recăderea în normalitatea noastră conciliantă, flecară, capătă proporțiile unei fapte abominabile. Demonstrația regizorului, tăioasă și impecabilă, ne somează să ieșim din transa cotidiană. Dar în același timp, luminând acel „Tanacu care există în noi”, Andrei Șerban afirmă, ca întotdeauna, coordonatele vitale ale artei sale. Plasându-se continuu și *înăuntru* și *în afară*, adoptând mereu unghiuri și perspective noi (*shifting points of view*) asupra realității scrutate, el invocă idealul brookian al adevărului „stereoscopic” – acesta fiind, la urma urmelor, și singurul ideal posibil al oricărui fapt artistic cu ambiții documentare.

Decojind ceapa... faptului divers

Chiar dacă nu îmbrățișează neapărat estetica neorealismului ori minimalismul noului val din cinema românesc, autorii montării de la Odeon au încercat să evite din start lectura distorsionată de care au avut parte, pe rând, și *Moartea domnului Lăzărescu*, și 4,3,2. Ei știu prea bine că „felia de viață” este un produs pe cât de ușor exportabil, pe atât de greu digerabil în mediul cultural autohton. *Spovedanie la Tanacu* e „o tentativă – poate că tardivă – de restituire a umanității unor situații care puteau să aibă loc oriunde în lume [...] nu e o poveste despre România”, susține în repetate rânduri Tatiana Niculescu Bran. „Este o poveste despre disperare, despre singurătate, despre vinovăție, spaimă și moarte, despre intențiile bune care duc la rezultate dezastruoase, la limită despre imigrație și dragoste interzisă – o multime de alte lucruri și emoții care nu sunt neapărat românești” (interviu din cotidianul *Gândul*, 26 octombrie 2007). Într-un mod similar s-au „apărat” regizorii Cristi Puiu și Cristian Mungiu ori de câte ori poveștile de viață spuse în filmele lor, aparent simple „fapte diverse”, au riscat să fie identificate brutal cu o anume idee despre societatea românească actuală.

Optând pentru un format suplu, la granița dintre jurnalism și ficțiune, topind într-o relatare cursivă și empatică zeci de detalii culese în urma investigațiilor la fața locului și a interviurilor realizate cu cei implicați în „cazul Irina Cornici”, șefa Redacției în limba română de la Radio BBC World Service, Tatiana Niculescu Bran, a izbutit să spună, cu minimum de „stil” și efecte, o poveste de un adevăr uman răscolitor.

Andrei Șerban își amintește că se afla la New York când a citit cartea apărută în Editura Humanitas, la un an de la consumarea tragediei. Imediat și-a propus s-o ecranizeze. Mai multe nume își anunțaseră această intenție, dar toate tentativele fuseseră refuzate de Tatiana Niculescu Bran, „din teama că rezultatul cinematografic va fi un fel de «Exorcistul din Carpați» sau «Posedata din Moldova» sau cam așa ceva” (*Suplimentul de cultură*, 18–24 august 2007). A fost singurul regizor care a convins-o, totuși, pe autoare să-l însoțească în aventura dramatizării romanului, ales ca punct de plecare pentru primul proiect al Academiei Itinerante Andrei Șerban, o structură teatrală flexibilă, concepută și animată de ICR New York și Asociația Ecumest.

Ideea unui laborator de creație pornind de la subiectul „Tanacu” – încă extrem de sensibil, aventura judiciară a cazului fiind, în iulie 2007, departe de deznodământ – i-a determinat pe regizor, dramaturg și pe tinerii actori recrutați din mai multe teatre din țară să caute izolarea pentru a putea explora în voie acest text cu potențial incendiar. La Plopi, în Munții Apuseni, într-un spațiu pus la dispoziție de Fundația Ars Pedagogica din Cluj, ceea ce părea un episod de viață confuz, cu o eroină îndepărtată și cam săracă

cu duhul – victima nefericită a unui ritual barbar –, s-a limpezit treptat, a căpătat formă teatrală și sens uman, pe durata a zece zile de exercițiu și disciplină creatoare.

O eroină de tragedie antică și cu nume cehovian

Un detaliu senzațional pentru cunoscătorii operei lui Andrei Șerban este faptul că prima prezentare publică a atelierului început la Plopi s-a petrecut la New York, într-un spațiu legendar atât pentru avangarda americană, cât și pentru cariera regizorului. Punând în scenă povestea Irinei Cornici, Andrei Șerban a regăsit, și el, poate mai mult decât oricând, foamea de experiment care-l îndemnase în anii '70 să monteze *Medeea* în subsolul Teatrului „La Mama” din New York.

De la bun început, un impus similar pare să anime cele două proiecte. Ambele cer din partea participanților un angajament total, o pregătire specială, intensă, o despuiere de prejudecăți, dar și de interpretările savante. Chestionat de Ana Maria Narti de ce anume a ales să monteze *Medeea*, Andrei Șerban răspunde: „pentru că este o piesă pe care n-o înțeleg deloc”. Cum să risipești atmosfera de jenă și teamă din jurul unui episod agresiv mediatizat, dar atât de neclar, asupra căruia planează încă acuzații grave precum „exorcism, răstignire, nebunie”?, se întreabă Andrei Șerban în 2007, la Plopi. Cum s-o accepți ca atare pe *Medeea*, femeia părăsită care-și ucide copiii pentru a se răzbuna, ca într-o telenovelă de cea mai vulgară factură? Își spunea regizorul, în 1972, la New York. Cum să depășești studiul psihologic facil și să ajungi la *enigma* pe care cele două personaje feminine, unul imaginar și celălalt cât se poate de real, o întrupează și par să o ducă cu ele, fie în mit, fie-n mormânt?

Și *atunci*, ca și *acum*, actorii care aderă la proiectele lui Andrei Șerban provin din medii teatrale diverse, au experiențe și pregătiri diferite. Pentru ca grupurile lor eteroclite să funcționeze, participanții trebuie să se supună rigorilor stricte ale lucrului colectiv, în condiții de laborator. „M-am dus la Plopi cu mare neîncredere” – aveau să mărturisescă autoarea romanului *Spovedanie la Tanacu*, precum și o parte dintre

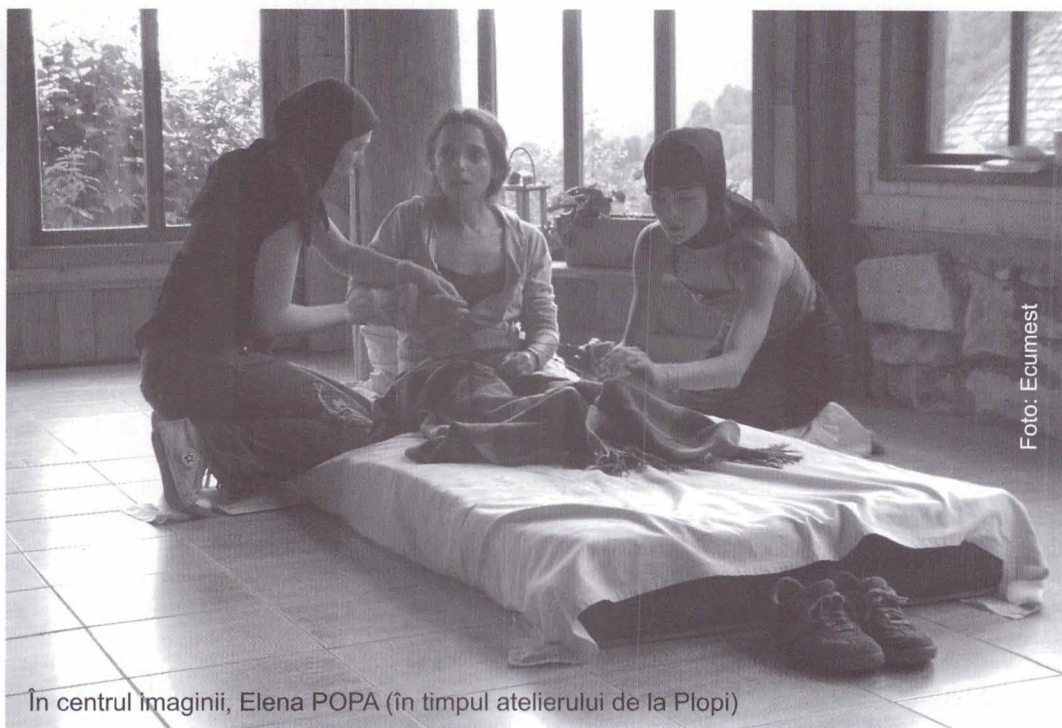


Foto: Ecumest

În centrul imaginii, Elena POPA (în timpul atelierului de la Plopi)

actori. Dar strategia de lucru a lui Andrei Șerban (activarea tensiunii prin asocierea contrariilor: departe—aproape, implicare—distanțare, sordid—sublim) funcționează și de această dată. Repetițiile presupun, într-o primă etapă, dezinhibarea actorilor. Improvizațiile în cheie comică, parodică ori absurdă, pornind de la situații delicate din text, au ca scop distanțarea de nucleul fierbinte al tragediei, abandonarea leștului de cunoștințe ori superstiții inutile. Actorii sunt încurajați să-și scrie propriile replici, să le interpreteze și să le pună singuri în scenă. Tensiunile false, încordarea, jena dispar odată cu tratamentul ludic aplicat subiectului.

Experimentul își dezvăluie avantajele abia la New York, acolo unde un nou stagi (cu o echipă ușor modificată și cu unele schimbări în distribuția rolurilor) precede reprezentația din 1 octombrie a.c., la care asistă și legendara Ellen Stewart, fondatoarea Teatrului „La Mama”. „Abia atunci am realizat unde ne aflăm și ce făcuserăm”, își amintește Tatiana Niculescu Bran.

Spectatorii americani pot urmări textul dramatizat într-o traducere concentrată, proiectată pe monitoare. Reacțiile lor spontane sunt cât se poate de încurajatoare. „Publicul american a fost foarte deschis, povestește Andrei Șerban, pentru că ei erau inocenți, nu știau nimic despre ceea ce se întâmplase la Tanacu. Asta i-a ajutat să înțeleagă, i-a făcut să râdă și să guste momentele absurde și comice. Ba chiar, la sfârșit, unii dintre ei ne-au întrebat: dar ce s-a întâmplat, de fapt, acolo?, pentru că, prudenți, noi evitaserăm să arătăm prea explicit momentul-cheie, care era, în fond, exorcizarea.”

După o nouă serie de repetiții la Odeon – teatrul bucureștean care adoptă definitiv proiectul –, *Spovedanie la Tanacu* iese din faza de atelier și devine spectacol. De acum înainte, va fi cântărit ca atare, iar exigența formală pe care obișnuim s-o proiectăm asupra operei finite va prevala asupra interesului datorat unui experiment artistic autentic. Prin urmare, se va vorbi mult despre efectul cathartic al montării și prea puțin despre noutatea, consecințele în plan estetic ori influențele pe care le angajează ea.

Primul lucru care îți sare în ochi odată ce ai pătruns, prin culise, pe scena Odeonului, este spațiul de joc limitat. Publicul ia loc pe cele trei gradene, care închid perspectiva asupra sălii propriu-zise. Actorii se află deja în scenă, așezați pe două bănci simple de lemn. Costumele prefigurează personajele, polarizate ca într-un *imago mundi* de mister medieval, dar și expresie simplificată a opiniei generale despre „cazul Tanacu”. De-o parte, „slujitorii bisericii” (preotul și măicuțele înveșmântate în negru – grup compact și auster), de cealaltă, lumea profană cu personajele ei generice (polițistul, fratele, săteanul). Decorul rudimentar (un ecran, o masă de lemn, crucea improvizată din scânduri), recuzita de joc, extrem de zgârcită, aproape totul se află la vedere.

Ca la semnal, starea de așteptare e spartă, iar relațiile și cronologia se precizează. La fel, și perspectiva de lectură, confirmând teoria regizorului că „subiectul este poate cel mai important al timpului în care trăim: deși ne aflăm într-o eră tehnologică, pe plan spiritual se manifestă aceleași vibrații obscure, primitive, ca în evul mediu”. Spectacolul se construiește, prin urmare, din perspectiva jurnalistei care-și redactează cartea, încercând să înțeleagă cele întâmplate la Tanacu. Timpul dramei propriu-zise se suprapune aproape complet peste cel al scrierii romanului: coexistă astfel, în aceeași imagine scenică, laptopul ca instrument al fabricării unui discurs rațional și crucea rudimentară ca vehicul al unor forțe obscure, greu decelabile în textura lumii moderne. La sfârșitul spectacolului, jurnalista îi oferă polițistului cartea încheiată, rugându-l să le-o ducă celor aflați în arest. Gest de solidaritate? Semn al onestității absolute investite în povestea lor? Polițistul deschide cartea și începe să citească din ea, cu o expresie de umilință întipărită pe chip.

În rol de *raisonneur*, Lamia Beligan se străduiește să adopte un ton profesional, neutru, deși emoțiile personale îi joacă feste uneori. Convenția narațiunii-cadru e, desigur, utilă, căci permite controlul asupra unui teritoriu de misticism, dar și de psihism violent care, altminteri, ar putea trezi reacții de recul și neîncredere din partea spectatorilor. La accentuarea efectului de distanțare contribuie și procedeul amplificării vocilor. Nu doar jurnalista vorbește la microfon, ci și personajele mai degrabă pasive în desfășurarea evenimentelor. Polițistul căruia Relu Poalelungi îi compune o mască imobilă și o sumă de reflecții „profunde”, complet inadecvate la gravitatea situației, e o prezență ce provoacă râsul și detensionează momentele prea dramatice. „Cadrele medicale” de la camera de gardă a spitalului județean unde Irina este adusă în comă – interpretate, printr-un subtil joc al dedublărilor, de aceleași actrițe care alcătuiesc grupul măicuțelor –, stârnesc perplexitatea prin incompetența și insensibilitatea lor.

Prezența elementelor de tehnică modernă (laptop-ul jurnalistei, ecranul de proiecție, microfonul sau telefonul mobil al preotului ierarh aflat în război cu monahul „înapoiat” de la Tanacu) adâncește falia dintre lumea observatorilor, a „judecătorilor” (cum îi va numi Tatiana Niculescu Bran în a doua carte a sa, consacrată procesului lui Daniel Corogeanu) și austerul spațiu claustral. Modul în care Andrei Șerban tratează existența cotidiană a slujitorilor bisericii ascultă de acel principiu al esențializării extreme descoperit de regizor pe când lucra la primul capitol al *Trilogiei* sale *antice*. Irina se va simți cu atât mai inhibată, pierdută, văzând lejeritatea (aproape coregrafiată pe scenă) cu care măicuțele își îndeplinesc corvezile zilnice. Din această lume redusă la dimensiunea ei ritualică, inițiativă, obiectele de uz curent au dispărut, locul lor fiind luat de cele cu potențial simbolic: crucea, clopotul (lanțurile de metal folosite în timpul exorcizării constituie o excepție, cu atât mai șocantă).

Sumă a sensibilităților feminine adânc reprimată, ansamblul măicuțelor are determinarea aspră a corului antic, acționând ca un grup de presiune morală asupra novicelor. Cu trecerile ei capricioase de la pornirile conspirativ-ludice la masca seriozității, Chița pare produsul cel mai izbutit al conformismului monahal. Poate că personajul real (așa cum se vede el pe ecran, într-un interviu din documentarul lui Mirel Bran) e dintr-o fibră ceva mai dură, dar Florentina Țilea sugerează foarte bine, prin jocul ei fin, cât e instinct de conservare și cât credință sinceră la acești tineri pentru care mănăstirea reprezintă singura alternativă, odată ce sunt nevoiți să părăsească centrul de plasament.

Prin comparație, prietena din copilărie a Irinei apare drept o rebelă, deși accesele ei de revoltă nu sunt decât vulnerabilitatea unei făpturi care a suferit deja prea mult. Irina e mai puțin dispusă să se adapteze canoanelor unei lumi pe care nu o înțelege defel, iar regizorul decupează abil exact momentul primei crize, când ezitățile tinerei sunt puse în surdină de dangătul sever al clopotului și rugăciunile ritmate ale maicilor. Din această clipă, armura fetei băiețoase și încăpățănate (hotărâtă să înceapă o viață nouă cu banii strânși la muncă în Germania) se frânge sub conștiința unei vini indefinibile, iar personalitatea ei pare scăpată de sub control. Aici stă de altfel și marea izbândă a experimentului riscant realizat de Andrei Șerban: în a concretiza natura răului interior căreia îi cade pradă călugărița Irina, în a prezenta perfect credibil din ambele perspective un caz aflat la limita competențelor medicale și ecleziale.

Posedat de demoni ori pur și simplu schizofrenic, personajul Irina își pierde unitatea precară, astfel încât el poate fi interpretat în suită, așa cum se și întâmplă pe scenă, de două actrițe, pentru a reflecta natura sa duală. Ar fi greșit să vedem în această dublă ipostază o polarizare perfectă între o Irină posedată și alta (încă) în deplinătatea facultăților mintale. Ramona Dumitrean și Andrea Tokai sugerează mai degrabă diferite grade și stadii ale bolii cu care se luptă complet neajutorată tânăra fată. De la Irina cea plină de viață și curaj, pentru care mănăstirea e mai degrabă un

ultim popas lângă cei dragi (fratele ei, Vasile, dar mai ales Chița), înaintea plecării definitive peste hotare, de la Irina cea puternică și conștientă de superioritatea ei, inclusiv sexuală (o sexualitate nebuloasă, confuză, întreținută de abuzurile suportate la cămin și apoi, departe, în Germania, printre străini); de la Irina cea voinică, fata care-și reprimă feminitatea și își exprimă slăbiciunea pentru Chița executând complicate figuri de karate – ipostaze încredințate Ramonei Dumitrean –, la Irina cea agresivă, insolentă, blasfemiind și contrariind cu voluptate, pe care o întruchipează Andrea Tokai.

Și totuși, derapajele sunt posibile chiar înăuntrul acestor predeterminări, sugerând extrema labilitate a personajului, dar și porțițele de salvare care i se mai deschid. Ramona Dumitrean este absolut bulversantă în scena mărturisirii celor „200 de păcate”, când, deși aparent însănătoșită, e răvășită de o nouă criză. După cum Andrea Tokai, într-o compoziție aproape bruegheliană prin capacitatea de a exprima haosul interior al unei „posedate”, poate stârni empatia publicului atunci când e zguduită de fiori libidinali pe ritmurile formației *Enigma* (*I feel, I feel passion...*, fredonează ea cu voce nefirească, anunțând criza) sau atunci când se tânguie cu mințile pierdute în brațele maicilor: „Vreau să plec! Vreau să rămân!” Sporind misterul acestui destin, dar încercând totodată să suplinească informațiile lipsă despre personajul real, Andrei Șerban acordă o atenție neobișnuită (și poate mai puțin legitimă în limitele unei docudrame) proiecțiilor onirice ale eroinei sale. În ele, Irina (întotdeauna „deghizată”, în existența sa diurnă, într-un trening sărăcăcios și o căciulă trasă peste frunte) apare îmbrăcată în acea rochie roșie și lungă în care se fotografiase cu ani în urmă. Adică exact așa cum o vedem în ultimele secunde ale spectacolului, în fotografia proiectată îndelung pe ecran sau în delirul burlesc, dezvoltat într-o secvență autonomă, care survine în timpul calvarului său pe crucea-targă: persoane din anturajul Irinei fraternizează haotic aici, în timp ce intervenția karatistului Jackie Chan, eroul său preferat, se soldează,



În centrul imaginii: Andrea TOKAI

într-o parodie *au ralenti* a filmelor de acțiune, cu anihilarea celorlalți pretendenți și căsătoria triumfală a celor doi.

Poate mai mult decât îl preocupă analiza contextuală a cazului (cu toate viciile de procedură semnalate în interiorul Bisericii, dar și al spitalului – vezi secvența din secția de psihiatrie, absolut savuroasă prin absurdul ei, în care pacienții sunt tratați cu precepte morale de un medic cu *frica lui Dumnezeu*), Andrei Șerban se arată interesat, la fel ca și autoarea romanului, de maladiile sufletești ale personajelor sale. Iar din această perspectivă, preotul Daniel Corogeanu pare perfect îndreptățit să ocupe scena în egală măsură cu „victimă” sa, Irina Cornici. Mai mult, ascultând de rorile teatrului documentar, regizorul descurajează în interpretarea lui Cristian Grosu orice nuanță ce ar permite publicului să vadă în acest personaj „fie un sfânt, fie un criminal”. Dimpotrivă, raportarea la modelul real (neîntreruptă de-a lungul repetițiilor) și supraimpresiunea (desigur, ca mijloc de sugestie teatrală) a prezenței actorului cu imaginea filmată a monahului (inclusiv în plan sonor) reușesc să-l prezinte pe Corogeanu drept o ființă infinit mai complexă decât ne-am aștepta să descoperim. Vanitatea celui respins de superiori, orgoliul celui respectat de comunitatea păstorită, intoleranța celui format în vechile tradiții ale Bisericii la noua modă a ecumenismului, oroarea celui care asistă neputincios la năruirea edificiului clădit cu trudă, bucuria de a putea face dintr-un copil abandonat „o ființă dăruită lui Hristos”, nădejdea de a vindeca un suflet rătăcit, transformând astfel mănăstirea „Sfânta Treime” într-un „loc de pelerinaj și de mare sfințenie”, toate acestea se regăsesc în interpretarea febrilă a lui Cristian Grosu și în spectacolul lui Andrei Șerban.

Asemenea intuiții, izvorâte dintr-o profundă empatie cu personajele lor, îi conduc pe Tatiana Niculescu Bran dar și pe regizor spre un final de spectacol surprinzător, cu adevărat răscolitor. „Nu se gândise niciodată până atunci că aveau atâtea în comun!”, scrie romanciera, încercând să dezvolte ultimele clipe și gânduri ale Irinei Cornici, aflată, dincolo de limitele rațiunii, într-o relație indestructibilă cu mentorul său. Pornind de la aceste cuvinte simple, Andrei Șerban imaginează secvența arestării „exorcistului” ca pe un fapt real dublat de o proiecție halucinantă cu valoare de simbol. Irina, în rochia ei roșie, parează cu lovituri de karate atacurile presei, ale opiniei publice asupra preotului, apoi îi acordă iertarea „binefăcătorului” său. Două ființe vulnerabile, unite dincolo de moartea trupului și a sufletului, într-un veșnic dans comun, într-o căutare fără sfârșit a tandreții și compasiunii.

Cele petrecute în 2005 la Tanacu, spune Andrei Șerban, „te obligă să te gândești la ceea ce înseamnă să fii responsabil lucrând în teatru”. Să jonglezi, ca actor, cu o dramă reală, cu emoțiile unui semen aflat într-o situație-limită, cu spectrele celor care nu mai sunt, cu propriile tale îndoeli și limite, dar și cu sensibilitatea celor pentru care continui să spui o poveste despre viață și moarte. La sfârșitul spectacolului, când actorii ne căutau privirile, pentru a afla răspunsurile la propriile lor întrebări, am văzut pe chipurile celor din jurul meu efectul pe care doar tragediile antice reușesc să-l imprime: o seninătate lucidă, ca semn al răului dacă nu extirpat, cel puțin formulat și asumat. Nu resentimente, nu încrâncenare, nu confuzie.

Teatrul Odeon, Institutul Cultural Român, în cadrul Laboratorului de creație Academia Itinerantă Andrei Șerban, o inițiativă a ICR New York – Spovedanie la Tanacu, după romanul jurnalistic al Tatiane Niculescu Bran, în dramatizarea autoarei. Regia: Andrei Șerban. Elemente scenografice: Oana Lazăr. Filmări documentare: Mirel Bran. Cu: Csilla Albert, Richard Balint, Lamia Beligan, Ionuț Caras, Ramona Dumitrean, Cristian Grosu, Cătălin Herlo, Cristina Holtzli, Nicoleta Lefter, Mara Opreș, Relu Poalelungi, Andrea Tokai, Florentina Țilea. Data premierei: 12 mai 2008. Spectacolul a avut două serii de reprezentații: între 12–16 mai și, respectiv, 2–4 iulie 2008.