SPECTACTOR
Revista Teatrului Național „Marin Sorescu“ Craiova

nr. 1 (31)
mai - august 2016

Teatrul Național „Marin Sorescu“ Craiova

Povestea continuă:

Festivalul Internațional Shakespeare, Craiova, ediția a X-a

Lars Eidinger, Richard al III-lea.
©Arno Declair

„Între actori și spectatori nu există decât o diferență de situație și nici o opoziție fundamentală“.
Peter Brook

Sumar

Nicolae Coande	Fantoma Teatrului	4
Adrian Mihalache	O adunare pestriță (a motley crew)	6
Lia Boangiu	Corsetul strâmt al supremației	12
Marius Dobrin	Ultimul tango, la Craiova	15
Mircea Morariu	Cronicile Festivalului	17
Oltița Cântec	La Shakespeare-ul lui Boroghină	22
Haricleea Nicolau	Plăsmuiri	24
Marius Dobrin	Caesar multimedia	26
Mădălina Nica	La sfârşit se aprinde lumina	29
Marius Dobrin	Din coasta lui Shakespeare	32
Zeno Fodor	Shakespeare – 400 Bogată și valoroasă manifestare festivalieră la Craiova	34
Marius Dobrin	Shakespeare autohton	40
Banu Georges/ Nicolae Coande	„Am plătit cu viața mea pentru a vedea teatru altundeva...”	42
Marius Dobrin	Europa merge mai departe	46
Marius Dobrin	„Dincolo de această linie...”	50
Marius Dobrin	Mai multe personaje şi-au găsit autorul	51
Cornel Mihai Ungureanu	Mic tratat de combatere a fricii	53
Lia Boangiu	În vilegiatură cu Giorgio Strehler	54

S P E C T *A* C T ● R

Revistă de cultură, informație și atitudine editată de Teatrul Național „Marin Sorescu”, Craiova

Foto coperta 1:
Albert Dobrin

Foto coperta 4:
Florin Chirea

Redacția:

NICOLAE COANDE
MIHAI ENE
CORNEL MIHAI UNGUREANU
MARIUS DOBRIN
LIA BOANGIU

Semnează în acest număr:

Nicolae Coande, Adrian Mihalache, Lia Boangiu, Mircea Morariu, Oltița Cântec, Haricleea Nicolau, Marius Dobrin, Mădălina Nica, Zeno Fodor, Cornel Mihai Ungureanu

Corectură: Flori Bălănescu

Prezentare artistică/DTP: Marius Neacșu

Adresa redacției: str. A.I. Cuza, nr. 11, Craiova, 200585
ISSN 1842 – 3930
Tiparul executat la SC Prodcom SRL Tg.-Jiu

Fantoma Teatrului

de Nicolae Coande

În noaptea în care mă întorceam cu un prieten de la o lectură de poezie l-am văzut în centrul civic al oraşului pe Thomas Ostermeier. Înalt, ciolănos, în blugi, alături de un actor din trupa sa, flana printre mesele pline de tipi şi tipe care-şi savurau berile sau cocteilurile cu nume mai greu de ținut minte decât personajele lui Shakespeare şi cu prețuri mai mari decât un bilet normal. Am întors capul după el şi m-am întrebat dacă vreunul dintre cei aflați la mese îl recunoscuse sau dacă măcar ar fi ştiut vreun spectacol al său. „E Ostermeier în Craiova, fraților!", îmi venea să le strig, dar nu prea tare: era miezul nopții şi oamenii nu trebuie treziți din somn. La doi paşi, Teatrul Național avea încă luminile aprinse, trupa de la Schaubühne abia sosise, tehnicienii montau pe scenă decorul din **„Richard III"**, Lars Eidinger revenea a doua oară la Craiova, iar Festivalul Internaţional Shakespeare începuse deja din 14 aprilie, pentru prima oară, cred, în existenţa sa de 10 ediții. De regulă, începea pe 23, ziua când bardul se născuse, dar și murise, căci se știe că geniile se nasc când vor și mor la fel.

Thomas Ostermeier. © Florin Chirea

Mă gândeam, puţin nemulţumit, puţin vesel, dacă orașul ăsta merită un festival de asemenea anvergură și dacă lumea de pe stradă, ieșită se se îndistreze, vorba poetului, cunoaşte ce actori și ce regizori excepţionali intră în oraşul lor pestriţ pentru două săptămâni. Trecuseră pe aici sau urmau să vină actorii Teatrului Saitama, conduşi de legendarul Yukio Ninagawa, coregraful nordic Mats Ek, cel care venea să-şi ridice Premiul Europa pentru Teatru (organizat pentru prima oară în România), Juan Mayorga, dramaturgul spaniol de calibru european, Joell Pommerat, trupa de teatru a lui Romeo Castellucci, ruşii de la Sankt-Petersburg, cu „**Macbeth**"-ul regizat de Luk Perceval, sud-africanii lui Abrahamse, americanul Peter Schneider, cu **Iulius Caesar** jucat de actorii noştri. Și mi-am dat seama că, în ciuda dovezilor de indiferență, lumea nu trebuie judecată prea aspru: teatrul e atât de prezent, masiv în construcţia sa, unic în scopul său istoric, încât devine invizibil pentru cei care trec zi și noapte pe lângă el. Fantoma Teatrului Naţional – mi-a trecut prin cap – e aidoma Fantomei tatălui lui Hamlet: nu poate fi văzută decât de cei care pot privi adânc în noapte. Și mi-am amintit de cuvintele scrise de George Banu, alături de care flanasem de câteva ori prin orașul ce se pregătea să sacrifice mieii de Paște și să-și reconfirme dispreţul faţă de Shakespeare, în cartea sa, „Iubire şi neiubire de teatru": „Dar teatrul? Fiind un dublu, e întotdeauna suspect. Deseori respins, contestat, depreciat, iar adversarii lui nu sunt puțini, s-o recunoaştem." Nu la „adversarii" săi mă gândeam eu, ci la indiferenți, la acei atoateştiutori în nimic, lipsiți de curiozitatea de a intra o clipă în sălile teatrului sau în spațiile sale unde se lansează cărți, pictori sau alți artişti – şi asta pentru că suficiența le spune că această clădire, care le aparține şi lor, nu va pleca niciodată de aici. Privită de la mesele învecinate, din noua „piață de consum" a oraşului, clădirea teatrului e prea aproape, prea la îndemână pentru a fi şi frecventată. Toți ştiu, mulți fără să conştientizeze, că Teatrul Național e cea mai rezistentă clădire la seismele istoriei, ba chiar şi la cele geologice. Înfiptă bine în perimetrul unde altădată se ridica piața

Thomas Ostermeier și George Banu. © Florin Chirea

oraşului, teatrul acesta care a împlinit de curând 166 de ani, este simbolul durabilității şi al rezistenței la rău, impostură şi la tot ce este vulnerabil în societatea noastră contemporană, prilej de divertisment chiar, mai ales pentru cei care nu sunt interesați de vechea sa funcția cathartică. Chiar dacă a pierdut parcul (şi sacrul, ei da!) care era parte componentă a sa, inclusiv din prostia noastră, a celor care ştiam şi nu am protestat, el reprezintă încă fundamentul, ca şi „acoperişul" lumii noastre care îşi pierde vremea la bere şi la mall-uri. Ați urcat vreodată pe acoperişul Teatrului? De aici lumea se vede într-adevăr aşa cum a spus Shakespeare: „Lumea-i o scenă şi toți oamenii-s actori!"

Chiar şi cu o bere în mână sau întorcându-se de la o lectură de poezie, sau venind să monteze „**Richard III**" în oraşul de câmpie care îşi vede de ale sale.

O adunare pestriță *(a motley crew)*

de Adrian Mihalache

„7/7", regia şi coregrafia Baczo Tünde. © Florin Chirea

Ediția din 2016 a Festivalului Internațional Shakespeare de la Craiova s-a desfăşurat odată cu comemorarea a patru sute de ani de la moartea dramaturgului. Acesta a murit chiar de ziua lui de naştere (23 aprilie), ceea ce ne pune în gardă în privința riscurilor pe care le implică o petrecere de anivesare excesiv de animată şi prea bine udată. Manifestarea de la Craiova s-a caracterizat printr-o agreabilă diversitate, care duce gândul la adjectivul *motley* (pestriț), folosit în mod inspirat de Shakespeare, de câteva ori. Cuvântul a început prin a desemna haina multicoloră a clovnului şi a fost apoi generalizat pentru a descrie numeroase situații caracterizate de o pitorească varietate. În **Cum vă place** (actul 2, scena 7), Jacques Melancolicul spune cum a întâlnit în pădure *A motley Foole (a miserable world:)*, adică un clovn pestriț (o lume mizerabilă). Diversitatea reconfortantă a reprezentațiilor nu a însemnat, din fericire, şi o variabilitate prea mare a nivelului de calitate, care s-a păstrat în limite convenabile, între foarte bine şi excelent.

Pomii lăudați

Interesul maxim s-a concentrat asupra reprezentațiilor lui Romeo Castellucci şi Thomas Ostermeier, regizori supra-lăudați şi multi-premiați. Castellucci a desfigurat tragedia **Julius Caesar** de Shakespeare. Nu a adus la Craiova decât un fragment din spectacol, cuprinzând scena de început, în care conspiratorii se arată nemulțumiți de entuziasmul superficial al mulțimii care-l ovaționează pe Caesar, şi cunoscutele scene ale discursurilor de după asasinat. De fapt, doar se face aluzie la acestea,

pentru că tratarea lor este deconcertantă. Un personaj cu numele enigmatic de ...vskij îi interoghează pe cetățeni, în timp ce imaginea preluată prin endoscopie a corzilor sale vocale este proiectată în timp real. Celebrele discursuri sunt, așa-zicând, rostite de personaje geriatrice, care au suferit operația de extirpare a laringelui. Auzim doar niște zgomote înăbușite, amplificate electronic. După numai trei sferturi de oră, un șir de felinare explodează rând pe rând, la comanda calculatorului. Am fost lipsiți de vulpile taxidermizate și mecanizate, ca și de calul viu, elemente ale spectacolului prezentat în alte părți ale lumii. Cu bunăvoință și efort empatic, putem spune că avem de a face cu demitizarea puterii de comunicare prin instrumentele retoricii. Unii comentatori au vorbit despre o frumusețe sinistră, care mie mi-a rămas, însă, străină. Este amuzantă profesiunea de credință a lui Castellucci, care a afirmat de curând că dorește să facă astfel de spectacole încât „publicul să nu știe ce să spună despre ele". Perplexitatea poate fi o stare benefică, doar dacă nu rămâi prea mult în ea. La Paris, în iarna lui 2015, Castellucci a prezentat o reluare a spectacolului său de acum 15 ani cu Orestia, păstrând riguros același demers regizoral ca pe vremuri. Între timp, s-au întîmplat multe, contextul s-a schimbat, receptarea de altădată nu mai poate fi reeditată. Este dificil să faci ceva nou, mai ales dacă dorești ca noutatea să fie semnificativă.

Teatrul Național „Marin Sorescu" din Craiova a prezentat o versiune mai acceptabilă (cu cap și coadă) a aceleiași piese. Regizorul american Peter Schneider, cu state de serviciu impresionante la compania Walt Disney, unde a realizat filme de mare succes, s-a arătat complet neinteresat de jocul actorilor, pe care i-a lăsat în voia lor, dar a exploatat intensiv tehnologia multimedia. Artista video Irma de Vries a căutat să arate tot ce poate prin proiecții mirobolante, deși nu prea originale, fiind în principal inspirate din lucrările lui Escher. Banda sonoră elaborată de Tom Brânduș susținea perfect fantezia imagistică. Pe un asemenea fundal, prestația actoricească era dificil de observat. Au reușit, totuși, să se impună Adrian Andone în Caesar, Claudiu Bleonț în Brutus, Gabriela Baciu în Calpurnia, Gina Călinoiu în Portia. George Albert Costea a creat din Casca un personaj interesant, ușor pervers, foarte modern. Din păcate, marea scenă a discursurilor funebre a fost ternă. Spectacolul a fost gândit ca unul politic, miza fiind binele public periclitat de personalitatea accentuată. Interviurile TV luate cu aplomb cetățenilor de Romanița Ionescu și proiectate pe ecran ca breaking news ar fi avut mai mult efect dacă, la premieră, tehnica ar fi funcționat. Oricum, ideea era bună și imaginația putea suplini ceea ce camerele de luat vederi nu au reușit.

Thomas Ostermeier a venit cu **Richard al III-lea**, spectacol prezentat de Schaubühne Berlin și aureolat de succesul de la Avignon, din 2015. Adaptarea efectuată de Marius von Mayenburg are meritul de a clarifica intrigile cam complicate din piesa originală. Spectacolul are energie, grandoare, dramatism, îl cuprinde pe marele Lars Eidinger în rolul titular, iar unii actori din echipa care-l susține sunt de clasă. Se pare, însă, că Ostermeier nu are ceva nou și interesant de spus despre această piesă. El dorește să-l prezinte pe Richard ca pe un personaj mai curând grotesc decât malefic, iar Lars Eidinger îl urmează fidel în această direcție. La întâlnirea cu Lady Anne, se dezbracă de tot și o curtează gol-pușcă. Oferindu-i sabia, s-ar părea că îi lasă alegerea între a-i străpunge pieptul sau a-i tăia bărbăția. Ajuns pe culmile puterii, arborează o ținută ridicolă: tu-

Iulius Caesar, regia Castellucci. © C. Corneanu

nică strânsă pe corp, chiloți de tip tetra și machiaj de clovn. Ideea este că puterea este cel mai bine combătută prin luarea ei în râs. Mai grav este că Eidinger iese frecvent din rol, pentru a dialoga cu spectatorii care-l fotografiază nud, făcând comentarii despre cum i se vede sexul pe scenă. Apostrofează, de asemenea, cu umor pe cei care nu și-au închis telefoanele mobile. Capacitatea de a abandona personajul și de a reveni la el fără efort vizibil se explică, îmi spunea un critic german, prin tradiția brechtiană a distanțării. Hohotele isterice de râs stârnite de toate aceste interacțiuni dăunează, însă, spectacolului. Ideea cu prinții minori manevrați ca niște păpuși din teatrul Bunraku este reușită, dar scena în care îi apar regelui, în vis, fantomele celor uciși este banală, iar bătălia finală, desfășurată în gol, fără adversari vizibili, seamănă cu deznodământul din Cyrano de Bergerac. Deși interpreții care-l acompaniază în rolurile lui Buckingham (Moritz Gottwald, de un cinism bine controlat), al lui Hastings (Robert Beyer, pompos și naiv) etc. sunt ireproșabili, de la un moment dat mintea glisează cu nostalgie către alte spectacole memorabile, cum ar fi cel al lui Silviu Purcărete, cu Ștefan Iordache, sau cel al lui Tompa Gabor, cu Bogdan Zsolt, care aveau mai multă anvergură și mai multă profunzime.

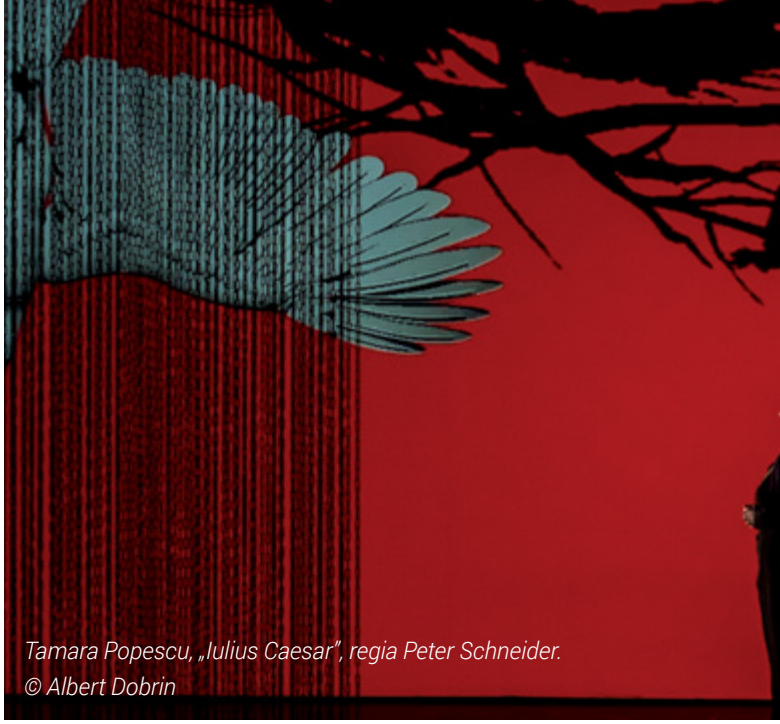
Tragedii pe larg şi în rezumat

Nu se poate imagina un festival Shakespeare fără **Hamlet**. Compania condusă de Fred Abrahamse şi Marcel Meyer din Africa de Sud ne-a încântat în ediția din 2014 cu un condensat după **Richard al III-lea**, jucat de doar trei actori care treceau cu ingeniozitate dintr-un rol într-altul. De data aceasta, şi-au luat toate precauțiile ca să nu li se poată aduce vreun reproş. Ei nu reprezintă propriu-zis piesa, ci refac spectacolul jucat de marinarii de pe vasul Red Dragon, în apropierea coastelor Africii de Sud, în anul 1608. Orice critică poate fi astfel contracarată: jucăm ca nişte amatori, nu ca nişte actori. Sunt câteva elemente reuşite în spectacol. Faptul că fantoma vorbeşte prin vocea (interioară) a lui Hamlet este o idee interesantă, scena înmormântării Ofeliei, în care groapa este reprezentată printr-un lințoliu, este excelentă, mai ales prin modul de manevrare a craniului lui Yorick. Interpretul masculin al Gertrudei îşi etalează cu efect picioarele ciolănoase.

Acelaşi **Hamlet** a fost prezentat „în dulcele stil clasic" de trupa Shakespeare at the Tobacco Company din Bristol, cu sediul la o fostă fabrică de tutun. Este, desigur, util, ca elevii să vadă un spectacol curat şi cinstit, fără veleități de originalitate în montare şi de aducere la zi a piesei. Pentru spectatorii din festival este, de asemenea, reconfortant să audă textul bine pronunțat în engleză. În rest, producția este plictisitoare, cu elemente de umor involuntar. Alan Mahon, interpretul lui Hamlet, apare în negru, cu o gambă dezgolită (doar Ofelia a spus că i-a apărut cu ciorapii căzuți). Păstrează permanent un rânjet pe față, care aminteşte de surâsul lui Malvolio după ce a primit scrisoarea apocrifă a Oliviei.

Mult mai interesant a fost **Hamlet, cine-i acolo?**, un concentrat al piesei, oferit de Teatrul Flute. Kelly Hunter, actriță cu o bogată şi inovatoare activitate teoretică, îşi asumă regia şi interpretează rolul Gertrudei. N-are nevoie decât de o canapea şi de o baterie de percuție, la care se dezlănțuie Mark Quartley, ca Hamlet, creând momente de climax. Ofelia (Francesca Zoutewelle) este cea care-l găseşte şi-l scoate de după canapea pe Polonius (Steven Beard). Construcția dramatică adaptată este, ca şi bateria, percutantă. Orientat către publicul tânăr de azi, spectacolul aminteşte mult şi de tinerii de ieri, Hamlet fiind interpretat ca un tânăr furios, înrudit cu Richard Burton.

Piesa **Romeo şi Julieta** a avut parte de patru versiuni, din care nu am văzut, însă, decât două. Mi-a scăpat spectacolul Teatrului Național „Radu Stanca" din Sibiu, în regia lui Bogdan Sărătean şi cu o distribuție formată, probabil, din studenții lui. N-am putut să urmăresc spectacolul itinerant prin centrul Craiovei, realizat în parteneriat de compania britanică Parrabolla (cam multe consoane dublate), compania Teatrulescu (ce nume!!) din



Tamara Popescu, „Iulius Caesar", regia Peter Schneider.
© Albert Dobrin

Craiova şi Festivalul Internațional Shakespeare. Începea cu o încăierare în piața din fața teatrului craiovean, apoi se muta din loc în loc, pierzându-şi urma.

Reprezentația teatrului Beer-Sheva din Israel a fost un regal. Construcția riguroasă, dinamica debordantă, intepretarea intensă au împrospătat binecunoscuta piesă, astfel încât mi s-a părut că o văd pentru prima dată şi trăiam momente de suspans, mereu sperând că s-ar putea termina, totuşi, cu bine. Ceea ce este excelent sugerat în scena finală, când Julieta îşi revine înainte ca Romeo să expire, astfel încât cei doi se contopesc într-o îmbrățişare care pare, în primul moment, izbăvitoare. Interpretul lui Romeo este excelent, el înțelegând să reprezinte un băiat bun şi curajos, nebântuit de prea multe complicații. Julieta apare ca un personaj mai complex, voluntar, gata să-şi asume orice risc, preluând cu aplomb conducerea intrigii. S-ar putea aduce două obiecții. Nu se înțelege suficient substratul intelectual al tragediei, care constă din jocul imprudent cu semnificanții. În fond, este vorba de o tragedie a semioticii. „Nu contează că te numeşti Romeo, ce este într-un nume?" constituie prima eroare a Julietei, din care se naşte tot restul. Ea este amplificată de ideea imprudentă cum că „ce contează că par moartă, de vreme ce nu sunt?". Am fi dorit, de asemenea, ca doica să nu fie, ca mereu, cumătra populară, i s-ar fi potrivit o imagine de „assistant manager". Decorul desfăşurat ca schelărie metalică oferă foarte bune spații de joc şi dă posibilitatea unor escaladări spectaculoase. La petrecerea din casa lui Capulet, invitații folosesc măşti de gaze, o aluzie la primejdia permanentă în care se trăieşte în vremurile noastre.

Teatrul „Tony Bulandra" din Târgovişte a reprezentat aceeaşi

piesă într-o versiune pentru marionete. Irina Niculescu a realizat un spectacol plin de farmec şi de delicatețe. Păpuşile sunt inspirat concepute, excelent mânuite, au, realmente, suflet. Desigur, tragismul este estompat, dar poezia este potențată.

Tot o reprezentație pentru marionete a fost **Furtuna**, realizată de Alina Hiriştea, la Teatrul Gong din Sibiu. Marionetele cu veşminte transparente sunt fascinante, ele amintesc de ultimele creații ale casei Courrèges. Ideea de a le dubla pe unele cu actori în carne şi oase este, de asemenea, foarte bună. Scenariul este însă alambicat, nu se mai înțelege care pe care şi cine contra cui.

Unul dintre cele mai rafinate spectacole rezumative a fost **În inima nopții – Episodul Lear**, realizat de Gavriil Pinte cu trupa Teatrului „Regina Maria" din Oradea. Ştim deja că regizorul preferă spații „originale", ca să nu le spunem nonconvenționale. A făcut un spectacol într-un tramvai, unul într-un autobuz (de tip londonez), acum avem de a face cu un tren, de fapt, doar o drezină. Vom ajunge, probabil curând, în avion. Pe Gavriil Pinte îl interesează interferența dintre spațiul spectacolului şi spațiul public. A construit în piața centrală a Craiovei un pavilion închis prin perdele transparente de plastic, astfel încât el se delimitează de mediul orăşenesc, dar se şi integrează în el. Acțiunea se desfăşoară pe şinele dispuse în lungimea pavilionului, între cele două amfiteatre ocupate de spectatori. Pe ele alunecă drezine, se deplasează actorii, dar ei intră şi în spațiul subteran, de sub calea ferată. La capetele laterale ale incintei se află corpuri metalice suspendate, utilizate ca instrumente de percuție. Gavriil Pinte a făcut un rezumat convingător şi cuprinzător, intercalând şi intervenții textuale datorate lui Georges Banu şi Monique Borie. Acestea sunt scurte, dar semnificative. Inventivitatea regizorală este copleşitoare. Discursurile măgulitoare ale surorilor mai mari sunt tratate ca arii de coloratură, partiturile fiind înmânate regelui. Cele trei fragmente de regat sunt reprezentate prin sculpturi metalice ovoidale, dintre care una se demontează în două părți, atunci când Cordelia este dezmoştenită. Furtuna este realizată prin nişte ligheane perforate, din care lichidul se scurge cu un zgomot sugestiv. Actorii se descurcă bine, deşi sunt siliți să păşească cu grijă pe traverse, sau să coboare sub ele, fără să se împiedice. Scena aşa-zisei aruncări a lui Gloucester de pe stâncile de la Dover este memorabilă. Ansamblul de sunete, imagini, mişcări inventive, elemente mobile originale nu poate decât să stârnească uimire şi admirație. Se pune însă întrebarea dacă această risipă de ingeniozitate aduce un surplus de înțelegere a semnificațiilor piesei. Reflectând, mi se pare că nu. Este o splendidă înscenare, originală, impresionantă, dar care nu oferă vreo noutate conceptuală. Oricum, ea oferă o mare satisfacție estetică.

Luk Perceval, cu teatrul „Casa Baltică" din St. Petersburg, face, şi el, un fel de rezumat din **Macbeth**. Demersul său seamănă cu studiul realizat la Teatrul Național „I. L. Caragiale" din Bucureşti de Radu Penciulescu. Dar, dacă în cazul lui Penciulescu era vorba de descifrarea unor semnificații, de regulă, ocultate, Perceval reuşeşte o translatare interesantă în plan stilistic, nu în planul ideilor. Decorul este constituit din lungi bare oblice, pe sub care actorii se strecoară cum pot mai bine. Structura aminteşte de proiectele de biomecanică ale lui Meyerhold. Vrăjitoarele dezbrăcate stau aşezate pe bare, ca nişte piese de decor, fără să spună nimic. În piesele lui Shakespeare, practic, totul se întâmplă pe scenă, puține elemente de acțiune sunt doar relatate. În demersul lui Perceval, dimpotrivă, aproape nimic nu se arată, totul se povesteşte. Printre puținele acțiuni direct prezentate se numără încoronarea, în care se reia gestul lui Napoleon, dar cu coroane derizorii, de hârtie. Leonid Alimov este mereu formidabil în rolul titular, aminteşte oarecum de George Constantin. Maria Shulga este puternică şi interesantă în rolul Lady Macbeth, sugerează bine felul în care îşi domină sexual soțul, dar nu atinge culmile expresive în scena somnambulismului. Interesul spectacolului stă în faptul că el transpune estetica lui Shakespeare în cea a lui Racine. Suntem într-o curte regală, în care totul se întâmplă înafară, dar este resimțit profund în avanscenă.

Comedii, cântece şi dansuri

Poveste de iarnă este mai mult o comedie, pentru că, în cele din urmă, se termină cu bine. Piesa este extravagantă, bizară şi neverosimilă. De aceea, punerea în scenă trebuie să păstreze un mereu fragil echilibru între latura dramatică şi cea poetică. Teatrul laborator Sfumato din Sofia este unul ambițios, care cultivă inova-

ția şi subtilitatea. Daniela Oleg Liahova a conceput un decor aerisit şi interesant: un zid alb, cu o dungă roşie, format din cuburi deplasabile. Însă, regizoarea Margarita Mladenova nu a reuşit să dea spectacolului eleganță şi unitate. În prima parte, i-a pus pe actori să-şi turuie rolurile cu asemenea viteză, încât era imposibil de urmărit traducerea. În a doua parte, „după douăzeci de ani", totul devine mai ponderat (doar eroii s-au maturizat), iar finalul cu însuflețirea statuii este chiar frumos.

O mare încântare a produs spectacolul de absolvire al studenților din promoția 2015 a UNATC. Ei au prezentat **A douăsprezecea noapte**, în regia profesorului lor, Mihai Constantin. Ritmul a fost bine găsit şi bine susținut. Studenții au ştiut să dea culoare personajelor, au jucat cu vervă şi inteligență. S-au operat puține tăieturi în text, ceea ce face efortul echipei cu atât mai remarcabil. Sigur, personajele sunt schițe sprințare, nu portrete elaborate. Nu se pune în evidență substratul puritan al lui Malvolio, nici mentalitatea de *sportsman* a lui Aguecheek. Avem de a face cu o echipa sudată, care ar da lovitura intrând în pluton în vreun teatru, cum s-a întâmplat mai demult, chiar la Craiova.

O surpriză plăcută a fost spectacolul companiei de teatru OKaua, formată din liceeni bucureşteni îndrumați de actorii Gabriela Bobeş şi Ionuț Popescu. Cel din urmă este autorul scenariului ingenios **Ultimele douăsprezece respirații**, în care-l imaginează pe Shakespeare, în ultimele sale zile, nebănuind ce-l aşteaptă, asistând incognito la reprezentații cu piesele sale. Actorii, care au continuat să le joace după retragerea autorului *(the show must go on)*, îşi serbează succesul într-o tavernă, povestind apariția bizară a necunoscutului. Evident, scene memorabile din dramaturgia lui Shalespeare sunt reconstituite. Ar fi fost de dorit să se aleagă, însă, unele mai puțin cunoscute (iar Titania şi măgarul, iar Pyramus şi Thisbe). Probabil că puțini dintre aceşti tineri vor deveni actori profesionişti, dar pregătirea teatrală de care se bucură sub o îndrumare vizibil competentă le va folosi în orice carieră.

Tot un spectacol tineresc şi antrenant a oferit The Worcester Repertory Company cu **Comedia erorilor**. S-a jucat în plin soare, pe esplanada din fața teatrului, cu o dinamică îndrăcită. Nu este un spectacol ambițios, ci unul popular. Sunt introduse anacronisme bine gândite, de pildă un *bobby* (polițist) din zilele noastre. Asemănarea dintre personajele gemene este o chestiune de convenție, rezolvată prin costume simple şi amuzante, cu note comune.

Baczó Tünde, de la Teatrul Maghiar „Csiky Gergely" din Timişoara, a prezentat un frumos spectacol de teatru-dans, inspirat din monologul lui Jacques Melancolicul despre etapele din viața omului. Cu minime schimbări de vestimentație şi de recuzită, dansatoarea a trecut de la o vârstă la alta, de la o ipostază la alta. Fetiță răsfățată, elevă plictisită, fată tânără în plină floare, a fost mereu interesantă şi convingătoare. O contribuție importantă au adus-o muzica sofisticată a lui Cári Tibor şi, mai ales proiecțiile video ale lui Balázs Klára. Ele nu sunt un adaos, ci fac parte integrantă din spectacol, prin interacțiunea dintre imagine şi corp, care este de mare efect. În final, când imaginile filmate ale ipostazelor anterioare ale dansatoarei se suprapun peste corpul ei aflat în mişcare, rezultatul se poate compara, păstrând proporțiile, cu realizările similare ale lui Robert Lepage.

Nu m-a convins în aceeaşi măsură recitalul coregrafic al indianului Kasbah Arghya, pe motive din **Macbeth**. Voia să fie sofisticat, dar era doar acrobatic. S-a făcut atmosferă, s-au presărat petale de roze, s-a executat muzică indiană tradițională, s-a încercat chiar să ni se ofere un sinopsis introductiv, ca să înțelegem ce vom vedea. Pozițiile mâinilor şi picioarele aminteau, e drept, de dansul tradițional de templu, kathakali, dar, de fapt, vedeam un băiat cu plete, care sărea ca o minge.

Am aşteptat cu interes recitalul actoricesc al lui Piotr Kondrat, care a înfățişat la rând şapte clovni din teatrul lui Shakespeare, adăugând explicații instructive, dar banale. Se vede că este un actor dotat şi experimentat, dar cei şapte clovni au fost prezentați în mod uniform, ca şi cum ar fi fost unul singur.

Jonas Nerbe a interpretat cu o facondă impresionantă, acompaniat de un cvartet de coarde, un musical scris pentru el de Jan-Erik Saaf, care cuprinde ceea ce Mihnea Gheorghiu numea „scene din viața lui Shakespeare". Se imaginează situații credibile privind relațiile de prietenie, dar şi de rivalitate între confrații dramaturgi. Sunt pomeniți sponsorii vremii, în frunte cu Henry Wriothesley. Muzica şi poantele sunt în linia lansată de musicalul clasic **Kiss me, Kate**, după Scorpia îmblânzită, dar fără umorul debordant al acestuia din urmă.

Nerbe are studii de canto clasic, ceea ce este perfect vizibil în spectacol, dar a preferat să se afirme într-o formulă de nişă. Interacţionează excesiv şi nepoliticos cu publicul. Sărută pe gură pe câteva dintre spectatoare, mănâncă jumătate de banană şi vâră restul cuiva în gură. Cei ce practică acest procedeu se bazează pe faptul că publicul este prea timorat ca să răspundă prompt şi dur. A intrat în dialog cu mine, dar, având oarece experienţă în domeniu, l-am trimis la locul lui.

MacBeth Badya. © Emi Chirea

Incipit coronat opus

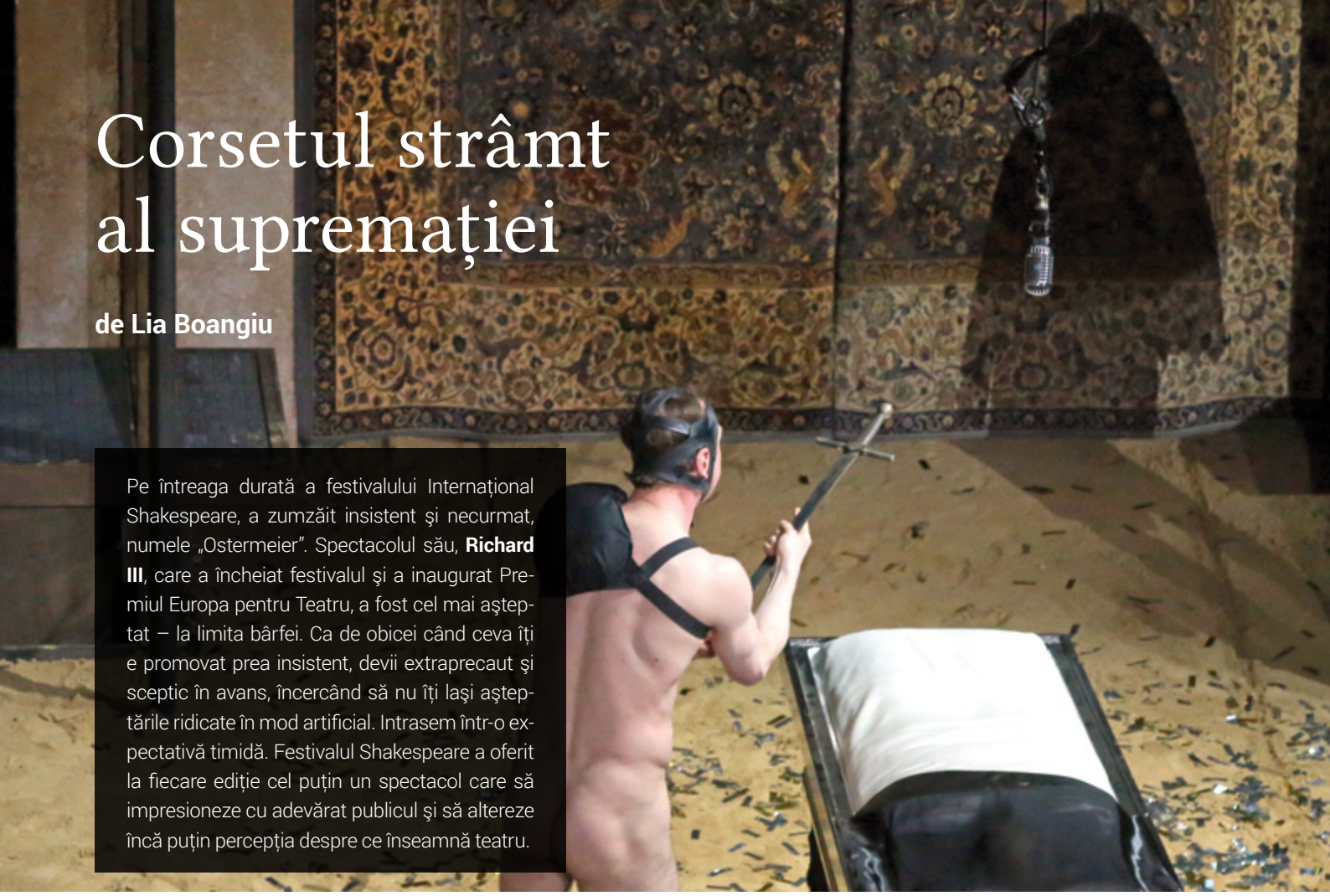
De obicei, evenimentele sunt organizate astfel încât *finis coronat opus*, dar, de această dată, spectacolul de mare clasă, **Richard al II-lea**, în regia lui Yukio Ninagawa, a deschis festivalul. Teatrul Saitama, condus de Ninagawa, este unul ieşit din comun. Are două trupe distincte: una formată din vârstnici (peste 55 de ani, vârsta medie fiind 76), numită „de aur" *(gold)*, şi una din tineri, numită „urmaşa" *(next)*. Vârstnicii sunt membri ai comunităţii locale, interesaţi să-şi găsească o nouă împlinire în viaţă. Ninagawa (el însuşi vârstnic) susţine, pe bună dreptate, că figurile lor, care poartă pecetea încercărilor (unele dureroase), sunt de o mare expresivitate. Ei aduc în interpretare încărcătura de experienţă acumulată şi nu delimitează propria viaţă de rolul asumat. Tinerii sunt actori profesionişti cu vârsta medie de 25 de ani. Contrar vârstnicilor, ei nu transpun în rolurile interpretate gândurile şi sentimentele lor personale. Ninagawa insistă că ei trebuie să-şi exerseze imaginaţia şi să-şi dezvolte cultura, pentru a propune personaje complexe, cu dimensiuni insolite. Teatrul Saitama nu se lasă închis în limitele tradiţionale ale formelor consacrate No, Kabuki, Bunraku, ci recurge la un stil de joc modern şi se orientează către repertoriul internaţional, dar şi spre dramaturgia japoneză contemporană. Astfel, spectacolul **Corbii. Vor fi gloanţe**, care tratează recurgerea la terorism în contextul anilor 1970, a impresionat prin exactitate şi originalitate, bucurându-se de un mare succes internaţional (l-am văzut la Paris, în decembrie 2014).

Echipa „de aur", în fotolii cu rotile, reprezintă curtea regală, iar tinerii au rolurile principale. Intrarea în scenă a ansamblului este spectaculoasă prin rapiditate şi precizie. De altfel, nu rămâne nimeni nemişcat pe scenă, reprezentaţia fiind extrem de dinamică. Fotoliile cu rotile erau necesare pentru buna ordonare a spaţiului scenic, dar ele au o semnificaţie mai profundă. Până la urmă, politica e condusă de către bătrânii din fotolii *(Northumberland)*, care-i manevrează pe tinerii din prim-plan. Aceştia din urmă interacţionează între ei îndeosebi angajându-se în spectaculoase tangouri argentiniene. Iniţial, tangoul era dansat de doi bărbaţi şi exprima rivalitatea dintre ei. Aici, fiecare învins în luptă este invitat la dans, iar el se lasă condus, manifestându-şi supunerea. De cele mai multe ori, este dezbrăcat de învingător şi, după cum se sugerează, violat. Paralela repetată dintre dans şi luptă ajunge să fie cam prea uşor previzibilă. Interpretul lui Richard este un tânăr atât de suplu încât pare dematerializat. Aceasta nu-i slăbeşte însă încordarea, nici nu-i diminuează energia. Are un control perfect asupra fiecărui detaliu, am observat până şi expresivitatea cu care îşi manevrează degetele de la mână. Totul este atât de captivant, încât uiţi să urmăreşti traducerea. Rostirea în japoneză pare monotonă, fără accente sau pauze, dar ne aducem aminte că aşa părea, la prima audiţie, şi interpretarea monologului Fedrei de către Sarah Bernhardt. Sunt multe scene memorabile. Bolingbroke şi Norfolk apar la duel călare pe cai interpretaţi de actori, astfel concepuţi încât să nu semene perfect între ei. Sarcasmul este dus la extrem în scena în care mama cere noului rege clemenţă pentru fiul care a făcut o alegere politică perdantă, în timp ce tatăl insistă, în acelaşi timp, pentru o pedeapsă exemplară. Sunt câteva soluţii regizorale discutabile. Regina nu apare decât în partea a doua, în scena din grădină, singură şi descurajată. Dar, în piesă, ea se manifestă de la început cu aroganţă, alături de rege, ca o Marie Antoinette *avant la lettre*. Mai grav este faptul că, după ce regele este detronat, umilit, întemniţat şi, în cele din urmă, asasinat, acesta este expus în mijlocul scenei, iar reflectoarele proiectează asupra lui o cruce de lumină, sugerându-se crucificarea. Aluzia nu are sens, deoarece Richard nu este o victimă inocentă, jertfită nemilos, ci un tânăr frivol care a reuşit să enerveze pe toată lumea cu inconştienţa lui. Este adevărat că parcurge un drum dureros al cunoaşterii şi ajunge la o înţelegere superioară a propriei sale suferinţe, dar, prin aceasta, se apropie de Lear, nu de Cristos. Asemenea neînţelegeri sunt inerente când este vorba de nuanţele specifice unor culturi diferite. Ele nu scad cu nimic valoarea deosebită a acestui spectacol.

Primarul Craiovei, Olguţa Vasilescu, principala susţinătoare a festivalului, a fost prezentă la deschidere şi la închidere şi a primit cu graţie mulţumirile binemeritate ale organizatorilor. Se simţea la largul ei ca protectoare a artelor, un fel de Isabella d'Este, cu care, de altfel, seamănă destul de bine.

Corsetul strâmt al supremației

de Lia Boangiu



Pe întreaga durată a festivalului Internațional Shakespeare, a zumzăit insistent şi necurmat, numele „Ostermeier". Spectacolul său, **Richard III**, care a încheiat festivalul şi a inaugurat Premiul Europa pentru Teatru, a fost cel mai aşteptat – la limita bârfei. Ca de obicei când ceva îți e promovat prea insistent, devii extraprecaut şi sceptic în avans, încercând să nu îți laşi aşteptările ridicate în mod artificial. Intrasem într-o expectativă timidă. Festivalul Shakespeare a oferit la fiecare ediție cel puțin un spectacol care să impresioneze cu adevărat publicul şi să altereze încă puțin percepția despre ce înseamnă teatru.

Aici poate fi vorba şi despre viața spectatorului de provincie. Exceptându-l pe spectatorul foarte dedicat care ar călători şi în afara țării pentru teatru, în Craiova nu vedem foarte des spectacole străine. Cu toate că avem un teatru național cu repertoriu sănătos şi divers, un oraş cu teatre, filarmonică şi operă, un festival internaţional de teatru ne mai scoate din letargie.

Oricât de bune au fost spectacolele prezente la ediţia de anul acesta, n-am simţit mare satisfacţie din partea niciunuia. Nu-mi place să fac topuri. **Romeo și Julieta** din Israel a fost un spectacol foarte bun, dar nu am găsit nimic nou în el. Până la Ostermeier, festivalul era salvat pentru mine datorită Teatrului Baltic House cu **Macbeth**-ul lor întunecat și psihotic, în regia lui Luk Perceval.

Din acel punct, supracalitatea festivalului era salvată. Ostermeier trebuia doar să vină să îi pună coronița. Iar coronița a fost de fier, purtată de Lars Eidinger în rolul principal. Spectacolul de la Schaubühne Berlin mi-a adus aminte de **Looking for Richard**, documentarul din 1996 regizat de Al Pacino. Nu pentru că ar fi comparabile, ci pentru că m-a dus cu gândul la căutarea lui Richard III, poate unul dintre cele mai complexe personaje create de Shakespeare. În timp ce Al Pacino căuta să îl înțeleagă pe diformul conspirator în timpul şi în contextul său original, într-o viziune clasică dar nu lipsită de subtilitate, Ostermeier a căutat să îl actualizeze şi să meargă pe ideea unui Richard mai apropiat de contextul şi accepțiunea psihologică a ultimilor ani. Dar dacă la american e aproape o încercare naivă de a înțelege ce voia să spună Shakespeare, la neamț e vorba de a adăuga încă un strat, sau substrat, unei pătrunderi anterioare.

Nu întâmplător, într-un interviu, Ostermeier spunea că fiecare nouă punere în scenă a lui Shakespeare are nevoie de propria sa traducere. La rândul său, Eidinger spunea că a apreciat la traducerea lui Marius von Mayenburg faptul că s-a axat pe miezul cuvintelor lui Shakespeare, şi mai puțin pe forma replicii. Până la urmă, Shakespeare rămâne una dintre cele mai mari provocări pentru traducători. De aici se explică parțial şi alegerea regizorului de a-l pune pe Eidinger să rostească şi în engleză măcar o parte din cele mai notabile replici ale lui Richard III, acelea care au devenit deja un fel de referințe pop: *„Now is the winter of our discontent…", „My kingdom for a horse…"* şi aşa mai departe. Ele au punctat excelent momentele de înaltă tensiune ale spectacolului,

Richard al III-lea, regia Thomas Ostermeier. © Florin Chirea

au dublat senzațiile provocate spectatorului de raţiunea malefică a lui Gloucester/Richard.

Dar textura spectacolului se datorează în aproape egală măsură interpretării lui Lars Eidinger pe cât ideii regizorale şi scenografiei, care amestecă foarte reuşit imaginea de rusticitate medievală cu glamourul jazz al anilor 1920. Perfect satisfăcut şi manifestat în libertatea pe care i-o acordă Ostermeier, Eidinger aduce pe scenă un Richard tulburător de seducător, persuasiv şi complicitar. Cu figura sa înaltă şi robustă, acest Richard cocoşat, cu picioare strâmbe, curele de piele în jurul capului şi aparat dentar, pare mai degrabă să facă o impresie reuşită a dizabilității, decât a unui invalid autentic. Dovadă că în scena seducției lui Lady Anne, unul din argumentele sale supreme este să se dezbrace până la piele, expunând un trup musculos în care defectele dispar şi falsa cocoaşă neagră e afișată cu ostentație.

De altfel, e una din cele mai puternice scene ale spectacolului. Citind **Richard al III-lea** pe mai multe planuri, putem explica, pe de-o parte, slăbiciunea lui Lady Anne, şi pe de alta, puterea discursului lui Richard. În context istoric, Lady Anne este de partea înfrântă a Războiului Rozelor. Soțul şi socrul i-au fost ucişi de către Richard. E o femeie de viță nobilă într-o societate unde femeia există numai prin relația cu o figură masculină. Rămasă singură e nu numai susceptibilă, dar şi speriată, iar Richard pare să ştie perfect ce face abordând-o în clipele în care plânge alături de trupul soțului mort. A doua citire, actuală, şi mai degrabă prezentă în spectacolul lui Ostermeier, e că Richard este pur şi simplu irezistibil.

El este irezistibil pe tot parcursul spectacolului, dar în scena cu Lady Anne, resemnându-se să fie scuipat de ea, acceptându-i ocările şi blestemele cu o privire demnă de milă, e imposibil de ignorat. De altfel, unul dintre cele mai frumoase trucuri ale spectacolului e faptul că Ostermeier îi permite acestui Richard să interacționeze cu publicul. Se creează astfel o senzație de complicitate între masă şi individ. Psihologia spune că suntem mult mai uşor de păcălit atunci când e vorba de o situație „prea bună ca să fie adevărată" – dacă ni se întâmplă nouă. Dacă li se întâmplă altora, suntem ceva mai obiectivi şi avem şanse să observăm vicleşugul. Pe asta se şi bazează toată strategia acelor con men, care sunt adică prea confident (încrezători) ca să îi suspectezi de ceva.

Dar Eidinger trece dincolo de simpla conexiune cu spectatorii. Îi domină. Perspectivă din care, a fost cumva oportună întâmplarea de la începutul spectacolului când, în timp ce îşi rostea monoloagele bilingve la un microfon care tot timpul atârnă deasupra scenei precum asupra unui ring de lupte, Eidinger s-a oprit brusc, a coborât de pe scenă, şi din doi paşi a fost în fața mea pe scări (ştim deja că sala a fost arhiplină, s-a şezut pe apucate). Prea rapid ca să nu cred că vine croit spre mine, să mă interogheze, Doamne-fereşte.

Din fericire pentru mine, dar şi pentru întreaga sală, s-a aplecat asupra unui domn care stătea în spatele meu, şi care de la începutul spectacolului butona ceva pe un ecran foarte luminos. Într-o engleză şoptită, s-a auzit clar: *„Turn it off. It's okay from time to time, but not all the time, ok?"*, urmată de o bătaie uşoară pe obrazul împricinatului. Aplauze şi fluierături, *the crowd goes wild.* Nici nu ne-am revenit bine, şi Eidinger era din nou pe scenă, reluând perfect momentul spectacolului. Un profesionist.

Iată deci cu ce are de-a face Lady Anne, cu ce au de-a face toți curtenii, şi iată cât de uşor a fost să semeni ceva simpatie în inimile spectatorilor, chit că s-au angajat în a suspenda realitatea pentru câteva ore. Susținut de microfonul care amplifică gândurile şi planurile cele mai amorale ale lui Richard, de muzica live compusă de Nils Ostendorf cu puternice accente de stoner/doom metal şi bazată pe instrumente de percuție, atitudinea lui Richard aduce mult cu cea a unui superstar. Pe alocuri, cu cea a unui mafiot balcanic – precum în scena în care, proaspăt întronat, cocoțat cu greu şi cu ajutor pe un scaun pe o masă, prins într-un corset incomod pe care e nevoit să-l lărgească odată ce se suie pe tron, şi o orteză cervicală care să îl îndrepte pentru noua sa poziție, îi cere lui Buckingham să îi omoare pe adevărații moştenitori ai tronului, prinții Edward şi Richard. La refuzul pocăit al acestuia, Richard îi izbeşte microfonul de gură şi îl trimite la plimbare. Când Buckingham se întoarce să îşi ceară răsplata pentru a-l fi urcat pe Richard pe tron (chiar şi la propriu), primeşte o budincă în față.

Dar remuşcările acestui Richard sunt la fel de reale şi pline de consecințe precum crimele pe care le înfăptuieşte. Izbitoare e şi scena în care îi sunt prezentate trupurile neînsuflețite ale celor doi prinți, personificate aici prin două păpuşi realiste manevrate

de o parte din actori. Richard este la masă. La început aparent neafectat de veste, el se opreşte totuşi din mâncat atunci când sunt dezvelite cadavrele. După ce asasinul dispare cu trupurile moarte, Richard se forțează să mănânce. Înfulecă lingură după lingură, dar nimic nu intră. Gura i se umple de terci. Înghite cu greu. Înfige mâna în farfurie şi începe să se mânjească pe față cu o pastă groasă, albă. Şi-a atins țelul: este rege, posteritatea lui e asigurată, locul în istorie e marcat, dar ştie că e deja o statuie. Vor urma atacurile din partea celorlalte familii nobile care îl contestă.

Cu acest chip fantomatic, Richard o convinge pe Elizabeth să pledeze pentru mâna fiicei ei, respectiv nepoata lui, mica prințesă care îi poate întări şi mai mult poziția. Cu acest chip se pregăteşte de un nou război. Acest Richard pentru care „iarna vrajbei" oprită de „soarele lui York" este o dezamăgire şi un motiv de nemulțumire, fiindcă îi răpeşte accesul la singura circumstanță în care nu este blocat de dizabilitățile sale. Neputând participa la voioşiile fizice ale semenilor săi, la curtatul prințeselor, el are nevoie de un alt spațiu în care să se poată manifesta intelectual şi energic.

Richard al III-lea, regia Thomas Ostermeier. © Arno Declair

Urmează noaptea cea lungă dinainte de bătălie. Urcat pe masă, cu microfonul care îi luminează şi îi filmează chipul proiectându-l pe fațada casei austere de lut, Richard este vizitat de inocenții pe care i-a omorât. Rând pe rând, aceştia iau microfonul şi îl blesteamă: „mâine pe câmpul de bătălie, să te gândeşti la mine". Lupta o poartă Richard singur pe scenă, înarmat cu floreta, pe terenul de pământ pe care s-au vărsat timp de trei ore sânge şi confetti, alergând în sus şi în jos pe scările de fier, înjunghiat de mâini nevăzute, dezarmat şi ucis de umbre. Atârnat cu capul în jos de microfonul care i-a servit. Mort. Stop-cadru.

Un spectacol frenetic, de subtilitate psihologică, jucat de o trupă de precizie chirurgicală, care nu doar că îl susține pe Eidinger în această viziune conturată pe personajul său, dar reuşeşte sclipiri excelente pe lângă el. Din păcate şi din fericire, e genul de spectacol care trebuie revăzut. Întâia vizionare absoarbe aproape în întregime atenția către personajul principal, mascând cumva performanțele foarte reuşine ale celorlați actori, precum Robert Beyer care face un Catesby foarte reuşit, dar şi o Margaret veninoasă, excelent de înfricoşătoare. Sau Moritz Gottwald în rolul unui Buckingham foarte pluralist şi ambivalent. Lucruri pe care nu le-aş fi putut aprecia cu adevărat dacă nu s-ar fi găsit filmarea integrală a spectacolului pe Youtube (aviz curioşilor, merită).

E dificil totuşi să tragi o concluzie în urma spectacolului lui Thomas Ostermeier, rămâne mereu ceva de zis. Unul din semnalele succesului său. Cum să vă mai spun ce-ați ratat?

Richard II. © Florin Chirea

Ultimul tango, la Craiova

de Marius Dobrin

Distribuția rolurilor principale:
King Richard: Kenshi Uchida[1]
Queen: Erika Osanai / Kei Sato (double casts)[1]
Gaunt: Hiromu Kassai[2]
Bullingbrook: Hayata Tateyama[1]
York: Shinya Matsuda[1]
Duchess of York: Natsue Hyakumoto[2]
Aumerle: Kazuaki Takeda[1]
Duchess: Fumiko Kamio[2]
Mowbray: Genki Hori[1]
Northumberland: Takamori Teuchi[1]
Carlisle: Minoru Ubata[2]
Gardener: Yoichi Toyama[2]
Exton: Hikaru Abe[1]

[1] (Saitama Next Theatre)
[2] (Saitama Gold Theater)

În 12 mai a murit Yukio Ninagawa. Nu trecuse nici o lună de când teatrul din Saitama, în nordul Marii Zone Metropolitane Tokio, a jucat la Craiova **Richard II**. De trei ori în două zile. Şi de atunci nu l-au mai jucat. Pentru noi a fost, astfel, ultimul cuvânt al celui care l-a creat. Ultimul gest. Ultimul dans. „La Cumparsita", surprinzătoare alegere într-o suită de surprinzătoare soluții regizorale. Este acea introducere magică în spectacol, cu cărucioarele de invalid, aliniate. Cu oameni al căror chip impresionează prin vârsta înaintată. Şi care, la un semn, râd frivol. Ei şi tinerii impecabili, meniți a fi un sprijin. Şi tot la un semn nevăzut, aparentul haos de cărucioare şi oameni se arată a fi ştiut să se polarizeze în perechi simetric orientate. Se aude tangoul despre care se spune că ar fi cel mai celebru, recognoscibil, din lume. Ale cărui versuri, la început, erau „mica paradă a suferințelor fără sfârsit..." Un dans care, prin tradiție, la milonga, se dansa totdeauna, la final.

A fost la finalul unei vieți.

Ninagawa a lăsat în urmă o 'construcție' durabilă în ceea ce priveşte teatrul nipon, cu deschiderea spre Shakespeare. A montat Hamlet de opt ori pentru că, după cum spunea, la fiecare vârstă se vede altfel. A alcătuit două trupe în teatru: Saitama Gold Theather, cu actori de peste 55 de ani, fără limită de vârstă, oameni care au acumulat experiență pe scenă, şi Saitama Next Theater, cu tineri şi foarte tineri actori, oferindu-le o şansă de afirmare. În **Richard II** a creat o panoramă a societății, cu chipuri expresive de tipuri umane la vârste diferite. Privindu-i fascinat, am regăsit, atât în spectacol cât şi la dineul de după, chipuri de personaje familiare şi, cumva, familiale, din filmele lui Ozu. Percepția a fost a unui desant cu personaje mitice. Şi, paradoxal, deşi chipurile şi costumația au fost ale Orientului Îndepărtat, expresiile lor păreau de aici, de foarte aici. În scena reginei refugiate în grădină, doamnele de companie alcătuiesc un mic cor al femeilor de pe strada copilăriei mele. Doar că mai rafinat în costumație. Tinerii cu sânge fierbinte gata de înfruntare, aruncându-şi cuvinte grele şi imposibil de adus la masa împăcării. Vârstnicii impasibili, supraviețuind în orice situație, impenetrabili, uneori retraşi într-o lume proprie.

Dar mai presus de toate, ceea ce rămâne din acest legat al lui Ninagawa, este recursul la estetic. Dorința de frumos, o dorință în avalanşă. George Banu, scriind o întreagă carte despre „Livada de vişini", găseşte la un moment dat o apropiere de Richard II: „<<Cultura luminează cultura>> [...] piese despre risipă şi consum, despre pofta mereu flămândă de dorințe, despre incapacitatea de a nesocoti porunca acestora."

Richard gândit de Ninagawa şi ivit de Kenshi Uchida este hipnotic în frumusețea ce se simte mai puțin din vizibil şi mai mult din nevăzut. Spectacolul este prevăzut cu două ipostaze ale înfățişării regelui: cu părul roşcat, spre un portocaliu dens ca o aspirație spre bucurie, şi negru lucios, culoarea tensiunii războinice. Am văzut-o doar pe prima şi înclin să cred în ea. Este, poate, hârtia de turnesol a proprilui meu răspuns la întrebările piesei. Actorul Kenshi Uchida este hieratic: pieptul său dezgolit, alb, subțire, vorbeşte despre sensibilitate şi despre inefabil. Degetul său, dus la buze, e un semn senzual, indiferent de sexul destinatarului. Dansul său cu acesta nu este întâmplător un tango, pentru că acest dans are taman semnficația îmbrățişării cu un străin.

Bună parte din spectacol am urmărit mai puțin lectura textului tradus pe

Yukio Ninagawa. ©Toshifumi Kitamura

ecran cât ascultarea rostirii lui Kenshi Uchida. Monotonă mult timp, dar de o monotonie fără sensul peiorativ ci captivantă taman prin această stabilitate pe un singur ton, aidoma unei echilibristici pe o sârmă. Iar vocea face pereche cu privirea ca un fascicol imperturbabil spre o singură direcție. Uşor, uşor, această atitudine se arată a fi ca un mod de viață, este opțiunea de a alege dificila cale de mijloc într-o lume a centrifugării. În imediat, calea nu pare a duce undeva şi Kenshi Uchida trece spre o rostire uşor modulată, frământările regelui glisând spre cugetarea filosofică a deşertăciunii puterii.

Abia acum vine rândul cuvintelor. Recursul la text.

Sunt replici ce rămân în tabloul general al spectacolului, prin mesaj dar şi prin purtătorii acestuia. Spune Bolingbroke:

„Ce-amar de vreme într-un mic cuvânt, / Că patru lîncezi ierni şi primăveri / Zglobii încap în el. Aşa pot regii."

Hayata Tateyama este o întruchipare perfectă pentru tânărul cu sânge fierbinte, îndrăzneț, cu mâna iute pe sabie, dar care, surprinzător, îmi pare, nu se împacă în ruptul capului cu verdictul judecății. În fond el afirmă ceea ce mulți dintre noi recunoaşte mai greu, că mergem la judecată nu doar nutrind dorința de a primi dreptate dar fiind convinşi că aceasta e un dat al firii. Drept care gestionăm greu, foarte greu, înclinarea balanței în partea cealaltă.

O nouă exemplificare a reacției umane în fața unei perturbații dramatice în curgerea mai mult sau mai puțin zbuciumată a vieții, este in episodul dezvăluirii conspirației trădătoare la care a fost părtaş tânărul Aumerle.

(Ce chip inocent, acel inocent ce făptuieşte nelegiuirea fără să ştie ce face, are Kazuaki Takeda!)

Pe de-o parte este reacția mamei, cu patima firească a celei care i-a dat viață. Este ieşirea la rampă a unei actrițe din trupa Gold, Natsue Hyakumoto, cu un chip care nu lasă loc de refuz.

„Ferice de genunchiul ce se pleacă, / Dar tot mă tem. Mai spune înc-o dată. / Spunând de două ori, ierți doar o dată / Dar mai temeinic ierți."

Pe când cel în postura de tată se poziționează tragic pentru aplicarea legii. Crudă, dar lege. Shinya Matsuda este York şi joacă într-un crescendo de vizibilitate, cu breşe de cochetări spre public. Dar cum de multe ori adevărul se transmite prin cele mai neaşteptate căi, el rosteşte ceea ce Legea a spus de la începuturi, şi Richard, unul între mulți alții, trebuie să afle pe propria piele:

„Că răul – şi asta ştie orişicine – / Doar rău aduce, niciodată bine."

Inocența deplină este, în spectacol, atributul reginei (Erika Osanai în reprezentația văzută de mine, rolul fiind jucat alternativ de Kei Sato). Chipul ei arată seninul unei bucurii dintr-o zi simplă, fără tulburare, pentru ca apoi să sufere tot mai accentuata constrângere a presimțirilor, a amenințărilor, a implacabilului sfârşit. Şi am tresărit la invocarea aceasta a speranței:

„Voi duşmăni nădejdea-amăgitoare. / Ne măguleşte, iarba rea, şi ține / Departe aripa morții, care altfel / Ce lesne-ar rupe caierele vieții / Prin care zăbovim sperând mereu."

Discret, cu dragoste şi cu limpezimea pe care inteligența feminină o poate avea, regina vede. Dar vede printre lacrimi.

George Banu vorbeşte de indicația autorului, prezentă şi la Cehov şi la Shakespeare, „printre lacrimi". Asta pentru că, spune Banu, „lumea se vede nedesluşit [...]. Nu e vorba de lacrimi, ci de starea care naşte privirea aburită asupra realului."

Ninagawa lasă şi prin acest spectacol un semn al unei politici şi a unei credințe de o viață. Al rigorii pentru lucrul bine făcut, al dăruirii rodului unui efort benefic tuturor.

A început construcția acestui spectacol el însuşi fiind in cărucior, într-o aşezare empatică şi de fraternizare în suferință. A inclus o scenă a sfârşitului christic pentru rege, ca în vorbele evanghelistului, „unde-i soldatul şi unde împăratul". Şi, desigur, oricărui Dumnezeu ne-am supune, plecăm din lumea aceasta goi, în țărână. Acolo unde un grădinar (Yoichi Toyama) îşi vede de rostul său:

„[...]Şi-n acest loc / In care-ai plâns o lacrimă amară. / Sădi-voi strat de flori de lăcrămioară; / Va creşte iute-n floare dorul strâns / Spre-a aminti de tine, care-ai plâns."

În spectacol, ca de multe ori în istorie, în viață, prim plan-ul deciziei este adjudecat de îndrăzneți, mai puțini, pe când cei echilibrați şi cei mulți tac. Sau privesc indiferenți.

Este tulburătoare reacția curtenilor care, la un semn, reiau zumzetul vesel şi nepăsător întrerupt de episodul dramatic la care iau parte ca martori mai mult sau mai puțin reactivi.

Şi tangoul izbucneşte din nou, atotcuprinzător, şi viața merge mai departe.

„Richard, un rege de zăpadă."

---

* Banu, George, Livada de vişini, teatrul nostru - jurnal de spectator, Editura ALLFA, 2000, p.18, p23

Cronicile Festivalului

de Mircea Morariu

MacBeth. ©Florin Chirea

Richard Show

În urmă cu ani – patru la număr –, atunci când Thomas Ostermeier şi Teatrul „Schaubühne" din Berlin aduceau la ediția a opta a Festivalului Internațional „Shakespeare" din Craiova un magnific **Hamlet**, unul dintre spectacolele pe care sunt sigur că nu le voi uita vreodată, au fost voci care au acuzat o anume impuritate a montării. La urma urmei, cei ce vorbeau despre impuritate aveau perfectă dreptate. Chiar despre asta era vorba. Cu deosebirea esențială că cei ce invocau impuritatea reală a spectacolului o făceau văzând în ea un defect, în vreme ce pentru mine şi alţii asemenea, cărora montarea ni s-a părut o mare izbândă artistică – e drept, astăzi ea a devenit cam pentru toți un spectacol-cult –, aceeaşi impuritate reprezenta un argument în favoarea modernității absolute a spectacolului. A racordării acestuia la impuritatea însăşi a lumii în care trăim, a secolului ce abia începuse. Era un fel de Hamlet dus la hypermarket, un Hamlet din a cărui extraordinară, exemplară organicitate, cum nu se poate mai reală în pofida impurității deja menționate, fiecare dintre noi avea dreptul să-şi aleagă exact ceea ce dorea. În Hamletul acela cu mult, cu foarte mult pământ, unii au admirat o scenotehnică la care noi, românii, cu greu puteam spera, iar alții, cei ce au trecut dincolo de aparențe, au apreciat, aşa cum se şi cuvenea de altfel, jocul actoricesc fără cusur. Patru, doar patru interpreți, dădeau viața tuturor personajelor esențiale din piesa shakespeariană şi o făceau în asemenea chip încât nimeni nu putea crede că ar lipsi vreunul. Multe dintre considerațiile de mai sus sunt lesne transferabile asupra spectacolului cu **Richard III**, produs în 2015 la acelaşi Teatru berlinez. Şi de această dată, avem de-a face cu o creație artistică de mare impact, produsă sub aceeaşi zodie a impurității. În sensul că tragedia nu mai e una înghețată, clasică, de manual, şi aceasta nu în primul rând fiindcă adesea în timpul spectacolului se râde. Ci pentru că alte şi alte amestecuri se adaugă spre a o realiza şi certifica. Se râde cu şi despre personaj, se râde foarte adesea împreună cu magnificul actor Lars Eidinger care îl interpretează, se râde grație jocurilor acestuia ori ale personajului cu publicul, se râde datorită momentelor de clovnerie planificată ce fac parte din strategiile de seducție pe care el, rafinatul, perversul, trădătorul Richard le utilizează în scopul de a-i manipula pe toți cei ce devin parte, ce se transformă în instrumente întru îndeplinirea planului său malefic de a ajunge, printr-o cavalcadă de crime comandate şi niciodată de el executate, pe tronul la care nimic nu-l îndreptățeşte. Crime vizibile, detaliate vizual, printr-un exces de sânge – aşa cum e moartea lui Clarence, bunăoară –, sau numai relatate. Ca şi cum, dintr-o dată, aşa, pe neaşteptate, Thomas Ostermeier şi-ar fi adus aminte de celebra regulă

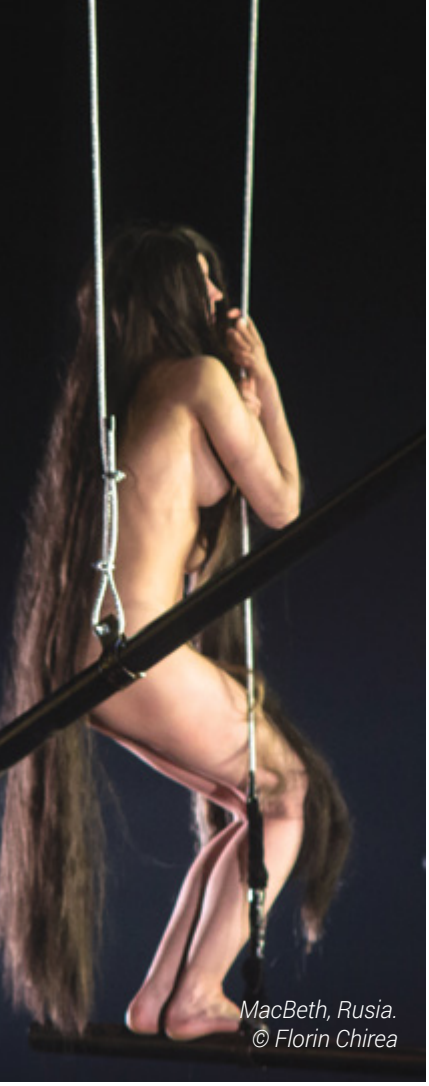
Richard al III-lea, Schabuhne Theater, Germania.
© Florin Chirea

a bienséances-urilor clasicismului francez. Dar se mai râde, din păcate, şi trist, jenat sau inconştient şi pentru că actorul Lars Eidinger amendează ironic, prin comentarii amuza(n)te, de fapt şfichiuitoare, obrăznicia acelor spectatori ce-i întrerup evoluția prin zgomotul apelurilor țâşninde din telefoanele inteligente, ba chiar se amuză satisfăcuți că au făcut asta. Avem de-a face cu un fel de Richard show. De aici prezența pe scenă a unui percuționist, de aici prezența în scenă a unui microfon de tip vechi, aşa ca în recitalurile de odinioară, microfon la care Richard îşi rosteşte monoloage şi replici. Începând cu celebrul monolog cu Iarna vrajbei noastre, rostit pe fondul opulenței şi al unei destrăbălări generale, în contrast cu decorul aparent sobru, clasic, tradițional, decor datorat lui Jan Papelbaum. Şi încheind cu disperatul Un regat pentru un cal, la rându-i spus la microfon. Şi prefațat de un coşmar în care în jurul patului în care încearcă să se odihnească Richard, de-acum trădatul pentru făgăduieli neținute, se adună fantomele rivalilor a căror moarte a ordonat-o. De aici dubla rostire, în germană şi în engleză, a unor texte ori fragmente de text capitale. De aici histrionismul esențial, multiplu, policrom, al eroului. Ludicul cinic şi atroce. Dar şi multitudinea tehnicilor lui de seducție şi de manipulare. Să ne mai mire oare că, de pildă, Richard III, şchiopul şi strâmbul, apare nud în fața lui Lady Anne, jucându-se cu ea de-a asasinatul? Impuritatea despre care vorbeam la începutul acestor însemnări se manifestă prin amestecul dintre actori şi păpuşi, la ele recurgând Ostermeier spre a-i aduce în scenă pe cei doi copii-prinți pe care voința de putere şi nebunia lui Richard îi condamnă la moarte. Sau prin apelul la travesti, grație lui spectatorii având ocazia de a vedea o Margaret de neuitat. Precum în Hamlet, actorii din jurul protagoniştilor sunt toți unul şi unul, anulând, practic, prin felul în care-şi joacă rolurile, distanțele, oricum artificiale, dintre principal şi secundar. Cu toții joacă mai multe personaje şi o fac la granița dintre identificare şi distanțare. Numele lor: Moritz Gottwlad, Ewa Meckbach, Jenny König, Sebastian Schwarz, Robert Beyer, Thomas Bading, Christoph Gawenda, Laurenz Moritz Gottwlad, Ewa Meckbach, Jenny König, Sebastian Schwarz, Robert Beyer, Thomas Bading, Christoph Gawenda, Laurenz Faufenberg, Thomas Witte.

Teatrul „Schaubühne" din Berlin-**RICHARD III** de William Shakespeare; Traducerea şi adaptarea: Marius von Mayenburg; Regia: Thomas Ostermeier; Scenografia: Jan Papelbaum; Costume: Florence von Gerkan; Colaborator la realizarea costumelor: Ralf Tristan Sceszny; Muzica: Nils Ostendorf; Video: Sébastien Dupouey; Dramaturgia: Florian Borchmeyer; Light design: Erich Schneider; Instruire păpuşari: Susanne Claus şi Dorothee Metz; Lupte scenice: René Lay; Cu: Lars Eidinger, Moritz Gottwlad, Ewa Meckbach, Jenny König, Sebastian Schwarz, Robert Beyer, Thomas Bading, Christoph Gawenda, Laurenz Faufenberg, Thomas Witte; Data reprezentației: 23 aprilie 2016.

Anatomia crimei şi a trădării

S-a scris mult şi cu substanță despre rolul tăcerilor în teatru. Indiferent că ele vin dinspre scenă sau dinspre spectatori. „Tăceri active", cum inspirat le numea încă din 1937 Camil Petrescu, sau „semne zero", cum le-a spus ceva mai târziu semiotica salvată azi de la uitarea definitivă de pragmatică. Bibliografia practică a temei este completată exemplar de începutul lung, copleşitor, al spectacolului cu **Macbeth**, realizat în urmă cu vreo doi ani de Luk Perceval la Teatrul Festival Casa Baltică din Sankt-Petersburg, ajuns în primăvara anului 2016 şi în România, la Craiova, grație Festivalului Internațional „Shakespeare" şi directorului acestuia, Emil Boroghină. Un spectacol în cheie minimalistă, dar mai cu seamă un puternic şi adevărat spectacol-studiu despre anatomia crimei, a fricii şi a trădării, a nesiguranței şi a necinstei, despre fragilitatea puterii şi atotputernicia şi perpetuarea complotului şi complotiştilor, despre amestecul dintre crimă şi nebunie. Minute în şir, pe scena cufundată în semi-obscuritate nu se întâmplă nimic sau aproape nimic. În centrul ei se află Macbeth. În genunchi, cu capul plecat, în fața unei găleți cu apă. Înspăimântat, în



MacBeth, Rusia.
© Florin Chirea

transă, nehotărât. Speriat de propria idee, aceea a crimei. Cea care l-ar putea aduce mai devreme pe tronul la care râvneşte toată lumea. Privindu-şi obsesiv şi apoi spălându-şi disperat mâinile. Chiar înainte ca vreun asasinat să fi fost comis. În spatele lui, cvasimascaţi de eclerajul rafinat, elaborat cu măiestrie de Mark van Denesse, se adună ori se află deja ceilalţi protagonişti ai spectacolului. Puţini la număr, drastic reduşi faţă de lista de dramatism, persoane cu care se deschide textul shakespearian. Lady Macbeth, expertă în seducţie şi manipulare, măcinată de setea de putere. Cea care va avea rolul determinant în a-l îndemna pe Macbeth să treacă la fapte şi să poruncească înfăptuirea planului criminal. Duncan, regele Scoţiei, fiii lui, Banquo, Fleance, Lennox, Macduff, soţia-i însărcinată şi, desigur, vrăjitoarele. Atât şi nimic mai mult. Acestea sunt toate personajele spectacolului bazat pe un scenariu ce rezumă la maximum piesa shakespeariană. O face simplu, concis, energic, fără a rata nici măcar un singur moment de bază. O face adesea nu arătând acţiuni, ci sugerându-le. Evocându-le, după ce au fost comise. Înfăţişându-le urmările. O face recurgând la *salto*-uri inteligente care dobândesc realitate şi pregnanţă graţie talentului, puterii de concentrare şi de exprimare a unei excelente trupe de actori în frunte cu Leonid Alimov (Macbeth), Maria Shulga (Lady Macbeth) şi Lennox (Yurii Elagin). Nu vom vedea nici măcar o singură dată vreo crimă comisă sub ochii noştri. Îi vom simţi şi vedea doar consecinţele. Concretizate în starea de nebunie crescândă a cuplului asasin. O nebunie şi o poftă de crime comandate, executate în cascadă, stimulate de alcool. Nu vom vedea vreodată nici un strop de sânge. Doar mâini spălate cu spaimă şi corpuri pradă mizeriei şi sudorii. Nu vom auzi nicicând vreo bufniţă, ci doar economicosul şi cu atât mai penetrantul comentariu muzical asigurat live. L-au compus Lothar Müller şi Pavel Mikheyev. Şi nu vom avea parte de nici măcar o scenă sugerând războiul, ci doar de momentul din final al unei noi încoronări. Cu aceeaşi coroană de hârtie, de carton sugerând puterea efemeră.

Teatrul Festival CASA BALTICĂ din Sankt-Petersburg – **MACBETH** de William Shakespeare; Traducerea: T. Brasch şi M. Koreneva; Regia: Luk Perceval; Coregrafie: Ted Stoffer; Scenografia: Annette Kurz; Costume: Irina Riabov; Lumini: Mark van Denesse; Muzica: Lothar Müller şi Pavel Mikheyev; Cu: Anatolii Dubanov, Leonid Alimov, Maria Shulga, Roman Driablov, Yurii Elagin, Aleksandr Muravitski, Yulia Gurbatemko, Anna Budanova, Natalia Koleshnichenko, Taya Savina, Yulia Rodina, Natalia Zhestovskaia, Evghenya Chetvertova; Data reprezentaţiei: 19 aprilie 2016.

De la energie la poezie

În primele câteva bune zeci de minute, de fapt aproape pe toată durata primei părţi a spectacolului cu piesa **Romeo şi Julieta**, prezentat în cadrul Festivalului Internaţional „Shakespeare" de Teatrul Beer-Sheva din Israel, conflictul dintre familiile Capulet şi Montague e unul „istoric". Un conflict „înghețat", cum se spune. Nu, nimeni nu a uitat vreodată de el. Mai toată lumea îl evocă, dar nimeni nu pare dispus să îi adauge o nouă pagină, un nou episod negru. Altele sunt acum preocupările oamenilor şi altele par a fi şi vremurile.

Adrenalina, traversatul nocturn în trombă, pe motociclete şi în maşini performante, de ultimă generaţie a oraşului, plăcerile de fiecare zi ale vieţii, bucuriile carnale dau semne a se afla pe primul loc. Lady Capulet e o doamnă cum nu se poate mai elegantă, mai plină de nuri, preocupată în primul rând de felul în care arată. E dornică de aventură şi de sex cu unul dintre nenumăraţii tineri, „golani" de gaşcă ce se află mereu în preajma ei. Soţul ei pare indiferent la tot şi la toate. Julieta are 14 ani, e plină de viaţă, are mult farmec adolescentin, pregătindu-şi adevărata intrare în viaţă. Stimulată de o doică încă tânără, şi ea cu simţurile înfierbântate. De unde şi plăcerea cu care zăboveşte în mijlocul tinerilor din jurul lui Romeo şi al celor din clanul Montague, unde ajunge trimisă în ceea ce pare a fi o misiune diplomatică, de avertisment dar şi de „de bune oficii". Ceva mai tensionat stau lucrurile în familia Montague, dar nu Romeo e cel ce pare din cale afară de marcat de conflictul de secole dintre strămoşii săi şi Capuleţi. Ci părinţii săi, oricum mai sobri, mai aşezaţi şi mai duri decât cei ai Julietei. Romeo e şi el ceea ce s-ar chema un băiat „de gaşcă", iar tinerii din „subordinea" lui îl recunosc drept lider absolut. Ceea ce nu îi împiedică în nici un fel să ia parte la petrecerea de la familia

Capulet. Petrecere dată cu gândul de a prefața plănuita nuntă dintre Julieta şi frumosul Paris. Şi el un tânăr cu sânge înfierbântat. Petrecerea e un bal mascat aşa că infiltrările sunt facile, chiar cvasitolerate. Descoperirea unui intrus e prilej de gâlceavă minoră, mai curând formală decât reală. Totul te duce cu gândul mai degrabă la *West Side Story*, unul din secolul al XXI-lea, e drept, mai curând decât la Shakespeare şi la clasicismul lui. Deşi trebuie spus că operând drastice modernizări, impunând spectacolului, îndeosebi în această primă parte, un ritm îndrăcit, multă, foarte multă energie, regizorul Irad Rubinstain nu a afectat defel esența şi claritatea poveştii inițiale. Dimpotrivă. Doar poezia, lirismul, romantismul, ingredientele cu care ne-au obişnuit majoritatea montărilor anterioare, par pentru moment excluse, suspendate. Le vom regăsi însă în cele mai originale şi delicate feluri exprimate în partea a doua a montării. Cea în care tragismul şi elegia atent cumpănite vor substitui dramatic, învăluitor, copleşitor veselia, inconştiența adolescentină, speranța, visul. Totul dă semne că se schimbă încă de la finalul primei părți. Din momentul în care Mercuțio şi Tybalt cad victimă urii dintre cele două familii. O ură reactivată pe neaşteptate. De aici şi până la moartea lui Romeo şi a Julietei, spectacolul de la Teatrul Beer-Sheva e nu doar exprimarea acumulărilor de ură ce par a face împăcarea imposibilă, ci îndeosebi prilejul zămislirii unor imagini de o tulburătoare poezie. Dacă nu ar fi decât scena în care Julieta e bântuită de fantomele trupurilor însângerate ale lui Mercutio şi Tybalt sau scena nuntirii de dinainte de moarte dintre Romeo şi Julieta (excelent marcată grație coregrafiei semnate de Amit Zamir) şi tot am putea spune că am avut parte de o adevărată încântare. În această a doua parte, Irad Rubinstain se dovedeşte un maestru al detaliilor ce zămislesc imagini cu valoare de poem. Fără doar şi poate, **Romeo şi Julieta** de la Teatrul Beer-Sheva e o izbândă. E altfel datorită admirabilului spirit de echipă în care a fost conceput, regizorul având de partea sa aliați puternici în creatorii decorurilor şi ai costumelor (Svetlana Breger şi Maor Zabar), în compozitorul admirabilei muzici de scenă (Ran Bagno), în maestrul coregraf (Armit Azir) şi în maestrul de lupte (Uri Bustan). Lor adăugându-li-se o splendidă trupă actoricească, majoritar tânără, o trupă în care fiecare interpret e parcă predestinat rolului încredințat. Cum caietul de sală al Festivalului nu e prea generos cu cronicarul, neprocedând la asocierea dintre numele interpreților şi cel al personajelor, spre a evita nedorite erori mă mulțumesc să retranscriu componența întregii echipe: Tom Avri, Ron Bitterman, Oren Cohen, Adva Edni, Amit Epstein, Tom Hagy, Avigal Harari, Eiran Harush, Amir Krief, Nitzan Rotschild, Dani Shapira, Muli Shulman, Sarit Vino Elad, Michal Weinberg, Tamar Malachy, Gita Amely. Cu laudele de rigoare.

Romeo şi Julieta, Teatrul Beer-Sheva, Israel. © Albert Dobrin

Teatrul Beer-Sheva din Israel – **ROMEO ŞI JULIETA** de William Shakespeare; Traducerea: Eli Bijacul; Regia: Irad Rubinstain; Decor: Svetlana Breger; Costume: Maor Zabar; Coregrafie: Amit Zamir; Coordonator lupte: Uri Bustan; Muzica: Ran Bagno; Cu: Tom Avri, Ron Bitterman, Oren Cohen, Adva Edni, Amit Epstein, Tom Hagy, Avigal Harari, Eiran Harush, Amir Krief, Nitzan Rotschild, Dani Shapira, Muli Shulman, Sarit Vino Elad, Michal Weinberg, Tamar Malachy, Gita Amely; Data reprezentației: 18 aprilie 2016.

Conspiratori și oameni onorabili

Exegeza literară a pieselor lui William Shakespeare a zăbovit îndelung asupra discursului rostit de Brutus la căpătâiul lui Julius Caesar. Un discurs adesea analizat şi de manualele de retorică. Mai toate spectacolele pe care le-am văzut cu celebra piesă shakespeariană au insistat, la rândul lor, şi nu fără temei, asupra discursului cu pricina. La urma urmei, firesc, aproape obligatoriu să fie astfel. Discursul lui Brutus reflectă puternic caracterul politic al scrierii – se ştie, Julius Caesar e recunoscută drept cea mai politică piesă a marelui Will – şi îi rezumă meşteşugit ideea, dar şi dilema conținută în text. Şi anume: sunt oare Brutus şi tovarăşii lui care au decis şi duc la bun sfârşit asasinarea lui Julius Caesar, măcar în intenție, dacă nu faptic, adevărații salvatori ai Romei sau e vorba despre nişte simpli conspiratori, măcinați apoi de lupta pentru putere, de divizarea ei? O luptă ce va sfârşi prin a-i conduce la autodistrugere. Soluționarea dilemei, asociată în vremea din urmă, în spectacologia românească post-decembristă, cu meditația asupra destinului dictatorilor reprezintă miza şi, adesea, pe cale de consecință, ideea de bază a ambalajului vizual în care ne este prezentată nouă, spectatorilor, celebra piesă. De unde tentația, fără doar şi poate normală, încercată acum câțiva ani în megaspectacolul montat de Alexander Hausvater la Naționalul timişorean. O tentație regăsită ca atare şi în

punerea în scenă semnată la Teatrul Național „Marin Sorescu" din Craiova de regizorul Peter Schneider. Tentație concretizată prin confruntarea spectatorilor cu un film conținând un fel de paradă, de mixaj al politicienilor de top şi al dictatorilor din trecutul mai îndepărtat sau mai apropiat ori chiar din prezent. Victime sau posibile victime ale unor comploturi. Mixaj citat într-o formă abreviată şi către finalul spectacolului. Avem de-a face cu o producție puternic, după părerea mea excesiv şi obositor, concentrată pe vizual. Îndeosebi pe proiecții video, gândite şi concretizate scenic de Irma de Vries. Proiecții uneori utile, alteori nu tocmai. Proiecții ce subminează, obliterează prin agresivitate scenografia altminteri cum nu se poate mai interesantă, mai creativă a lui Adrian Damian. Acordând vizualului partea leului, riscând devorarea reciprocă a componentelor din care e acesta alcătuit, regizorul Peter Schneider a sacrificat ceea ce era cel mai important de avut în vedere – lucrul aplicat, individual şi în grup, cu actorii. Şi aceasta se vede. Uneori chiar prea puternic. Mai mult decât alte montări cu aceeaşi piesă, spectacolul craiovean insistă pe discursul rostit la căpătâiul fostului prieten, cu voia şi cu aprobarea conspiratorilor, de Marc Antoniu. Şi el un text de antologie, şi el studiat la Retorică, şi el model pentru strategiile de care se slujeşte manipularea. Un discurs care, în viziunea lui Peter Schneider şi în interpretarea dată de deținătorul rolului, tânărul actor Vlad Udrescu, mizează consistent pe evidențierea valorilor expresive şi ideatice ale conjuncției adversative, dar şi pe sintagma oameni onorabili. Defel întâmplător. Tema onoarei, a reconsiderării şi a validării ei de istorie – de unde şi ponderea asigurată ceva mai încolo altui discurs, cel al lui Lucius (David Didu) – fiind una la mare preț în spectacol. Reprezentând poate baza eseului scenic propus de Peter Schneider. Cea care îi asigură în principal cuantumul de originalitate. De aici şi importanța acordată secvențelor cuprinzând crimele comandate prietenilor. Un fel de sinucideri cu delegație. Crime socotite drept semn suprem al prieteniei. Dorite mai întâi de Cassius (Cătălin Vieru), mai apoi de Brutus însuşi. Acesta fiind cel mai pregnant personaj al spectacolului, adevăratul său protagonist, eroul tragic în jurul căruia se învârte şi se organizează totul. Pregnant nu doar grație concepției regizorale, ci, îndeosebi, datorită forței interpretului său, Claudiu Bleonț, ştiinței acestuia de a fraza expresiv, de a puncta prin intonație. Brutus e eroul în jurul căruia se coagulează complotul şi complotiştii, dar şi adversarii acestuia. Complotişti şi adversari constituiți în tabere volatile interpretați, în afara actorilor deja amintiți, de George Albert Costea, Angel Rababoc, Claudiu Mihail, Alex Calangiu, Eugen Titu, Ştefan Cepoi, Nicu Vicol, Andrei Nedelea, Luca Moşoiu. În jurul lui Brutus se organizează ori măcar la el se raportează şi grupul femeilor (Gina Călinoiu, Gabriela Baciu, Corina Druc). Tare mi-ar fi plăcut ca regizorul să le acorde un plus de atenție. Lucrul cu actrițele fiind, parcă, mai neglijat, mai precar decât cel cu actorii. Brutus e realistul, hotărâtul, strategul. Însă tot el e şi bântuitul de spaime şi presimțiri (cărora le dă expresie Tamara Popescu), dar şi de fantoma lui Caesar. Personaj interpretat din păcate destul de şters de Adrian Andone. Brutus e omul succesului aparent şi al eşecului categoric, plătit cu viața. El, Brutus, e personajul central al mai tuturor breaking news-urilor şi al relatărilor reportericeşti (Romanița Ionescu). Un procedeu de actualizare la care recurge Peter Schneider în vederea sublinierii caracterului anistoric al conținutului piesei (marcat în montare şi cu ajutorul costumelor create de Cristina Milea), dar şi în scopul asigurării dinamismului spectacolului. Care s-ar fi dorit unul al tăieturilor bruşte, rapide, surprinzătoare, dureroase. Nu întotdeauna aceste deziderate sunt atinse. Contribuie la împlinirea lor, fie şi parțială, mişcarea scenică eficientă imaginată de Simina Diaconescu, muzica de scenă percutantă compusă de Cári Tibor, light designul elaborat, datorat lui Daniel Klinger, şi sound designul iscălit de Tom Brînduş.

Julius Caesar. © Florin Chirea

Teatrul Național „Marin Sorescu" din Craiova – ***JULIUS CAESAR*** *de William Shakespeare; Traducerea: Lucia Verona şi Horia Gârbea; Adaptarea: Patrick Pacheco; Regia: Peter Schneider; Coregrafia: Simina Diaconescu; Video design: Irma De Vries; Muzica: Cári Tibor; Decoruri: Adrian Damian; Costumele: Cristina Milea; Lighting Designer: Daniel Klinger; Sound designer: Tom Brînduş; Dramaturgia: Iolanda Mănescu; Regizor asociat: Dragoş Alexandru Moşoiu; Consultant artistic: Laurențiu Tudor; Manager de proiect: Elisabetta di Mambro; Cu: Adrian Andone, Vlad Udrescu, Claudiu Bleonț, Cătălin Vieru, George Albert Costea, Gina Călinoiu, Gabriela Baciu, Angel Rababoc, Claudiu Mihail, Alex Calangiu, Tamara Popescu, Eugen Titu, Romanița Ionescu, Ştefan Cepoi, Nicu Vicol, David Didu, Corina Druc, Andrei Nedelea, Luca Moşoiu; Data premierei: 17 aprilie 2016.*

Lars Eidinger, Richard al III-lea. ©Florin Chirea

La Shakespeare-ul lui Boroghină

de Oltița Cântec

Într-un interviu acordat criticului de teatru Cristina Modreanu şi publicat în revista Scena.ro în 2010, Thomas Ostermeier, regizorul şi directorul lui Schaubühne am Lehniner Platz din Berlin, preciza că politica sa repertorială e foarte strâns legată de pulsul social actual, de temele de pe agenda zilei, de unde şi senzația de teatru foarte viu, pe care o trezesc creațiile sale.

Strategia lui managerială nu porneşte de la ideea că tot ce trebuie să facă este să îndeplinească cu orice preț indicatorii cantitativi de evaluare intermediară sau, la final de mandat, că unicul țel e să aducă cu orice chip cât mai multă lume în sală, ci de la premisa că „în teatru trebuie să vorbeşti despre lucrurile care sunt realmente importante pentru tine, acestea trebuie să fie subiectul spectacolelor tale". Ostermeier şi teatrul berlinez au mai fost în Romania de câteva ori, la Bucureşti, la Festivalul Național de Teatru, sau la Cluj-Napoca, la Festivalul Interferențe, şi a revenit în iunie, la Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu.

La Craiova, la Festivalul Internațional Shakespeare organizat de Emil Boroghină pentru a X-a oară – festivalul e o bienală care urmăreşte itinerarea cât mai multor spectacole străine de mare valoare pornind de la texte shakespeariene, deci cele zece ediții înseamnă o istorie de 20 de ani –, artistul şi-a însoțit trupa pentru **Richard III**. Germanul e interesat de Shakespeare în ciuda faptului că autorul e considerat de publicul german plictisitor, întrucât piesele lui sunt foarte lungi, iar acțiunile lor prea complicate. Ce-i drept, de fiecare dată Ostermeier inovează, reciteşte scenic, lucrează cu noi traduceri, aduse la zi din punctul de vedere al limbii şi adaptate de un dramaturg care, conform cutumelor procesului de producţie teatrală german, este responsabil de toată partea literară a spectacolului. Preferatul lui Ostermeier pentru această muncă este Marius von Mayenburg, care, deşi el însuşi un autor renumit de piese de teatru, când e vorba de un canonic încearcă, firesc, „să fie cât mai loial sensurilor textului". La fel şi acum, pentru Richard III.

Aceasta este o parte din explicaţia impactului pe care **Richard III** îl are asupra ta ca privitor: extraordinara lejeritate. Nimic din aerul vetust al poveştii prinţului diform tru-

pește și malformat caracterial, care ajunge pe tron abuzând de mecanismele obscure, întunecate ale drumului către putere, manipulând și călcând pe cadavrele celor care-i stau în cale. Richard-ul lui Ostermeier, interpretat memorabil de Lars Eidinger, devine, în ciuda portretizării shakespeariene, carismatic, degajând un magnetism ce ajunge chiar să ţi-l facă simpatic. Să pară că nu el e vinovat pentru tot ceea ce face și nici șirul numeros de asasinate puse la cale, ci anturajul regal se dovedește slab, pentru că nu i se opune, nu se poate ridica la nivelul planurilor sale și nu poate scăpa complicatei pânze de păianjen pe care mintea-i o ţese în jurul celorlalţi. Strategiile lui Richard par un fel de „joacă" macabră concretizată în grămezi de cadavre. Remodelarea personajului vine din abordarea regizorală, dar în egală măsură din forţa interpretativă a actorului. Lars Eidinger domină literalmente scena de la înălţimea celor, cred, aproape doi metri (am remarcat statura la conferinţa de presă, e un actor pe care n-ai cum să nu-l vezi!), dar și din rărunchii unui imens talent și din cunoașterea precisă a tuturor instrumentelor din kitul unui interpret de calibru mondial. Firescul de care pomeneam, fluiditatea cu care fluxul emoţional traversează în partea rezervată spectatorilor vin și din spontaneitatea cu care, cu umor, dar fără a părăsi vreo secundă personajul, a „rezolvat" momentele când un telefon s-a auzit sunând în sală, ledurile de la camerele unor mobile s-au văzut clipind în întuneric, deconspirând instantaneul care-l „arhiva" în galeria smartphone, dar și din profunzimile harului care girează sănătoasa și sfânta legătură a actorului cu spectatorul din teatrul mare. Nu ţi se mai pare indigestă nici istoria stufoasă a ducilor și prinţilor din Anglia de odinioară, iar cele aproape trei ore cât durează reprezentaţia (fără pauză) devin ușor de parcurs prin receptare. Nu e doar meritul protagonistului, firește, e al întregii distribuţii (unii interpretează mai multe roluri și le reușesc perfect) și al lui Thomas Ostermeier. Richard III are rezolvări regizorale dezvoltate organic din textul shakespearian, maleabilitate în combinaţia generală de vorbe, imagine scenică (inclusiv proiecţii și filmări în timp real), anvelopa acustică (exprimare la microfon, percuţie live, ilustraţie muzicală elisabetană), utilizarea păpușilor bunraku pentru prinţii-copii, costume atemporale, mai degrabă de azi, o scenografie cadru, preponderent statică, lăsând actorilor primul plan. Ostermeier e un perfecţionist. Într-un alt interviu din Scena.ro, acordat în 2015 lui Pompiliu Onofrei, regizorul spunea: „Urăsc orice sunet nelalocul lui, orice declamaţie teatrală falsă sau orice efect simplist pe care un actor l-ar putea crea în scenă". Richard III îi adeverește afirmaţiile.

Richard al III-lea, Schabuhne Theater, Germania. © Florin Chirea

Emil Boroghină face pentru teatrul românesc ceea ce puţine alte instanţe culturale din România încearcă și reușesc: menţinerea conexiunilor cu valorile teatrale ale lumii. O face o dată la două sezoane, pentru a avea timp să-și revină după fiecare ediţie și să o pregatească pe următoarea, prin Fundaţia Shakespeare pe care o conduce. Cu o putere și o tenacitate extraordinare, se luptă, acesta e termenul potrivit, pentru a-i aduce la Craiova pe creatorii care-l menţin viu pe Shakespeare, germinând viziuni estetice inedite pe texte cu vechime de peste 400 de ani. **Richard**-ul despre care vorbesc s-a jucat exact în ziua în care bardul venea și pleca din lumea aceasta, 23 aprilie, în încheierea unei ediţii de Festival Internaţional Shakespeare care ne-a aratat încă o dată de ce o artă fragilă precum teatrul e în continuare iubită de public.

Plăsmuiri

de Haricleea Nicolau

„Va curge sânge. Sângele vrea sânge."
(Shakespeare, Macbeth, III, 4)

Macbeth, regia Luk Perceval, Teatrul Casa Baltică Sankt-Petersburg, Festivalul Internaţional Shakespeare, Craiova 2016
© Florin Chirea

Spre bucuria noastră, Festivalul Internaţional Shakespeare de la Craiova, ediţia a X-a (14-23 aprilie 2016) a invitat una dintre cele mai importante producţii: **Macbeth** (regia Luk Perceval, Teatrul Casa Baltică Sankt-Petersburg). Suntem martorii nopţii cumplite în care Macbeth este târât în oroare, urmărit de năluciri și spaime până la săvârșirea crimei odioase. Aproape invariabil, dramele istorice încep cu lupta pentru putere și continuă printr-un lung șir de crime, trădări și încoronări. Mecanismul puterii se bazează pe marea crimă – uciderea unui rege. Crima atrage consecinţe materiale și imateriale: conștientizarea crimelor comise și neliniștea necesităţii următoarei crime, febrilitatea și urgenţa comiterii ei. Crima este săvârșită seara târziu, la miezul nopţii sau înainte de răsărit. Noaptea este momentul somnului, dar este și cel al coșmarului, al spaimelor, al uneltirii și al făptuirii crimei. Forţa invocării acestui timp inefabil al întunericului ţine de multiplele sale valenţe: negura incită și adăpostește. Dincolo de a fi misterioasă și înfricoșătoare, noaptea este tărâmul unde nimic nu este pur, este momentul ambiguităţilor și al alterităţii, al necunoscutului care înfioară, dar care provoacă, deopotrivă.

Macbeth, de W. Shakespeare este un text care l-a fascinat pe Luk Perceval, într-atât încât să-l regizeze a treia oară, la Teatrul Casa Baltică din Sankt-Petersburg (premiera – mai 2014) cu decor diferit, dar păstrând cel puţin forma apariţiei vrăjitoarelor. În 2011 lucrase deja Macbeth la Teatrul Thalia din Hamburg într-o coproducţie cu RuhrTriennale, într-un decor minimalist, o clădire părăsită, populată cu mese metalice. Și în spectacolul de la Casa Baltică scenografia semnată de Annette Kurz (Germania) păstrează ceva din răceala și ariditatea spaţiului din spectacolul nemţesc. De altfel, aproape întreaga echipă de creaţie a regizorului a lucrat și la proiectul din Rusia: Annette Kurz (scenografia), Mark Van Denesse (lumini), Ted Stoffer (coregrafie), Lothar Müller (Germania) și Pavel Mikheyev (Rusia) – muzica. Chiar și fizionomia actorilor este asemănătoare celor din Germania (Bruno Cathomas și Rabea Luebbe), Macbeth-ul lui Perceval este un tip masiv (Leonid Alimov), iar Lady Macbeth (Maria Shulga) o senzuală actriţă cu forţa unei pantere, legănându-și trupul urcat pe tocuri. În ciuda apariţiei sale impunătoare, Macbeth este hăituit de imaginile victimelor, de năclăiala sângelui rămas pe mâini, un biet nebun cu o coroană de carton care nu înţelege ce i se întâmplă. Alternând momentele de furie cu momentele de letargie, cu ruperile de ritm, performanţa artistică a actorilor Leonid Alimov și a Mariei Shulga este incontestabilă. Interesat de triunghiul bărbat – femeie – putere, regizorul compune discursul scenic potenţând relaţia senzuală a celor doi, atracţia și forţa de seducţie a femelei asupra masculului. Puterea devine acum excitantul incandescent dintre cei doi. Deși Macbeth este prin excelenţă o dramă sângeroasă, nici una dintre crime nu se înfăptuiește sub ochii spectatorului. Crimele străbat de dincolo, tăcute, invadând conștiinţa lui Macbeth – „Și-atât am mers prin sânge, că-i mai greu / Să dau napoi decât să merg nainte." (**Macbeth**, III,4 – trad. Ion Vinea).

Respirând întunericul și frigul Mării Baltice, Macbeth-ul lui Perceval este o sublimă metaforă, un spectacol poetic, construit

cu forţă și rigoare. Luk Perceval condensează acţiunea, operează tăieri masive în textul shakespearian, oferind un spectacol esenţializat, pur, golit de orice artificiu scenic inutil, în decorul geometric compus de scenografa Annette Kurz care folosește măruntaiele tehnice ale teatrului – ștângile metalice, spre a închipui un spaţiu sec, luminat straniu, dominat de clarobscur, umbre, ceaţă și apariţii fantasmatice de fecioare despletite.

Vrăjitoarele (Anna Budanova, Natalia Kolesnichenko, Taya Savina, Yulia Rodina, Natalia Zhestovskaya. Evgeniya Chetvertkova) sunt reprezentarea fantasmatică a invizibilului și apar tăcute la întretăierea dintre lumină și întuneric, în acel interstiţiu magic al ambiguităţii, urzind rătăcirea lui Macbeth și a soţiei sale, ademenind prin aceștia suflete nevinovate în tărâmul lui Hecate. Ele sunt divinităţi ale teritoriilor indecise și ale imaginaţiei lui Macbeth, întinându-i scurta și râvnita domnie. Vrăjitoarele lui Perceval sunt fecioare despletite care se insinuează în cadru, devenind componente esenţiale ale desenului scenic. Vrăjitoare sau năluciri? Proiecţii fantasmatice ale conștiinţei celui bântuit de duhuri, ele sunt goale, tăcute, despletite, rubensiene, gestante și se multiplică sub ochii noștri. Ele plutesc insinuant, cocoţate pe bârnele metalice, atârnă deasupra uneltirii celor doi, deasupra nesăbuniţei lor. Tulburătoare este imaginea acestora învăluite în plete, verificând că părul este simbol magic și reprezintă puteri ascunse. Descoperindu-și pletele, ele se află în postură ritualică. Pare că regizorul ar fi îmbinat simboluri asiatice, în China părul despletit este un semn de doliu, iar în iconografia hindusă el devine o caracteristică a divinităţilor înfricoşătoare. Dezvelirea pletelor simbolizează şi renunţarea la limitările şi convenţiile destinului individual și eliberarea de trecut.

Perceval închipuie o noapte prăfuită, ceţoasă, spre a adăposti o poveste despre năluciri, dispariţii și apariţii misterioase. Această ceaţă comportă o ambivalenţă, ea este și atmosfera pâcloasă, de pe câmpul de luptă, praful ţărânei amestecat cu particule de cenușă, dar este și aburul rece al nopţilor și al zorilor. Ceaţa evocă un vălmășag al timpului, asigură perturbarea echilibrului și adăpostește grozăviile nopţii și ale războiului. Noaptea lui Macbeth este noaptea rătăcirii, cumplita noapte în care își iubește soţia și este aceeași noapte în care este târât în oroare, urmărit de năluciri și spaime până la săvârșirea crimei odioase. Impura noapte este aceea în care se arată spectrele – „Sunt vii morţii culcaţi în pământ" (Electra). Aceeași noapte care-i adăpostește crima, i se așterne acum pe zorii minţii, „cumplita grozăvie a nopţii" fiind deja împlinită. Mai mult decât uciderea lui Duncan, mai mult decât nimicirea stirpei lui Macduff, prezenţa spectrului lui Banquo îl tulbură iremediabil pe Macbeth. Unde să fugă de el însuși? Dominat de spectrele celor uciși, Macbeth cutreieră un tărâm al forţelor care nu pot fi controlate. La adăpostul nopţii, în inima întunericului, simptomele delirului său bahic devin evidente. De fapt, coșmarul lui Macbeth este delirul lui; crima poate fi, astfel, plăsmuirea evanescentă a unui episod de delirium tremens. Apariţiile feminine halucinante, despletite, nude, mișcându-se convulsiv, sunt materiale și imateriale deopotrivă, ridicându-se precum un fum dinlăuntrul lui Macbeth.

Ispită mută, hrănind permanent Mecanismul, coroana este, pentru Shakespeare, imaginea puterii (cf. Jan Kott). „Coroana, ce încinge / Regeasca frunte muritoare, este / Palat al morţii." (Richard al II-lea, III, 2). Coroana lui Macbeth este acum din carton alb, ridicolă, vulnerabilă sub chiar sudoarea frunții regale, gata oricând să fie distrusă.

Luk Perceval şi Emil Boroghină.
© Florin Chirea

Fondul sonor sumbru este live și se convertește într-o poetică misterioasă a sonorităţilor: tăcerea care învăluie totul se deschide apoi în felurite murmure, șoapte și șuierături, sunete ale apei lovind scândura scenei; apa și alcoolul turnat în grabă spre a purifica ajung să sufoce; sunetul scrâşnit al sticlei sparte, sunetul surd al paşilor pe podea, toate acestea compun imagini insinuante, sublimându-se într-un fundal-simfonie perfect al tragicului.

Peter Schneider a revenit la Craiova cu o declarație incitantă.

„De ce ne omorâm liderii? [...] Această dilemă este una care se manifestă la nivel global astăzi, fie că vorbim de Libia, Siria, SUA. Cine vrea puterea, ce vrea să facă fiecare pentru a o obține? Nu este neapărat vorba de a omorî un om literalmente, este vorba despre modul în care încerci să împiedici un om, să-l compromiți, este cam ceea ce se încearcă astăzi cu Donald Trump, «să-l omoare», să-l oprească, să-l facă să nu mai înainteze." („Gazeta de Sud", 19 martie 2016)

El ne arăta harta Statelor Unite, colorată la paritate în roşu şi albastru. Aici, societatea românească se polarizează la paritate, mereu altfel, pe orice subiect.

Era anunțată o provocare de teatru aplicat frământărilor zilei.

Când am văzut câteva fotografii de la primele repetiții am simțit conturul a ceea ce se propusese. Adrian Andone, în costum cu cravată, sobru, pe scenă, dar şi în imaginile proiectate pe fundal, avea chipul perfect al unui conducător politic dur. Poate un dictator sud-american. Părea a fi trama modelării unei societăți care cochetează şi cu democrația, dar şi cu autoritarismul.

În cele din urmă, spectacolul s-a îndepărtat de ceea ce promitea. Dacă tot am exemplificat cu impactul unui costum, forma finală îmi pare că se diluează şi prin costume.

Creația Cristinei Milea se remarcă prin modernitate şi imaginație, dar se depărtează de racordul cu ceea ce percepem a fi realitate, mergând mai degrabă spre abstract, spre generic. Personajele devin de poveste, metaforice. Negrul militar este prea dens și copleşitor, estompează detaliile de croială şi accesoriile, iar la Marc Antoniu breteaua care atârnă dă un aer de joacă, diminuând din dramatismul personajului.

Construcția spectacolului merge astfel pe ilustrarea piesei printr-o redare corectă a textului şi doar cu scurte flash-uri fotografice sunt trimiteri la momente semnificative din istoria de la al Doilea Război Mondial încoace.

Astfel că, taman aceste amintite referințe semnalizează abandonarea temei. În fond, păstrând proporțiile, românii îşi pot pune problema unei chei de interpretare a piesei lui Shakespeare prin prisma unui reper propriu şi relativ recent: Nicolae Ceauşescu.

Propunerea regizorală de joc clasic se arată vulnerabilă şi din perspectiva rostirii replicilor. Este vorba de una mai aproape de

Caesar multime

de Marius Dobrin

Regia: Peter Schneider | **adaptare:** Patrick Pacheco | **bazat pe traducerea de:** Lucia Verona şi Horia Gîrbea | **coregrafia:** Simona Deaconescu | **video design:** Irma de Vries | **muzică:** Cari Tibor | **decor:** Adrian Damian | **costume:** Cristina Milea | **lighting design:** Daniel Klinger | **sound design:** Tom Brânduş | **dramaturgie:** Iolanda Mănescu | **regizor asociat:** Dragoş Alexandru Musoiu | **consultant artistic:** Laurențiu Tudor | **producător creativ:** Elisabetta di Mambro

Distribuția: Adrian Andone (Iulius Caesar), Vlad Udrescu (Marc Antoniu), Claudiu Bleonț (Brutus), Cătălin Vieru (Cassius), George Albert Costea (Casca), Gina Călinoiu (Portia), Gabriela Baciu (Calpurnia), Angel Rababoc (Messala), Claudiu Mihail (Titinius), Alex Calangiu (Pindarus/Lepidus), Tamara Popescu (Prezicătoarea), Eugen Titu (Artemidorus), Romanița Ionescu (Tv Anchor), Ştefan Cepoi (Octavius Caesar/Marullus), Nicolae Vicol (Flavius), David Didu (Lucius), Alexandru Dragomir (Lucius), Corina Druc (Cetăţean), Andrei Nedelea (Cetăţean), Luca Moșoiu (Cetăţean).

Claudiu Bleonț & Adrian Andone. © Albert Dobrin

o declamare în stil „istoric", mai dificilă pentru câteva voci tinere. Aş fi mizat mai mult pe vocea lui Alex Calangiu.

Chiar şi folosirea microfoanelor derutează. Dacă la Rinocerii era integrată şi necesară tehnic, în cazul de faţă sugerează prezentul prin tehnologie, induce aerul de conspiraţie, dar ajunge şi nefolositoare în liniştea scenei sau încurcă la anumite moduri de rostire. Întâmplarea a făcut ca bună parte din monologul rostit de Vlad Udrescu să fie fără microfon şi dintr-o dată s-a îmbunătăţit percepţia.

Ei bine, parafrazând o expresie cunoscută, ce se câştigă când ceva se pierde?

La acest spectacol, cel mai important câştig este al inventării perspectivei de joc virtual.

Peter Schneider oferă o excelentă cheie a piesei prin introducerea scenei în care un copil se joacă, dotat cu un echipament informatic de ultimă generaţie. O simulare a războiului, cazul cel mai frecvent în jocurile pe calculator. Postura de soldat pornit într-o misiune, în care se confruntă cu fel de fel de situaţii şi în care trage foc după foc, obişnuindu-se a omorî un inamic despre care, în fond, nu ştie mare lucru, este o realitate. Şi cum cel care interpretează acest rol apare şi cu numele Lucius, personaj care moare la final, tulburându-l pe Brutus, avem transpusă teza evanghelică, aceea potrivt căreia cine ridică sabia, de sabie va pieri.

Este de-a dreptul un mesaj divin care lucrează asupra lui Brutus dar la fel, mai mult sau mai puţin, şi asupra celor care intră în acest lanţ succesoral.

Tehnologia este prezentă în spectacol şi prin apelul la mass-media. Povestea lui Caesar, a lui Brutus şi a lui Antoniu ne este filtrată de o televiziune care proiectează secvenţe din toată lumea, din timpuri diferite, de la evenimente care au marcat evoluţia lumii. Şi, mai mult, apare în spectacol rolul unei reportere care transmite live, ca de la faţa locului. Romaniţa Ionescu punctează astfel, din voce şi din priviri, din mişcări, ritmul foarte ridicat în care se joacă piesa, ritmul în care se joacă viaţa. Este relevant acest ritm al spectacolului, foarte mare, solicitant şi puţin frustrant, dar aşa percepem de fapt un aspect al lumii în care trăim. Inserturile de breaking news din spectacol sunt de impact şi, cred, ar fi meritat să fie dezvoltate. Realitatea, povestea din Roma Antică fiind o secvenţă de realitate, alimentează televiziunea dar şi aceasta influenţează realitatea. Însă, acest retur lipseşte din spectacol, sau este estompat. Poetul, ca personaj cu valoare de simbol în piesă, cel care are viziunea limpede asupra faptelor, este prea puţin prezent în economia spectacolului. Eugen Titu abia apucă să rostească replicile şi tăvălugul reprezentaţiei continuă, ca şi cum din cabina de regie a televiziunii se comută pe ceva şi mai nou, şi mai urgent, ignorând, de fapt, clipa de oprire pentru a limpezi gândurile şi a da răgaz unei înţelegeri a ceea ce se întâmplă. În schimb, Peter Schneider are o propunere excelentă pentru rolul prezicătoarei. Tamara Popescu face un rol minunat. Machiajul este o nouă reuşită creaţie a Minelei Popa, iar modul în care cade lumina şi felul în care actriţa îşi gestionează prezenţa scenică, priveşte şi rosteşte, reprezintă un rol inedit şi de mare impact.

Şi ajungem astfel la ceea ce impresionează cel mai mult la acest spectacol: sincretismul artelor. Este, în primul rând, muzica lui Cari Tibor. Un sound care amprentează mişcarea personajelor, dă aerul cadenţat al gesturilor, reprezintă un laitmotiv al aserţiunii despre soluţia armei.

Sunetul, metalic sau grav, se însoţeşte de culoare. Suprafeţe mari de culoare omogenă. Setul standard de culori dramatice, roşu, alb, negru. Şi un gri al severităţii, al patinei timpului. Irma de Vries şi Daniel Klinger gestionează efectele video şi luminile, şi impun, pe de-o parte, atmosfera dramatică a Romei de atunci, dar şi cu trimiteri spre stilul epocii fasciste. Griul care e compact pe suprafeţele uriaşe, dominatoare, se mută în praful căderii lanţurilor, când particulele de pulbere plutesc în lumina unui spot cu irizări de albastru-neon. Momentul morţii lui Lucius. Şi fâlfâirile aripilor unor păsări virtuale.

Secțiunea video are şi o secvență cu filmare în scenă, în haosul cetății în urma evenimentelor de la Senat. Imaginea este mişcată în ritmul paşilor, al schimbărilor bruşte de direcție, se însoțeşte de tremuratul cadrelor şi de jocul de lumini şi umbre.

De altfel, este şi o coregrafie interesantă, semnată de Simona Deaconescu, care angrenează nu doar personajele principale, cât pe cei care dau măsura adevăratului personaj, cel neauzit şi nenumit, cetățeanul. Cel supus capriciilor conducătorilor, cel care judecă prin prisma interesului imediat, manipulat şi manipulant, într-un fel.

Siluetele lor, Corina Druc, Andrei Nedelea sau Lucian Moşoiu, scot la vedere elementul cheie al intrigii. Pentru că dacă Brutus a devenit figura dominantă a complotiştilor, a celor care decid cursul istoriei prin asasinat, Antonius foloseşte instrumentul discursului, uzând de un alt fel de armă. Avem, astfel, prezentată rafinarea jocului de forțe în controlul puterii. Am spus Brutus, dar interpretarea ni-l arată mai degrabă pe Cassius ca exponent al agresivității armate. Cătălin Vieru impune această atitudine bătăioasă, aprigă. Din expresia feței şi din gestul iute al brațelor, devenind astfel un pandant remarcabil la jocul lui Claudiu Bleonț, care, cu un foarte bun dozaj al resurselor, duce greul replicilor şi reuşeşte să propună un personaj mai aproape de echilibru şi înțelepciune. Toate replicile pe care i le propune textul nu reuşesc să justifice asasinarea lui Caesar şi, într-un fel, piesa nu-şi atinge scopul în planul unei dezbateri politice. Bleonț, dezavantajat de mantia prea lungă, este pivotul spectacolului. Şi bună parte din timp oferă consistent preocuparea de conştiință şi sensibilitate. Aleatoriul unei scrisori, o perdea care tremură, răcoarea din zori, relația cu soția sa, Portia, toate astea se combină într-un personaj tragic.

Portia este interpretată de Gina Călinoiu şi în relația cu Brutus are întâietatea, vine spre el şi deschide o cale ce va rămâne fără urmare. Cu un costum adecvat personajului care se implică şi care, la rândul său, rezonează datorită intuiției, actrița punctează făcând ca moartea Portiei să se simtă pe scenă.

De partea cealaltă, Brutus are în față două personaje oarecum asemănătoare prin joc. Adrian Andone face din Caesar un om cald, căruia gesturile de autoritate nu-i ies prea grozav, dezvăluind că le face de nevoie. Calpurnia, în interpretarea Gabrielei Baciu, este soția-mamă, doar că nu poate schimba destinul şi îşi asumă asta.

„Când zeii nu vor, niciun chip să te abați din calea lor".

Vlad Udrescu, la al treilea rol pe scena Naționalului, are de făcut față unei provocări în postura de Antonius. Scena discursului îi pune la încercare resursele şi reprezintă o experiență pentru viitor.

Angel Rababoc are o mare vizibilitate prin felul în care îşi pune în valoare chipul şi mai ales vocea. Este Messala. Anturajul lui Brutus poartă semnul tinereții impetuoase, gata să se avânte cu capul înainte, fără ezitare: Claudiu Mihail, Alex Calangiu, George Albert Costea. Acesta din urmă are de asemenea un rol greu, pentru că i s-a trasat postura unei pete de culoare. Iese uşor stridentă şi estompează rafinata scenă în care îl convinge pe Caesar să meargă la Senat, înfruntând-o pe Calpurnia.

Vlad Udrescu, Iulius Caesar.
© Florin Chirea

Ştefan Cepoi, Nicolae Vicol, copiii David Didu şi Alexandru Dragomir sunt exacți în rol, într-un spectacol de echipă.

Un spectacol ca o furtună cu tunete şi fulgere în urma căreia rămâne doar liniştea. Până şi praful se duce. Este o clipă în care ne putem auzi gândurile. Doar o clipă, căci stau să vină alte vârtejuri. O clipă în care, din toate câte s-au spus, despre unul şi altul, nu se mai aude decât atât:

„A fost om bun.
El a fost cel mai nobil.
El a fost un om.

A fost om."

La sfârşit se aprinde lumina

de Mădălina Nica

Când scriu acestea, deja a trecut ceva timp de la seara în care, fără cine ştie ce aşteptări, dar curioasă ca-ntotdeauna, am acceptat bucuroasă şi recunoscătoare invitația unei prietene de a vedea împreună spectacolul **„Romeo şi Julieta”** al Teatrului Beer Sheva din Israel, în regia lui Irad Rubinstain, în cadrul festivalului Shakespeare. Lipsa mea de aşteptări se datora, pe de o parte, faptului că nu mai văzusem niciun spectacol al trupei acesteia în cadrul ediţiilor precedente ale festivalului, iar pe de altă parte faptului că nu aveam prea multe puneri în scenă ale piesei cu care să compar. Singurele reprezentații ale piesei **Romeo şi Julieta** pe care le văzusem fuseseră cea regizată, în 2005, la Teatrul Național „Marin Sorescu” din Craiova, de către Yiannis Paraskevopoulos şi, în cadrul festivalului Shakespeare din 2012, spectacolul Teatrului Municipal din Vilnius, regizat de către lituanianul Oskaras Koršunovas.

Cele pe care le voi spune aici sunt deci luminate de inocența curioasă de dinaintea spectacolului şi de detaşarea pe care mi-o dau multele zile scurse din seara aceea până azi. Cum detaşarea nu-nseamnă însă răceală, nici inocența curioasă nu a exclus un anumit scepticism aprioric (acum realizez şi că inconştient), scepticismul care-nsoțește de obicei dubiul din întrebarea „cum anume va fi, cât de original va fi?”.

Dincolo de elementele pe care le-am putut lega de ceea ce cunoşteam, în backgroundul meu, spectacolul a fost surprinzător. Şi, nu numai de asta, original.

Decorul, conceput de Svetlana Breger, mi-a amintit de cel conceput pentru **Romeo şi Julieta** al lituanienilor, acum patru ani, fiind tot un decor pe verticală, cu mult metal. Genul acesta a permis, pe lângă orizontala jocului, o mişcare scenică pe înalt (nu este ea dragostea ceva ce înalță?), de unde şi puternica sugestie de profunzime atunci când acțiunea revenea la orizontală (nu este dragostea ceva ce poate să arunce în abis?). În plus, metalul decorului a susținut, ca-ntr-o poezie postmodernistă cu accente neoromantice, concretizarea unei concepții fonice aparte a spectacolului. În spiritul ei, anumite mesaje sau punctarea anumitor secvențe-cheie au fost făcute prin muzica lovirii de către personaje a structurii metalice cu obiecte de tot soiul.

Romeo & Julieta. © Florin Chirea

Originalitatea a venit şi din accentul pus, în mod programatic, pe mişcare, şi nu doar din perspectiva raportării ei la structurarea decorului. De fapt, fără să fie grăbit sau vitezoman, tot spectacolul mi-a părut o valorizare a kineticului, cu tot cu chimia pe care a presupus-o (adrenalina fiind doar o componentă, chiar dacă privilegiată pe alocuri). Valorizarea mi-a părut realizată de manieră eclectică, în sensul în care coregrafia, semnată de Amit Zamir, a presupus când exagerări ale expresiei fizice, de la macro- la microexpresii, când elemente de break dance, când elemente de balet, când accente de pantomimă. Rezultatul n-a fost nici pe departe o coregrafie frântă, smucită sau abrazivă, ci una fluidă, care şi-a asumat sincopele inevitabile, neprevăzutul, căci, precum în viață, nu există, de fapt, control sau, vorba filozofului zen, dacă există, nu ne aparține.

Fluiditatea coregrafiei a fost punctată de inserții de forță fizică, agresivitate controlată, justificată estetic de nevoia de a transmite gravitatea momentelor care constituiau vertebrele poveştii. O desfăşurare ca o luptă, şi nu doar în momentele de luptă propriu-zisă (al căror coordonator a fost Uri Bustan), precum cele dintre prietenii lui Romeo şi tabăra adversă. Câtă vreme, de fapt, lupta era înainte de toate interioară, aşa cum însuşi textul piesei o stabileşte, jocul exterior al luptei a presupus, aşa cum o cere o poveste în esență despre iubire, respirații largi de tandrețe şi detalii pe măsură de fine. De pildă, folosirea unor lungi fâşii de pânză, pentru a sugera fie obiecte care lipseau din decor, fie, şi aici mi-a părut ingenioasă alegerea, dinamica instalării unui anumit tip de relaționare între personaje, momentele acelea altfel evanescente, greu de prins, când relaționarea devine un anumit tip de relație, precum în scena primului sărut dintre Romeo (jucat de Tom Avni) şi Julieta (jucată de Avigail Harari). Naturalețea, neafectarea din jocul celor doi i-a făcut chiar să pară ceea ce trebuiau să rămână: doi adolescenți care se îndrăgostesc.

Un alt detaliu de finețe atentă a fost costumul Julietei, alb virginal, atât de simplu în acord cu spiritul ei de copilandră jucăuşă, timidă şi în contrast cu costumele extrem de elaborate, cu accente uneori baroc-gotice, ale majorității celorlalte personaje.

Totul pe un fundal sonor (datorat lui Ran Bagno, compozitorul muzicii de scenă) şi la care cu greu am rezistat să nu mă mişc şi altfel decât în sinea mea şi, uneori, foarte discret, pe scaun.

Acestui tip de mişcare şi acestui tip de sunet li s-au adăugat, într-un acord fără alte stridențe decât cele necesare, imaginea costumelor (concepute de către Maor Zabar), machiajul şi efectele scenice, printre care şi tunul de fum, activat ca reminder al pericolelor care stau la pândă, întrucâtva ca un balaur pe jumătate adormit în subterana spațiului unde se trăieşte, se iubeşte, se suferă, se speră, se confruntă şi se înfruntă personajele. Nu de puține ori, melanjul acesta nici discret, nici forțat m-a trimis cu gândul (în scena balului, de pildă) la un videoclip al lui Marylin Manson. Am scuturat însă cu repeziciune gândul, dându-mi seama că ceea ce vedeam pe scena Casei studenților din Craiova internalizase o candoare absentă în termenul comparației. Mai bine spus, impresia scenelor avute în minte a fost, vorba prietenei care m-a invitat la spectacol, impresia de *„steam punk"*. Rememorând, tind să îi dau dreptate.

Or, a induce, a stârni acest gen de asocieri e semn că transpunerea în prezent a poveştii, că valorizarea universalității şi atemporalității dramei din ea, a reuşit. Şi fără exagerări sau artificiozitate, fără ca spectatorului să-i fie vârât în ochi sau băgat pe gât un „uite ce actual poate fi totul", mai ales câtă vreme n-au lipsit elemente de integrare a clasicului, de la muzică până la textul a cărui traducere (semnată de Eli Bijacul, Dan Inbar realizând text traning-ul) a ales să rămână aproape de original. Cam atât de aproape cât sunt doi îndrăgostiți care, deşi se aruncă unul în celălalt, uneori cu consecințe dramatice, nu-şi pierd identitatea şi autonomia.

Impresia mea de lipsă a exagerărilor a fost dată şi de faptul că până şi momentele de interacțiune voită cu publicul au fost puține şi scurte, ca nişte ocheade în timpul unei împrieteniri. Mai mult, momentele de umor care să mizeze pe un gestual frust au fost rare şi foarte atent introduse, atunci când exista riscul ca intensitatea jocului să solicite excesiv atenția, nefiind aşadar o alunecare în derizoriu. În rest, umorul a rezultat din inteligența ironiei, precum în secvența în care, în aparté, un personaj fredonează un cântec pop la modă, n-am să spun care. Am apreciat această alegere a construcției registrului comic, mai ales în contextul în care mi se pare că în teatrul contemporan se merge uneori prea insistent, alteori de-a dreptul gratuit, pe ieşirea actorilor din piesă şi adresarea directă publicului, prinderea lui de mână când nu se poate şti dacă este dispus să renunțe la anonimatul pe care îl dă situarea de cealaltă parte a scenei.

Venind vorba de scenă, trebuie să mărturisesc că scena de la Casa studenților, dispunerea ei în spațiu, a fost un inconvenient pentru folosirea spațiului de joc, aşa cum a fost concepută scenografic. Spun asta pentru că secvențe esențiale ale spectacolului s-au desfăşurat la orizontală, cu trupul actorilor chiar lungit pe podea, pentru a sugera când calmul,

Romeo & Julieta. © Florin Chirea

când devitalizarea şi deznădejdea, când încărcătura emoțională copleşitoare, iar poziția scenei, mai sus de nivelul privirii spectatorilor, a împiedicat receptarea integrală a gesticii şi a detaliilor respectivelor secvențe. Astfel, momentele de respiro sau de tăiere a respirației din, altminteri, iureşul jocului – momentele când intenția era ca spectatorul luat pe sus de ritmul intens să fie lăsat uşor din brațe pentru a-şi trage sufletul – s-au transformat în momente de efort al spectatorului de a se ridica puțin din scaun pentru a reuşi să capteze ce se întâmplă, cu totul, la orizontala podelei scenei.

Ce noroc însă, în acele momente, că dozarea expresivității fizice a actorilor nu a neglijat puterea de iradiere, prin trup, a tensiunii şi, deci, ceea ce era mai greu de văzut propriu-zis se putea simți ca emanație a trupului. Când acțiunea se ridica în picioare, atenția se muta, inevitabil, la ochii actorilor, fie umbroşi, fie limpezi, dar la fel de aprinşi sau de stinşi cum cerea starea pe care o aveau de transmis. Ochi atât de deschişi către primitor, încât, în cazul meu, uitam, urmărindu-i, de traducerea textului pe ecranele laterale.

Cuvântul pe care acum îmi dau seama că îl caut de ceva paragrafe cred că este „energie". Da, în general, în teatru este vorba, ca-n orice „pe viu", despre energie. Atâta tot că unele spectacole reuşesc, în schimbul energetic, să nu stoarcă, ci să alimenteze. Acest Romeo şi Julieta a dat, nu a golit. Cel puțin nu pe mine. Şi, surprinzător, ținând cont de ritmul care a presupus multe accelerări şi nu puține frâne, nu i-a stors nici pe actori. Mai bine spus, nu păreau astfel, nici chiar în scenele care s-au derulat ca o pâlpâire într-un clar-obscur, sugestie a sfârşitului poveştii. Arhicunoscut, inevitabil sfâşietor şi frustrant.

Ei bine, venind vorba de sfârşit, acum e acum. Nu ştiu, vă spun la fel de sincer, dacă să fiu spoiler pentru aceia dintre dumneavoastră care vor dori să vadă acest spectacol, când vor avea ocazia. Nu ştiu dacă să vă fac să înțelegeți titlul pe care l-am ales şi, deci, dacă să vă spun că tocmai finalul a fost, cred, centrul de greutate al spectacolului. Nu as din mânecă, şi nu poantă, pentru că punerea în scenă a fost onestă, fără şiretlicuri şi fără glumițe. Ca să fac înțeles acest lucru, nu ştiu dacă să descriu finalul. Pe măsură ce tastez mă conving sau îmi reamintesc că un spectacol ce merită văzut e de fapt un spectacol ce merită revăzut şi că în cazul în care este revăzut, faptul de a şti cum se termină nu fură din bucurie şi nici din plăcerea estetică a actului de a revedea. De a participa din nou.

Da, spectacolul despre care am încercat să scriu merită revăzut, aşadar, nu risc, sper, să distrug nici bucuria, nici plăcerea. Oricum, nu de tot sau nu prea mult. În plus, Teatrul Național „Marin Sorescu" a avut inspirația să filmeze finalul spectacolului şi să-l distribuie public, ceea ce îmi dă confortul de a nu fi eu primul spoiler. Dincolo de grija asta uşor egoistă, salut alegerea teatrului, mai ales pentru că înregistrarea video ajută la o mai bună vizualizare a secvențelor derulate la podea.

Sfârşitul a venit în contrast cu restul spectacolului, deşi pregătit de straturile subtile, adiacente, ale desfăşurării de forțe de până la el. Contrastul acesta m-a făcut să afirm că finalul a fost poate centrul de greutate. După două ore, cu pauză, de dinamism nu rareori încleştat, şi-n opoziție cu violența ineluctabilă a oricărei morți, sfârşitul s-a petrecut delicat, tandru. Şi, de asta, ca dracu de dureros şi zguduitor. Fără cuvinte, doar cu pian cald şi trist pe fundal. Minute întregi în care Romeo şi Julieta reuşesc să învingă moartea şi altfel decât prin felul în care a scris Shakespeare povestea lor. Pian şi tandrețea unui sfârşit modificat, în care cei doi apucă să se prindă unul pe altul încă în viață şi să se sărute într-un dans al ridicării pentru câteva momente din moarte şi al prăbuşirii înapoi în ea.

Repet, „tandrețe". Accentuez, „împreună".

Fără cuvinte. Doar țipătul Julietei când Romeo se stinge. Apoi țipătul mamei lui Romeo, odată descoperiți cei doi. Sosirea tatălui Julietei alături. Rămânerea alături, în pofida vrajbei de până atunci. Moartea care desparte şi apropie. Iubirea care face la fel. Tăcerea care îngheață. Părinții, alături de copiii lor împreună. În jur, celelalte personaje, la distanța pe care o impune implicarea indirectă. Cu toții într-un întuneric greu. La fel de greu ca tăcerea. La fel de greu ca orice sfârşit de la care nu se poate da înapoi, chiar dacă a fost păcălit pentru câteva clipe.

Apoi clipele acelea de suspendare, când ştii că e gata cu totul. Surprinderea că sfârşitul a fost altfel. Mulțumirea, de parcă ceva şi din mine ar fi fost ars, curățat, răzbunat, că a fost altfel.

Apoi aplauzele. Candoarea din reacția tinerilor foarte mulți din sală, exprimându-şi, foarte natural şi vocal, aprecierea. Zâmbetul meu foarte larg. Nodul din gât. Sângele strâns în tâmple. Momentul prezent şi nimic altceva.

Bucuria.
Abia apoi celelalte. Abia apoi altceva.

Din coasta lui Shakespeare

de Marius Dobrin

„Shakespeare a creat lumea în şapte zile."

A spus Sorescu.

Şi mie îmi vine în minte titlul acelui film care a lansat-o pe Brigitte Bardot: *Et Dieu créa la femme*.

Dumnezeu face lumină, vine cu sunet. Este muzica lui Cari Tibor, pornind precum stropii de ploaie, când se naşte fetița ce se ridică din țărâna primordială.

Este intrarea în lume, aidoma răsăritului proiectat pe fundal. A unui astru molatec, ca un ou, unul albastru, unduindu-se după mişcările fetiței ce se trezeşte la viață. Se sprijină în palme şi priveşte înainte. Se înclină într-o parte sau alta, se propteşte bine cu picioarele, prin mişcări care învață mersul, cu amintirea de patruped, cu dorința limpede a inovației, a mutării limitelor care o transformă în biped. Cu arcuirea care pregăteşte saltul, pândind clipa acelui salt. Tot timpul părul împletit în coadă e parte din dans, e un element care descrie şi el o mişcare, emblematic.

Aşa începe spectacolul **7/7**, creat de Baczó Tünde, în producția Teatrului Maghiar de Stat „Csiky Gergely" din Timişoara. Un spectacol având ca fir călăuzitor celebrele versuri din Cum vă place:

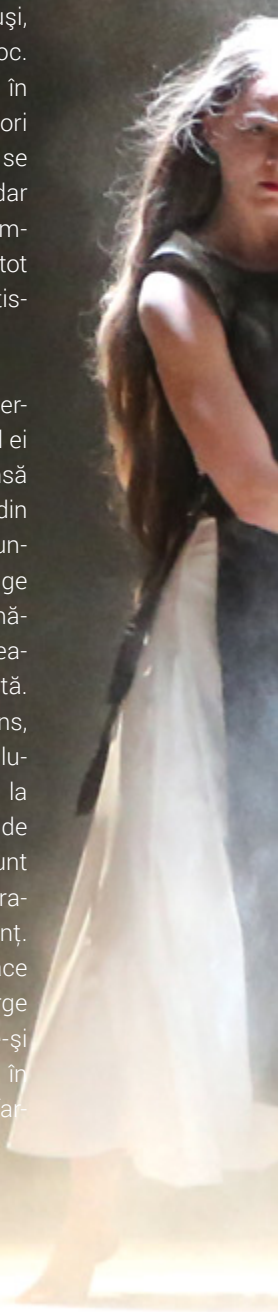
„Lumea-ntreagă e o scenă şi toți oamenii-s actori.
Răsar şi pier cu rândul, fiecare:
Mai multe roluri joacă omu-n viață,
Iar actele sunt cele şapte vârste."

Femeia ca o creație, şapte din şapte.

Baczó Tünde delimitează clar cele şapte vârste, tranziția fiind o inocentă deschidere spre culisele artei scenice, ca dinspre personaj spre actor şi înapoi spre personaj. Avem astfel alternanța între planul magiei şi cel al construcției meşteşugite.

Fiecare vârstă are altă culoare şi are alte elemente de costum. Copilăria şi-o îmbracă într-o rochiță de voal, cu acel aer diafan al materialului peste care sunt aplicați fluturi în culoarea şablon pentru fetițe. Şortul roz se asortează la rândul său cu ghiozdanul, unul uriaş, simbolic, care este împins, târât, ridicat şi cărat în spate, este „bolovanul" sisific. Şi totuşi, fetița îl poartă cu vioiciune, şcoala e tot un joc. Proiecția caligrafiază semne ce se transformă în litere. Este scrisul ordonat al unei şcolărițe. Uneori ghiozdanul se arată a fi mai greu, trupul fetiței se apleacă, fruntea ei cunoaşte cutele efortului, dar privirea este mereu a perseverenței. Dansează împreună şi învățătura se rafinează. Paşii devin tot mai armonioşi, voalul se roteşte şi din sincretismul magic se desprinde un fluture albastru.

Urmează o altă vârstă şi pentru asta un nou interludiu. Baczó Tünde se întoarce din nou la colțul ei de actriță, îmbracă o rochie de un alb mat, strânsă pe corp, şi are o clipă în care magia vine nu din muzică, dans şi culoare ci din poziția ei îngenuncheată şi privind recuzita. O clipă în care îşi trage sufletul şi se întreabă ce să aleagă pentru următoarea vârstă. Este clipa acumulării de îndrăzneală, a exploziei de tinerețe şi pasiune exuberantă. Drept care, părul capătă culoarea unui roşu aprins, electric, o dată în plus subliniat de plasarea în lumina proiectorului. Roşu care se regăseşte şi la cealaltă extremă a corpului, pantofii amintind de condurii pentru bal ai Cenuşăresei. Şi buzele sunt roşii, tânăra femeie explorează visul frumos al dragostei pasionale. Porneşte ea să-şi caute un prinț. Baczó Tünde coboară în sală şi, ca-n basme, face o alegere cum nu se poate mai potrivită, George Albert Costea fiind un partener pe măsură, care-şi potriveşte paşii cu ai protagonistei, care intră în jocul ei, cu discreție, dar cât să putem întrezări farmecul unei creații artistice a celor doi.



Şi femeia îşi continuă dansul, roşul acela aprins rămâne în urmă, sentimente şi trăiri s-au sedimentat, dragostea şi tristețea au, parcă, materialitate în albul rochiei şi, mai ales, în mişcările artistei.

Balul, ca orice bal, se încheie, realitatea zilei îşi cere tributul şi Baczó Tünde îmbracă un strâmt sacou negru al unui serviciu. Personajul pare încorsetat într-o sobrietate care, uşor, uşor, îşi dezvăluie o anumită eleganță şi te fură, ca apa simbolizată prin proiecție într-un şuvoi de unduiri albastre. Unduiri care se transformă şi într-un hățiş acaparant, din care cu greu se mai poate ieşi.

7/7 este un spectacol în care proiecția video capătă valențele unui partener de dans. Este o clipă în care femeia pare a fi luată în brațe de imaginea celui care şi-o doreşte a lui.

Şi vine o altă clipă în care femeia ajunge în postura creației, când orice altceva se estompează şi atinge miracolul fecundării. Baczó Tünde are apoi gesturile de mamă, brațele ei leagănă şi mângâie, îngrijesc şi îndrumă. Maternitatea consumă resursele de energie şi prefacerile aduc publicul în fața celui mai emoționant moment din spectacol. Accentul cade, din aproape în aproape, tot mai mult pe fața casnică a personajului. Încât dintr-o oală uriaşă, din cufundarea părului în ea, simbol al aplecării zilnice spre a face pâine, Baczó Tünde ajunge să aibă chipul mai aproape de imaginea bunicii. O bunică întinzându-şi părul, lung, despletit, învăluit în norul alb. Făina, sursa pâinii de fiecare zi, albeşte firele ce încă sunt cochete. Mişcarea cu care dansatoarea îşi eliberează părul, plutirea acestuia, magia pulberii albe care alcătuieşte un halou, toate contribuie la transmiterea unei emoții artistice. Baczó Tünde şi-a construit spectacolul spre această culme de sensibilitate în care învăluie privitorul, alăturându-l, virtual, în segmentul de final. Îmbrățişează şi poartă prin muzică trăirea cu luciditate a ceea ce reprezintă revelația rezervată fiecăruia dintre noi. Sfârşitul. Presimțirea lui. Apropierea lui. Într-o rememorare a parcursului vieții, cu fluturii de jur împrejur, în jocul luminii şi al umbrei. Baczó Tünde dansează învăluită în proiecția propriului ei trup. Este o zbatere cu umbra. Este albul de înger plutind în lumina unui paradis ce ne absoarbe spre eternitate.

Tulburător spectacol!, încât spectatorul priveşte încă fermecat cum Baczó Tünde zâmbeşte cu simplitate la marginea scenei, pe când aplauzele izbucnesc de la sine. E o stare de grație în care plutim aidoma particulelor de pudră antrenate de mişcarea părului protagonistei.

Shakespeare? „S-a dus să moară puțin."

În festival, puține au fost asemenea clipe de comuniune în emoție. În general, puține sunt spectacolele de acest fel. Este meritul echipei de a fi împletit toate elementele (muzica, mişcarea, proiecția video, grafica şi scenografia) într-o creație magică.

Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely" din Timişoara

regizor-coregraf: Baczó Tünde
muzica: Cári Tibor
decor: Albert Alpár
costume: Baczó Tünde
dramaturgia: Simona Donici
proiecții: Balázs Klára

„7/7", regia şi coregrafia Baczo Tünde. © Florin Chirea

Piotr Kondrat. © Florin Chirea

Shakespeare – 400

Bogată și valoroasă manifestare festivalieră la Craiova

de Zeno Fodor

La 23 aprilie 2016, în ziua în care se împlineau exact patru secole de la trecerea în eternitate a celui mai mare poet dramatic al omenirii, la Craiova lua sfârșit cea de-a X-a ediţie a Festivalului Internaţional Shakespeare. Manifestarea jubiliară – desfășurată sub genericul „Shakespeare pentru eternitate" și având drept motto versurile: „Nu-i marmură, nu-s lespezi de morminte / Regești, mai mult ca versul meu să ţină." / „Când tot ce-i azi va fi pierit cu-ncetul / Voci nenăscute încă-l vor citi" – a adus în capitala Băniei 22 de spectacole (eu am reușit să vizionez 17, nepierzând nici unul important), care, prin modul în care au fost gândite de realizatorii lor, desfășurându-se în epoci și în ţări diferite, au întărit ideea că Shakespeare e al tuturor timpurilor și al tuturor culturilor.

Pentru mine, patru dintre montări au fost de excepţie.

Primul dintre ele, cel care a și deschis festivalul în forţă, a fost **Richard al II-lea**, interpretat de 59 de actori ai Teatrului Artistic Saitama din Tokio, în regia celui mai celebru director de scenă din Japonia, Yukio Ninagawa. În originala viziune a acestui mare artist, acţiunea se petrece în Japonia zilelor noastre, într-un azil de bătrâni ai cărui pensionari, dornici să se distreze, după ce pălăvrăgesc gălăgios, cântă și dansează tangou, intră, împreună cu tinerii și simpaticii lor îngrijitori, într-un joc de-a teatrul și încep să interpreteze istoria lui Richard al II-lea, o istorie japoneză despre credinţa că dreptul divin îţi permite să faci orice, despre trufie și înţelegerea târzie a greșelilor pe care le-ai făcut, despre loialitate și trădare, despre conflictul dintre cei înţelepţi și cei nesăbuiţi. Alături de câţiva excelenţi interpreţi vârstnici (mai ales Hiromu Kassai – Gaunt, Shinya Matsuda – York), tânărul Kenshi Uchida, cu înfăţișarea sa efeminată, arborează o ţinută demnă, aproape fără gesturi, cu vorba calmă, reţinută, reușind să impună figura unui rege puternic și hotărât, aparent înţelegător și binevoitor, dar care nu admite contrazicerea și se dovedește, nu o dată, de o cruzime feroce. Pare un stăpân absolut, dar… revolta mocnește. Cei care hotărăsc până la urmă sunt bătrânii nobili, cei care știu totul și urzesc din umbră, pentru că nu sunt dispuși să-și piardă privilegiile. Un moment de profundă semnificaţie și deosebită frumuseţe vizuală a fost cel în care Richard se află în mijlocul unei pânze imense, care acoperă întreg spaţiul de joc și se mișcă precum valurile învolburate ale mării. În această postură, care simbolizează situaţia plină de primejdii și neprevăzut în care se află regele, acesta, cel care credea, până nu de mult, că nimic nu-l poate atinge pentru că a fost uns pe tron de ceruri și e proteguit de divinitate, se mișcă șovăielnic,

are gesturi pripite și vocea ezitantă, actorul evidenţiind cu fineţe, fără exagerări, mai mult prin nuanţe, cum trece personajul de la încredere la deznădejde, de la siguranţă la neputinţă. Un alt moment de mare impact emoţional, dar fără-ndoială și foarte discutabil, este cel din momentul în care Richard, ajuns la adevărata înţelepciune, renunţă la trufie și, implicit, la viaţă, se dezbracă, se întinde pe o cruce și moare ca un martir. Povestea s-a terminat, bătrânii pensionari ai azilului își părăsesc brusc personajele și reiau tangoul lor de la început. Dar apare brusc Bolingbroke, căruia coroana, venind de undeva de sus, i se așază singură pe cap. Poate că totul se va relua de la capăt?

Finalul festivalului a prilejuit și el, prin spectacolul **Richard al III-lea** al Teatrului Schaubühne din Berlin, în regia unuia dintre cei mai preţuiţi directori de scenă contemporani, Thomas Ostermeier, o demonstraţie de înaltă artă scenică. Lucrând pe o adaptare la actualitate a textului, realizată de reputatul dramaturg Marius von Mayerburg, regizorul a cizelat cu minuţie fiecare moment, fiecare replică, astfel că adevărurile cumplite dezvăluite de Shakespeare, și care par a fi ale zilelor noastre, erau susţinute foarte convingător de toţi actorii din distribuţie, dar mai ales prin magistrala interpretare a rolului titular de către Lars Eidinger. Actor de forţă dar și de subtilitate, cu disponibilităţi multiple pe care le stăpânește perfect, acesta îmbină cu rafinament calităţile și tarele celebrului său personaj, unul dintre cele mai complexe din întreaga creaţie a lui Shakespeare, prezentându-ni-l când simpatic, atrăgător, aparent sincer și plin de bunăvoinţă, când odios prin gândurile sale monstruoase și necruţarea faţă de toţi cei care-i stau în cale, când inteligent și neînfricat, demn chiar de admiraţie, când disimulat, un ipocrit perfect, extrem de abil în urzeli feroce a căror realizare știe să o urmărească cu o perseverenţă de-a dreptul diabolică. Și toate aceste treceri le realizează ușor, firesc, parcă fără nici un efort, dar cu o concentrare artistică totală.

Între aceste două repere se înscriu alte două realizări scenice remarcabile.

Prima – în ordinea în care au fost prezentate – este **Romeo și Julieta**, montată de Irad Rubinstein la Teatrul Municipal din Beer-Sheva. Într-un decor unic (o pasarelă semicirculară, care dă posibilitatea să se joace pe ea, sub ea și în interiorul semicercului) se derulează o poveste adusă și de această dată în actualitate, băieţii fiind niște hippyoţi din Israel care nu se întrec în dueluri, ci în curse de motociclete. Julieta e și ea o fată modernă, hotărâtă, care știe ce vrea și se bucură de viaţă, de dragoste, la modul sincer, firesc, fără vise și dulcegării, ca o fată de azi, practică, directă. Într-un spectacol bine gândit și interpretat la cote înalte în întregimea lui, câteva scene sunt rezolvate într-o ingenioasă viziune novatoare. De pildă, în momentele în care Julieta și Doica, pe de o parte, Romeo și Părintele Lorenzo, pe de altă parte, vorbesc despre surghiunul lui Romeo, acţiunile se desfășoară simultan, una pe pasarelă, alta jos, replicile întretăindu-se. Tot simultan, în timp ce pe pasarelă (în dormitorul Julietei) se consumă noaptea nunţii celor doi îndrăgostiţi, jos (într-o altă încăpere a Palatului Capuleţilor) Capulet, Lady Capulet și Contele Paris beau vin și pun la cale viitoarea nuntă a lui Paris cu Julieta. Efectul acestor momente, văzute și auzite în paralel, este puternic și răscolitor. Sau scena în care Julieta își face curaj să bea licoarea dată de Părintele Lorenzo. În acest moment de cumpănă, Julieta are o viziune cu Tybalt și Mercutio care o ajută să soarbă poţiunea dătătoare de moarte aparentă. Dar momentul cel mai reușit, cel

Richard II. © Florin Chirea

mai frumos, cel mai emoţionant este finalul: în piesă, Romeo se sinucide lângă presupusul cadavru al Julietei, iar când Julieta se trezește din moartea aparentă Romeo e deja fără viaţă. În acest spectacol însă, Julieta se trezește înainte ca otrava băută de Romeo să-și fi făcut efectul. Și urmează o superbă scenă de dragoste, în care, alături de îmbrăţișări și sărutări pline de pasiune, dar și de delicateţe, asistăm și la un extraordinar de sugestiv joc al mâinilor și degetelor, sugerînd dragostea imensă care-i unește pe cei doi eroi, pentru ca atunci când, sub efectul otrăvii, Romeo cade mort, Julieta să-și ia și ea viaţa. Și nu mai urmează nici o replică din cele existente în piesă, după această scenă minunată nu mai este nevoie de nimic, orice ar fi urmat ar fi stricat vraja. Așa că, după cum se spune în Hamlet, „restul e tăcere".

A urmat, la o zi distanţă, un foarte ciudat, dar incitant Macbeth, semnat de Luk Perceval (regizor belgian stabilit în Germania) la Baltic House Theatre Festival din Sankt-Petersburg. Pe un text epurat, redus la esenţa sa, avem tot o poveste modernă despre crime și răzbunări care nu rămân niciodată nepedepsite. Totul se petrece noaptea, într-o ambianţă stranie, cu șase vrăjitoare care

sunt tot timpul prezente fără să scoată însă nici o vorbă, pentru că doar mintea lui Macbeth le percepe, doar el le aude și de la el aflăm și noi ce au prezis. Avem lungi tăceri, iar vorbele, atunci când vin, sunt rostite în șoaptă. Macbeth, care bănuiește că Duncan i-a violat soţia, chinuit de acuzele de lașitate pe care i le face Lady Macbeth pentru că ezită să o răzbune și obsedat de spusele vrăjitoarelor care i-au prezis că va deveni rege, se ambalează tot mai mult în ideea de a-l ucide pe suveran, apoi în săvârșirea de noi și noi crime, care atrag după ele mereu alte crime. Și-n tot acest timp se tot spală neîncetat cu apă pentru că se simte necurmat plin de sânge pe mâini, dar și pe conștiinţă. Spectacolul e mai mult o dezbatere filosofică decât o derulare de evenimente, realizată cu mijloace artistice rafinate care te cuceresc.

Să trecem însă în revistă și celelalte spectacole, pentru că mai multe dintre ele, chiar dacă nu s-au ridicat la nivelul acestor patru înscenări deosebite, au fost, totuși, niște reușite. Măcar parţiale.

Abrahamse & Meyer Productions din Africa de Sud, companie care a câștigat o reputaţie internaţională prin interpretarea novatoare a pieselor lui Shakespeare, a prezentat **Hamlet**. Concepţia spectacolului pornește de la un fapt istoric real: cea mai veche reprezentare a piesei Hamlet în afara graniţelor Angliei, încă în timpul vieţii lui Shakespeare, a avut loc în 1608, pe Coasta de Est a Africii de Sud, când echipajul navei Red Dragon, aparţinând Companiei Indiilor Orientale, a jucat piesa la bordul navei. Spectacolul de azi reproduce acest eveniment sub forma teatrului în teatru: 6 marinari, după pregătirile pe care le fac chiar în faţa noastră, interpretează – într-un decor minimalist ce sugerează o porţiune din puntea navei – tragedia marelui Will. Adaptarea e reușită, marinarii-actori (care joacă fiecare mai multe roluri, inclusiv pe cele feminine) sunt buni și reușesc să-și individualizeze personajele, textul e spus inteligent, cu adresă, dar spectacolul nu are o miză majoră, un gând regizoral care să-l individualizeze. Este, parcă, doar reproducerea corectă a acelui spectacol din 1608, jucat atunci de niște amatori. Și totuși,

Hamlet, Abrahamse&Meyer Productions, Africa de Sud.
© Florin Chirea

spectacolul place, poate tocmai fiindcă învie o pagină de istorie culturală despre care nu prea știam mare lucru până acum.

Un alt **Hamlet** ne-a fost prezentat, în regia lui Andrew Hilton, de un ansamblu din Bristol, intitulat Shakespeare at the Tobacco Factory. E o trupă care montează multe spectacole, majoritatea din opera shakespeariană, cu care întreprinde și numeroase turnee, atât în Anglia, cât și în străinătate. A fost singurul spectacol din festival care s-a jucat în costume de epocă, dar asta nu i-a ridicat deloc cota valorică. Am asistat, parcă, la un spectacol-școală lipsit de un evident gând regizoral, creat doar pentru ca spectatorii tineri să ia un prim contact cu capodopera shakespeariană și cu epoca în care a fost scrisă. A fost, adică, un spectacol cuminte, în care puteai admira rostirea foarte frumoasă a textului, grija principală a majorităţii actorilor fiind aceea ca versul să sune bine, cât mai clar și mai muzical, neglijând însă evidenţierea și nuanţarea ideilor. Doar interpretul lui Polonius (Ian Barritt) a dat personajului relief și complexitate. Alan Mahon, interpretul lui Hamlet, este, fără-ndoială, un actor talentat, care știe să transmită idei și care m-ar fi convins total într-un spectacol radiofonic. Dar zâmbetul pe care-l arbora permanent contrazicea, în aproape toate momentele, starea personajului, anulând valoarea rostirii adecvate a textului.

Prinţul Danemarcei apare și într-un al treilea spectacol, montat la Teatrul Flaut din Stratford de Kelly Hunter, regizoare, actriţă și scriitoare foarte apreciată pentru modul în care regândește piesele lui Shakespeare. În acest caz, textul, intitulat **Hamlet, cine-i acolo?**, mult scurtat, comprimat la esenţa lui, a devenit o tragedie casnică ce se derulează în noaptea nunţii Gertrudei cu Claudius. Într-o mică sală Studio, având ca decor doar o canapea, șase actori foarte buni (dintre care nu pot să nu-l evidenţiez, totuși, pe Mark Quartley, strălucitul interpret al eroului titular),

pasionaţi, implicaţi, jucând dăruit și nuanţat, reușesc să ne transmită cu claritate și, aș zice, într-o formă colocvială, atât ideile majore ale textului, cât și frumuseţea lui. A fost un spectacol electrizant, care i-a cucerit pe spectatori.

Iulius Caesar, opera shakespeariană cu cea mai puternică rezonanţă în actualitate, a fost montată, special pentru acest festival, de Teatrul Naţional din Craiova. Piesă politică despre putere, despre seducţia ei și pericolul degenerării în dictatură, mai ales când la conducere se află un personaj carismatic (un dictator luminat – ca să folosesc o sintagmă mult uzitată azi), despre răsturnarea cu forţa a unor regimuri politice și justificarea perfidă a crimelor comise în asemenea cazuri, despre importanţa ca cetăţenii să fie responsabili pentru soarta patriei și să acţioneze pentru binele ei (dar nu oricum), despre greșeli și răspunderea celor care le săvârșesc, de fapt despre omul aflat în vâltoarea istoriei, o istorie care, cu mici variaţiuni, se tot repetă și ne îndeamnă la vigilenţă. Regizorul american Peter Schneider plasează acţiunea în zilele noastre, amintindu-ne, prin proiecţii uriașe pe fundal, de înfruntările sângeroase la care am fost martori și de personalităţile (pozitive sau negative) pe care le cunoaștem și ale căror acţiuni seamănă izbitor cu cele ale eroilor din Roma antică despre care scrie autorul. Pentru că ceea ce se întâmplă apoi pe scenă, în interpretarea de bună calitate a actorilor craioveni, par momente din actualităţile transmise de televiziuni la Breaking News. Numai că prestaţia actorilor (concentrată, nuanţată, convingătoare) este sufocată de permanentele proiecţii abstracte de pe fundal, aflate într-o continuă schimbare. Uneori (dar de prea puţine ori) poţi distinge în unele și câte un simbol, dar de cele mai multe ori ele nu fac decât să-ţi distragă atenţia de la ideile pe care spectacolul se străduiește să le transmită. Păcat, pentru că mesajul piesei este foarte important și în zilele noastre.

Tot de la **Iulius Caesar** pleacă și experimentul regizorului italian Romeo Castellucci, artist foarte cunoscut și apreciat, dar care de data aceasta a dezamăgit. Am asistat la trei monologuri. Mai întâi, un actor a redat, de unul singur, la un microfon, ca la un spectacol radiofonic, discuţia dintre cei care complotează împotriva lui Caesar. După plecarea acestuia apare un bătrânel, care e Caesar, și care, urcat pe un piedestal, nemișcat ca o statuie, ne transmite un lung mesaj, dar numai din gesturi și mimică, fără să scoată nici un cuvânt. Apoi, pleacă și el și vine Marc Antoniu, tot bătrânel, care ţine și el un discurs în care laudă meritele lui Caesar. Și cu asta spectacolul se termină. Desigur, poţi descifra niște idei, niște simboluri, dar e mult prea puţin faţă de bogăţia ideatică a piesei lui Shakespeare.

Teatrul Laborator Sfumato din Sofia, creat de regizorii Margarita Mladenova și Ivan Dobcev ca un spaţiu al inovaţiei permanente, al căutărilor continue, a adus la festival **Poveste de iarnă**, în regia Margaritei Mladenova. Piesa este ciudată, în unele aspecte ale ei neverosimilă și foarte greu de montat. Nici trupei bulgare nu i-a reușit prea bine, doar decorul și costumele, toate de un alb imaculat, semnificând puritatea eroinei principale acuzate pe nedrept de adulter, a reușit să impresioneze. Regizoarea nu a găsit nimic nou, nimic incitant care să ne stârnească interesul, așa că spectacolul s-a derulat destul de monoton, iar actorii, care n-au crezut în personajele lor și în povestea pe care trebuiau să ne-o prezinte, și-au cam turuit textul aproape fără nuanţe.

George Albert Costea în „Iulius Caesar".
© Albert Dobrin

„Furtuna", regia Alina Hiristea. © Florin Chirea

În Piaţa William Shakespeare din faţa Naţionalului craiovean, The Worchester Repertory Company ne-a delectat cu **Comedia erorilor**. S-a jucat puţin mai „gros" – cum se spune în limbaj teatral –, ceea ce e normal pentru o comedie de mare vervă prezentată în aer liber, într-un ritm drăcesc, dar expresiv, nuanţat, cu multă veselie și voie bună. Interpreţii au fost inventivi, plini de fantezie în găsirea de noi și noi poante de bun gust, dar, când a fost nevoie, au știut să fie și romantici.

Un experiment interesant și reușit a fost cel al Teatrului „Regina Maria" din Oradea. Regizorul Gavriil Pinte, cunoscut și apreciat pentru montările sale neconvenţionale, a realizat aici spectacolul **În inima nopții – Episodul Lear**, scenariu propriu adaptat după tragedia lui Shakespeare, cu inserţii din George Banu și Monique Borie. Într-o lume integrată lumii noastre, de fapt lumii din toate timpurile, în care războiul e permanent prezent, Lear își caută un nou loc în care să trăiască, dar drumul lui, fuga lui neîncetată, de alţii și de sine însuși, se dovedește o fugă pe loc, un drum care nu duce nicăieri. Deși realizat cu mijloace foarte concrete („e un teatru frust" – spunea regizorul), spectacolul este o parabolă filosofică despre omul care își caută neîncetat locul în lume.

Teatrul „Tony Bulandra" din Târgoviște a recurs la păpuși pentru un reușit spectacol cu **Romeo și Julieta**, semnat de regizoarea Irina Niculescu. Sunt marionete deosebit de expresive, sculptate cu mare artă, mânuite la vedere de actori talentaţi, care știu să coordoneze cu precizie fiecare mișcare a personajului, să-i imprime mici gesturi și mișcări fine și semnificative și, în același timp, să rostească nuanţat și cu adresă exactă replica adecvată. Cel mai frumos și emoţionant moment al spectacoilului este finalul, când Romeo și Julieta pornesc împreună spre stele și, desigur, spre eternitate.

O producţie studenţească a fost **A douăsprezecea noapte** a absolvenţilor de la U.N.A.T.C. București, clasa conf. univ. dr. Paul Chiribuţă, pusă în scenă de Mihai Constantin, un bun cunoscător al universului shakespearian. Într-un spectacol novator ca expresie scenică, dar care respectă intenţiile și atmosfera autorului, tinerii interpreţi au demonstrat talent autentic, capacitatea de a crea tipuri complex definite (cel mai bun exemplu fiind Malvolio, gândit și realizat perfect unitar prin ţinută, gesturi, mers, voce, intonaţii), de a transmite gânduri și sentimente (foarte frumos și delicat a fost redată, de pildă, evoluţia relaţiei dintre Viola și Orsino), vervă îndrăcită, veselie debordantă, plăcere de a juca și a se juca, rezultatul fiind un spectacol încântător, care transmite o adevărată bucurie a vieţii.

În cadrul secţiunii „Educaţie prin Shakespeare în școli", Compania de Teatru OKaua, înființată la Liceul teoretic „Al. I. Cuza" din București sub conducerea actorilor Gabriela Bobeș și Ionuţ Popescu, a reconstituit sugestiv – sub titlul **Ultimele douăsprezece respirații** – atmosfera unei taverne din Londra începutului de secol XVI. Pe un scenariu inteligent, în care au fost inserate și câteva scene din opera marelui dramaturg, un grup de tineri talentaţi, unii având aproape nivel de profesioniști, sinceri, firești, reușesc să-i aducă un frumos omagiu la Shakespeare, „al cărui nume nu trebuie să rămână închis între patru scânduri, ci trebuie aplaudat".

Am urmărit și trei originale recitaluri inspirate din opera marelui Will.

În 7 bufoni și Piotr Kondrat, actorul polonez a trecut, rând pe rând, prin șapte cunoscute personaje shakespeariene, fiecare fiind un bufon de alt tip (al poruncii, al tinereţii, al puterii, al lăcomiei, al adulterului, al iubirii fericite, al viselor). Deși a depus un efort considerabil, interpretul nu a reușit – nici prin rostirea textului, nici prin mișcare, gesturi și mimică – să diferenţieze suficient personajele întruchipate, rămânând la un stadiu explicativ, didacticist.

Artistul indian Raju Bera (coordonat de regizorul Manish Mitra, creatorul unui nou limbaj teatral bazat pe înnoirea mijloacelor de expresie ale teatrului indian tradiţional) a redat în Macbeth Badya, prin dans și atitudini corporale, dar și mici momente de pantomimă, frământările sufletești ale celebrului personaj evocat. Actorul s-a dovedit foarte expresiv, stările sufletești au

fost bine reflectate prin mișcări, gesturi și ritm.

WILLIAM – spectacol muzical, cu un singur om și un cvartet de coarde, despre William Shakespeare – a fost creat în Suedia, la SthlmsMusik Teater. Scenariul (o speculaţie bazată pe realităţi istorice, evenimente din viaţa și activitatea creatoare a lui Shakespeare și pe teorii inspirate de sonetele sale) și muzica (în maniera operei rock) sunt semnate de Jan-Erik Sääf, regia îi aparţine lui Andreas Boonstra, interpret fiind Jonas Nerbe, un actor multilateral, expresiv și convingător. Aceș-ti trei artiști, susţinuţi și de cele patru talentate instrumentiste ale cvartetului, au creat un spectacol încântător, a cărui idee majoră este că oamenii au nevoie să fie liberi, să poată visa și cuteza.

*

În paralel cu Festivalul au avut loc trei sesiuni ştiinţifice cu participarea unor reputaţi shakespearologi din numeroase ţări, lansări de cărţi de și despre Shakespeare, vernisaje de expoziţii inspirate din opera sa, concerte de muzică renascentistă și simfonică modernă, ateliere de creaţie pentru tineri critici de teatru, reuniunea reprezentanţilor Reţelei Europene de Festivaluri Shakespeare, ședinţa Comitetului Executiv al Asociaţiei Internaţionale a Criticilor de Teatru (AICT), întâlnirea Comitetului redacţional al revistei Critical Stages/ Scènes Critiques, decernarea titlului de Doctor Honoris Causa al Universităţii din Craiova reputatului critic George Banu, prof. univ. la Sorbona, președinte de onoare al AICT, decernarea Premiului Internaţional Shakespeare, ediţia a V-a, acordat de Festivalul Internaţional Shakespeare și British Council România regizorului Thomas Ostermeier, decernarea Premiilor AICT-Secţia Română (Teatrologie) „unor personalităţi care au marcat și marchează prezenţa lui Shakespeare în spaţiul cultural românesc, doi adevăraţi ambasadori ai excelenţei, sub semnul lui Shakespeare". Este vorba de Ion Caramitru, „un actor shakespearian emblematic", și de Emil Boroghină, creatorul și directorul Festivalului Shakespeare de la Craiova, cel care, prin gândirea sa vizionară și munca sa inteligentă și neobosită „a pus Craiova pe harta marilor Festivaluri Shakespeare din lume".

*

În cele trei zile care au urmat Festivalului Shakespeare, la Craiova au avut loc, în prezenţa unor mari personalităţi ale mișcării teatrale europene și a numeroși ziariști veniţi de pe tot continentul, manifestările celei de-a XV-a ediţii a Premiului Europa pentru Teatru. Evenimentul a fost organizat de Teatrul Naţional „Marin Sorescu" și Fundaţia Shakespeare, sub Înaltul Patronaj al Parlamentului European și al Consiliului Europei. Premiul Europa pentru Teatru i-a fost decernat coregrafului și regizorului suedez Mats Ek, „ale cărui rădăcini și creaţii artistice și-au pus amprenta în mod decisiv asupra evoluţiei dansului contemporan". Premiul Special i-a revenit regizorului român Silviu Purcărete, „un reprezentant al artei dramatice extrem de preţuit atât în ţara sa, cât și în străinătate". Premiul Europa-Realităţi Teatrale, ediţia a XIII-a, a fost acordat regizorului maghiar Viktor Bodó, ale cărui spectacole, mereu novatoare, transmit nevoia de teatru; regizorului german Andreas Kriegenburg, un fantast realist, un perfecţionist, care reușește să îmbine fericit luciditatea cu o fantezie extraordinară; regizorului spaniol Juan Mayorga, al cărui teatru, plin de încărcătură filosofică și poetică, ne invită mereu să gândim; Teatrului Naţional din Scoţia, pentru contribuţia sa la promovarea istoriei și culturii scoţiene; și lui Joël Pommerat, scriitor și regizor francez, care consideră teatrul un loc al experimentelor, al interogărilor, al amestecului realismului cu imaginaţia, al intimităţii cu socialul și politicul.

În zilele dedicate evenimentului au avut loc spectacole ale laureaţilor și ample discuţii despre creaţiile acestora.

Gala Premiilor AICT 2016
© Florin Chirea

Ion Caramitru & Alexandru Boureanu

Shakespeare autohton

de Marius Dobrin

Regele Lear în regia lui Alexandru Boureanu.
© Florin Chirea

Marin Sorescu a fost un vizionar: acum 30 de ani patronul spiritual al teatrului craiovean şi-a asumat o relaţie de rudenie cu marele Will, plasându-se ca personaj (Sorescu - un danez) în piesa Vărul Shakespeare. Când britanicul citeşte de pe o foaie un titlu proaspăt scris, 'Hamlet de-al doilea', românul se explică:

„SORESCU (modest): Pe uliţi mă plimbam, priveam tarabe,
Dar mintea îmi lucra, precum doar globul
Se-nvârte-ntruna, fără să simţim.
Deodată, mă opresc. 'Evrika, vere!'
Îl dibuisem şi-am fugit să-ţi spun."

Peste timp rudenia s-a oficializat.Emil Boroghină, devenit Ambasador Shakespeare, e omul care a dus ideea mai departe şi a transformat-o în obişnuinţă. A X-a ediţie a avut o mai accentuată amprentă de autohton.

Mai întâi o inedită montare **Romeo şi Julieta**, teatru comunitar. O colaborare: Compania Parrabbola şi Compania Teatrulescu, adică „verii". S-a jucat în spaţii neconvenţionale din oraş, au fost implicaţi oameni de diferite profesiuni.

Philip Parr s-a dovedit un bun dirijor al unei trupe numeroase, cu o gamă foarte largă de resurse. A gândit perfect un spectacol brodat pe tema iubirii şi a orgoliilor, indiferent care ar fi acestea. Jucat în costume de epocă, cu scene pe platoul teatrului, în curtea interioară a unor blocuri, într-un mic parc dintr-un colţ de oraş, pur şi simplu pe stradă, a făcut să fie firesc a simţi că tinerii aceia care-şi încordează muşchii sunt de aici, ba chiar că recunoşti pe cineva. David Monteith este principele Veronei, aduce confortul unui joc profesionist şi conduce reprezentaţia din interior. Alina Şerban dă consistenţă: în travesti, dinamică, umple scenele şi fizic şi prin atitudine. În jurul acestor piloni se ţese pânza unei distribuţii colorate, ce se descoperă treptat. Regizorul a multiplicat de patru ori celebrul cuplu şi a propus situaţii inedite, îmbogăţind rezultatul. Studenţi la teatru fac echipă cu inimoşii experimentaţi în teatrul de amatori. Este meritul Companiei Teatrulescu de a oferi continuitate ideii de teatru comunitar, după colaborarea cu Bogdan Georgescu, din 2014. Carmen Vasilescu propune o Julietă inedită, în special prin joc, dar şi prin depăşirea limitelor date de o dizabilitate fizică. Şi cum Romeo al ei este Cătălin Miculeasa, dinamic, aplauzele sunt direcţionate fără echivoc spre reuşita acestui cuplu. Din grupul generic 'Julieta' aş remarca jocul Laurei Dumitrescu, interiorizat, minimalist.

Avem şi un mic cor cu alură de antic. Cu instrumente simple (Mihaela Tudor), prin voce (Zeineb Dakhel, Lorena Bărbuleanu, celelalte interprete) ţese atmosfera epocii şi leagă povestea celor doi îndrăgostiţi de sentimentele din sonete şi conduce elegant publicul spre următoarea scenă.

Apoi marcă autohtonă am avut în special în spectacolul studenţilor craioveni, **Regele Lear**, în regia lui Alexandru Boureanu. Pe de-o parte subiec-

Romeo şi Julieta în regia lui Philip Parr.
© Mihai Geamănu

Furtuna în regia Alinei Hiristea.
© Florin Chirea

Romeo şi Julieta în regia lui Philip Parr.
© Mihai Geamănu

Regele Lear în regia lui Alexandru Boureanu.
© Florin Chirea

tul aminteşte, la început, de basmul popular prezentat de Petre Ispirescu, Sarea în bucate. Apoi profesorul tinerilor actori le-a propus o creație care le alătură măşti de inspirație populară. Mihai Rădulescu (Shakespeare - un psiholog modern) vorbeşte despre o mască deliberat comportamentală şi despre dihotomia antagonică. Chipul actorilor stă alături de mască, avem evidența tranşantei dualități. Studenții se trădează uneori prin voce, printr-un gest. Dar este remarcabilă asumarea extensiei propriului corp prin măşti. Povestea îşi pierde din importanță şi se impune ilustrarea unui fel de a fi al oamenilor. „Atât de tânără şi-atât de rea" este o replică pe care o comentează Mihai Rădulescu în sprijinul teoriei sale. Spectacolul, ca de altfel fiecare creație regizorală a lui Alexandru Boureanu, are un farmec estetic. Acum cromatica are la bază negrul pe care se aşează personajele, inclusiv când se retrag dintr-o secvență de joc. Actorii nu părăsesc scena, atitudinea ilustrată nu dispare nicio clipă, eventual face un pas înapoi. Chipurile pseudo-reale sunt de un alb-gri fantomatic, lăsând măştile să cumuleze mai multe culori. Rochia pală pe care o poartă cu grație Cătălin Miculeasa este un contrapunct la personajul pe care-l îmbracă, iar 'masca' e doar o ramă cu unghiuri drepte. Vezi lungul şir de portrete din istorie şi contrastul caracter / imagine.

Privirile sunt atrase de bufon pentru că roşul pur al rochiei pe care o poartă Flavia Dobre captivează. Capcana trupului oferit, a chipului aparent cel mai deschis, oferă şi viață şi moarte, oferă înțelepciunea. Buzele roşii rostesc adevărul. Adevărul bufonului.

Marcu Beza (Shakespearein Roumania, Londra, 1931), referindu-se la această piesă, cea mai jucată aici, după **Hamlet**, în cadrul amplu al izvoarelor şi al circulației temelor shakespeare-iene, comentează şi conexiunea făcută de Victor Eftimiu, în Înşir-te mărgărite.

Închei jocul de-a autohtonizarea lui Shakespeare cu un spectacol creat de Alina Hiristea care, după ani buni pe scenele Craiovei, a pus **Furtuna** la Teatrul Gong din Sibiu. O creație în care actori şi marionete joacă împreună într-o lume cu densitate variabilă, cu glisări între fantastic şi real. Decorul, ca şi păpuşile, sunt creația lui Marian Sandu şi oferă imaginea de teatru în teatru, de trupă ambulantă. Lumea e o scenă, noi suntem actori şi, totodată, marionete acționate prin fire mai mult sau mai puțin văzute, de către adevărați maeştri.

Gabriel Costea este un Prospero care prin ritual magic vrea să aducă împăcare între toate cele care se confruntă, oameni sau duhuri. Paul Bondane şi Petrişor Diamantu se zbat într-o lume pământească îngustă şi mereu pacea vine de sus. Marionetele, realizate din fire şi folii lightgrey, sunt conduse de păpuşari excelenți. Vaporoase, plutesc şi au mişcări limpezi. Muzica astrală compusă de Mircea Laszlo Horvath, luminile şi imaginile proiectate de Lucian Moga şi Florin Chirea, estompează duritatea frământărilor de pe uriaşa noastră insulă. Voci minunate se aud din eter. E rafinamentul captării sunetului din teatrul radiofonic.

Shakespeare însuşi apare, din acelaşi aluat ca şi marionetele, deus ex machina şi, totdată, reconfirmare a legii care ne guvernează: „Fără duhuri şi minuni, m-aş sfârşi [...] Rogu-vă: mă sloboziți!".

„Am plătit cu viața mea pentru a vedea teatru altundeva...”

Georges Banu. © Mihaela Marin

Interviu
Banu Georges/
Nicolae Coande

N.C: Afirmați cu un soi de jubilație amară în debutul cărții „Iubire şi neiubire de teatru" că viața dumneavoastră a stat sub semnul unui permanent *entre-deux*, acea zonă a intermediarului cu care se ocupă şi se defineşte inclusiv teatrul. Vorbiți, precum Cioran odinioară, de un sentiment al sfîrtecării, acel *l'écartèlement* pe care gînditorul exilat la Paris îl definea drept naufragiu într-altă limbă. Cel care s-a deplasat de la axa sa nativă pe meridiane străine şi a adoptat un alt grai va sfîrşi, profețea mizantropul român, prin a-şi „schimba identitatea şi chiar decepțiile". După atîția ani de metamorfoze, decepții, iubiri, întîlniri şi opoziții cine este Georges Banu din spatele lui George Banu?

G.B.: Întrebare dificilă şi, dacă aş şti, m-aş opri din drum cum sînt tentat uneori să o fac. Nu pentru că am găsit, ci pentru că sînt obosit să mă confrunt cu aceeaşi condiție. Cu imposibilitatea de a mă resemna şi aceea de a opta pentru o certitudine. Fără îndoială că teatrul însuşi e vinovat şi condiția mea incertă de „spectator" care îmi impune să mă confrunt constant cu eşecuri „reciclate": acela de actor, de scriitor, chiar de... profesor. Cine sînt nu ştiu, şi cine aş fi vrut să fiu nu ştiu. Dar poate proba că încă trăiesc provine tocmai din nerezolvarea contradicțiilor, din permanența lor!

N.C.: Ați ajuns la Paris la 30 de ani, în 1973, cu o identitate culturală deja certă şi spuneți în „Parisul personal. Autobiografie urbană" (Nemira, 2013) că acolo ați descoperit şi consolidat „focare proustiene diseminate în tapiseria" oraşului. Să mai rămânem o vreme în România: ce astfel de „focare" ați lăsat în urmă, în țară, cu gândul poate că nu le veți mai revedea vreodată?

G.B.: „Focarele mele proustiene", ca să citez acest termen puțin prețios, se răriseră căci ele erau mai degrabă constituite din prieteni care plecau sau doreau să plece. Între noi deseori vorbeam despre acest gînd, despre această perspectivă... şi nu cultivam nostalgii, familiare sau teritoriale, apriorice. „Focarele" mele erau ei, prietenii, şi pe ei ani de zile i-am căutat în lume sau aşteptat la Paris.

N.C.: Cine erau aceşti prieteni? Ştiu că vă pregătiți să scrieți parte a treia a trilogiei „Parisul personal" în care, aşa cum mărturisiți în „Parisul personal. Casa cu daruri" (Nemira, 2015), veți evoca ceea ce numiți „personajele mele". Sau prindeți aici inclusiv personaje ale unor spectacole care v-au amprentat memoria afectivă şi culturală?

G.B.: Din nou, o întrebare ce implică o radicală privire asupra celui ce eram acum mulți ani. Cît de ciudat poate părea, nu eram ataşat decît perspectivei de a nu-mi rata viața, de a nu trăda şi de a nu împlini ceea ce începusem. Şi acest sentiment era comun cercului de prieteni căruia îi aparțineam, chiar dacă nu o împărtăşeam între noi explicit. Noi începusem viața altfel decît precursorii noştri şi degradarea progresivă a climatului cultural după intrarea armatelor Pactului de la Varşovia în Praga se resimțea zi cu zi. Expresia-cheie pentru a interzice era „în contextul actual" – noi eram solicitați să nu tulburăm, să nu agravăm, să nu periclităm securitatea țării! Ceauşescu impunea, din teama şi dorința de nu-şi periclita puterea, retragerea libertăților – atunci a fost interzis Iona al lui Sorescu, în regia lui Andrei Şerban, cu George Constantin, atunci o carte de a mea pregătită pentru Editura „Eminescu" a fost oprită etc.! Totul prevestea sfîrşitul epocii noastre! Şi, neliniştiți, ne întîlneam, discutam şi asistam la această mutație ce se desena progresiv. „Focarele" mele nu au fost nici locuri – poate „Doi Mai" evocat de curînd ca un loc mitic –, nici de alte posesii, nu mă temeam să mă despart de ele. Prietenii îmi erau aproape şi toți ne pregăteam de plecare, unii plecaseră înainte: Andrei Şerban, Radu Penciulescu, Eugen Iacob, Basarab Nicolescu, Costin Miereanu. Apoi au venit Iulian Mereuță, Niky Wolcz, Ivan Helmer, Petre Rado, Virgil Tănase, Mircea Veroiu – ne „înstrăinam" în comun. Ştiam că nu ne vom despărți şi regăsi. Nostalgia plecării nu mă crispa, ci mai degrabă teama perspectivelor, a viitorului. Nu aveam puterea de decizie a lui Eugen Iacob, dar el m-a influențat şi m-a convins. Şi azi îi mulțumesc... Cîțiva prieteni au rămas în țară, dar distanța nu a afectat relația noastră. Cînd am revenit, ea era intactă: Cristina Corciovescu, Alexa Visarion...

N.C.: Spuneți că ați plecat intuind că Tezele din iulie vor trage oblonul peste libertatea de expresie pe care intelectualii români o savuraseră pînă atunci. Probabil că vremurile erau mai complicate decît putem noi şti azi, dar credeți că dacă N. Ceauşescu rămînea la fel de „liberal" ca pînă atunci nu ați mai fi plecat? Se făcuse artă serioasă şi s-a mai creat ceva şi ulterior, chiar dacă degradarea vieții artistice, a vieții în general, a fost o evidență. Mă raportez la faptul că azi trăim în libertate, Ceauşescu nu mai e, şi totuşi românii, inclusiv artiştii, pleacă pe capete. Nu cumva românul dezertează prea repede, atras de miraje (Parisul, oui...), pentru ca mai apoi să găsească explicații pentru lipsa sa de rezistență morală? Ce s-ar întîmpla cu o țară dacă ar pleca toată elita la un moment dat? Ar rămîne doar „poporul" să privească ce s-a creat pînă atunci, un muzeu al agoniei de a fi?

G.B.: Nu am tentat niciodată discursuri generaliste. Noi am plecat, mulți, în prima parte a anilor `70, căci profitasem de o perioadă de temporară destindere şi pentru că nu suferisem adînc de rigorile intelectuale precedente, cred că nu eram înarmați, nici pregătiți să rezistăm înnegurării care se anunța. Eu, cel puțin! Mă temeam de ceea ce urma să vină şi de ceea ce riscam să devin... Sfaturile nu servesc, în afară de unul: „caută să ştii ceea ce îți e ție necesar pentru a te împlini". La 1848, intelectualii, contaminați de revoltele franceze reveneau de la Paris, convinşi de misiunea lor, de vocația lor. Acum responsabilitatea destinului național se impune în alți termeni şi solidaritățile se

constituie diferit; nu atît național, cît individual şi generațional. Dar mai ales în funcție de specialități şi orizonturi de aşteptare. Nici un cineast nu pleacă... toți informaticienii visează California. Nimeni nu poate da lecții. Să-l blamăm pe Brâncuşi că a plecat şi să regretăm că Pallady s-a întors? Greşelile şi împlinirile, în acest domeniu, sînt autobiografice.

N.C.: În splendidul eseu „Nocturne" (Nemira, 2013) căutați umbra Euridicei ca altădată Orfeu (cu luciditatea oferită totuşi de raționalitatea modernilor). Spuneți acolo că vreți să depuneți mărturie pentru modernitatea slăbită, ajunsă la apusul ei, acel moment în care artistul s-a instalat în „noapte", evanescență, într-un nihilism care vestea, iată, postumanul. Mi-a atras atenția o spusă a lui Roland Barthes, citat de Ion D. Sîrbu (un „rămas" care a scris în nopțile sale craiovene cartea despărțirii de Europa), şi care a exprimat spre finalul vieții această neîncredere ultimă: „Dar dacă modernii se înşală? Dacă nu au talent?" Bănuiți ce anume l-ar fi făcut pe Barthes să exprime această îndoială puternică şi ce anume a încercat să ne sugereze?

G.B.: Barthes a fost asociat unui curent desemnat de un fost elev al sau, Antoine Compagnon, „Antimodernii". E un dignostic just în ce-l priveşte pe Barthes, care a fost pentru Franța un alt Călinescu, nici el receptiv la moderni, cu excepția lui Sorescu. Dar aici intervine distincția necesară între „modernii" care se disociază de tradiție pentru a o „reanima" şi „moderniştii" care o exclud pentru a o „îngropa". La „modernişti" efortul de ruptură se afirmă programatic şi explicit. La „modern", însă, nu, căci ei fac din arta „reînnoită", şi nu din provocare, rațiunea lor de a fi. Grotowski a fost un „modern", aşa cum Brâncuşi a fost un „modern" şi nu un „modernist". Kantor din prima perioadă s-a manifestat ca „modernist" prin happening-uri şi instalații scandaloase, dar fără posteritate, pentru a deveni, tîrziu, la sfîrşit de viață, „modern". Şi vreau să citez o frază care-mi serveşte de confirmare: „Cînd am îmbătrînit am părăsit autostrada avangărzilor şi am luat-o pe poteca cimitirului." Asta l-a salvat! „Moderniştii" sunt inteligenți – Marcel Duchamp, Tristan Tzara o confirmă – şi „modernii" talentați – Matisse sau De Chirico. Singur Picasso le aparține cînd unora, cînd altora. Dar el e unic!

N.C.: Tot în lubire și neiubire de teatru citaţi un vechi adagiu: „Dacă vrem să trăim fericiţi, trebuie să trăim ascunși". Descartes spunea și el ceva asemănător, deși diferit prin intenţie și scop: Larvatus prodeo (Înaintez mascat). De ce ar trebui să ne ferim de a trăi în văzul celorlalţi (comuniune), fără a pierde desigur acea privacy pe care o reclamă omul modern, de ce atîta nevoie de mască? Nu cumva omul se teme că-și va pierde nu doar umbra, ci și ipostasul, chipul său adînc primit de la naștere?

G.B.: Invitația la „ascunziş" pe care o citați era formulată în Franța pe vremea ocupației germane şi servea de conduită celor care îşi propuneau să continuie să creeze în acel context sumbru, violent şi irespirabil. Oare nu era aceasta şi condiția artistului „disident" în comunism, de la Soljenițîn la Havel? A trăi ascuns pe vremuri negre nu însemna a avansa „mascat", ci doar a supraviețui „protejat"! Oare în Chile, sub Pinochet, nu trebuia să adopți o „strategie" similară, iar în China lui Mao puterea nu-şi făcuse un program din a-i detecta şi sancționa pe artiştii refugiați la „umbra" lumii...? Apoi situația s-a modificat şi termenul citat a căpătat un alt sens: în epoca mediatizării generalizate, a expunerii rapide şi a supraevaluării produselor artistice „a te ascunde" presupune o rezistență. Un refuz de a participa la „societatea de spectacol", cum definea Guy Debord societatea occidentală. Şi din această perspectivă merită înțeles titlul recentului volum cu texte de Henri Michaux: „E sigur, nu" – nu premiilor, nu celebrărilor. Aceasta-i era conduita în care se încredea. Şi o făcea nu pentru a se „disimula", ci pentru a-şi prezerva rezistența „secretului". Ca Becket, de altfel! Discuția se poate prelungi... Hemingway nu s-a sinucis oare din prea multă lumină? Iar Magritte nu s-a deavulat (de la aveuler, reducere la neant!) din abuz de vizibilitate?

Georges Banu
© Mihaela Marin

N.C.: Aveţi acasă în colecţia personală statuete sacre, pe care le colecţionaţi în călătoriile dumneavoastră prin lume. Cînd reveniţi și contemplaţi în orele de răgaz acele reprezentări ale sacrului ce fel de sentiment întrezăriţi la plonjeul în lumea noastră desacralizată, dincolo de „incertitudinile umanului", pe care le detectaţi în aceste reprezentări ale unor arte străvechi? Resimţiţi inclusiv acea teroare, acel numinos care se degajă uneori din lucrurile stranii pe care le privim cu spaima că ne-ar putea „privi" și ele?

G.B.: Întrebarea i-a fost pusă adesea lui Freud, colecționar nevrotic de statui ce-i umpleau biroul! Fără nici o comparație – de altfel, el poseda statui greceşti, iar eu, în principal creştine –, situația e similară. Statuia se impune ca o certitudine, ca o permanență în lumea actuală lipsită de structură şi în permanentă transformare. Statuile creştine şi mai ales Iisuşii care-mi străjuiesc biroul îmi apar ca personificări ale unei vocații ce o afirmă. Nu religia le motivează prezența în jurul meu ci plăcerea de a le regăsi, stabile şi fidele, ca obiecte

de artă „antimoderne", vechi, arhaice, ca invitații de a mă confrunta cu aceste exemplare umane ale devoțiunii şi suferinței. Ce e Iisus răstignit – şi nu cel născut la Crăciun – decît o expresie a dăruirii pentru o cauză ce-l depăşeşte? La cîți oare dintre noi nu ne-au lipsit şi cauza şi forțele!

N.C.: Sunteţi un călător neobosit, un girovago (un soi de nomad, ar însemna) cu expresia lui Ungaretti din splendidul său poem cu acelaşi titlu: „In nessuna parte/ di terra/ mi posso/ accasare/[...] Godere un solo/ minuto di vita/ iniziale/ Cerco un paese/ innocente." Sunteţi, ca și eroul lui Ungaretti, întotdeauna „străinul", căutaţi, ca și acela, o „țară inocentă"?

G.B.: Cînd am sosit în Franța eram pasionat de un titlu, fără a fi citit atunci romanul lui Kundera: „La vie est ailleurs" – „Viața e altundeva". Poate şi de aceea, şi nu doar pentru cauze istorice, m-am îndreptat spre altundeva... apoi undeva, lîngă Luvru, un prieten, azi pierdut, mi-a spus: „ce-mi place la tine e că nu crezi niciodată că adevărul se află acolo unde eşti tu". Observație justă dar totodată constatare critică! Din această neputință am circulat, lipsit de certitudini, am călătorit mînat de apetitul de relativizare a teritoriului local, a valorilor sale imobile. Şi stînd de vorbă cu o prietenă care pregătea un volum de eseuri ce-mi era consacrat am descoperit împreună titlul care-mi definea conduita de „spectator": „Les voyages ou l'ailleurs du théâtre". Am plătit cu viața mea pentru a vedea teatru altundeva, în alte locuri şi săli. Acest apetit de „plural" m-a determinat, şi totodată suspiciunea față de „singular", postúri refractare la „relativizare" prin comparație. Cînd circulăm ne îndoim şi căutăm „altundeva". Voiajul e o sursă de plăcere dar, la origine, dintr-o îndoială se decide.

N.C.: În cartea sa, „Teatrul", David Mamet, insurgentul dramaturg american, afirmă că singurul scop adevărat al teatrului este să distreze publicul. E opinia unui american care e confruntat cu piaţa, dar și cu acel gust popular care nu dă greș: cei mai buni sunt cei care fac succes de casă și intră în inimile (eventual, mințile) oamenilor. Prea multă sofisticare intelectuală strică, ne explică Mamet mai încolo – spectatorul nu e interesat de inteligenţa autorului, a regizorului, nici de carisma lui (culmea, pentru noi, românii, dă ca exemple negative munca unor Liviu Ciulei sau Andrei Șerban în SUA!), ci de lucrul bine făcut. Noi europenii gîndim, credem că arta e pentru elite, nu pentru vulg (sigur, acela îşi are și el arta lui, dar nu ne interesează prea mult...).

G.B.: O rostire provocatoare... nu ce spune el, ci ce face el contează! O declarație „americană" formulată cu aroganță şi vulgaritate! Cum să nu te enervezi auzind asemenea vorbe în anul aniversării lui Shakespeare. Dincolo de Ocean „Hamlet" e o insultă – Obama a fost injuriat ca un „Hamlet al timpurilor noastre" – aici, în vechea Europă, el rămîne, ca şi Iisus, un om confruntat cu o menire ce-i depăşeşte forțele şi pe care o asumă fără a se „distra".

N.C.: Sunteți un om căutat, un profesionist cerut de festivalurile de teatru, şef de jurii internaționale, expert pe a cărui reputație se bazează cei care vor să facă lucruri profesioniste. Veniți la Sibiu, la Craiova, în Bucureştiul studenției, acolo unde vă revedeți vechii şi mai noii prieteni, sunteți la curent cu ce se întâmplă în teatrul românesc. Ce credeți că se întîmplă în teatrul românesc, domnule Banu, în raport cu mișcarea teatrală din Europa, din lume, la ora actuală? Sîntem sincroni, am rămas niţel în urmă, suntem iar în avangarda culturală sau nimic din toate astea nu se poate spune cu toată gura?

Gala Premiilor AICT 2016: George Banu încadrat de Ambasadorul Marii Britanii, Paul Brummell, şi de Emil Boroghină. © Florin Chirea

G.B.: Teatrul românesc confirmă şi se alătură mutațiilor actuale: apariția unor tinere generații, impulsul „jeunist" ca valoare promoțională, constituirea unor echipe cînd artistic dictate, cînd agresiv impuse. „Noul val" – aici ca şi altundeva – se manifestă! Din păcate, spectacolele regizorilor ajunşi la deplina maturitate nu cunosc ecoul internațional al figurilor de referință din Germania, Polonia, Lituania, Flandra. Aceasta produce un anume sentiment de izolare, de insularizare. Dar în Franța, situația nu diferă! Acum cineaştii sînt la pupa vaporului, aşa cum acum treizeci de ani era invers. În Polonia s-au schimbat lucrurile: cineaştii, odinioară celebri, le-au lăsat locul oamenilor de teatru. Un echilibru constant dezechilibrat. Nimeni nu-i poate explica nici motiva mişcările.

Europa merge mai departe

de Marius Dobrin

Cel puțin aşa pare în privința premiului dedicat teatrului, un proiect pornit în 1987 dar care şi-a rărit pasul până la cinci ani, câţi au trecut de la precedenta ediție, desfăşurată la Sankt-Petersburg. Ideea lui Emil Boroghină a însemnat şansa revitalizării prin această a XV-a ediție găzduită de Craiova. O inspirată conexare cu Festivalul Shakespeare, cu simbolica zi a naşterii bardului, o intersecție de mare anvergură prin cele două spectacole marca Ostermeier şi Castellucci.

Acestea, **Richard III** şi, repectiv, **Julius Caesar** - Spare Parts, reprezentând o încheiere în forță, provocatoare, a festivalului şi, totodată, o deschidere a Premiului Europa pentru Teatru prin categoria Returns, cei doi regizori fiind răsplăți cu **Europe Prize New Theatrical Realities în 1998 şi, respectiv, 2000.**

Ambițioasa angajare a Craiovei a adus ca premieră locală nu doar lustrul unei ceremonii ce presupune fast ci şi, mai ales, afluxul de oameni de teatru si jurnalişti de profil, fără precedent. De aici şi inedita solicitare a sălilor de spectacol, astfel încât pe treptele Universității am asistat la un adevărat asalt al celor care şi-au dorit să vadă un performance provocator marca Romeo Castellucci. (Remarcabilă alăturarea în spectacol a lui Alex Calangiu, performanță ce se alătură celei de la o altă ediție a festivalului Shakespeare, cu Marele inchizitor).

Inima uriaşă a celor care au revitalizat proiectul a avut de îndurat şi dificultatea de mişcare a unui trup greoi. Despre eforturile de culise probabil vom afla vreodată. Dar la suprafață au fost sesizate disfuncționalități, de la nefericita stare de degradare a clădirii Casei Studenților, în condițiile în care sala mare a teatrului a rămas nevalorificată în afara galei, până la insuficientele autobuze rezervate invitaților. Iar Gala a arătat că televiziunea e la debutul unor astfel de provocări. Opțiunea mea pentru mostra de dramaturgie românească ar fi fost tot Sorescu dar, cu o mai aplicată conexiune, din Vărul Shakespeare.

Şi, de asemenea, rămâne discreția cu care a fost prezentat spectacolul celui care a primit Premiul Special, artistul care a pornit în lume de la Craiova, laolaltă cu actorii de aici, Silviu Purcărete.

Premiul Europa pentru Teatru, Andreas Kriegenburg.
© Florin Chirea

Premiul Europa pentru Teatru, Mats Ek.
© Florin Chirea

Ce ne-a arătat Europa? Patru spectacole variate ca subiect şi abordare, programate, cumva, ascendent, ca la orice top. Cel puţin în percepţia mea.

Din păcate, nu a fost posibil să vedem creaţiile lui Viktor Bodó şi Joël Pommerat, din seria laureaţilor Premiului Noilor Realităţi Teatrale, prima reprezentaţie din cele trei zile aparţinând Teatrului Naţional al Scoţiei. **Last Dream (On Earth)** se dovedeşte, e adevărat, a fi mai atent la ceea ce se întâmplă atât în societate, cât şi în privinţa mijloacelor de exprimare artistică. Astfel, spectacolul creat de Kai Fischer focalizează pe subiectul fierbinte al migraţiei spre Europa. Şi îl asociază, poetic şi filosofic, unei alte tentative de migraţie, spre spaţiul cosmic, cu primul pas al ieşirii în Cosmos, datorat lui Iuri Gagarin. Mai ales că spectacolul s-a jucat la câteva zile de la aniversarea a 55 de ani de la acest eveniment.

Replici-document, cu umor şi poezie, valorificate şi prin prisma atracţiei stârnite de postura unui centru spaţial, sunt alternate cu cele ale dramaticei încumetări de a traversa marea în nădejdea ţărmului salvator european. Farmecul acestui spectacol e dat, fără îndoială, de felul în care este prezentat publicului: într-un format audio de mare fidelitate. Fiecare spectator a primit căşti şi aproape că nu a contat ceea ce putea să vadă pe scenă, a fost un excelent spectacol radiofonic. Interpreţii au dat dovada unei măiestrii fără tăgadă în modularea vocilor, în special pe un nivel apropiat unei şoapte, fapt ce a creat o apropiere a receptorului de subiectul care i se propunea. Muzica şi gama de sunete pentru ambientul poveştii, produse live, sunt un bun liant al întregului. Inedită a fost şi senzaţia de a asculta fără cască, sunetele estompate punând imaginaţia la lucru, exact pe cele două teme alăturate.

Pentru un român care a prins ani buni de comunism, a fost inedită prezenţa a două subiecte despre Uniunea Sovietică în două spectacole premiate la nivel european. Pe atunci era propagandă şi opuneam rezistenţă la receptare, acum pare ciudat şi e, pe undeva, dificil de abandonat acele poziţii de tranşeu. Juan Mayorga a venit cu un text foarte bine scris, dinamic în replică, atractiv prin subiect şi generos pentru actori. Reikiavik foloseşte ca pretext faimosul meci de şah dintre Bobby Fischer şi Boris Spasski pentru a fora în miezul celor două societăţi ale acelui timp. Atitudinea este critică în egală măsură, ceea poate părea curios celui ce a trăit dincoace de Cortina de Fier. Lucrurile nu pot fi puse direct pe talerele balanţei atâta vreme cât sistemul comunist presupune din start alte reguli. A doua miză a piesei o reprezintă discreta privire asupra societăţii de azi. Cei doi şahişti amatori oferă o frumoasă lecţie de viaţă tânărului ajuns prin hazard în mica lor grădină. Şi aici intervine măiestria actorilor. César Sarachu face un personaj memorabil, cu acel trenci şifonabil, omul modest şi inteligent, cu melancolie şi mult umor. Daniel Albaladejo este un Jean Reno consistent, aşa cum teatrul

Premiul Europa pentru Teatru, Joel Pommerat.
© Florin Chirea

poate oferi mai mult decât filmul. Dificil este rolul Elenei Rayos, nu atât pentru că joacă un adolescent, cât pentru că reprezintă elementul care declanşează „jocul" şi trebuie să fie mereu prezentă la momentul potrivit, în punctele cheie. Un superb spectacol de actori, servit de un text de model ca scriitură.

A urmat apoi un spectacol de teatru în toată puterea cuvântului, pe un text clasic, revitalizat perfect în contextul societății de azi: **Nathan, înțeleptul**, de Gotthold Lessing. Cu o regie de anvergură: Andreas Kriegenburg. De la bun început este impactul decorului creat de Harald Thor, un cub uriaş, construit din scânduri înalte, prea puțin prelucrate. Avem astfel un material primordial, căruia îi simți consistența şi mirosul. Care umple scena şi care, prin mişcare, dezvoltă funcțiuni şi semnificații, ca un carusel. Construcția este, într-un fel, cetatea eternă (fără majuscule), spațiul bine delimitat al unei comunități, indiferent de epocă. Multifuncțională, cu o uşă de acces spre interiorul ca un refugiu, cu schimbarea într-o clădire cu sens sacru ori chiar cu trimitere spre altitudinea de la care se transmit parabole şi învățături.

Andreas Kriegenburg vine apoi cu o altă trimitere spre primordial atunci când acoperă personajele cu lut. Costumele semnate de Andrea Schraad definesc sumar, atât cât trebuie, pe fiecare, că e negustor, că e templier, că e luminatul sultan. În esență, toate personajele sunt la fel, omul este acelaşi, este în egală măsură creația din lut a Domnului.

Oameni care îşi duc viața într-o continuă mişcare, cu servietă sau unelte, la un serviciu sau la shopping, îmbrățişându-se ori ciorovăindu-se. Indistinct, aceeaşi ființă. Abia apoi, când vin cuvintele, se diversifică tabloul şi se animă relațiile. Spectacolul vine la întâlnirea cu una dintre temele dezbătute în acest încă început de secol XXI: religia. Neaşteptat, într-un fel, după tot avansul ideatic al deceniilor recente. Şi Kriegenburg conduce povestea în aşa fel încât întâmplările să capteze atenția tuturor, toate gusturile şi umorul să alunge încordările. Întorsăturile de situație te fac să fii mai prudent înainte de a diaboliza pe cel diferit de tine. Apoi, peste toate, se aşterne parabola celor trei inele, miezul înțelept al piesei, subiect de meditație. Sultanul, diriguitorul Ierusalimului, vrea să afle opinia lui Nathan despre cele trei religii radiante în acel punct. Şi aşa aflăm despre inelul cu puteri magice, capabil să-l facă pe purtător binevăzut în ochii Domnului şi în ochii oamenilor. Inel moştenit din tată în fiu de-a lungul timpurilor. Până ce un tată, îndrăgindu-i în egală măsură pe cei trei fii ai săi, multiplică inelul pentru fiecare. Şi aceştia îşi dispută supremația, îşi revendică acuratețea. Iar cel chemat să facă distincția e de părere că, de fapt, originalul s-a pierdut de mult, în trecut. Şi doar viețile noastre sunt în măsură a ne face plăcuți Domnului şi oamenilor.

Elias Arens, Nina Gummich, Bernd Moss, Julia Nachtmann, Jörg Pose, Natali Seelig, actori minunați care alcătuiesc o echipă omogenă şi oferă la final, simbolic, free hugs.

Deutsches Theater din Berlin şi-a onorat statutul din sfera culturală germană.

Premiul Europa pentru Teatru a fost acordat lui Mats Ek, ajuns şi din această perspectivă într-o galerie de excepție: Peter Brook, Giorgio Strehler, Robert Wilson, Pina Bausch, Lev Dodin, Harold Pinter... O încununare a unei vieți dăruite scenei, prin actorie şi prin dans. Creației coregrafice. A intrigat şi a uimit, a schimbat percepții şi a inovat.

Printr-o succesiune de întâmplari a venit la Craiova cu ultima sa creație, **Axe**. Ultima nu doar la figurat ci şi, posibil, la propriu. Mats Ek a decis să se retragă. Şi să ia cu el tot ceea ce a creat. A lăsat să se scurgă răgazul de timp acordat licențelor pentru spectacolele sale de pe scenele lumii. Fără a le reînnoi.

Într-un interviu din Financial Times[1], la începutul acestui an, acordat Laurei Capelle, a declarat: „Consider că face parte din joc, în ceea ce priveşte dansul, că scrii pe apă şi totul dispare."

Pe scena craioveană am avut astfel şansa de a vedea o bijuterie artistică, cum se poate dărui emoție pură. Uriaşul spațiu de joc, eliberat de orice urmă a vreunui decor, a căpătat magie din prima clipă. Într-o lumină simplă, aidoma razelor de lună într-o noapte senină. Surpriza grămezilor de lemne, a buturugii pe care loveşte securea înfiptă repetat dintr-un lemn în altul este metamorfozată în sentimentul reconfortant al dragostei de viață. Mişcările ample ale lui Yvan Auzely, sunetul sec al lemnului străpuns, respirația ca mărturie a efortului şi ca împăcare cu natura, toate acestea devin hipnotice şi, totodată, impulsionând corpurile celor ce privesc să urmeze magia, fără a mai aştepta comanda propriei rațiuni.

Apoi totul se schimbă, intrigând pentru început şi cucerind cu fiecare pas şi cu fiecare îmbrățişare metaforică, datorită Anei Laguna. Mirifica dansatoare a câtorva decenii, partenera de viață a lui Mats Ek. Cu părul lung şi înspicat de alb, cu o rochie simplă, este chiar dragostea care dă sens lucrurilor şi le echilibrează.

Premiul Europa pentru Teatru, Juan Mayorga.
© Florin Chirea

„Memoria e în corp. Poate supravieţui atâta timp cât oamenii ce fac parte din producția originală sunt încă acolo şi, poate, o generație după" – se explica artistul în amintitul interviu.

Şi dacă anotimpul teatrului, în 2016, a început cu un testament al lui Ninagawa, s-a încheiat cu un altul, al lui Ek. Chiar dacă, zâmbind, a mărturisit şi că nu-şi interzice o reîntoarcere pe scenă.

---

1. Financial Time, Laura Cappelle, Interview: Swedish choreographer Mats Ek, January 15, 2016 2:55 pm, http://www.ft.com/cms/s/0/27898f0c-b46d-11e5-b147-e5e-5bba42e51.html

„Dincolo de această linie...”

de Marius Dobrin

Dacă teatrul este viața, George Banu îi este prozatorul. Volumele sale de până acum sunt, fără îndoială, de referință în sfera teatrală dar, pe negândite, ele capătă aura unor romane. Cu o structură solidă, cu paliere ideatice, cu fir narativ şi personaje dintre cele mai puternice. De data aceasta[1], avem de-a face cu o carte de „proză scurtă”. Cu un aer cehovian prin reflecția discretă asupra vieții, în detalii ce capătă prea lesne prim-planul. Dar şi cu un dram de condimente rocamboleşti, încă de la primul text, cu titlul „Demascarea culiselor” şi subtitlul „Ambiguitatea inițială”. George Banu a călătorit mult, pentru a vedea mult. Din atâtea şi atâtea spectacole s-au decantat teorii laborioase dar şi aceste, după cum le numeşte autorul, miniaturi. În fond, surprinzătoare focalizări asupra unora dintre elementele adjuvante spectacolelor, cel mai adesea ignorate sau menționate în treacăt. Culisele sunt privite cu atenție, ne este relevată fascinanta trecere a actorului dincolo de o linie de demarcație. Într-un timp abolită, actorul pierzând spațiul de refugiu, apoi reintrodusă. Datorită culiselor, putem vorbi de actor ca „ființă expusă” sau ca o „ființă a pragului”. Descoperind linia de demarcație, „Dincolo de această linie sunteți în scenă”, povestitorul descoperă cât de liniştitor poate fi teatrul, ştiind astfel unde începe jocul şi unde se sfârşeşte cotidianul.

Când vine vorba de imaginea video folosită în teatru, George Banu o numeşte Mefisto:„Să fii semnat, oare, teatrul un pact, de teama îmbătrânirii?” O îmbătrânire care este văzută, însă, cu seninătate şi cu tot mai aplicată cuprindere, aşa cum se simte în textul dedicat scenei goale. Era fascinantă la început, la vârsta avangardei teatrale, în anii 1960, acum impunând esențializare. „La scena goală se ajunge ca o concluzie.”

Apropierea de Lao Tzî i-a adus gustul de a privi desăvârşirea unei caligrafii zen, i-a înlesnit posibilitatea de a vedea şi desprinde din tabloul teatral o seamă de elemente care-şi au rostul lor şi pe care le analizează în jocuri de idei.

Astfel, micul său „tratat” despre scaune este o admirabilă mostră de creație, cu argumente bine interconectate din mari spectacole de-a lungul timpului. La Ionesco scaunul e decriptat ca semn teatral al unei aşteptări laice. Avem apoi scaunele ca mulțime, cu furie la Pina Bausch ori cu o aparentă frivolitate de cafenea la Peter Stein, unde era pusă în evidență comunitatea. Pentru a ajunge apoi la Scaunul, simbolicul. Pe de-o parte, Antoine Vitez cerea ca suport scenografic „măcar un scaun... Dă-mi un scaun!”. Dar când suferința atinge un anumit prag, consideră Banu, se impune singularul, un singur scaun. „Murim singuri”, conchide el.

Şi „tratatul” se încheie cu o inedită confesiune a lui Robert Wilson, care evocă provenienția interesului său, obsesiv, pentru a include scaune pe scenă.

Avem parte şi de un text despre zăpada din teatru, un text care deschide noi perspective de receptare. „Zăpada atrage după sine o verticalitate… Trebuie să ridici ochii [...] să îmbrățişezi cu privirea toată cutia scenei.”

Şi cartea continuă cu alt subiect tulburător: „a muri în picioare”. O primă referință este la Peter Brook, un spectacol Hamlet (2001). Acolo, în final, actorii ies la aplauze dar se culcă pe scenă. Personajele moarte se arată în postura lor orizontală şi singurul în picioare, Horatio, este martorul care duce mai departe adevărul.

Apoi în anii 1960, Living Theatre a „brevetat” verticalitatea morților. Pentru a ajunge în 2008 cu două referințe: Ostermeier (tot un Hamlet) şi Andrei Şerban (Regele Lear). Noul Hamlet moare în picioare şi iese spre public, în fața acestuia, i se adresează direct.

Vorbind de spectatori, avem parte şi de o poveste despre diferitele poziționări ale publicului la spectacole. Aducerea lui pe scenă e văzută ca o valorizare a statutului pe care îl are. Într-o evocare de mare impact, George Banu aminteşte de prima postură a sa de spectator plasat pe scenă când, întorcând privirea, a văzut în urmă sala goală, în întuneric, un loc al morții.

Un consistent text este dedicat prezenței pe scenă a copilului: cel ludic, cel mort, cel material. În context, aflăm şi despre practica din teatrul Kabuki, unde copilul este pregătit de foarte devreme pentru prestația pe scenă, pregătire percepută dezaprobator, ca un dresaj, dar fiind calea de a duce mai departe acest gen de teatru.

Fin meşteşugar al frazelor, Banu zugrăveşte cu amuzament condiția punctualității din lumea spectacolelor de teatru, cu anecdotică şi habitudini specifice unei societăți ori alteia, dintr-o țară sau alta, de pe un continent sau altul.

Uşor, uşor, spre final, avem a citi interesante comentarii despre reverențe şi ieşirea la rampă.

Finalul este gândit teatral, în sensul frumos al cuvântului. Cu scena unei dimineți solitare în care apariția neaşteptată a unei fotografii de tinereţe, cu Aureliu Manea, stârneşte amintirea unei prietenii care a razbătut peste întortocherile destinului.

Iar obiectul acestei evocări este un element de recuzită: coroana creată de tânărul, pe atunci, regizor, pentru un spectacol Richard III. O coroană dăruită ca semn al prieteniei, păstrată cu sfințenie, încât n-a fost de clintit nici când s-a zugrăvit încăperea, purtând cu ea stropi de vopsea, întoarsă tot ca dar, peste timp, ca semn o dată mai mult al prieteniei. Şi revenind fantomatic în acea dimineață pe un ecran de calculator. „Coroana de tinerete şi de moarte".

Mai multe personaje și-au găsit autorul

Piesă într-un act şi mai multe tablouri [*]

de M.D.

Acțiunea se petrece în anii din urmă, la Sibiu, în vremea Festivalului Internațional de Teatru.

La ridicarea cortinei este evocată actrița Isabelle Huppert care, la întrebarea ce preferă, teatrul sau cinematograful, a răspuns: „Mie îmi place foarte mult să scriu scrisori dar, din când în când, îmi place foarte mult şi să sărut".

Klaus Maria Brandauer: Când eram foarte tânăr, să mă văd în film, pe ecran, mă făcea fericit.

George Banu: Ce aşteptări sunt de la un actor?

Silviu Purcărete: Când îți cumperi o vioară ce aştepți de la ea? Să sune bine, să-ți placă atunci când o auzi cum sună, să fie foarte prietenoasă în contact cu tine. Acelaşi lucru se întâmplă şi cu un actor: să răspundă, să fie viu, să-i sticlească ochii, să poți să te înțelegi cu el.

Felix Alexa: Dincolo de variații, un regizor nu poate fi decât satisfăcut când îşi descoperă... Actorul.

Krystian Lupa: Actorul are un eu dual: eul personajului – iar actorul tradițional rămâne sclavul acestuia – şi eul lui, care face tot felul de giumbuşlucuri în jurul primului...

Piotr Skiba: Eu joc, de exemplu, încălțat cu pantofii lui Bernhard, chiar cei adevărați.

Erhard Stiefel: Să porți o mască este unul dintre cele mai importante acte inventate de om pentru a se înțelege mai bine, a se depăşi şi a intra în legătură cu celălalt. Nicio mască nu se dezvăluie decât atunci când este purtată.

Peter Stein: Am pierdut obişnuința aşteptării, a lentorii pe care o propune teatrul, a plictiselii pe care o poate suscita, dar fără asta nu putem ajunge la profunzimea textului.

George Banu: Te arăți sedus şi de forme mici.

Wajdi Mouawad: Eram de-o oră acolo şi-o priveam pe sora mea în timp ce călca hainele. Primul meu gand a fost: Cum şi-a ratat fata asta viața! E mai rău ca-n Cehov! Apoi stau şi mă uit la ea. Şi dintr-o dată am descoperit toată frumusețea surorii mele, toata puterea personalității ei. Am văzut cum a continuat ea să netezească pliuri.

Lev Dodin: Dacă stai să te gândeşti, în orice piesă bună nu există niciun personaj „neprincipal". În viață, ce om va spune că nu e personaj principal?

Pippo delBono: Eu spun adevărul când afirm că găsesc o mare armonie în actul artistic şi o mare dizarmonie în viețile noastre personale. [...] Dragostea e grea fiindcă nu ştii... nu ştii...[...] Iar obiectivul meu este să fac operă, asta pot. Îmi dai 600 de personaje de dirijat, o orchestră, şi-o dirijez. În schimb sunt incapabil să fac lucruri simple, cum ar fi să plătesc o amendă.[...] A-ți cunoaşte limitele te ajută.[...] când un artist spune „sunt incapabil să fac asta" ajunge la un fel de umilință bine venită.

Mihai Mănuțiu: Probabil că, odată cu vârsta, simt nevoia să fiu mai liber. Îmi place tot mai mult să lucrez în condiții de laborator.

Jean-Jacques Lemêtre: Ce este muzica de teatru? Am înțeles repede că instrumentele moderne, occidentale, nu-şi au locul aici... am descoperit că percuția nu convenea pentru că membranele de plastic, din care sunt făcute acum instrumentele de percuție moderne, sunt acordate la aceeaşi înălțime cu timbrul vocii umane. Deci ele intră în conflict cu actorul.

Fac să intervină muzica după apariția actorului. Deci eu mă plasez în urmă, adică tu mă auzi în urma actorului. Eu sunt lipit de spatele lui şi tu, spectator, ai impresia că sunt împreună cu el pentru că mă înscriu în metrica limbii sale, în metrica trupului său.

Eugenio Barba: „Tu eşti tradiția în propria ta viață." Care era instanța superioară pentru mine? Dragostea pentru Grotowski. Nu voiam să-mi dezamăgesc prietenul.

Constantin Chiriac: Când vine cineva să propună ceva, dacă spui NU înseamnă că închizi o uşă, o posibilitate de dialog, posibilitatea naşterii unui proiect mai mare sau mai mic.

Alexandru Dabija: În general, totul e o păcăleală, spectatorul are nevoie să simtă că cineva de pe scenă i se adresează lui personal şi nu unei săli anonime. Eu cred că oamenii vin în continuare la teatru, aşa cum merg şi la cinematograf, ca să privească un perete cu o imagine magică. Vin la teatru în primul rând ca să fie împreună, să simtă un cot lângă ei, îşi doresc ca mai mulți oameni să respire, în acelaşi timp, acelaşi lucru, un ceva care are avantajul că li se poate adresa şi în mod direct.

Dragoş Buhagiar: Meşterii de teatru sunt pe cale de dispariție. „Domnu' Dragoş, nouă dați-ne cote, că restul ştim noi...".

George Banu: Este această înmulțire a festivalurilor un pericol pentru ideea de festival sau dimpotrivă?

Bernard Faivre d'Arcier: Bineînțeles că înmulțirea festivalurilor nu este necesară. Multe oraşe din Europa au decis să lanseze activități aşa-zis festivaliere, pe teme cât mai variate, şi asta doar pentru a accesa fonduri, pentru a atrage turismul, pentru a facilita piața muncii, pentru a da aparența unei coeziuni sociale, cu ocazia unor serbări în aer liber sau de animație stradală.

Emmanuel Demarcy-Mota: Văd teatrul ca pe un loc al întâlnirii între două comunități, formate din indivizi singulari în interiorul trupei, cu actorii şi actrițele care o formează, în timp ce spectatorul, individul, funcționează în mijlocul unei mase care se numeşte „public".

George Banu: Ce impact are relația cu spațiul?

Declan Donnellan: E ca şi cum aş fi întrebat „ce însemn eu?" Nu însemn nimic. Exist, sunt viu şi sper că şi ceea ce facem împreună e ceva viu.

Viața e ambivalentă. Nu există iubire fără pierdere, onoare fără ruşine, viață fără moarte.

Cortina

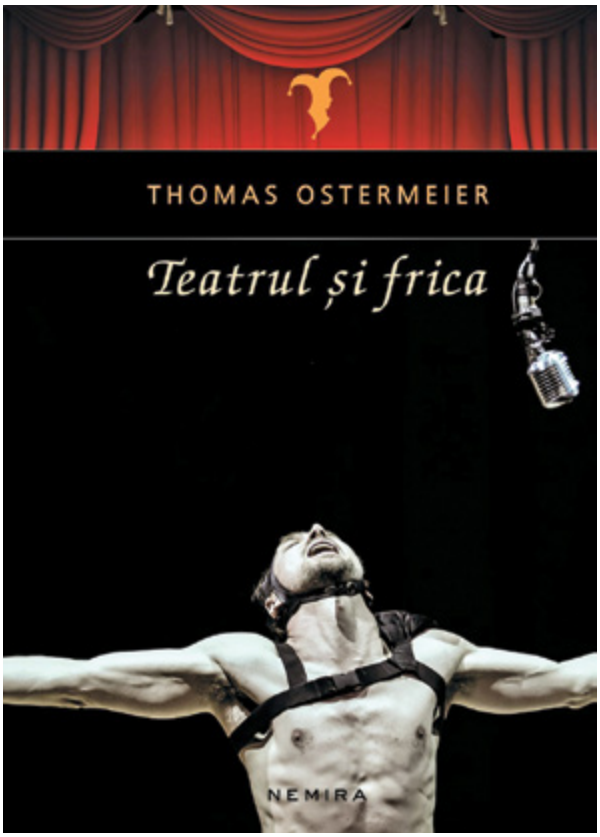
[*] George Banu, Convorbiri teatrale, Nemira, 2016

Mic tratat de combatere a fricii

de Cornel Mihai Ungureanu

Nu întâmplător se intitulează „Teatrul şi frica" volumul semnat Thomas Ostermeier, apărut la Editura Nemira (2016), cuprinzând texte reunite de George Banu şi Jitka Goriaux Pelechová – conferințe sau convorbiri cu marele regizor german. Încă din prefața – pe cât de pertinentă, pe atât de seducătoare – scrisă de George Banu, dar şi pe parcursul derulării ideatice, înțelegem că Thomas Ostermeier, „fidel trecutului RDG" și „îndrăgostit de Est", vede în jur o lume descumpănită, „o societate în decădere și plină de spaime", cuprinsă de o deznădejde generalizată şi stăpânită de o ordine implacabilă, „în faţa căreia oamenii capitulează, suportându-i cruzimea". „Apele reci ale capitalismului", în care „economicul și-a impus supremaţia asupra politicului", sunt pline de amenin-ţări și nicio perspectivă de mântuire nu mai există. Vremurile lui Brecht, cu utopii liniştitoare, au apus. „Realismul capitalist" – care, ca și realismul socialist, nu reprezintă niciun pericol pentru putere, ba dimpotrivă, o susține – are nevoie de personaje mereu disponibile şi docile şi nimănui nu-i pasă că oamenii se consideră „obiecte incapabile de acţiune și lipsite de identitate proprie". Pentru că „nimeni nu e răspunzător, totul e atât de complex și de fragmentat, încât vinovat nu mai poate fi nimeni". Ideile lui Diedrich Diedrichsen despre media, ca industrie a conştiinţei, referirile la Rainer Werner Fassbinder, „conştiinţa vinovată a Gemaniei", completează acest tablou sumbru, în care „gândirea unei alternative a devenit imposibilă", iar cei mai mulți nici măcar „nu-și dau seama de nefericirea și captivitatea în care sunt ţinuţi de lumea bogată și îngheţată a capitalismului global și neoliberal".

Am putea crede că această lume necruțătoare şi atât de bine controlată nu permite spații de libertate. Dar ne-am înşela. Dacă „toate celelalte media se află în mâinile marilor case de producţie", teatrul a rămas „ultimul loc al unei adevărate libertăţi". Cu adevărat „teatrul subvenţionat poate fi încă un loc în care poţi să visezi și să fii liber"! Şi pare surprinzător, dar unele dintre aceste insule de spirit independent, rupte de „realismul capitalist", de creația artistică „pe linie", sunt încredințate tocmai răzvrătiților gata de luptă, reacționarilor care aduc în lumină şi cercetează „leziunile omului" produse de societatea modernă. Este şi cazul „neîmblânzitului" Ostermeier, chemat, după succesul înnoitor de la Die Baracke, să dea sens nou unei instituții „ațipite": Schaubühne. Pornit pe o traiectorie ciclică a ocolului, a revenirii acasă după ce a confirmat într-o cultură prestigioasă (Franța), regizorul este deopotrivă apreciat şi contestat, tocmai Berlinul, „erijat în procuror", dovedind „o extremă cruzime



față de el". Şi asta pentru că „estetica deconstrucției" este prioritară în Germania, teatrul realist şi dramatic fiind considerat de critici banal şi expirat. „Sunt omul de teatru care sunt și nu pot să fac altceva. Fac ceea ce vreau și simt că trebuie să fac", răspunde Ostermeier, mizând pe arta de atitudine, pe tragedia vieții obişnuite şi continuând să spună „poveşti despre cruzimea lumii și victimele ei", dintr-o poziție privilegiată. Privilegiată în proprii ochi, pentru că „a conduce un mare teatru reprezintă cea mai mare libertate cu putință", după cum afirmă, contrazicându-i pe cei care simt administrarea unei instituții ca pe o povară. Privilegiată şi în privirile celor din jur, admirative sau malițioase („Cum îi mai merge hoţului de subvenţii care-o ţine pe șampanie?") – pentru că regizorul german nu poate scăpa de neajunsurile succesului, înscriindu-se în lista deja clasicizată a „neîmblânziților" artişti premiați şi decorați de sistemul pe care îl critică.

Dincolo de poziții şi dispute ideologice, cartea de față relevă şi viziunea şi atitudinea lui Ostermeier față de tot ce înseamnă o producție teatrală în lumea de astăzi, când omul este sufocat de informație, iar la teatru vin noile generații, crescute cu televiziune şi jocuri pe calculator. O schimbare de ritm se impune, consideră regizorul german, iar „arta trebuie să răspundă prin propria ei «accelerare»". Fie că vorbeşte, în

diferite situații și momente, despre „dansul actorului" cu personajul său (Krystian Lupa), despre relație, ca temei al jocului, despre supremaţia regizorului şi excluderea autorilor, sau despre teatrul independent, care oferă „mai multă artă pe mai puţini bani", dar este constrâns, la rândul lui, să obţină succes, Ostermeier încearcă permanent să găsească răspunsuri şi să descopere adevărul. „Dar adevărul este că noi, oamenii, suntem capabili de orice, de tot ce-i mai înalt și tot ce e mai josnic", spune, căutând „acea poziţie în care nu mai sunt sigur pe morala mea" şi trăgând şi arta sa în acest joc: „Teatrul trebuie să se elibereze de dorinţa de a fi mereu de partea cea bună, trebuie să înfrunte realitatea". Consecvența sa în acest demers, luciditatea, captarea surselor de conflict din relațiile sociale sunt parte din talentul, dar şi din cutezanța sa de a înfrunta frica. Atunci când afirmă că „toate metodele marilor regizori din istoria teatrului sunt, în fond, metode de combatere a fricii", vorbeşte în cunoştință de cauză, iar marile sale spectacole îşi au filonul în această convingere şi în confruntarea deschisă cu temerile ce sălăşluiesc în adâncul omului. Adept al luptei, Ostermeier ştie prea bine că înnoirea nu apare din senin şi că izbânzile nu pică din cer, într-o aşteptare apatică sau laşă. Doar întâlnirea cu demonul îți dă şansa să (te) cunoşti.

În vilegiatură cu Giorgio Strehler

Lia Boangiu

Încă un volum interesant din seria portretelor de teatru de la Nemira, Giorgio Strehler. Scrisori despre teatru, înglobează o parte din scrisorile adresate de regizorul italian Giorgio Strehler – unul dintre marii modelatori și rafinatori ai teatrului european de secol 20.

Născut la Trieste în 1921, Giorgio Strehler este una dintre figurile marcante ale teatrului contemporan. În lunga carieră a montat peste 250 de spectacole, majoritatea la teatrul fondat de el însuși împreună cu Paolo Grassi și Nina Vinchi – Il Piccolo Teatro di Milano (Teatrul Mic din Milano). Și dacă tot enumerăm recorduri, printre ele trebuie menţionat și spectacolul Slugă la doi stăpâni, cel mai longeviv spectacol din istoria teatrului italian (a fost montat prima oară în 1947, o versiune a sa jucându-se și astăzi). De altfel, regizorul italian a rămas în memoria spectatorilor, a criticilor, și a tuturor oamenilor de teatru pentru aplecarea către clasici precum Shakespeare, Goldoni, Pirandello, sau Brecht. A montat cu la fel de mare succes și teatru liric, unde i-a preferat pe Mozart, Beethoven și Verdi.

Pe lângă numeroasele distincţii pe care le-a primit de-a lungul vieţii, Strehler a fost și un neobosit susţinător al Uniunii Teatrelor din Europa, unde a activat ca director pentru o perioadă de timp. Iar calitatea de teoretician e confirmată de dorinţa constantă de a inova teatrul – el este cel care creează și definește rolul de „regizor de teatru" în Italia. Nimeni, spune Giovanni Raboni, „nu a reflectat și nu și-a pus întrebări cu o mai deznădăjduită luciditate asupra acestei meserii atât de intim învecinată, ba chiar aflată în confluenţă cu arta." O atare caracteristică se conturează puternic și în scrisorile adunate în volumul de faţă. Scrisorile sunt în mare parte adresate unor oameni de teatru cu care a lucrat de-a lungul vieţii: actori, regizori, scenografi, directori de teatru – nume importante precum Roberto de Monticelli, Paolo Grassi, Ivo Chiesa, Valentina Cortese, Giulia Lazzarini, Carlo Battistoni, sau Andrea D'Amato.

„Scrisorile lui Strehler par a sta mărturie pentru o contradicţie mereu la pândă: căutarea pasionată a sensului, a materiei vii și concrete a faptului teatral și, alături, descoperirea – ce se poate mereu reînnoi – a misterului teatralităţii care, pe de o parte, ne orbește, dar, pe de altă parte, ne face clarvăzători", spune Stela Casiraghi într-una din prefeţele cărţii. Observaţie care

reprezintă una din cheile volumului, și care nu e greu de observat pe măsură ce îl parcurgi. Într-adevăr, în tot ceea ce scria prietenilor și cunoscuţilor, Strehler demonstrează o neobosită, și totuși mistuitoare, pasiune pentru teatru. Iar teatrul a rămas, de-a lungul vieţii sale, o preocupare intensă care l-a acaparat în relaţiile cu cei din jur, făcându-l, așa cum spune și Raboni, „omul monstruos de egocentric și la fel de monstruos de generos, gata să dea totul și, în același timp, gata să ia totul".

Cartea este cu atât mai valoroasă cu cât aduce în faţa cititorilor și câteva scrisori inedite, nepublicate până în prezent. Una dintre cele care atrage atenţia în mod deosebit este o scrisoare către ziarul Avanti, datată ianuarie 1966, dar care nu a fost expediată niciodată. În ea, Strehler intenţiona să răspundă întrebărilor unui necunoscut vizavi de numeroasele atacuri pe care le primea din partea unor critici sau oameni de teatru. Cu un ton calm dar puternic, prin care demonstrează încredere în sine și în arta sa, regizorul își apără alegerea de a nu fi răspuns șicanelor și acuzelor: „Eu vorbesc de teatrul pe care-l fac în teatrul pe care-l fac și afară de-acolo nu am timpul material să continui un discurs care există deja în munca mea, și nici dorinţa n-o am să-l fac pentru că fiecare trebuie să facă ceea ce știe."

E de remarcat și stilul în care scria scrisori – mai puţin epistolar, și mai degrabă oral. Un flux al conștiinţei, o manieră liberă de a se exprima care conturează mintea preocupată și activă a creatorului. Alice Georgescu spune că „avea o scriitură foarte personală, cu fraze lungi și adeseori neglijând firul logicii formale în favoarea unei logici a sentimentului, o logică emoţională, mai profundă, dar mai greu de urmărit, conformându-se mai degrabă unui principiu muzical decât unuia filologic, al discursului articulat." Stela Casiraghi pare să fie de acord atunci când spune, scuzându-l cumva, că „Omul de teatru, prin natura sa, nu poate, nu trebuie, nu știe să se explice."

În ciuda lucrurilor pe care le scria ziarului Avanti, cred că Strehler nu ar fi fost de acord cu cele două prefaţatoare, cel puţin în ceea ce privește scrisorile. E tocmai savoarea ideilor lui Strehler cea care face o lectură plăcută și, de ce nu, ușoară, din aceste scrisori. Pentru orice literatură, cum spunea și Eco, există mai multe niveluri de lectură, și există mai multe tipuri de cititori. Chiar și în cazul unui volum de scrisori, nu cred că un autor își dorește vreodată ca opera lui să fie lecturată doar de cititorul ideal. Mai mult, acest stil „dezlânat" al lui Strehler are darul de a crea impresia că omul vorbește spre tine, cu tine, sau că poartă niște monoloage interioare la care poţi asista și care revelează mașinaţiile uneia dintre cele mai incitante minţi ale teatrului contemporan. Iar un regizor vorbește întotdeauna cu mai multe categorii de audienţă: mai întâi cu actorii, în intimitatea montării spectacolului, apoi cu publicul pentru care creează spectacolul, și, într-un final, cu teoreticienii și criticii care dau măsura lucrurilor. Deci teatrul (și orice artă) are mai multe tipuri de consumatori, la fel ca și textul. Iar pentru spectatorul care vrea să își flexeze puterea de consum și de interpretare a spectacolului de teatru, astfel de lecturi sunt tocmai educaţia de care are nevoie.

Raboni însumează cel mai bine aceste idei. El spune despre scrisorile lui Giorgio Strehler că „întrupează (...) un adevărat tratat de regie teatrală". Iar asta nici măcar nu e o metaforă, sau o exagerare. Un exemplu savuros îl reprezintă o scrisoare a regizorului către Maria de Matteis, scenograf și realizator de costume. Aici, Strehler îi face lui de Matteis o introducere și o descriere a personajelor din Trilogia vilegiaturii de Goldoni, cu note elaborate asupra caracterului fiecăruia și cum ar fi influenţat asta stilul lor vestimentar.

Un adaos interesant la finalul volumului este dialogul dintre Monica Andronescu și Alexandru Darie, un schimb de idei revelator asupra operei lui Strehler, despre a cărui descoperire Darie spune: „Am văzut cum se naște un spectacol din nimic, din două pânze albe și o lumină, am realizat cum se poate crea magia în teatru și ce importanţă are lumina. Atunci am înţeles ce valoare are actorul într-o lumină justă misterioasă. Ce valoare are un decor." Despre ediţia franceză a cărţii, Un théâtre pour la vie, spune că le-o predă studenţilor săi ca lectură obligatorie pentru formarea lor.

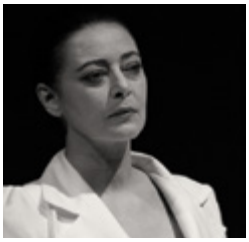
De astfel de mici, minunate descoperiri e plină cartea, și i-aș lăsa pe cititori să le descopere singuri. Un volum didactic și în același timp intim, care îi va bucura pe iubitorii de teatru.

ECHIPA ARTISTICĂ A TEATRULUI „MARIN SORESCU“ CRAIOVA

Alexandru Boureanu - director general

Adrian Andone

Monica Ardeleanu



Gabriela Baciu

Nicolae Vicol

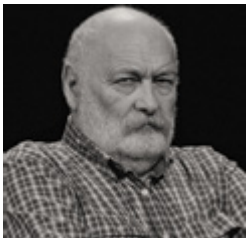
Claudiu Bleonţ

Gina Călinoiu

Ștefan Cepoi

Constantin Cicort

Mirela Cioabă



Ion Colan

Iulia Colan

George Albert Costea

Valler Dellakeza

Anca Dinu

Valeriu Dogaru

Corina Druc

Ilie Gheorghe

Cerasela Iosifescu

Romaniţa Ionescu

Iulia Bleonţ

Sorin Leoveanu

Geni Macsim

Dragoș Măceșanu

Valentin Mihail

Ștefan Mirea

Raluca Păun

Tudorel Petrescu

Nicolae Poghirc

Marian Politic

Tamara Popescu

Nataşa Raab

Angel Rababoc

Cosmin Rădescu

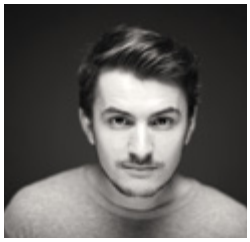
Eugen Titu

Cătălin Vieru

Petra Zurba

Bobi Pricop

Ioana Manciu


Vlad Udrescu

Lia Dogaru - scenograf

Colectivul de conducere și tehnic al teatrului

Manager
Alexandru BOUREANU
Telefon/Fax: 0251.414.150
E-mail: dir.gen@tncms.ro

Direcția Tehnică
Ilarian ŞTEFĂNESCU
Telefon: 0251-418352
Telefon: 0251-415363 int. 201

Contabil Şef
Andreea UVEGHEŞ
Telefon: 0251.415.363 int. 205
E-mail: economic@tncms.ro

Direcția Artistic - Marketing
Adrian ANDONE
Tel. direct: +40.371.124.777
0251-415363 int. 242
E-mail: artistic@tncms.ro

Serviciul Dramaturgie, Comunicare Şi Relații Publice
Nicolae BOANGIU
Telefon: 0251.410.361
Telefon: 0251-415363 int. 211

Secretar literar
Haricleea NICOLAU
Telefon: 0251.410.361
Telefon: 0251-415363 int. 211
E-mail: harinicolau@yahoo.com

Traducător
Iolanda MĂNESCU
Telefon: 0251-415363 int. 215

Serviciul Administrativ
Vasile PREDUȚ
Telefon: 0251-415363 int. 222

Serviciul Juridic, Resurse Umane
Hortensia MITREANU
Telefon: 0251-415363 int. 206
E-mail: juridic@tncms.ro

Secretariat Directorat:
Denisa PÎRLOGEA
Tel/fax: 00-40-251-416942
E-mail: secretariat@tncms.ro

Inginer Şef
Marian MANDACHE
Telefon: 0251.410.361
Telefon: 0251.415.363
E-mail: dir.prod@tncms.ro

Serviciul Producție
Gabriel MARCIU

Serviciul Aprovizionare Transport
Mona BRANDT
Telefon: 0251.415.363 int. 239
E-mail: aprovizionare@tncms.ro

Serviciul Achiziții Publice
Marian MOŞOIU
Telefon: 0251.415.363 int. 210
E-mail: achizitii@tncms.ro

Serviciul Marketing, Programare Şi Logistică Spectacole
Agenția de bilete
Telefon: 0251.413.677

Dumitru GLODEANU - Şef serviciu
Telefon: 0251.413.677
E-mail: agentie@tncms.ro

Serviciul Audit Intern
Carmen PILEA
Telefon: 0251-415363 int. 202

Serviciul Tehnic
Florin IANCU
Telefon: 0251-415363 int. 203

Serviciul Regizorat Tehnic
Bogdana DUMITRIU
Telefon: 0251-415363 int. 214

„Regele Lear", Teatrul Oradea. © Florin Chirea