

# SPECTACTOR

REVISTĂ DE CULTURĂ, INFORMAȚIE ȘI ATITUDINE  
EDITATĂ DE TEATRUL NAȚIONAL „MARIN SORESCU”, CRAIOVA

NR. 3 (37)  
SEPTEMBRIE – DECEMBRIE 2018

TNC — 45 — O ISTORIE  
ÎN MARMURĂ ȘI SPECTACOLE

ILIE GHEORGHE —  
DE LA O SCENĂ LA ALTA





<b>Nicolae Coande</b>	Un Tesseract .....	4
<b>Nicolae Coande</b>	Imagini și cuvinte – ceea ce nu se poate uita .....	6
***	Convorbire cu actorul Amza Pellea – directorul teatrului – și cu arhitectul Alexandru Iotzu .....	8
<b>Arh. Ascanio Damian</b>	Teatrul Național din Craiova .....	13
<b>Ana Maria Hariton</b>	Teatrul Național „Marin Sorescu” din Craiova .....	14
<b>Vladimir Roșulescu</b>	Teatrul craiovean .....	15
<b>Emil Boroghina</b>	45 de ani în actualul edificiu al Naționalului craiovean .....	19
<b>Nicolae Coande</b>	Ilie Gheorghe – de la o scenă la alta .....	22
<b>Ilie Gheorghe</b>	Multe trepte... – interviu .....	24
<b>George Banu</b>	Memoria unui actor și amintirea unui dar .....	27
<b>Marina Constantinescu</b>	În memoriam Ilie Gheorghe. Fantasme la Bechet .....	27
<b>Haricleea Nicolau</b>	Theater Networking Talents – un festival necesar .....	29
<b>Mădălina Nica</b>	Cronică prolixă și progonă a unui festival care crește la fix .....	30
<b>Denislav Yanev</b>	Interviu .....	35
<b>Sebastian Marina</b>	Interviu .....	36
<b>Lia Boangiu</b>	Teatrul politic al lui Patrik Lazić .....	37
<b>Patrik Lazić</b>	Interviu .....	38
<b>Marius Dobrin</b>	Boule de Neige .....	40
<b>Bia Baraboi</b>	Interviu .....	42
<b>Iolanda Mănescu</b>	„Lecția” și „Caii la fereastră” .....	43
<b>Ester Mitrofan</b>	„Teatrul este o artă VIE și viața înseamnă evoluție continuă” – interviu .....	44
<b>Marius Dobrin</b>	O lecție de regie .....	45
<b>Diana Tănase</b>	Interviu .....	46
<b>Laurențiu Tudor</b>	Interviu .....	47
<b>Iana Frezia Elena Oprișă Sulyok</b>	Interviu .....	48
<b>Marius Dobrin</b>	În capul unghiului .....	49
<b>Lia Boangiu</b>	Eseu despre ahei .....	51
<b>Mihai Măniuțiu</b>	„... Scriitorul și omul de teatru din mine se ceartă tot timpul” .....	53
<b>Anca Măniuțiu</b>	„Când e vorba de a iubi ceva, cuvântul «trebuie» nu-și are rostul.” .....	53
<b>Marius Dobrin</b>	Despre banda rulantă .....	55
<b>Mihai Ene</b>	Mihai Măniuțiu .....	56
***	Out of the Books – o provocare .....	57
<b>Xenia Negrea</b>	Să zicem și totuși e .....	59
<b>Cornel Mihai Ungureanu</b>	Viața ca un atractor straniu .....	59
<b>Claudia Gorun</b>	Problema grea a lui Tom Stoppard .....	60
<b>Haricleea Nicolau</b>	Ipostaze ale criticului Mihai Ene .....	62
<b>Bogdan-Cristian Drăgan</b>	Din culise și de prin reviste .....	63

## S P E C T A C T O R

REVISTĂ DE CULTURĂ, INFORMAȚIE ȘI ATITUDINE

EDITATĂ DE TEATRUL NAȚIONAL „MARIN SORESCU”, CRAIOVA

Revistă finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii și Identității Naționale.

FOTO COPERTA 1:  
FOTO ARHIVĂFOTO COPERTA 4:  
FLORIN CHIREA

## REDACȚIA:

NICOLAE COANDE • MIHAI ENE • CORNEL MIHAI UNGUREANU • MARIUS DOBRIN • LIA BOANGIU

## SEMNEAZĂ ÎN ACEST NUMĂR:

NICOLAE COANDE • ARH. ASCANIO DAMIAN • ANA MARIA HARITON • VLADIMIR ROȘULESCU • EMIL BOROGHINĂ • GEORGE BANU • MARINA CONSTANTINESCU • HARICLEEA NICOLAU • MĂDĂLINA NICA • LIA BOANGIU • MARIUS DOBRIN • IOLANDA MĂNESCU • ESTER MITROFAN • MIHAI ENE • XENIA NEGREA • CORNEL MIHAI UNGUREANU • CLAUDIA GORUN • HARICLEEA NICOLAU • BOGDAN-CRISTIAN DRĂGAN

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

# UN TESSERACT

■ NICOLAE COANDE

Teatrul Național „Marin Sorescu” Craiova

Mă uit la câteva fotografii descoperite în arhiva teatrului și văd cum a luat naștere viața. Acolo unde craiovenii erau obișnuiți până în 1969 să cumpere zilnic de-ale gurii (pește, praz, pătrunjel) autoritățile vremii au hotărât că se va vedea... teatru. Era o perioadă în care comuniștii au inițiat câteva proiecte arhitectonice importante: au decis ridicarea sau transformarea unor clădiri uriașe pentru teatrele naționale din Târgu Mureș, Craiova, București. Necesitate ideologizată, planuri ambițios-naționaliste – nu mai contează. Craiova avea nevoie de un teatru nou. Astfel, o piață de produse alimentare a fost strămutată (pe lângă pușcărie) pentru a se face loc unei piețe culturale care domină și azi viața Craiovei – și nu numai.

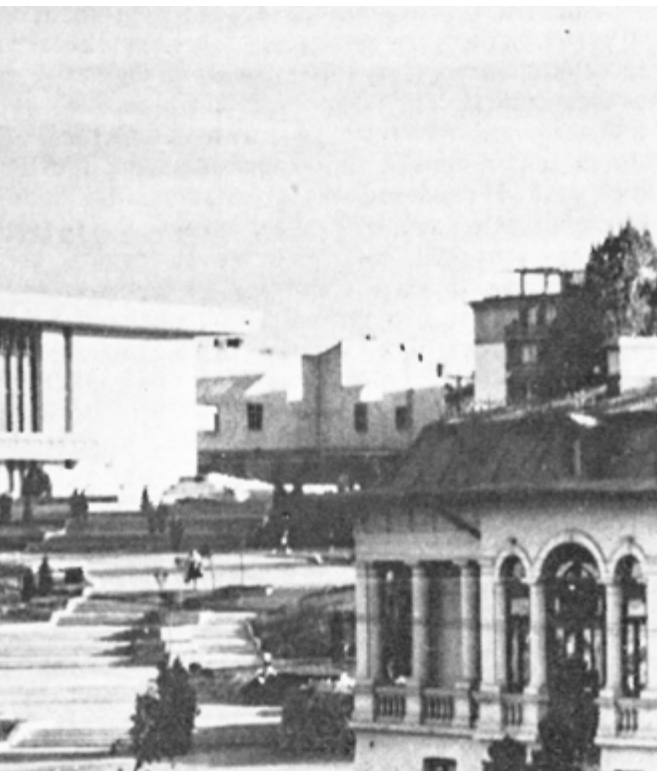
Teatrul craiovean, născut pe la 1850 din dorința de a avea nu doar spectacole, ci și viață spirituală, este un complex cultural și uman al Luminii. Vremurile s-au

schimbat și, ceea ce odinioară era loc de întâlnire al protipendadei, este azi epicentru al artelor. Doar aici la Teatrul Național „Marin Sorescu” pot fi întâlniți actorii, în rolurile lor, scriitorii, într-un spațiu primitor, artiștii plastici, într-un ambient ideal, gânditorii, în lumea – mică, ce-i drept – dezbaterilor de idei, și, nu în ultimul rând, un public tot mai variat, preocupat de acest spectacol fecund al artelor. Un Palat al Artelor, dacă ar fi după mine, un întreg cultural unde oamenii să se regăsească în preocupările și plăcerile lor spirituale. Povestea teatrului craiovean este un spectacol al unei istorii cu panaș, chiar dacă, la 1927, când vechea clădire a ars, viața sa părea sortită nenorocului, eșecului.

Planurile de ridicare a unui edificiu solid pentru scena craioveană datează încă de pe la 1940, când arhitectul Constantin Iotzu, creator al Palatului Ramuri, dar și al



edificiului numit Casa Albă, prezenta deja o posibilă renaștere arhitectonică: Palatul Municipal și Teatrul Național. Nu a fost să fie. Războiul, dar poate și alte cauze, a blocat acel proiect. În 1958, un alt concurs de proiecte pentru o clădire a teatrului nu a fost finalizat. Ridicarea unei clădiri părea o neșansă istorică pentru craioveni.



Fiul lui Constantin Iotzu, Alexandru, a dus mai departe tradiția tatălui său, a reușit să-i împlinească visul. În competiția cu Paul Bortnovschi, viitorul mare scenograf, proiectul său a avut câștig de cauză. A ținut cont inclusiv de sfaturile scenografului, pe atunci, Liviu Ciulei, fiu de arhitect. Vom reproduce în paginile revistei câteva detalii legate de această competiție, precum și descrieri tehnice ale clădirii în care funcționează azi Teatrul Național „Marin Sorescu”. Ar fi putut proiectul lui Bortnovschi să aibă câștig de cauză? Știm azi că în concepția acestuia sălile ar fi putut fi modificate, în raport cu spațiul de joc – o inovație care ar fi trebuit să conteze mult. E ceea ce se întâmplă deja în teatre de prestigiu.

Însă la acea dată a convins ideea lui Iotzu, atent la generozitatea spațiului de joc, a sălii mari (prevăzută inițial a avea 800 de locuri), în armonie cu spațiile înconjurătoare.

Astfel, Iotzu a urmărit, prin crearea unor terase și peluze succesive, „să lase nealterată perspectiva ascendentă către teatru. Spațiile verzi, delimitate, dar legate între ele prin alei, trepte și ziduri de sprijin, alcătuiesc un parc central... desfășurarea parcului susține perspectiva ascendentă către teatru, formele și direcțiile platformelor se regăsesc în orientarea planurilor verticale ale fațadelor și, dinspre Calea București, „ansamblul se citește ca o succesiune gradată a orizontalelor: platforme și amenajări, volumul propriu-zis al foaielor și anexelor, volumul sălii și turnului scenei”. (arhitect Anca Maria Hariton).

Așadar, o armonie care, și aici intervine critica mea, a fost distrusă de construirea parcarii subterane pe locul parcului terasat. Ceea ce a rezultat este o monstrozitate de beton, împănată cu jardiniere agățate pe balustrade de fier, peticite cu gazonul care pare a fi devenit blazonul țoapei de orice nivel din acești ani.

Dispozitivul armonic gândit de Constantin Iotzu, placat cu marmură albă de Rușchița și cafenie de Gura Văii, a fost distrus de actualii edili ai orașului printr-un gest incalificabil cu care vor și rămâne, probabil, în istorie. Ce rost are această nouă groapă în mijlocul orașului, un loc unde altădată fosta groapă era simbol al unui vortex pe care oltenii nu știau cu ce să-l umple? Fie istoria este ciclică, și groapa redevine groapă, fie mintea celor care ar trebui să mediteze asupra moștenirii arhitectonice și culturale a orașului alunecă, tot ciclic, într-un hău profund dictat de genele prostului gust de care se pare că nu putem scăpa.

Văd în fotografiile epocii acele valuri de pământ care apar după taluzarea, nivelarea terenului pentru construcție. Un șantier obișnuit, până la un punct. Manole nu se vede în cadru. Apoi, zidurile de beton se ridică, muncitorii forfotesc pe schele, ceva se înalță spre cer. Și, într-o zi, pe 21 aprilie 1973, o clădire uluitoare, un fel de tesseract picat în mijlocul orașului somnolent de câmpie, este inaugurată în prezența oamenilor mai mult sau mai puțin nedumeriți. Primul director al noii clădiri: Amza Pellea, actorul cel mai faimos pornit din Oltenia în acea vreme. Îl puteți vedea, lângă invitații săi, în fotografia martor ale evenimentului. În acest spațiu reconfortant a început noua istorie a teatrului craiovean, într-un aprilie care mai târziu, coincidență sau nu, avea să devină luna în care marele Festival Shakespeare va duce faima teatrului craiovean în toată lumea.

45 de ani este puțin la scara istoriei, dar intensitatea a ceea ce s-a petrecut în acești ani între zidurile acestei clădiri ar putea asigura energie pentru o sută de ani unui oraș dispus să trăiască mai ales din licăriri.

Et lux perpetua luceat eis.

# IMAGINI ȘI CUVINTE

## CEEĂ CE NU SE POATE UITA



45 DE ANI DE LA INAUGURAREA  
ACTUALEI CLĂDIRI A TNC



Iată de ce sunt bune fotografiile și afișele-martor: sunt memoria unor vremuri apuse. Apuse? Nu s-ar spune, atunci când vorbim de inaugurarea clădirii celei noi a TNC, pe 21 aprilie 1973!

Era un răsărit, desigur, un nou început pentru actorii și spectatorii craioveni care se mutau în casă nouă. Cu un nou director (totul trebuie să fie nou, la început), Amza Pellea, la papion, însoțit de frumoasa lui soție, Domnica, în spațiile de socializare (nu doar socialiste) ale noului edificiu, înconjurat de ștabii zilei („primul”, tov. Petrescu, tov. Firan, preș. Comitetului Județean de Cultură, tov. Gigea – nu încă Gorun, prim-vice al Consiliului Pop. Județean, tov. Cetățeanu, secretarul Comitetului Jud., Alexandru Dincă, dir. adjunct, de trei ori înscăunat ulterior ca șef al teatrului, și alții, *ejusdem farinae*). Puțini actori surprinși de camera de fotografiat. Valer Dellakeza, cu păr negru, *stylish*, și perciuni la modă, fumând, este surprins într-o latură a imaginilor care îi consacră pe potenții zilei, iar în altă fotografie Marina Bașta surăde bucuroasă spre aparat. Imortalități de o zi, dar iată că au ajuns până la noi, la 45 de ani după o inaugurare unde ar fi trebuit să fie prezent și Liviu Ciulei, viitorul mare regizor. La acea dată, Ciulei semnase decorurile și scenografia spectacolului cu care trebuia să debuteze noua clădire a teatrului: „Vlaicu Vodă”, în regia lui Gh. Jora. N-a fost să fie și (nu cunosc motivele) spectacolul de gală a fost înlocuit cu un altul care se afla deja în repertoriu: „Omul care”, de Horia Lovinescu. S-au făcut afiș, caiet-program, Ciulei a publicat un credo, dar nu este un caiet obișnuit de spectacol, ci un buletin mai amplu care prezintă inclusiv noua clădire, redactat de Ion D. Sirbu, Ștefan Balint și Constantin Gheorghiu. Alături de cuvinte de saluturi venite din partea directorilor de teatre naționale din țară (între ei, Radu Beligan), apar cuvântul directorului Amza Pellea, dar și scurte memento-uri ale actorilor veterani ai teatrului: Ovidiu Rocoș, cel care a văzut cum a ars teatrul (Theodorini) în 1927, Vasile Cosma, Ion Pavlescu. Arhitectul, Alexandru Iotzu, semnează și el un scurt text unde ne spune că nu cere „indulgență”. Directorul-adjunct, Alexandru Dincă, semnează un articol ceva mai lung, o istorie sumară a odiseii patrimoniale a teatrului (opinăm că textul a fost făcut de secretarii literari, mai degrabă).

Oferim în paginile următoare inclusiv câteva opinii avizate despre istoricul acestei instituții, ai căror autori sunt buni cunoscători în meseria lor, fie că sunt istorici, arhitecți, fotografi profesioniști.



Imaginile pe care le oferim cititorilor reprezintă o parte din ceea ce posedă arhiva (uriasă) a teatrului. Este o istorie de 168 de ani condensată în această arhivă și credem că un eventual cercetător ar descoperi lucruri interesante, chiar dacă multe dintre comorile sale au fost dezarhivate și publicate în istoria teatrului, semnată de Al. Firescu și C. Gheorghiu. O privire proaspătă, chiar critică, în context comparatist, nu ar strica, însă.

Dintre textele care discută arhitectura noii clădiri se remarcă cel al arhitectei Ana Maria Hariton, reprodus de pe siteul *inforom-cultural*, unde precizările specialistului sunt absolut necesare pentru a se înțelege complexitatea proiectului, ba chiar a proiectelor candidate, precum și modul în care proiectul lui Iotzu se încadra în ambientul Craiovei din acei ani. Naturalețe, organicitate, deziderate astăzi greu de atins într-un oraș sufocat de construcții pretins novatoare, elucubrante, mortificat în anumite zone căzute în fadoarea griului comunist.

Textul arhitectului Ascanio Damian, publicat în revista *Arhitectura* (nr. 1/1974), referitor la teatrele din Craiova și Tg. Mureș, este prodigios prin informațiile pe care le oferă despre tehnica arhitectonică pusă în joc

Nu în ultimul rând, publicăm cu plăcere un dialog purtat de redacția revistei *Arhitectura* (nr. 1/1974) cu Amza Pellea și Alexandru Iotzu. Dialogul a fost descoperit în arhiva revistei de tânărul arhitect și fotograf Albert Dobrin. Publicăm de asemenea un articol al istoricului amator ing. Vladimir Roșulescu, curios și bine informat, despre istoria orașului, care a cercetat câteva lucrări din arhive craiovene și a oferit un sinopsis coerent referitor la odiseea clădirilor încercatului teatru, precum și amănunte interesante despre urbanismul epocii pe care a cunoscut-o cel mai bine, cea socialistă.

Acum, teatrul respiră din nou în epoca în care s-a format cândva, cea „capitalistă”...

# CONVORBIRE CU ACTORUL **AMZA PELLEA** — DIRECTORUL TEATRULUI — ȘI CU ARHITECTUL **ALEXANDRU IOTZU**

**Redacția Arhitectura:** *Vă rugăm să ne spuneți în ce măsură răspund noile construcții teatrale, Naționalul din Craiova și Teatrul din Tg. Mureș, unor cerințe stringente existente în domeniul culturii teatrale în țară și, în special, în Oltenia?*

**Amza Pelea:** În primul rând ar trebui să spun că noul edificiu al Teatrului Național din Craiova constituie un răspuns la o necesitate vitală din punct de vedere cultural. După cum știți, Teatrul Național din Craiova a ars în 1923 (de fapt, în 1927, după surse istorice consacrate, n. red. SpectActor). De atunci, activitatea teatrului s-a desfășurat în sediul unui liceu, într-un amfiteatru care a fost adaptat, făcând într-un fel față multă vreme cerințelor culturale ale orașului. Dar Craiova nu avea, de fapt, un teatru. Deci, din acest punct de vedere, noul Teatru răspunde într-adevăr unei necesități culturale pregnante în Oltenia.

**Redacția:** *Există o viață teatrală bogată în Craiova?*

**Amza Pellea:** Craiova împlinește în curând 125 de ani de activitate teatrală neîntreruptă, [în] afară de o scurtă pauză, când, sub regimul trecut, teatrul a fost oarecum prigonit. Cu toate acestea el și-a continuat activitatea chiar în această stare de – aș zice – ilegalitate. Nu pentru că eu sunt oltean, dar vreau să subliniez că, după părerea mea, Craiova are un public spectator dintre cele mai înzestrate, în sensul că este un public cu personalitate. La Craiova, dacă spectacolele sunt bune, atunci nu este nevoie de program și de afișaj; sălile sunt arhipline, iar la sfârșit au loc un soi de manifestații de simpatie față de trupă, de actori.

Dacă însă spectacolele sunt proaste, nu se întâmplă ceea ce se întâmplă la București, adică spectacolul merge mai târziu sau mai grăbiș, cu săli pe jumătate sau aproape goale. Dacă spectacolele sunt proaste, la Craiova nu vine un câine împușcat, adică sala e goală și s-a terminat, nu se mai joacă. Din acest punct de vedere, publicul



Domnica Pellea și Amza Pellea

craiovean este un public –cum să spun – foarte prezent. Pentru cei care fac teatru, atitudinea publicului este într-adevăr elocventă, te poți orienta precis.

Din acest punct de vedere este publicul cel mai înzestrat pentru teatru și bucuria cu care participă la spectacol este specifică temperamentului oltenesc, ceea ce face din spectacolele bune niște manifestări cu adevărat sărbătorești.

**Redacția:** *Probabil că fiecare om de teatru – așa cum arhitectul își poate imagina o construcție ideală – vede în felul său teatrul ideal. Nu este, probabil, o întrebare simplă, dar v-am fi recunoscători dacă ați putea, în linii mari, să descrieți, să caracterizați, acest teatru ideal.*

**Amza Pellea:** Înainte de a intra propriu-zis în subiect aș vrea să spun că am avut ocazia să colind aproape întreaga Europă și am mai fost și pe alte meleaguri și, bineînțeles că, ori de câte ori am fost pe undeva m-am interesat să văd și teatrele. Nu mai vorbesc de majoritatea teatrelor pe care le-am văzut cu ocazia spectacolelor pe care le-am jucat pe scenele lor, în turnee. Trebuie însă să spun că un teatru ca acela de la Craiova, care să întrunească o sumedenie de calități: să fie și funcțional, și frumos, să fie și aerisit și utilat, cu posibilități de utilare, să aibă și un foaier frumos, deci un teatru de talia celui de la Craiova nu am văzut decât la Helsinki – Teatrul Național – care era construit, eu mă pricep mai puțin la arhitectură, dar din câte mi-am dat seama, folosindu-se denivelările terenului la maximum.

**Arh. Iotzu:** Este binecunoscuta lucrare a arhitectului finlandez Penttillä, apreciată și adesea menționată în documentația de specialitate.



**Amza Pellea:** Îmi pare foarte bine, înseamnă că eu am simțit la fel. Acel teatru are un hol, un foaier rotund de jur-împrejurul teatrului, care urmărește denivelările terenului. E foarte luminos, cu geamuri foarte înalte și natura, orașul, intră în teatru, adică se face o fuziune cu mediul ambiant. Ceea ce mi se pare nu numai o idee frumoasă, dar și modernă. Adică teatrul nu mai poate să fie un loc izolat, un turn de fildeș, unde oficiază niște preoți care nu au nicio legătură cu lumea din afară. Acesta mi se pare mie că este unul dintre principiile care trebuie să stea la baza unui teatru modern ideal. Știu că sunt mulți care reproșează Teatrului Național din Craiova faptul că nu are loji. Mi se pare un lucru depășit în epoca noastră: adică nu știu pe ce criterii am putea noi selecționa spectatorii, în așa fel încât unora să le dăm niște locuri preferențiale din punctul de vedere al vizibilității și poate și al așezării în sală. Mi se pare mult mai adevărat și mai aproape de felul nostru de a gândi un teatru în stilul acesta – amfiteatru – unde, cum este la Craiova, spre fericirea noastră, se vede și se aude excelent din toate locurile.

**Redacția:** *Vizitând teatrul, am auzit cuvinte de laudă cu privire la acustica sălii, pe care personal am apreciat-o foarte mult, dar nu este aici locul să-mi exprim un punct de vedere personal. Dar pentru că tocmai dv., care, nu vă fac un compliment, sunteți și un mare actor, va referiți la acustică, poate ne spuneți mai multe despre acestea.*

**Amza Pellea:** Am jucat în foarte multe săli de teatru și trebuie să recunosc, o durere mare a profesiei noastre este legată de acustica sălilor, în sensul că teatrul modern, spre deosebire de teatrul care se juca acum câteva decenii, care era mai lansat, mai declamatoriu, mai sfărăitor, tinde – și din cauza televiziunii și a cinematorafului – spre o vorbire mai obișnuită, cât mai aproape de cotidian. Sigur că se sare de multe ori peste cal, adică vorbirea devine chiar cotidiană, și atunci nu mai este artistică, nu mai impresionează, dar din punctul de vedere al intensității, pentru a da spectatorilor senzația de realitate, pentru a face spectacolele realiste, este nevoie să vorbești cât mai aproape de cotidian. Or, asemenea lucru nu ți-l permite decât o sală cu o foarte bună acustică. La noi în țară sunt câteva teatre cu acustică bună, dar care au destul de multe puncte moarte și atunci actorul este obligat să „împingă” vocea. „A împinge” vocea, vorbesc în limbajul nostru, a avea grijă să vorbești mai tare decât simți este în detrimentul trăirii. Asta duce în ultimă instanță spre un teatru formal, făcut, spus. Consider că pentru un teatru adevărat, de trăire profundă, adâncă, emoționantă, este nevoie de o acustică perfectă și teatrul de la Craiova are această acustică perfectă.

Am avut emoții nemaipomenite până când a avut loc spectacolul cu lume în sală, deși fusesem la repetiții, pentru că de obicei acustica se schimbă: dar când, la spectacol, fiind în loja oficială sau în fundul sălii am auzit pe un actor trăgând aer, inspirând, mi s-au umplut ochii de lacrimi. Eu îi invidiez pe colegii mei de la Craiova pentru că au seară de seară posibilitatea să joace într-un asemenea lăcaș, cu o adevărată acustică de vioară. Am scris și în revista *Ramuri* un articol

în care am arătat că așa, placată cu lemn cum este și având acustica pe care o are, sala de la Craiova îmi îndreptățește, îmi întărește dragostea pe care o am pentru pădure. Lemnul e cald, încălzește și ochii și, mai ales, sunetele. Din acest punct de vedere cred că suntem cei mai buni, nu numai din România, ci, din punctul de vedere al acusticii, este unul dintre cele mai bune teatre.

**Redacția:** *Pentru că v-am întrerupt, îmi cer scuze. În definirea unor elemente ce ar putea caracteriza un teatru ideal, vă rog să-mi spuneți câteva cuvinte cu privire la relația dintre sală și scenă, în general, și în cazul teatrului din Craiova în particular.*

**Amza Pellea:** Sigur că toate se leagă și de o anumită concepție asupra teatrului. Cunoscoți colegi care se simt prost când sunt puși să joace pe o scenă care este la nivelul publicului. Adică ei se simt ajutați când sunt mai sus, pe podium. După părerea mea nu au dreptate, pentru că tocmai această înălțime a scenei creează ceva artificial. De la începutul actorului se simte pe o poziție neobișnuită, este privit de jos în sus.

Sigur că noi interpretăm eroi; arta noastră are foarte multă simbolistică în ea. Dar eu consider că o scenă la nivelul privirii spectatorului, care îți dă posibilitatea de a te privi în ochi cu acesta, lipsindu-te de poziția avantajoasă pe care ți-o oferă podiumul scenei, te obligă să găsești în alte direcții argumente directe de convingere a sălii, să dai o profunzime mai accentuată interpretării, să ai credință în ceea ce faci. Mai mult decât atât, eu cred că este avantajos pentru spectatori, deoarece un teatru cu o scenă la nivelul sălii, la nivelul de privire al spectatorului, fără lumini de rampă, nu poate să înșele. O scenă prea înaltă poate să inducă în eroare pe spectator, în sensul că actorul poate mima un sentiment și să-l ia ca atare. E mai greu să faci acest lucru pe scena unui teatru ca cel de la Craiova și am și stat cu băieții de vorbă – cu colectivul – și le-am explicat că aici nu se poate trage chiulul. Aici trebuie să crezi în ceea ce faci, pentru că totul se vede. Adică ești cumva nud în fața spectatorului. Sigur că este mai greu să faci teatru în aceste condiții, dar e mai frumos.

**Redacția:** *Tovarășe profesor, după știința noastră, scena oferă mai multe posibilități de relație cu sala. V-am ruga să le treceți în revistă.*

**Arh. Iotzu:** Sala este astfel concepută încât să se poată realiza toate cele trei forme clasice de teatru: elisabetan, arenă și italian. Actualmente funcționează numai în ipostaza de teatru italian, celelalte două variante nefiind realizate din lipsă de fonduri. Dar sper că în cadrul unor viitoare puneri în scenă, așa cum s-a reușit la Teatrul Bulandra, să se realizeze și la Craiova celelalte ipostaze de amenajare. Ele nu ar necesita fonduri deosebite. Detaliile sunt date, așa încât printr-o colaborare cu noua direcțiune, ele ar putea fi realizate relativ simplu.

**Amza Pellea:** Eu vreau să profit de prilej, să-i mulțumesc tovarășului arhitect Iotzu pentru faptul că atunci când a construit teatrul, și când a fost vorba de reduceri de fonduri, dumnealui a fost foarte intran-

sigent, a renunțat numai acolo unde lucrările se puteau continua pe parcurs. Pentru că dacă tăia din investiție de la construcție, de la foaier, lucrurile nu se mai puteau repara. Și ca să-l încurajez în ceea ce spunea mai înainte: din lipsă de fonduri, scena teatrului din Craiova nu avea turnantă. Nu s-a putut face! Dar locul exista. Noi, de fapt, am realizat-o cu ajutorul celor de la „Electroputere”. Sigur că ea este aplicată, însă a ieșit foarte bine, foarte frumoasă, foarte ingenios făcută și principalul este că avem turnantă. Deci are dreptate tovarășul arhitect Iotzu: cu timpul vom putea ajunge și la celelalte forme ale sălii; noi îi mulțumim încă o dată pentru faptul că a prevăzut spațiile necesare pentru realizarea lor.

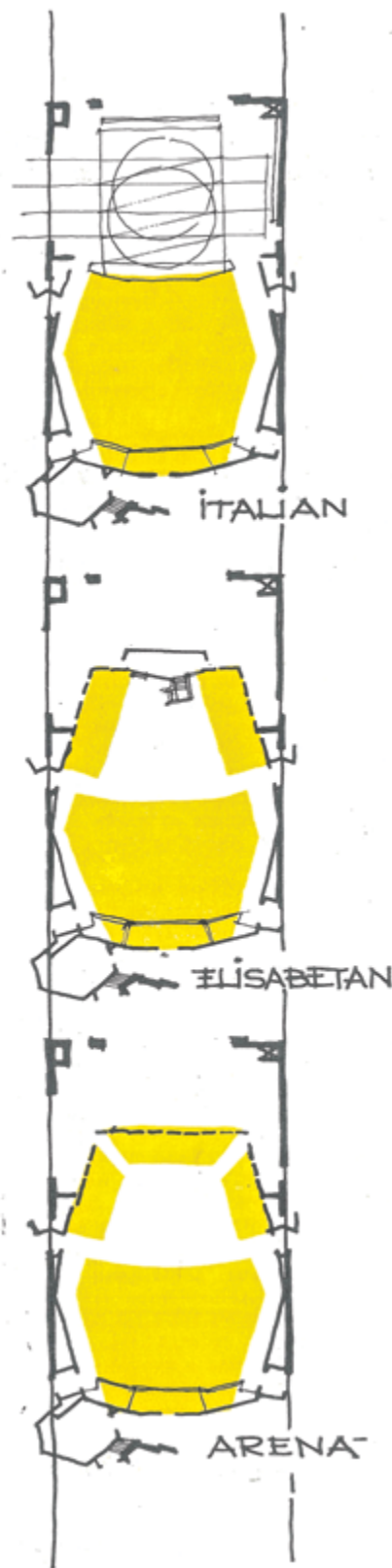
**Redacția:** *În ziua de azi, pentru realizarea unui spectacol, teatrul recurge la o serie întreagă de utilaje și mijloace tehnice. Vă întreb pe dumneavoastră, ca actor și conducător de spectacole, în ce măsură credeți că această utilizare a scenei poate avea la un moment dat o limită?*

**Amza Pellea:** Vă spun un lucru foarte personal. Nu sunt contra utilărilor ultramoderne ale teatrului, cu condiția ca ele să nu se simtă în spectacol, să nu devină un lucru în sine, o demonstrație tehnică care să nu facă parte din spectacol. Pentru că puterea de supraviețuire a teatrului, și eu sunt optimist în lupta aceasta cu televiziunea și filmul, constă tocmai în faptul că spectacolul este unic, el moare în seara respectivă, ai de-a face cu oameni vii. Or, în aceste împrejurări, tot ceea ce este viu în glas, priviri, acestea trebuie să predomine în spectacolul de teatru.

Atât timp cât el va rămâne așa, va fi el însuși și va atrage spectatori, pentru că altfel recurgi la film și la alte genuri de spectacol care sunt mai perfecționate.

În cinematografie sau televiziune au condiții tehnice mult mai bune.

**Arh. Iotzu:** Aici aș face o completare. De la început a trebuit să reducem din fonduri fiindcă, după primele noastre studii, teatrul acesta ajungea să coste aproape dublu decât a costat. Primul lucru la care am renunțat a fost, evident, dotarea mecanicii de scenă și multă vreme am fost foarte întristat, îndurerat de această reducere masivă



Schița scenelor Teatrului Național Craiova

pe care am făcut-o, până când am vizitat o serie de teatre din Republica Federală Germania care, după cum le știam din reviste, păreau deosebit de bine și complet utilitate. Când m-am dus însă la fața locului am constatat că numai o parte din proiect era realizată. Față de mirarea mea, cei de la teatrul respectiv – este vorba de teatrul din Bonn – mi-au replicat: «Sunt trecute toate în proiect dar bine că nu le-au făcut pe toate». Teatrul nu avea decât o culisă din față-spate. Pe a doua, cea laterală, nu au mai executat-o. Adică, lucrurile au, totuși, o limită, exact cum spune tovarășul Amza Pellea.

**Amza Pellea:** Am văzut un teatru în Suedia, care are scena împărțită în vreo opt părți care se mișcă independent. Se ridică și se coboară cu un sistem mecanic, lucru care într-un teatru clasic se obține prin montarea de practicabile. În ultimă instanță, aceste procedee tehnice ușurează în primul rând munca mașiniștilor, muncă pe care spectatorii nu o văd. În ceea ce privește însă folosirea lor chiar în timpul spectacolului, este evident că unele spectacole permit acest lucru și altele, desigur, nu. Nu știu dacă o asemenea abundență de mijloace tehnice nu ar supăra în piesele lui Cehov sau chiar în Shakespeare; adică, modernizarea spectacolului merge până la un punct, pentru că altfel devine ceva în sine și îndepărtează spectatorul de la fondul de idei al piesei și nu acesta este scopul unui spectacol.

**Redacția:** *După cele văzute și auzite vizitând teatrul dv., el prezintă unele inovații, dacă se poate spune așa, în privința funcționalității părții de servicii a teatrului. Mă refer îndeosebi la atelierul de asamblare care se află în legătură cu curtea și în același timp cu ascensorul și cu scena. V-am ruga să dați o apreciere acestui aspect.*

**Amza Pellea:** Orice teatru are culise, pe care spectatorii, de obicei, nu le văd și nici nu-i interesează. Totdeauna se pune





problema spațiului, adică a degajamentului care să permită montarea rapidă și eficace a decorului, a schimbării lui. Din acest punct de vedere teatrul din Craiova este proiectat și realizat în condiții excelente: în stânga și în spatele scenei mai există încă două scene de aceeași dimensiune, iar în spatele celei de-a doua scene mai există o sală de repetiții, despărțite tot prin niște cortine metalice, care permit, atunci când concepția regizorală o cere, să transforme toate aceste spații într-o singură scenă, care este aproape mai mare decât sala. Este, deci, un spațiu foarte larg; degajamentele sunt foarte bine făcute. Ascensorul, care are dimensiunea și înălțimea degajamentului, permite manevrarea și aducerea foarte rapidă a decorului de jos, din atelierul de pictură, iar atelierul de tâmplărie, din acest punct de vedere, este ideal.

**Redacția:** *Mi-aș permite să revenim la expresivitatea teatrului. Pentru că, așa cum apare ea în momentul de față, creează pentru unii, să nu le spunem semne de întrebare – dar în orice caz opinii diferite. După părerea multora, teatrul din Craiova este înscris într-o expresie arhitecturală modernă, de o mare simplitate, sobrietate și eleganță. V-aș ruga să faceți o apreciere a felului în care teatrul din Craiova se înscrie în caracterul orașului și, de asemenea, să ne spuneți cum și în ce fel a fost privit din acest punct de vedere de dv. și de locuitorii Craiovei.*

**Amza Pellea:** Eu v-aș da numai un element, ca să trageți dv. concluziile: de când a fost construit Teatrul Național din Craiova, locul de promenadă al craiovenilor

s-a schimbat; el se deplasează spre împrejurimile teatrului. Teatrul este, așa cum ați remarcat dv., modern, frumos, bine așezat, echilibrat. Mai mult decât atât, eu aș zice că a devenit o obligație concretă pentru constructorii și pentru arhitecții olteni, pentru că, volens-nolens, trebuie să țină seama de frumusețea acestui teatru în construcțiile pe care le vor clădi în apropiere. Adică el trage spre bine și spre frumos întreaga urbanistică a Craiovei. Sunt pus în situația de a nu putea fi obiectiv, pentru că mie îmi place foarte mult. Am mai spus-o, de altfel. M-a întrebat odată cineva, unde îi punem firma. Discutând însă, altă dată, în trenul cu care veneam la Craiova, cu cineva care nu văzuse teatrul decât pe dinafară, spune: „Nu știu cum este pe dinăuntru, dar ce se vede este foarte frumos, este ca o lebedă albă”. Această definiție m-a impresionat atât de mult, încât atunci când am fost întrebat din nou, insinuant: „E gata, dom’le?”, „E gata, dom’le” i-am răspuns. „Ce gata, că n-are nici firmă!”. Mi-a venit atunci pe buze: „Ce rost are să scrii pe o lebedă albă cu litere negre: lebedă albă”.

Cam așa e. Este realmente foarte frumos.

**Redacția:** *Cu ocazia aceasta îmi permit o întrebare oarecum adiacentă, care ne frământă pe noi, arhitecții, și, cum ni se prezintă un prilej foarte potrivit de intervenție în această direcție, vă întreb ce credeți dv. despre un fapt curent astăzi: se știe de cine este scrisă o carte, se știe cine a făcut un spectacol ș.a.m.d. Dar foarte puțini sunt cei ce știu cine a realizat o operă de arhitectură de talia celei pe*

*care o aveți în Craiova. Ce credeți că ar fi de făcut?*

**Amza Pellea:** Exista un obicei, care nu știu de ce în ultima vreme nu se mai practică: pe clădirile importante exista o placă, precum o carte de vizită, și noi chiar avem intenția să facem acest lucru în holul teatrului sau în alt loc pe unde trece lumea, pentru că este normal să fie așa. Mai mult decât atât, eu nu l-am cunoscut pe tovarășul arhitect Iotzu decât cu ocazia luării în primire a teatrului, dar, ca să fiu sincer, aș spune un lucru care nu știu în ce măsură este valabil, dar eu așa simt: mi se pare că teatrul din Craiova este reușit pentru că el este opera unui arhitect. Adică eu cred că pentru a impregna o anumită personalitate unei creații este necesar ca responsabilitatea acestei creații s-o aibă o singură persoană. Munca în colectiv, cred eu, este eficientă în diferite domenii, dar în materie de concepție acest lucru mi se pare mai dificil. După părerea mea, chiar dacă patru arhitecți buni pot face patru clădiri foarte frumoase, cred că patru arhitecți făcând o singură clădire au mai puține șanse. Este normal să fie așa. Adică mă gândesc ce ar fi dacă m-aș apuca să joc un rol cu încă un coleg: bine, nu este posibil, dar dacă ar fi posibil, cum ar fi această rezultantă a concepțiilor noastre?

**Redacția:** *Ce părere aveți dumneavoastră, tovarășe profesor, în această direcție?*

**Arh. Iotzu:** Mie mi se pare că tovarășul Amza Pellea are dreptate. Cred că o operă de arhitectură, ca orice operă de creație,



Teatrul Național „Marin Sorescu” Craiova

trebuie să fie rezultatul unei singure voințe. Aceasta este părerea mea certă și de foarte multă vreme confirmată ca atare. Eu am colaborat cu o serie întreagă de colegi la alte lucrări și am colaborat în bune condiții, dar trebuie să mărturisesc că totdeauna mi-am impus punctul meu de vedere. Adică am ascultat, am conlucrat corect, dar până la sfârșit o decizie trebuia luată de cineva și evident că gradul de colaborare poate să fie mai mare sau mai mic, dar decizia de fond aparține unei singure persoane din colectiv. Când această decizie nu aparține nimănui, rezultatul se vede!

**Amza Pellea:** Se vede și, în cazul arhitecturii, rămâne în piatră...

**Redacția:** ...pentru multă vreme. Pentru că vorbiți de colaborare, am înțeles că, din păcate, cu tovarășul Amza Pellea nu ați putut, pentru că nu d-sa s-a ocupat de teatrul din Craiova pe vremea când dvs. făceați proiectarea. V-aș ruga, totuși, să ne spuneți care au fost relațiile de colaborare cu cei care au întocmit tema, cu beneficiarii și investitorii teatrului din Craiova?

**Arb. Iotzu:** Eu n-aș vrea să-mi trag spuză pe turță. În cazul în speță, însă trebuie să mărturisesc că încă de la elaborare am participat direct și așa putea chiar spune că am elaborat de fapt tema propriu-zisă. Noi am

primit de la Comitetul pentru Cultură și Educație Socialistă o temă unică pentru cele două teatre din Craiova și Tg. Mureș. Această temă era mult prea amplă și nu se înscria în niciun caz în efortul pe care statul putea să-l desfășoare în acest domeniu. Tema a trebuit să fie revizuită și ca atare m-am documentat foarte serios și am consultat oamenii de teatru care îmi erau apropiați și oarecum prieteni. Mă refer la arhitecții care lucrează în teatru; în primul rând este vorba de Liviu Ciulei, cu care am mai colaborat și când am făcut reconstrucția Teatrului Mic din București și cu care m-am sfătuit foarte mult, fără să-l urmez întocmai, dar mi-a dat o mulțime de sugestii foarte bune. De asemenea am discutat cu arhitecții Paul Bortnovski și Traian Nițescu. Evident am discutat și cu alți specialiști și mai ales cu cei din localitate fiindcă era foarte bine să cunoști exact plafonul la care trebuia să ajungi. De mare folos a fost și deplasarea documentară din Republica Federală Germania, care, deși a fost făcută după ce proiectul fusese întocmit, mi-a lămurit unele lucruri.

**Amza Pellea:** V-a liniștit.

**Redacția:** Am vrea să vă mulțumim pentru onoarea pe care ne-ați făcut-o și în același timp vă rugăm ca în final – deși știu că nu este foarte simplu – să vă formulați un punct de vedere cu privire la arhitectura noastră în

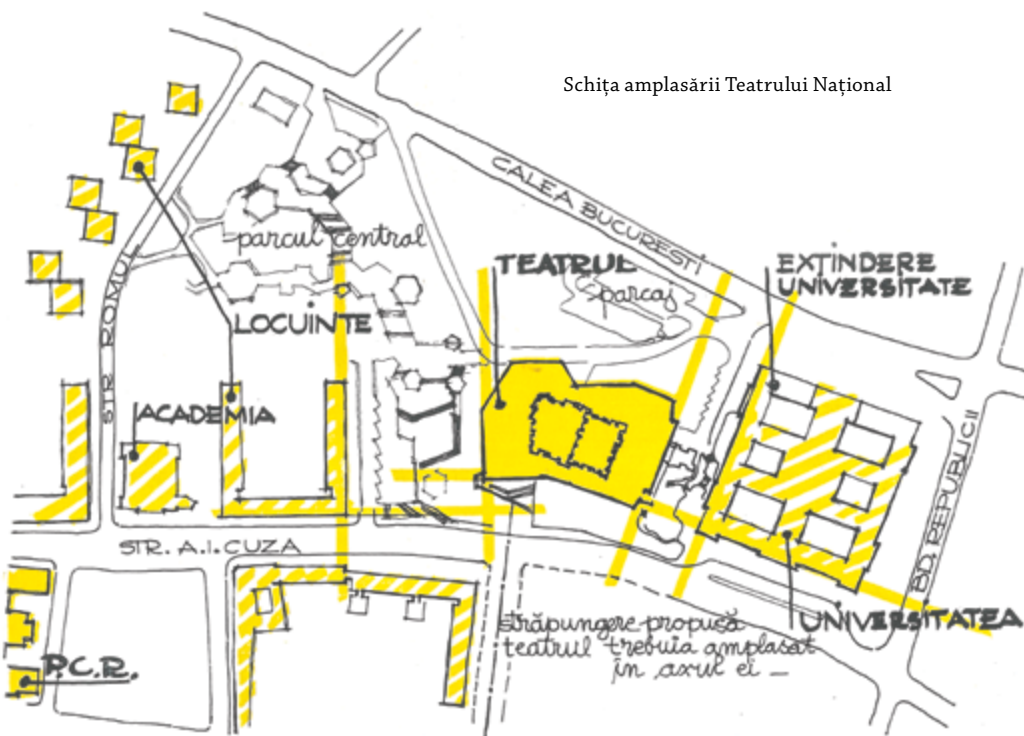
momentul de față, în general, și ce ați așteptat dv., ca artist, dar și ca cetățean, de la noi, arhitecții, și de la arhitectură.

**Amza Pellea:** Vorbesc în cunoștință de cauză, în sensul că cunosc, ca oricare cetățean al țării noastre, efortul imens pe care-l face toată națiunea pentru economie și-mi dau seama că sarcina dv., din acest punct de vedere, nu este ușoară. Aș vrea să încep cu un reproș la o perioadă trecută, când s-a construit foarte mult, și s-a construit, desigur, pentru nevoile reale ale populației, ale orașelor, dar s-a ținut mai puțin seama de frumusețea lucrurilor construite. Așa cum spuneam mai înainte, dv. aveți o mare responsabilitate, pentru că ceea ce faceți rămâne cel puțin o sută de ani, dacă nu mai multe sute de ani. Or, eu cred că în această direcție trebuie să luptați în continuare pentru a vă face înțeleși: pentru a avea condiții ca să puteți face niște lucruri care să fie și frumoase și, în același timp, să depășească mereu epoca în care trăim, adică să fie mereu cu un pas înaintea pentru că, în fond, în ultimă instanță, civilizația omenirii pe asta s-a bazat și dacă știm astăzi ceva despre civilizație, elementul principal este arhitectura. Și n-ar trebui să neglijam acest lucru.

Undeva, meseriile noastre sunt apropiate. Dacă noi ne străduim să înfrumusețăm sufletul omului, sensibilitatea dv., prin ceea ce le puneți în fața ochilor trebuie să-i înfrumusețăm în aceeași măsură, pentru că, totuși, viața este scurtă și ireversibilă și haideți să ne bucurăm ochii. E păcat să ne amărăm cu lucruri nu totdeauna destul de frumoase. Eu observ că în ultimii 10-15 ani există un efort care a și început să dea rezultate, în sensul că noile cartiere care s-au făcut în orașe au început să împrumute ceva de la personalitatea orașului. Pentru că într-o vreme se construia în așa fel încât, dacă te duceai noaptea legat la ochi nu știai dacă ești la Brăila, dacă ești la Galați sau dacă ești la Oradea. Și e păcat. Știu că este greu pentru că, probabil, se fac niște planuri economice unitare, sistematizate, și atunci este greu să ceri niște bani în plus. Totuși, trebuie făcut ceva.

Revista *Arhitectura*, nr. 1/1974, pp. 23-28





# TEATRUL NAȚIONAL DIN CRAIOVA

Arh. Ascanio Damian,  
revista *Arhitectura*, nr. 1/1974

Îi cunosc oarecum povestea și-mi reamintesc bine propunerile izvorâte dintr-un concurs public organizat acum destul de mulți ani, fiind personal membru al juriului, dacă nu cumva chiar președinte al acestuia. Amplasamentul era același și nu cred că programul teatrului ca atare să fi suferit notabile schimbări, decât poate redimensionarea, citește: majorarea spațiilor de producție. Rezultatele și unele propuneri de rezolvare de atunci mi s-au părut și le consider și acum bune. Ceea ce s-a schimbat între timp și influențează în oarecare măsură, dar deloc decisiv, situația și concepția, s-a petrecut în sistematizarea zonei adiacente, de altfel nici aceasta foarte afectată de incontestabile transformări și înnoiri intervenite între timp în orașul Craiova. Probabil un deceniu, dacă nu mai mult, în care mai ales scara orașului a suferit modificări. Rețin, de altfel, că din propunerile merituoase ca rezultat al concursului de atunci, teatrul însuși părea și era probabil sensibil mai mic decât cel realizat de colegul Iotzu. Nu cred, însă, că programul ca atare să fi fost mult diferit, dar probabil substanțial amplificat în principalele sale componente și cu deosebire scena și anexele acesteia, precum am arătat mai sus.

Poate că stimatul meu coleg să fi fost și el furat de tendința pe care o au arhitecții și anume

de a lua în considerare, pe drept sau nedrept, capacitățile și programele maxime, acoperiți de pornirea, de data aceasta aproape inexorabilă, a beneficiarului de a spori pretențiile, în orice caz de a solicita satisfacerea în cea mai cuprinzătoare formă a nevoilor sale, mai mult sau mai puțin justificate în confruntarea cu nevoile reale, verificate. [...]

Privitor la implantarea teatrului într-o nu foarte ușor de stăpănit situație, aș avea numai cuvinte de laudă. Subliniez dibăcia cu care frontul principal face „față” la două alinamente majore. În afara faptului că frângerea frontului rezolvă simplu, elegant, o certă dificultate, soluția adoptată sporește interesul și conferă o notă discretă de dinamism, care nu păgubește, ci favorizează plastica volumului, căruia i s-ar putea altfel reproșa o oarecare platitudine, izvorâtă, bineînțeles, și implicată de dispunerea, altfel perfect logică, a unor piese funcționale anexe, dar ca atare inexpressive.

Mă întreb dacă nu ar fi fost mai consecventă, mai împlinită ideea de a oferi larg vederii, pe cele trei laturi, spațiile de acces, holul principal, foaietul și degajamentele atât de reușite ca geometrie, scară și tratarea, amplificând și extinzând vizual frontul intrării, să-i zicem principale, împreună cu spațiile majore corespun-

zătoare, în dauna tratării cvasiopace a acestei laturi dinspre str. A.I. Cuza. Lasă că aceasta nu ar fi fost în contradicție ci din contră, ar fi accentuat alura asimetrică a planului și ar fi putut oferi vederii din exterior, ar fi făcut „spectaculoasă” o scară importantă de acces la sală, care este altfel destul de închisă, inactivă, într-o totuși atât de modelată, izbită și cu *schwung* imagine interioară, impresionantă chiar de la intrare și păstrând tot interesul pe întregul parcurs al spectatorilor.

Denivelarea locului a fost după părerea mea fără ezitare și cu abilitate speculată de proiectant, care a izbutit să rezolve favorabil accese aproape de egală importanță din două direcții, obținând astfel și un vădit spor de interes plastic, accentuat și de decroșul categoric al volumului marcând intrările și spațiile majore ale publicului, față de corpul numeroaselor și voluminoaselor anexe care repet, poate au fost cu prea multă dărnicie satisfăcute.

Desigur că volumul și plastica turnului scenei pot da naștere la controverse. Dar care turn de scenă și de la care teatru reușește să facă și să treacă neobservată sau să profite în vreun fel de exprimarea acestei înnăscute tare? Poate că elementele verticale nu au găsit tocmai dimensionarea și ritmul. Poate că acestea nu ar

fi trebuit regăsite în registrul cuminte de sub larga cornișă.

Dar cred că nu exagerez recunoscând o certă reușită, atât în imaginea volumelor citite din exterior, cât și a celor interioare, foarte bine nuanțate, dezvăluite de altfel cu aceeași elocvență ca în realitate, în secția longitudinală a proiectului, această piesă de bază care controlează atât de exact înfățișarea obiectului arhitectural, atât exterior, cât mai des interior.

Cât de fidel reușește să reprezinte aceasta, accesul cursiv al publicului, încărcarea scării, desfășurarea spațiilor, generoase nu atât prin dimensionare, cât prin adeseori subtilă întrepătrundere, cât de bine verifică proporțiile sălii și cât de consecvent redă o alcătuire în ansamblu foarte reușită, trădând însă evident și cu evidență raportul, deja repetat criticat dintre spațiile publicului plus sala și cele ale scenei plus anexele acesteia.

În privința exteriorului feliicit și fericesc pe autor că a putut convinge pe cei în drept ca întreaga fațadă să fie placată cu material durabil și agreabil la vedere, care dă edificiului și convenita prestanță, remarcând și în această privință o judicioasă utilizare a materialelor și o foarte corectă elaborare a detaliilor, de altfel de observat în întreaga realizare. Excepție cred că fac unele detalii ale tratării de interior. De pildă, modelul decorativ al mochetei care acoperă pardoseala foaierei, forma și execuția mobilierului aflat acolo, probabil în pripă și de gata preluat, o oarecare lipsă de unitate în decorarea și cromatica unor elemente aflate în sala de spectacole altfel, de foarte reușite proporții, și bune elaborări de detalii, cu excepția poate a plafonului, atât ca desen, cât și ca amănunțire, lăsând vizibile și pe alocuri stridente corpurile luminoase.

În concluzie, o lucrare în ansamblu remarcabilă, stăpânită funcțional, constructiv și tehnic sub toate aspectele – reproșul meu de bază, asupra căruia aproape mă jenez să revin, vizând programul. Mai categoric exprimat fiind acela de a oferi, cu prețul unor certe eforturi financiare și materiale un instrument prea perfecționat, exagerat mi se pare, pentru desfășurarea unei activități artistice care nu știu dacă nu supralicitează, cu pretențiile. Eu am rămas cu această impresie, destul de categoric înșușită, motiv pentru care am insistat poate exagerat, fiind bucuros dacă aș putea fi infirmat. [...]

# TEATRUL NAȚIONAL „MARIN SORESCU” DIN CRAIOVA



**ANA MARIA HARITON, ARHITECT**

Teatrul Național „Marin Sorescu” Craiova

Construcție emblematică a Craiovei, situată în plin centru (pe strada Alexandru Ioan Cuza nr.11 A), Teatrul Național face parte din seria celor trei teatre care au marcat atât evoluția arhitecturii, cât și a artei teatrale românești contemporane. Realizate în aceeași perioadă – 1964-1972, înnoitoare ca expresie arhitecturală, dovedind cunoașterea evoluției programului, și comparate deseori, Teatrul Național din București (autor arh. Romeo Belea), Teatrul de Stat din Târgu Mureș (autor arh. Constantin Săvescu) și Teatrul Național din Craiova (arh. Alexandru Iotzu) reprezintă punctul culminant în construirea de edificii culturale în România secolului XX.

Fondat în 1850, Teatrul Național din Craiova și-a desfășurat activitatea aproape fără întrerupere. În urma incendiului din 1923 [1927 – n. red.], clădirea veche a teatrului a fost distrusă, acesta funcționând apoi, în condiții improprii, într-un amfiteatru adaptat, al unui liceu. O nouă clădire urma să vină în întâmpinarea unei necesități reale și să asigure cadrul adecvat al desfășurării acțiunii teatrale, să adăpostească și să reprezinte o veche și valoroasă instituție culturală. Terenul din centrul orașului situat între strada Alexandru Ioan Cuza și Calea Craiovei, mărginit pe o latură de clădirea Universității (inițial Palatul de Justiție construit în 1920, după planurile arhitectului Toma Socolescu), fusese rezervat de către edili pentru edificarea noii construcții. O dovedește proiectul realizat, pe la 1940, de arhitectul Constantin Iotzu, proiect ce reunea în ansamblul unei unice clădiri monumentale „Palatul Municipal și Teatrul Național”. Datorită izbucnirii războiului, proiectul rămâne însă nerealizat.

În perioada de sfârșit a anilor 1950 – început al anilor 1960, are loc o relansare a proiectării în domeniul instituțiilor culturale, marcată prin cele două concursuri: pentru Teatrul Național din Craiova și pentru Teatrul Național din București. Concursul pentru Teatrul Național din Craiova are loc în 1958 și oferă o serie întreagă de soluții, dintre care se remarcă proiectul colectivului Paul Bortnovschi, Stan Bortnovschi, Aurelia Teodorescu, prin realizarea unei rezolvări novatoare a raportului sală-spațiu de joc, cu posibilitatea modificării cadrului scenic. La rândul său, acest concurs nu se finalizează prin construire, și lucrarea este încredințată în 1967 arhitectului Alexandru Iotzu, recomandat de experiența în proiectarea teatrelor (reconstrucția teatrului din Arad, 1958; reconstrucția teatrului „Mic” din București, 1959-1961). Pornind de la amplasament, studiul în profunzime al terenului, cunoașterea detaliată a realizărilor și

experimentelor arhitecturii teatrale, arhitectul va realiza aici capodopera creației sale, punându-și amprenta inconfundabilă asupra imaginii orașului.

Considerentele legate de amplasament joacă un rol esențial în definirea imaginii teatrului din Craiova. Întreaga geometrie volumetrică derivă dintr-un sistem de terase în trepte și platforme care modelează relieful natural (cu o cădere de nivel de 7 metri între cele două străzi) și se insinuează în interiorul clădirii, asigurând o continuitate a spațiului interior și exterior.

Pentru reușita încadrare a teatrului în spațiul urban înconjurător arhitectul Iotzu a considerat de asemenea ca absolut necesar să extindă preocuparea de la amenajarea terenului din imediata apropiere la întreaga zonă centrală liberă și neamenajată rezultată prin mutarea pieței alimentare de pe acest amplasament. Amenajarea unui parc, organizarea accesului rutier la teatru și asigurarea parcajelor necesare pentru vehicule au reprezentat un minuțios studiu de sistematizare verticală pentru crearea unor terase și peluze succesive, care să lase nealterată perspectiva ascendentă către teatru. Spațiile verzi, delimitate, dar legate între ele prin alei, trepte și ziduri de sprijin, alcătuiesc un parc central și oferă concomitent pietonilor o fluentă legătură cu mijloacele de transport de pe Calea București. Câștigul este însă mult mai mult decât utilitar, desfășurarea parcului susține perspectiva ascendentă către teatru, formele și direcțiile platformelor se regăsesc în orientarea planurilor verticale ale fațadelor și, dinspre Calea București, ansamblul se citește ca o succesiune gradată a orizontalelor: platforme și amenajări, volumul propriu-zis al foaierei și anexelor, volumul sălii și turnului scenei.

Raportarea la cadrul construit va determina o formulă de rezolvare planimetrică neobișnuită. Concursul inițial și studiul întocmit de către un colectiv din cadrul I.S.A.R.T. prevedeau amplasarea sălii într-o formulă clasică, cu axa longitudinală și accesul perpendicular pe strada Al. Ioan Cuza (situată la cota superioară). Analiza, convingător ilustrată grafic de către arhitect, demonstrează însă că volumul teatrului ar fi oferit o contrapondere insuficientă masivității clădirilor alăturate, până și dominanta verticală a turnului scenei fiind mult diminuată prin efectul de perspectivă. Argumentarea amplasării teatrului cu axa longitudinală paralelă cu cele două artere de acces e susținută de posibilitatea realizării unui volum cu dominantă orizontală, de oferirea unor fațade de egală importanță spre cele două artere, de posibilitatea participării foaierei la noua organizare a zonei centrale și de utilizarea eficientă a căderii de nivel. S-a creat astfel un ansamblu urban cu terase, plantații și alei ce pun în valoare obiectul de arhitectură.

În ceea ce privește programul, s-a prevăzut inițial ca teatru să aibă două săli de 800 și respectiv 300 locuri, cu scene dispunând de dotări la cel mai înalt nivel. Definitivarea temei a durat doi ani și a fost rezultatul integrării în totalitate a propunerilor arhitectului Al. Iotzu, vizând profilul, capacitatea (redușă la o sală de 650 de locuri) gradul de utilitate și confort al sălii.

Sala în amfiteatru continuu, cu circulații laterale, elimină în totalitate lo-

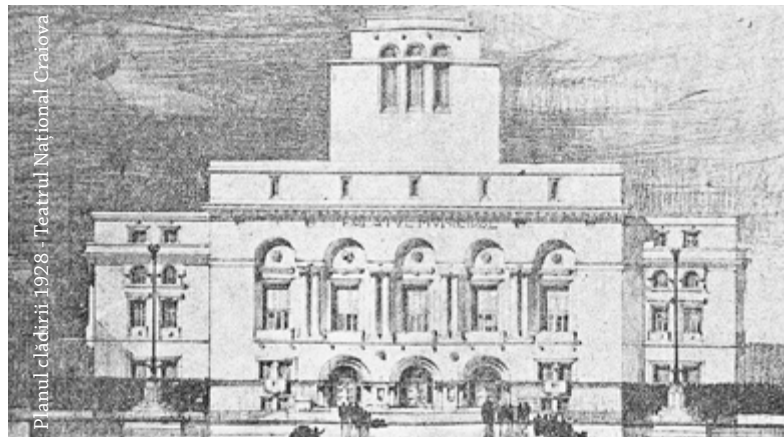
curile cu vizibilitate redusă și are „calitatea de a contopi publicul într-un tot omogen”, caracteristica cea mai pregnantă fiind dată de accesul la cota scenei, care asigură o comunicare perfectă între amfiteatru și spațiul de joc. Volumetria spectaculoasă a plafonului, înglobând cele două pasarele pentru reflectoare, acuză spațial forma centrată a amfiteatrului și imprimă sălii ordinea organică ce transpare compozițional în totalitatea ansamblului.

Spațiul de joc flexibil a fost proiectat astfel încât să permită, printr-un minim de mijloace tehnice, cele trei tipuri clasice de amenajare scenică: italiană, elisabetană și arenă. Elementele de mecanică de scenă se concentrează în realizarea deschiderii de excepție a cadrului scenic, variabil atât ca lățime (între 9 și 19 metri), cât și ca înălțime (între 5,50 și 7,00 metri).

Organizarea spațială a buzunarelor și spațiilor de repetiție creează posibilitatea unei desfășurări ample a scenei în varianta italiană, obținându-se, prin ridicarea cortinei metalice, un spațiu de joc foarte adânc, cuprinzând scena propriu-zisă, buzunarul de fund și sala de repetiții. Aceasta este folosită în prezent, în conformitate cu intenția inițială a autorului, ca sală experimentală.

Modenatura euristică a sălii și turnul scenei, ce se regăsește în tratarea pereților laterali corespunzând anexelor, unifică volumul ce capătă o organicitate minerală. Masivitatea compoziției e evitată prin cele două fante de lumină ce mărginesc orizontal pereții plini modelați, ce par astfel să plutească peste terasele înconjurătoare. Monotonia cornișei orizontale e dinamizată prin schimbările de direcție și prin vitrajul aproape continuu ce o subliniază.

## TEATRUL CRAIOVEAN



### ■ VLADIMIR ROȘULESCU

Primul local pentru un teatru național craiovean s-a amenajat cu mijloace modeste, în 1854, pe actuala stradă Mihai Viteazul, la începutul acesteia dinspre centru, pe latura de nord, imediat după proprietățile și



localul cel vechi al școlii de fete Lazaro-Otetelișanu. Locul a devenit ulterior clădirea unei mari tipografii, dezafectată după 1990. Teatrul se afla peste drum de curtea din spate a Școlii Centrale, viitorul Liceu de Băieți Carol I-ul. Teatrul s-a aflat atunci sub conducerea lui Theodor Theodorini (care o fi fost numele lui real?), actor de mare talent și pasiune.

În 1855, la sfârșitul anului, mai precis la sărbătorirea Anului Nou 1856, edificiul a ars în întregime. Pe atunci încălzirea localului se făcea cu sobe cu lemne, iar iluminatul se baza pe lumânări. Un nou teatru a fost ridicat și inaugurat imediat, în mai 1856, pe Str. Justiției, în mahalaua Episcopia, imediat la apus de intersecția cu Str. Romul de astăzi (nu chiar pe colț). Într-o jalbă către Consiliul de Miniștri, Theodor Theodorini arăta că după incendiul care a mistuit vechiul teatru, a fost ridicat un altul „ca prin miracol”, cu ajutorul câtorva orașeni de inimă. Teatrul cel nou era construit din „paente de didu” (dud).

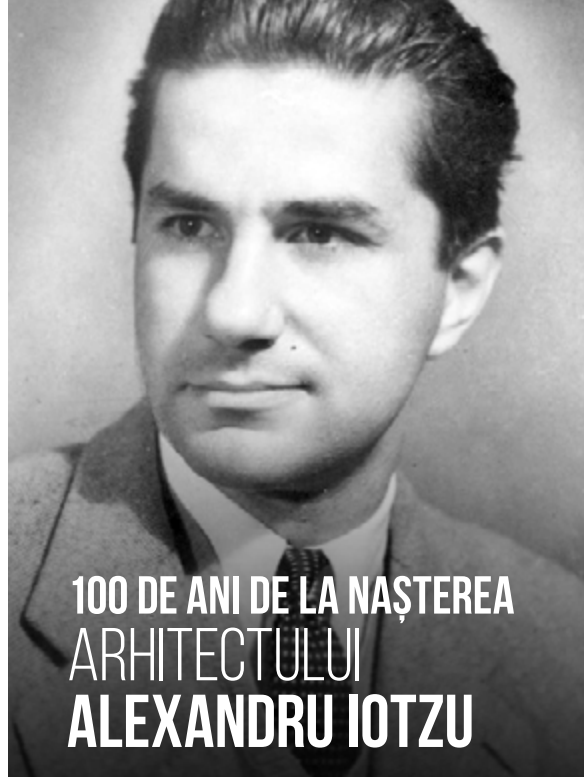
Acest local, ridicat tot din materiale ușoare și ieftine, a fost refăcut după trei decenii din inițiativa fiicei primului director, actrița și solista de renume, cu stagiu în străinătate, Elena Theodorini. Ea a întreprins refacerea fostului local între anii 1886-1888. A păstrat structurile vechi de lemn, dar l-a înfrumusețat și l-a dotat cu noi mijloace tehnice necesare acelei vremi. Au fost lăudate în presa vremii locurile comode, plușul lojelor, ornamentația elegantă, coloanele stucate, imitând marmura închisă sau albă, cu vine de aur. Clădirii de pe vremea lui Theodor Theodorini i s-au făcut îmbunătățiri importante, dar mai ales cele ce aveau rolul de a frapa pe spectatori și mai puțin s-a dat atenție lucrărilor de rezistență.

Stagiunea de după renovare, în noul local, a început la 15 ianuarie 1888, iar teatrul a primit ulterior numele de Theodorini. În ianuarie 1891, primarul Ulysse Boldescu a angajat pe Ion Băjenaru, tenor din perioada de început a Operei românești, ca președinte al Comitetului teatral, la proaspătul teatru craiovean. Numirea s-a făcut probabil cu acordul Elenei Theodorini, cea care avea meritele principale în revigorarea teatrului și a trupei celei noi. Anul 1887 a marcat aprinderea primelor becuri electrice ale Craiovei, în localul modernizat al Teatrului Theodorini.

La 24 august 1927, Teatrul Theodorini își trăise traiul și a dispărut într-un incendiu devastator. Specialiștii vremii spuneau că este „o minune” arhitectonică fără fundament (fundatie), susținută de niște coloane de tinichea umplute cu moloz, închisă ca o cușcă fără ventilație, cu un sistem de încălzire vetust, cu lemne, înghesuită între două-trei dughene. Inginerii care au văzut teatrul înainte de a lua foc s-au mirat cum de a putut dăinui atâta timp.

După cum am spus, Teatrul Theodorini nu era amplasat chiar pe colțul de vest al Str. Romul (actuale) cu Str. Justiției. Pe acel colț se afla „o dugheană”, după care urma spre apus fațada teatrului și intrarea sa oficială. Clădirea sa, văzută de sus, avea forma literei L, cu latura mică în partea de sus. Acea latură era perpendiculară pe strada Romul. În acest fel clădirea teatrului ocolea dugheana de pe colț. Prin latura cea mică a clădirii, cea care atingea strada Romul, se intra în spatele scenei. Intrarea din strada Romul era intrarea artiștilor, iar cea din strada Justiției era destinată numai spectatorilor.

După incendiu, repetițiile actorilor s-au desfășurat în „mizerabilul salon” din



S-a născut în București, la 20 august 1918. Mama, Maria Iotzu, tatăl, Constantin Iotzu, arhitect, profesor și decan al Facultății de Arhitectură din București între anii 1940-1944. A urmat clasele primare la școala „C.A. Rosetti” din București între 1926-1928 și cursul secundar la Liceul „Spiru Haret” între anii 1928-1936. Din 1935 lucrează ca desenator arhitect în biroul tatălui său. În perioada 1936-1941 urmează cursurile Facultății de arhitectura din București. Își susține Diploma în februarie 1944, obținând calificativul „Magna cum Laude”. Din ianuarie 1939 lucrează în atelierul arhitectului Petre Antonescu, academician, rector al Facultății de Arhitectură și apoi, din 1941, în biroul acad. prof. arh. Octav Doicescu.

Prima sa lucrare datează din 1939 – conacul din comuna Ștefești, al unchiului său, Grigore Georgescu, și al soției acestuia, pictorița Michaela Eleutheriade. Din 1945 este arhitect proiectant la Societatea de Telefoane, până în 1949 (șef de secție de arhitectură). În această perioadă a proiectat: Extinderea și supraetajarea centralei telefonice Victoria din București; Complexul de locuințe și creșa pentru salariații Societății de Telefoane, Calea Rahovei (1945), Casa de odihnă de la Pucioasa (1946).

În perioada martie-iulie 1949 lucrează la Direcția Aviației Civile, în colectivul de proiectare al Aerogării Baneasa. În aceeași perioadă a fost responsabilul colectivului de proiectare care a elaborat prima schiță de sistematizare a orașului Râmnicu Vâlcea.

Din iunie 1949 până în decembrie 1950 conduce colectivul de proiectare pentru lucrări de investiții al Direcției Superioare Politice a Armatei, elaborand proiectele: Casa Armatei din Bu-

curești (transformare și adaptare), salile de festivități de la școlile militare din Beiuș și Inău (1949), Școala de aviație de la Ziliștea, corpul principal de cazare(1950). Din decembrie 1950 până în 1953 este șeful colectivului de arhitectură din Direcția de Investiții a Comitetului Cinematografiei unde proiectează Studioul și Laboratorul cinematografic din cartierul Floreasca (1951-1952). Transferat prin decretul de înființare al Institutului Proiect București, în 1953, ocupă funcția de șef de atelier în această instituție până în toamna anului 1956 și proiectează: Fabrica de panificație Caransebeș (1953), Cartierul de locuințe Grivița Roșie din București(1953-1955).

Din 1956 până în 1971, șef de atelier și consilier la I.S.C.A.S. În această perioadă elaborează proiectele: Teatrul de Stat din Arad (1957-1961) – coautor, arh. Victor Aslan – Premiul C.S.C.A.S. și al Uniunii Arhitecților, Ansamblul de odihnă MIG de la Eforie Nord (1958), Teatrul Mic din București, reconstrucție integrală (prin proiectare directă între 1958-1966), Ansamblul de odihnă C.C.A.S.M. de la Eforie Sud (1960) – Premiul C.S.C.A.S. și al Uniunii Arhitecților, Cartier de locuințe „Parc” în centrul orașului Suceava (1960) – Premiul Uniunii Arhitecților, Ansamblu de locuințe pe strada Romul din Craiova (1961), Casa de oaspeti la Periș (1961), Centrul orașului Piatra Neamț – detaliu de sistematizare (1960-1961), Proiect de execuție pentru ansamblul central Piatra Neamț (4000 apartamente, magazine, școală, birouri, cinematograf, dispenzar etc. – 1961-1964) – Premiul C.S.C.A.S. și al Uniunii Arhitecților, Hotelul „Ceahlăul” din Piatra Neamț (1963-1965), Premiul C.S.C.A.S. și al Uniunii Arhitecților, Hotelul „Parc” din Turnu Severin (1966-1967) – Premiul Uniunii Arhitecților, Complexul coloniei de copii de la Năvodari (1967-1969), Imobil de locuințe în Berlinul Occidental (1970), **Teatrul Național din Craiova** (1966-1967) – Premiul Uniunii Arhitecților.

Din 1971, titular la Institutul de Arhitectură „Ion Mincu” (unde colaborase din 1963, având funcția de conferențiar). Din 1965 a făcut parte din comitetul de conducere al Uniunii Arhitecților. Ales în 1971 în Biroul de conducere al Uniunii Arhitecților – responsabil al secției de clădiri de locuit și social-culturale. Din 1972 este delegat al Uniunii Arhitecților în grupul de lucru „Habitat”, din cadrul Uniunii Internaționale a Arhitecților (U.I.A.), fiind numit responsabilul celei de a II-a grupe teritoriale (țările din Estul Europei). În această calitate redactează referatul de analiză a evoluției locuirii(1975), care, împreună cu cele ale celorlalte grupe teritoriale a stat la baza „Chartei locuirii” întocmite de U.I.A.

cârciuma lui Pașa cel Mic (nu știu unde s-a aflat), iar birourile și administrația s-au adăpostit provizoriu în Palatul Administrativ (Prefectura).

În primul an de după incendiu trupa de teatru a jucat în sala „Belle Vue”, cel mai spațios local pentru teatru, întruniri și conferințe. Sala a căzut și ea pradă focului în prima parte a anului 1929. Trupa s-a văzut nevoită să joace ulterior în sala necorespunzătoare și sărăcăcioasă a cinematografului „Modern” din strada Reg. Ioanițiu (Dezrobirii de astăzi). Sala era mică, incomodă, mai mult baracă de lemn uscat, supusă unui veșnic pericol de incendiu. Totuși, pentru ea s-au cheltuit trei milioane de lei pentru amenajare. Exista ridicat teatrul Liceului „Carol I-ul”, dar pentru terminare mai trebuiau încă sume de milioane. La 24 mai 1931 a avut loc în sala Teatrului Național de atunci, cea din strada Reg. Ioanițiu, sărbătorirea lui Nicolae Iorga, cu ocazia împlinirii vârstei de 50 de ani. Iorga era un mare prieten al Craiovei și era tratat ca atare de intelectualitatea și administrația orașului.

Sala de teatru a Liceului „Carol I-ul” s-a dat în folosință în anul 1933. Ea avea 700 de locuri și urma a deveni sediul cel nou și elegant al Teatrului Național Craiova pentru următoarele patru decenii.

La un interval de timp după incendiu, resturile teatrului și „dugheana” alăturată spre colțul dintre strada Romul și strada Justiției au fost demolate. După cel de al Doilea Război Mondial, pe la începutul anilor '50 din secolul XX, pe locul teatrului și al dugheanei amintite, adică exact pe colțul dintre strada Justiției și strada Romul se afla o groapă mare și adâncă cu plan dreptunghiular. Avea latura mare pe Justiției și pe cea scurtă pe Romul. Groapa avea forma unui trunchi de piramidă cu vârful în jos. Se prea poate ca ea să fi fost săpată înainte de război pentru ridicarea unei alte clădiri înalte, demnă de centrul orașului și pe măsura celei dinspre spus, care adăpostea Cinematograful „Scala”, clădire de 4 etaje.

La începutul anilor '50, groapa „teatrului” a intrat în atenția noilor guvernanți, pentru că urâța zona centrală. A fost taluzată la 45 de grade și acoperită cu gazon. Pe fundul ei dreptunghiular s-a împrăștiat nisip și pietriș fin, astfel ca suprafața să devină loc de joacă pentru copii, în timp ce părinții, sau alții stăteau pe câteva bănci de lemn așezate pe margini. Groapa era destul de adâncă, probabil de 5-6 metri, așa că pe la mijlocul taluzurilor marginale s-a amenajat o alee intermediară de promenadă, dotată și ea cu bănci de odihnă. Două, trei scări de beton asigurau accesul spre aleea intermediară și spre terenul de pe fundul gropii, unde ajungeau mai des copii. Efortul de amenajare geometrică a gropii și acoperirea taluzurilor cu gazon nu s-a dovedit prea atrăgător pentru plimbăreți. Copiii i-au arătat un oarecare interes, ca oricărei locații noi.

Oamenii mai în vârstă coborau foarte rar ca să se odihnească pe bănci și apoi oftau la urcare. În acele timpuri „ieșirea pe centru”, adică plimbarea, era atractivă craiovenilor, pentru a putea vedea cât mai multă lume cunoscută sau nu. Cei ce se așezau pe băncile de sub nivelul străzii pierdeau spectacolul atât de incitant al lumii ce se plimba, mai ales în prag de seară și pierdeau „noutățile” mărunte. Era vorba de o lume pestră care se simțea satisfăcută de mici cancanuri, sau de observații răutăcioase. Spre înserare, băncile din groapă deveneau atractive pentru unele perechi de îndrăgostiți.

Prin anul 1954, groapa a devenit șantier de mare importanță. Acolo s-a înălțat un

bloc masiv cu reale trăsături sovietice, dar nu ostentative. Popular s-a numit blocul „Romarta”, deoarece la parterul său s-au înșirat o serie de magazine elegante purtând această firmă mult apreciată și la București. În acele magazine s-au adus mărfurile vremii de cea mai bună calitate și la cele mai piperate prețuri. Devenise curând un motiv de mândrie și de laudă ca cineva să fi cumpărat un anumit produs de la „Romarta”. Blocul „Romarta” a fost unul dintre primele construite în Craiova după război și a avut darul de a completa armonios centrul dominat de splendida Prefectură, devenită sediul guvernării politice comuniste, numită de democrație-populară.

Cu maxim doi ani înainte se mai construise un grup de trei blocuri cu câte două etaje pe Calea București, vis-à-vis de Piața Nouă, la est de intersecția cu strada Vasile Conta. Blocurile erau sărăcăcioase și neinspirate, oricum stinghere în ambianța generală a orașului. Se încercase înfrumusețarea lor cu câte două mici logii circulare pe fiecare fațadă, urmând înălțimea etajelor, una deasupra alteia. Colonetele logiilor nu aveau niciun farmec, iar ferestrele blocurilor erau prea înguste, ca și camerele din interior. Cei ce au primit repartii să locuiască în ele erau persoane apropiate Partidului și se mândreau cu statutul lor „de oameni de bloc”. Printre „politruci” au fost strecurați în acele blocuri și câțiva oameni ai muncii „verificați”, pentru a completa „tabloul democratic” al acelor vremuri de teroare comunist-stalinistă. Blocurile au rezistat până în 2017 și continuă să urâtească zona. Acum pot fi privite de la înălțimea noului Teatru Național peste frumoasa grădină în pantă amenajată în lateralul și în spatele său, din strada A.I. Cuza spre Calea București.

Revenind la blocul „Romarta”, pot aprecia că a fost dat în folosință în anul 1957, când am intrat în Liceul „Elena Cuza” (pe atunci Școala Medie Nr. 3). Imediat, prin 1956, pe partea răsăriteană a Băncii Comerțului, devenită și ea sediu al puterii politice, s-a ridicat blocul „Romarta copiilor”, bloc tot cu patru etaje, numit oficial „blocul de 156 de apartamente”. Acesta se armoniza stilistic, slab prosovietic, cu blocul „Romarta”, așa că ambele încadrau

bine vechea și somptuoasa Bancă a Comerțului. În acei ani, acel ansamblu crea motive de mândrie noului regim politic, așa că defilările „oamenilor muncii” aveau loc prin fața tribunei așezate între cele două blocuri, cu spatele la Banca Comerțului și cu fața spre Statuia lui A. I. Cuza din marginea grădinii English Park.

[...]

După dezastrul din 1927, trupa de teatru craioveană și-a îndeplinit misiunea culturală, ani de zile, în diverse localuri improvizate, sau, în cea mai mare parte, închiriate. Prin anul 1940, Liceului Carol I-ul i s-a construit o sală de festivități somptuoasă, odată cu lucrările de înălțare cu încă un etaj. Circa trei decenii, Teatrul Național a funcționat în acea sală modernă și mare. Acolo, prin aceiași ani '50, am văzut cu mamare primele piese de teatru, printre care „Fântâna Blanduziei” și „Vlaicu Vodă”.

În 1969 a început ridicarea unui local propriu a Teatrului Național din Craiova, lucrare cuprinsă în planul socialist de dezvoltare urbanistică și culturală. Noul teatru s-a ridicat la apus de Universitate (Palatul de Justiție), în imediata apropiere, pe locul fostei „piețe noi”, sau Marșeu, a cărei demolare și mutare începuseră cu doi ani înainte pe amplasamentul dintre Calea București și Str. Vasile Alecsandri.

La 21 aprilie 1973 s-a inaugurat noul Teatru Național, proiectat de arhitectul Alexandru Iotzu, fiul lui Constantin Iotzu, cel care a terminat Banca Comerțului (după planurile arhitectului Ion Mincu), a ridicat Casa Albă și Palatul „Ramuri” de pe actuala Str. Popa Șapcă (fostă cândva Str. Liceului). În construcția noului teatru a fost încorporată marmură albă de Rușchița și cafenie de Gura Văii.

Imediat după incendiul și distrugerea vechiului Teatru Theodorini, în august 1927, cercurile intelectuale și conducătoare ale orașului și-au pus problema ridicării unui nou lăcaș al Thaliei. La numai un an, în 1928, s-a hotărât construirea unui nou local complex, care să cuprindă atât Teatrul Național, cât și Palatul Municipal (Administrativ). Se hotărâse chiar

amplasarea aceluia complex edilitar pe terenul unde se ridica cu ani în urmă „vechea Primărie”. Era vorba de Primăria care existase în spatele actualului părculeț English Park, pe partea lui de sud. Teatrul urma să aibă ieșirea în Str. I.C. Brătianu (azi Str. Olteț), iar Palatul Municipal în Str. Justiției. Complexul edilitar urma să ocupe exact un punct central al orașului, spațiul de azi al grădinii English Park.

Marea construcție ar fi trebuit să se afle exact în fața Băncii Comerțului și să dea un aspect tradiționalist și de prestanță centrului. Pentru acest proiect fondurile trebuiau asigurate de la bugetul statului, deoarece era inclus Palatul Municipal.

Tot în 1928, Societatea „Prietenii Științei” colecta fonduri și donații pentru construirea unui „Palat Cultural”. Pentru această acțiune, care n-a fost finalizată, se vindeau niște așa-zise „pietricele ale palatului”. În legătură cu această inițiativă s-a pus și problema, de actualitate atunci, de construire a unui nou teatru, independent, sau încorporat viitorului Palat Cultural. Existau, deci, în paralel două grupări influente care se ocupau de construirea viitorului teatru: gruparea administrativă și de conducere a orașului și gruparea intelectuală din societatea „Prietenii Științei”.

[...] Un nou pas s-a făcut cu hotărâre în anul 1939. Atunci, prin decizia Nr. 200 din 18 aprilie 1939 a Rezidentului regal al Ținutului Olt (pe timpul dictaturii regale a lui Carol al II-lea), s-a hotărât luarea de măsuri pentru construirea unui Palat al Teatrului Național în Craiova. În acest scop s-a constituit o comisie la nivelul conducerii orașului. Locul pe care urma să fie ridicat noul Teatru Național era acela al halelor din Piața Nouă (Marșeu), lângă Palatul de Justiție, deci exact pe locul în care a început construcția după 30 de ani, în 1969. S-a constituit atunci un colectiv de arhitecți, care din mai multe proiecte l-au ales pe al arhitectului Constantin Iotzu. După următorii 30 de ani, a fost adoptat și pus în operă proiectul fiului său, Alexandru Iotzu, proiect modernist.

[...]



**45 DE ANI**

# ÎN ACTUALUL EDIFICIU AL NAȚIONALULUI CRAIOVEAN

**EMIL BOROGHINĂ**

SOCIETAR DE ONOARE  
AL TEATRULUI NAȚIONAL CRAIOVA

În 1850, când Costache Caragiale și Costache Mihăileanu au fondat, cu sprijinul entuziast al notabilităților locale, Teatrul Național din Craiova, acesta își prezenta spectacolele într-o locație improvizată, pusă la dispoziție de boierul Pera Oprean.

În 1857 a fost înălțat primul edificiu al Naționalului craiovean, Teatrul lui Theodor Theodorini, ce, după afirmațiile lui Mihai Eminescu care, în drumul său la Florești, a vizionat aici, în 1878, un spectacol, oferea cele mai bune condiții pentru reprezentații.

Din nefericire, acea bijuterie a ars în incendiul din 1927, iar actorii craioveni, din 1927 până în 1936, când Naționalele din Craiova, Chișinău și Cernăuți au fost închise din rațiuni bugetare, au fost nevoiți să joace în spații total inadecvate, între care și un cinematograf aflat într-o clădire demolată de mai mult timp pentru a se construi magazinul „Mercur”, clădire cunoscută în vremea

sosirii mele la Craiova drept Clubul Dinamo, în care funcționa un restaurant.

La redeschidere, în 1941, Naționalul craiovean primește un nou sediu și dreptul de a-și prezenta de acum încolo spectacolele în sala de festivități a Liceului „Carol”, operă a renumitului arhitect și constructor Giovanni Battista Peressutti, unde va funcționa până în 1973.

La mijlocul anilor '60 se vorbea tot mai insistent despre posibilitatea și necesitatea construirii în România, la București și Craiova, a unor noi și moderne săli pentru cele două vechi naționale.

Cel care a susținut și urmărit cu obstinație realizarea acestui obiectiv pentru Craiova a fost Ștefan Voitec, Președintele Marii Adunări Naționale, la acea vreme deputat al Reuniunii Oltenia.

Îmi aduc aminte cu emoție un moment care m-a marcat.

Ștefan Voitec s-a născut în orașul în care m-am născut și eu, Corabia, și îl cunoscuse și apreciasse pe tatăl meu, decedat în anul 1955. După această dispoziție, Ștefan Voitec s-a interesat din când în când de existența mea și a fratelui meu.

Venirile domniei sale la Craiova, dar și unele dintre prezențele mele la București, reprezentau posibilități de a-l întâlni, e drept, destul de rar.

Când Teatrul Național din Craiova a întreprins un turneu în 1965 la București cu excelentul spectacol „Othello” al regizorului și directorului teatrului Călin Florian, am fost rugat de acesta să îl invit personal, „în calitate de concitadin”, pe Președintele Marii Adunări Naționale la reprezentația noastră de la Opera Română.

Prezența sa era pusă sub semnul întrebării.

Era imediat după moartea lui Gheorghe Gheorghiu-Dej, iar secretarul general interimar al Partidului, Nicolae Ceaușescu, avea obiceiul să-i convoace la întâlniri neanunțate în prealabil.

Ștefan Voitec a venit însă la spectacol, împreună cu domnia sa fiind prezenți și alți oficiali, deputați de Oltenia și nu numai, printre care și Ministrul Culturii, Constanța Crăciun și Ilie Murgulescu, Ministrul Învățământului, dar și nenumărați reprezentanți ai presei scrise, Radioului și Televiziunii.

După spectacol, la ieșirea din loja oficială, Ștefan Voitec, vizibil marcat, i-a adresat directorului Călin Florian, împreună cu care îl așteptam, următoarele cuvinte:

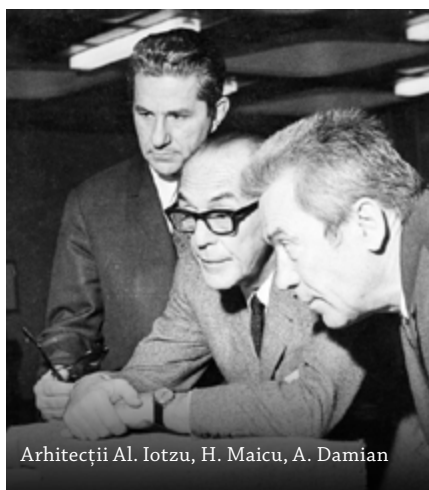
„Tovarășe Director, acest spectacol contează pentru susținerea construirii viitorului teatru, mai mult decât toate discuțiile pe care le-am purtat împreună până acum”.

Și Ștefan Voitec a făcut tot ce i-a stat în putință pentru construirea noului sediu al Naționalului.

Nu sunt sigur dacă este adevărat sau nu, dar, în 1966, când se pare că a existat o variantă a opțiunii de alegere a construirii unui nou teatru între Craiova și Târgu Mureș, Ștefan Voitec l-a contactat pe domnul Petre Gigea, pentru urgentarea deschiderii investiției și a unui punct al șantierului, lucrările începând în anul imediat următor.

În deplasările sale la Craiova, Ștefan Voitec vizita de fiecare dată și șantierul Teatrului Național, urmărind înălțarea construcției, finalizată în aprilie 1973.

Se preconizase ca festivitatea de inaugurare a noului edificiu al Teatrului Național din Craiova să aibă loc în prezența conducătorului Partidului și Statului, dar, din motive pe care nu le-am cunoscut niciodată, inaugurarea s-a făcut doar în prezența



Arhitecții Al. Iotzu, H. Maicu, A. Damian



Construirea Teatrul Național Craiova



autorităților locale, a Primului Secretar Gheorghe Petrescu, a Prim Vice-președintelui Consiliului Județean Petre Gigea și Vice-președintelui Ion Cetățeanu, precum și a numeroșilor noștri invitați, oameni de cultură din întreaga țară.

Îmi aduc aminte că în ziua de 21 aprilie 1973 a fost organizat un important simpozion, purtând genericul „Pagini din istoria Teatrului Național din Craiova”, la care au susținut comunicări istoricul Ioan Massoff, autorul monumentalei lucrări în mai multe volume „Istoria Teatrului Românesc”, profesorul Florea Firan, Președintele Comitetului pentru Cultură și Artă al Județului Dolj, Profesorul Universitar Ion Pătrașcu și Ion D. Sîrbu, secretarul literar al teatrului, care a prezentat o excepțională comunicare despre „Dramaturgia românească în repertoriul Teatrului Național Craiova”.

Această sesiune de comunicări a fost urmată de un emoționant spectacol de poezie românească, cu participarea actorilor Amza Pellea, noul director al Teatrului, Vasile Cosma, Ion Pavlescu, Constantin Sassu, Iancu Goanță, Valeriu Dogaru, Petre Gheorghiu, Emil Boroghina, Ilie Gheorghe, Dan Werner, Damian Oancea, Marina Bașta, Maria Ciochină-Goanță, Elena Gheorghiu și Mihaela Arsenescu, spectacol pus sub semnul cunoscutului „Prolog” al lui Iancu Văcărescu, scris în 1919:

„V-am dat teatru, vi-l păziți  
Ca un locaș de muze;  
Prin el curând veți fi vestiți  
Prin vești departe duse.

În el nărvuri îndreptați  
Dați ascuțiri la minte;  
Podoabe limbii noastre dați,  
În românești cuvinte”.

Cu o seară sau mai multe înaintea acestei festivități, avusese însă loc o inaugurare mai puțin oficială, cu spectacolul „Omul care...”, programare care ne-a surprins pe mulți, printre care, jucând în spectacol, și pe mine.



Momentul de vârf al festivităților l-a constituit premiera „Vlaicu-Vodă” de Alexandru Davilla, din seara de 24 aprilie 1973, în direcția de scenă a lui Gheorghe Jora și scenografia lui Liviu Ciulei, un decor monumental, de o funcționalitate aparte, ce oferea multiple posibilități de rezolvări scenice, spectacol în care și-au dat măsura talentului lor nenumărați actori ai teatrului, în primul rând Ion Pavlescu, interpretul lui Vlaicu Vodă și Leni Pințea-Homeag, interpreta Doamnei Clara.

Noul edificiu al Teatrului Național din Craiova a însemnat un moment important pentru viața culturală românească, dar și pentru patrimoniul arhitectural românesc și european, fiind la acea vreme una dintre cele mai moderne construcții teatrale ale Europei.

În gândirea lui Alexandru Iotzu, teatrul avea posibilitatea să își adapteze sala și scena în una din cele trei modalități de sisteme de prezentare a spectacolului: italian, elisabethan și arenă.

Teatrul craiovean își avea personalitatea sa și era conceput în raport cu clădirile din jur, cu Universitatea, parcul verde și înclinația lui fiind componente ale acestei gândiri.

Din nefericire, demolarea unei superbe clădiri vechi din apropierea

Hotelului „Jiul”, actualul „Ramada”, și amplasarea noilor blocuri, intervenite după cutremurul din 1977, au afectat punerea în valoare din aproape toate unghiurile a monumentului de arhitectură modernă care este Teatrul Național, ca să nu mai vorbim de această crimă de dată recentă care s-a produs odată cu amenajarea așa-zisei parări subterane, care a dus la amputarea parcului.

Personal sunt cu atât mai îndurerat de aceste schimbări cu cât marile arhitect Romeo Belea, cel care a condus lucrările de refacere și reamenajare ale Naționalului bucureștean, absolvent al Liceului „Carol” din Craiova, gândea la posibilitatea amplasării în acest parc a unei noi clădiri, Teatrul „Globe”, Teatrul Festivalului Internațional Shakespeare de la Craiova, legat printr-o pasarelă de Teatrul Național al lui Alexandru Iotzu, care putea fi realizat cu fonduri europene, o contribuție care nu ar fi afectat gândirea lui Iotzu, ci din contră.

Ar fi fost minunat dacă nu acum, la 45 de ani de la intrarea în actualul edificiu al Naționalului craiovean, ci poate la 50 de ani, am fi marcat și inaugurarea unui nou edificiu, Teatrul „Globe” din Craiova, ceea ce ar fi adus un plus de imagine și interes atât orașului nostru, cât și culturii românești.



7.2.14

ILIE

I HAVE been working  
in the theatre 47 years! and  
YOU ARE CERTAINLY AT THE  
TOP OF THE great actors  
I have had the privilege  
of working with WHAT YOU DO IS  
GENIUS. THANK YOU SO  
MUCH! BRAVO!  
Lots of love  
always  
BOB

**ILIE GHEORGHE —**  
DE LA 0 SCENĂ LA ALTA

**Teatrul Național „Marin Sorescu” dedică stagiunea 2017-2018 memoriei celui care a fost marele maestru al teatrului românesc și craiovean, Ilie Gheorghe: unicul Iona al teatrului românesc, preferatul lui Marin Sorescu, Logicianul lui Robert Wilson, Ducele lui Silviu Purcărete, Ubu Rex, Timon, Theseu, Sir Toby Belch, Caliban, Prospero în montările aceluiasi maestru a cărui întâlnire providențială în teatru și în viață a numit-o „revelația vieții mele”. George Banu l-a numit „Faustul generației noastre... actor care s-a dăruit unui teatru și unui oraș... căci scena a tratat-o ca un altar privat, niciodată pervertit sau murdărit.”**

La aniversarea jubileului de creație pe scena sălii „Amza Pellea” (22 mai 2016), Ilie Gheorghe a făcut o reverență în fața admiratorilor săi: „Măria Ta, public craiovean, care timp de 50 de ani m-ai răsfățat cu aplauzele tale în care ai pus și dragoste, și admirație. Îngăduiți-mi fie acum, la răndu-mi, cu aceleași sentimente dublu întreite să-mi plec fruntea cu nemărginită recunoștință, și din toată ființa mea să strig ÎȚI MULȚUMESC”.

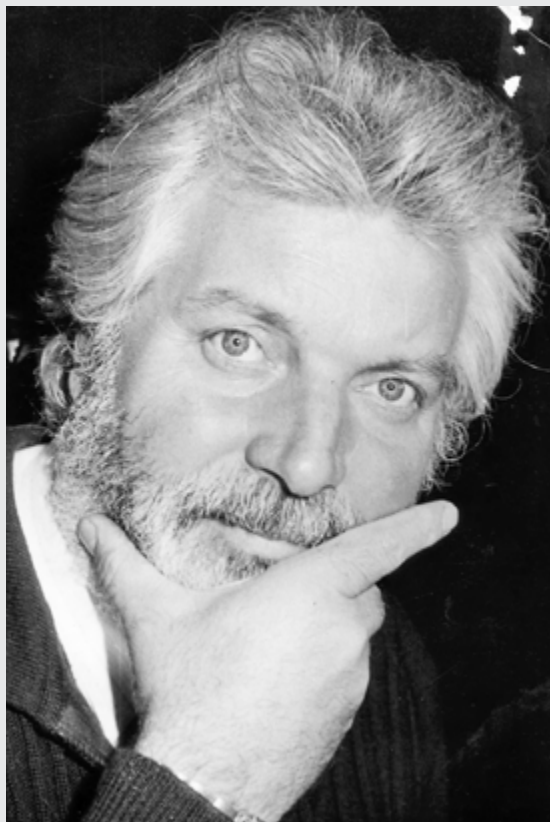
Modest în viața personală, Ilie Gheorghe era Ducele pe o scenă unde au strălucit atâția actori importanți ai generației sale. Robert Wilson a remarcat statura acestui artist dăruit: „În cei 47 de ani în care am lucrat cu actori tu ești cu siguranță în topul celor mai buni! Ceea ce faci tu este genial. Mulțumesc foarte mult.”

Iona a fost unul dintre rolurile vieții sale, ultimul, poate (a mai jucat în spectacolul-lectură *Brâncuși-Titulescu: Suflute pereche*, în octombrie 2016, unde am avut onoarea să-l însoțesc). Dorea să remarce apăsător acest lucru: „Am pornit la întruchiparea acestui personaj de la o replică pe care o are autorul chiar în pânțele piesei. El spune: *de ce oamenii își pierd vremea cu lucruri care nu le folosesc după moarte? De ce ne pierdem vremea cu fleacuri? Nu trebuie să ne pierdem vremea cu fleacuri*. Am socotit că, dând viață acestui Iona, îmi ocup viața cu lucruri folositoare, care pot rămâne după moarte, cunoscând faptul că un ceva bine făcut în întruchiparea unui personaj poate lăsa vorbe scrise ce vor rămâne și după moartea mea.” (28 ianuarie 1995).

Teatrul Național „Marin Sorescu” este realizator al unei expoziții dedicate maestrului Ilie Gheorghe, în cadrul căreia publicul poate rememora amintiri dintr-o colecție de imagini, filme și texte cu și despre cel care a înnobilit scena craioveană până în ultimul an al vieții sale dăruite artei teatrului.

Publicăm în acest număr al revistei un dosar scriptural și fotografic în care Ilie Gheorghe poate fi revăzut în diverse ipostaze ale creației sale scenice, precum și un interviu pe care i l-am luat în toamna anului 2014, apărut în volumul *Lecția de Shakespeare*, conceput și coordonat de Cristiana Gavrilă, Asociația Teatrului Național „I.L. Caragiale”, București, 2015. Totodată, publicăm câteva scurte mărturii ale actorului, un fragment din minunatul text de adio scris de criticul de teatru Marina Constantinescu, o emoționantă mărturie a lui George Banu, prieten și admirator al marelui actor, cu care împărtășea ceea ce distinsul critic numește „iubirea și neiubirea de teatru”. Dacă George Banu admite și cealaltă față a medaliei, pentru Ilie Gheorghe exista numai „iubirea de teatru”.





„Sunt din părțile locului, de undeva dinspre Calafat. Aici am văzut lumina zilei, aici am primit prima sărutare a iubitei mele la 14-15 ani, când ajunsesem elev la școala normală de învățători, cu ea am pornit de-atunci în viață și am trăit aproape 50 de ani împreună. Celulele mele aveau nevoie de aerul ăsta, de țărâna asta, de tot ce am pipăit eu prima dată, în primul meu mers pe pământ. Mai bine decât mă simțeam atunci și mă simt acum și m-am simțit timp de 40 de ani în Teatrul Național din Craiova n-aveam cum să mă simt în altă parte.

Copilăria mea este templul în care sufletul meu a dospit și s-a copt. M-am născut în '40, în '47 am plecat la școală în clasa I, iar acasă mă răsfăța mama cu mii de poezii. Mama mea, la 90 de ani, știe peste 300 de poezii. M-am jucat extraordinar în sărăcia noastră, cum zice Faust: „Aici, în sărăcie, cât belșug, într-o celulă câtă fericire!”. În sărăcia noastră era o lumină, era lumina cuvântului care venea de la mama, erau bucuria jocului și bucuria câmpului pe care începeam să-l bat cu picioarele de când ieșeau primele fire de iarbă, alergam kilometri întregi până la cei mai înalți stejari care se găseau în câmpul nostru, știam toate viile, unde sunt strugurii cei mai buni, care se coc mai devreme. Iernile erau fabuloase, cu zăpezi pline, nu trecea nici un Paști să nu mă duc cu Joimariul, să nu strâng ouă. Și recitam frumos. Când mă auzeau femeile pregăteau batistuțele cu ouă cu trei porți înainte să ajung eu. „Auzi, e băiatul Violetei, vine cu Joimariul!”. La zece ani, eu mă duceam la secerat, la cules de porumb, adormeam în foile care se depănau, m-am hrănit cu iarbă, cu pământ, cu soare, cu flori... Toate s-au adunat în celulele mele și din ele pulsează acum, în toate spectacolele mele.”

Monica Andronescu, Ziarul UNU, 4 decembrie 2008

## MULTE TREPTE...

■ NICOLAE COANDE, INTERVIU CU ILIE GHEORGHE

24 noiembrie 2014

*Domnule Ilie Gheorghe, sunteți recunoscut drept unul dintre marii actori de teatru contemporan, cu o carieră care a cunoscut succese fulminante. Experiența dumneavoastră de scenă în ceea ce privește rolurile jucate din opera shakespeareiană este impresionantă. Ați interpretat până acum 13 roluri în 12 spectacole din opera dramaturgului britanic, în țară și străinătate. Meseria, la dumneavoastră, e pasiune. Când a început pasiunea asta?*

Multe trepte are de urcat un actor în cariera sa, ca, odată, cândva, să poată spune cu mândrie: N-am trăit degeaba, n-am trecut prin teatru ca o umbră. Ei bine, acum, după 47 de ani, în slujba teatrului, declar pe propria-mi răspundere și nesilit de nimeni că scara urcușului meu numără 121 de trepte – unele sunt de lemn, unele de piatră, altele

de bronz, unele de argint și bineînțeles cele de aur. Pe fiecare treaptă sunt scrise trei nume: de personaj, de piesă de teatru, de autor. Veți găsi multe trepte pe care scrie același nume de autor – Caragiale apare de 7 ori, Sorescu la fel – G. B. Shaw, Cehov, Brecht de două sau trei ori, Shakespeare – este încrustat de 13 ori, mărturie de netăgăduit că, în cei 47 de ani, am însușit 13 personaje din opera celui mai mare dramaturg al lumii. Le voi mărturisii în ordinea în care le-am dat viață. Iată: La doar un an de la absolvirea I A T C-ului, în 1967 mi s-a încredințat pe scena Teatrului Național din Craiova rolul Ducele de Burgundia din capodopera „Regele Lear” – regia Gh. Jora. Eram tânăr, puternic, curajos, fierbinte. Doar de aceste calități cred că ținea seama regizorul, pentru că pe altele, ce țineau de talent, de trăiri, nu avusese când să le descopere – intuise cred ceva, din câteva spectacole în care mai fusesem distribuit. Dar intuiția nu-l înșelase. Eram pe scenă cu Vasile Cosma, Ion Pavlescu, Constantin Sassu, adevărați monștri sacri ai teatrului craiovean. După premieră cei trei actori m-au îmbrățișat cu multă căldură, iar secretarul literar al teatrului, Constantin Gheorghiu, mi-a prezis: „Tinere, vei lăsa o dâră adâncă în teatrul românesc”. Spectacolul a făcut turnee în țară și în străinătate, bucurându-se de un mare succes.





**Începutul e mai greu, cum se spune. Ați continuat să jucați Shakespeare cu o anume regularitate.**

În al doilea an de la absolvire pășeam pe a doua treaptă numită Shakespeare. Am fost distribuit în rolul Grațian din *Othello* – Tatăl Desdemonei. Personajul fiind în vârstă, trebuia să încerc o „compoziție”. Prin machiaj, prin rostire, prin mișcare, cream un personaj ce degaja multă căldură sufletească și multă putere de a îndura – jucam alături de aceiași actori pe care i-am numit mai sus, dar și alături de marea actriță Eva Pătrășcanu, întruchiparea Desdemonei. M-am bucurat de un frumos succes, atât de frumos încât era cât pe aici să se producă un incest. Desdemona se îndrăgostise de tatăl ei. N-avea cum să se petreacă acest păgân păcat. Vina: nepriceperea tatălui. Născut la țară, interpretul descifra cu greu subtilitățile. Am urcat pe a treia treaptă – Shakespeare. Pistol – din *Nevestele vesele din Windsor*, Regia Gh. Jora. Eram în al 4-lea an de la absolvire – 1971-1972. De data asta regizorul mă cunoștea. Știa ce pot. Mi-a acordat din start toată încrederea. N-aveam să-l dezamăgesc. Personajul plesnea de umor, iar prin felul cum rosteam replicile, ca niște comenzi cazone, stârneam ropote de aplauze. Atât Falstaff cât și cele trei neveste vesele, în timpul replicilor, nu-și puteau stăpâni râsul „civil”, adică cel stârnit de interpreți și nu de personaje. Începusem să prind curaj, să am încredere că pot. 1976 – 1977 – Regizoarea Florica Mălureanu, scenografă pe atunci, ne-a împins pe cea de a 4-a treaptă numită „Shakespeare”. Mi-a încredințat Ross – din *Macbeth*. Un

căpitan energic, credincios, gata de sacrificiu. Rigid în gesturi, sever în vorbe, personajul se impunea prin credibilitate, prin adevăr. Și de data asta era cât pe-aici să se nască o idilă – între regi-zoare și căpitanul Ross. Noroc că rigiditatea personajului intrase și în carnea interpretului. Ce păcat.

Urcăm acum a 5-a treaptă – Conte de Northumberland din *Richard al II-lea* – interpretat de Tudor Gheorghe – regia Mircea Cornișteanu. Mă găseam de partea uzurpatorului Bolingbroke. Și când Richard spunea „Sunt doar un rege de zăpadă, pus la soarele lui Bolingbroke, să piară ...”, eu, din proprie inițiativă, fără ca regizorul să-mi spună, luam din cap coroana lui Richard și-o îndesam pe capul uzurpatorului. Regizorului i-a plăcut atât de mult, încât a renunțat la ceremonialul depunerii coroanei, lăsând scenele aidoma celei create ad-hoc.

**Ați fost unul dintre actorii fetiș ai lui Silviu Purcărete, ați jucat inclusiv în Anglia.**

În 1991-1992 mi s-a încredințat Aaron – din *Titus Andronicus*, regizor Silviu Purcărete. Jucam alături de Ștefan Iordache. Spectacolul s-a bucurat de un atât de mare succes, încât s-a jucat pe multe meridiane ale lumii – Japonia, Singapore, Australia, Canada, Brazilia și alte multe țări, fiind încununat cu numeroase premii. Personajul meu, Aaron, era atât de odios, încât la o reprezentație din Melbourne – Australia, la ieșirea din sală, un spectator a sărit



Rolul „Ducele”, *Măsură pentru măsură*, regia S. Purcărete

să mă strângă de gât. La Craiova un alt spectator, în timpul spectacolului, a sărit la mine, strângându-mă între sulițele cu care eram căptușit. S-a jucat ani de zile, așezând numele Teatrului Național din Craiova în panopia celor mai bune teatre ale lumii. Apoi, Caliban (1995-1996). O fabuloasă experiență pentru mine. Regizorul Silviu Purcărete m-a distribuit în *Furtuna* la teatrul Nottingham Play House din Anglia, în rolul Caliban. Jucam în limba engleză, alături de actori englezi. Fără falsă modestie, m-am impus – în fața tuturor, bucurându-mă de caldă lor afecțiune. Am jucat peste 85 de spectacole, atât în Anglia, cât și în alte țări: Japonia, Germania, Grecia, Danemarca. La unul din spectacolele de la Tokyo s-a făcut un sondaj. S-a pus întrebarea ce actor v-a plăcut mai mult. Marea majoritate a răspunsurilor suna: Ilie Gheorghe.

După 8 luni de zile, când contractul cu teatrul a expirat, unul dintre actorii englezi cu care jucasem în spectacol a venit la Craiova să mă vadă și în spectacolele pe care le jucam la teatrul meu. A plecat din Craiova profund impresionat de valoarea teatrului, a publicului, a actorilor. Despre „experiența Caliban” aș putea scrie multe pagini.

***Tompa Gabor a vrut neapărat să vă aibă în distribuția spectacolului „Hamlet”.***

Acum, perioada 1996 – 1997. Eram încă în Anglia, la Nottingham, când regizorul Tompa Gabor se hotărâște să pună în scenă *Hamlet* la

Craiova – cu Adrian Pintea în rolul titular. Nu a început repetițiile până nu m-am întors eu din Anglia. Piesa a fost ridicată într-o lună de zile. Durata spectacolului 4 ore. Succes mare. Numeroase turnee. Polonius, interpretat de mine, era plin de savoare, de șiretenie, uneori de ridicol. Multe replici mai stăruie în minte, dar peste toate acestea „Scurtimea este sufletul gândirii. Scurt fi-voi”. Importante sunt sfaturile ce i le dă fiului sau Laertes, când acesta pleacă în Danemarca – între ele una esențială – „Dacă vrei să te judeci, pune bani la pungă”. Minunat personaj. Chiar luminos.

A urmat *Timon din Atena*, 1998-1999. L-am întruchipat pe Timon. Regia Mihai Măniuțiu. Pentru prima oară lucrasem cu acest minunat regizor. Descopeream noi forme de a face teatru. Foarte autoritar, regizorul nu-l prea lăsa pe actor să aibă inițiativă – poate că de aici o anumită austeritate a spectacolului, o anume opacitate a mesajului. Deși spectacolul avea o numeroasă distribuție, amplificată de un număr impresionant de statui ce-l reprezentau pe Timon, regizorul a avut grijă să mă pună în valoare astfel încât generozitatea și sentimentele de prietenie ce-l caracterizau pe Timon să [cumpănească] în percepția spectatorului.

Cea de a 10-a treaptă de aur a devenirii mele se numea Gremio din Îmblânzirea scorpiei, regia Mircea Cornișteanu, 2002 – 2003. Un personaj minunat. Un bătrân pretendent la mâna Catarinei, plin de bani dar și de neputință, rostind replici pline de savoare, împrăștiind în juru-i o amară compasiune, atrăgându-și simpatia publicului, stârnind aplauze. Jucam cu multă plăcere în acest spectacol alert, viu, colorat, încărcat cu un comic de situație dar și de limbaj, care făcea deliciul publicului spectator.

În sfârșit, ultimele trei trepte le voi aborda mai succint, fiind vorba de trei spectacole semnate de același regizor – Silviu Purcărete: Sir Toby Belch din *A douăsprezecea noapte*, pentru care am luat un premiu la Festivalul MESS – Sarajevo, Vincențiu – *Măsură pentru măsură*, Prospero – *Furtuna*.

Cunoscându-mă foarte bine, regizorul a dorit să-mi pună în valoare, în cele trei spectacole, toate sursele de energie – comică, dramatică, tragică – pe care le descoperise în mine, însoțite de o rostire frumoasă, logică, inteligentă, în stare să cucerească sufletul, dar mai ales rațiunea ascultătorului, stimulându-i reacții interioare în armonie cu ceea ce se petrecea sub privirea lui. Cele trei spectacole s-au jucat în multe festivaluri internaționale, ultimul, *O furtună*, jucându-se pe 12, respectiv 13 noiembrie 2014 la Festivalul Internațional Shakespeare din Israel.

Închei, spunând că din cele 121 de trepte pe care le-am cucerit în cariera mea, cele 13 semnate Shakespeare sunt trepte de aur, reprezintă o „culme a culmii” (W. Shakespeare), iar existența mea artistică, cheia de boltă a sufletului meu, o strună astrală ce va face trupul meu să vibreze și după moarte.





Rolul „Iona” 2016

## MEMORIA UNUI ACTOR ȘI AMINTIREA UNUI DAR

■ GEORGE BANU

„Ceea ce îl definea și iubeam la Ilie Gheorghe era dispoziția lirică, iubirea de personajul pe care-l juca și nu-l judeca. Îi era drag. Ilie îi pronunța vorbele cu o emoție de actor, personală și scenică. Era un poet ce, deseori, mi-l sugera imaginar pe Ion Creangă; cred că aparțin aceleiași familii! Familia oamenilor profunzi, fără a adopta protocolul profunzimii. A oamenilor aparent împăcați cu ei înșiși, dar adânc implicați în trăirea cotidiană sau prestația scenică. Ilie „povestea” rolurile cu afecțiunea naratorului care își derulează *Amintirile din copilărie*. Cu Ilie am avut un proiect neîmplinit, dar am trăit și un moment de neuitat. El mi-a făcut unul din acele cadouri «imateriale» pe care le porți cu tine o viață. Într-o dimineață, pentru a-mi sărbători aniversarea, el mi-a propus să recite versuri lui scumpe în fața unei mici adunări de prieteni. Toți se reuniseră printre cărțile librăriei Humanitas de la Sibiu, Ilie rămăsese în picioare, iar eu, singur, pe un fotoliu îl ascultam cu ochi înlăcrimați. Astfel m-a serbat el! Serbare princiară. Cum să-i mulțumesc? Conser-vând și imaginea lui Faust sau Prospero, dar și clipa suspendată dăruită mie. Ele se confundă... imposibil să le separ. Viață și teatru reunite în acea voce care s-a stins! Dar răsună încă asemeni unui clopot la ceas de seară, înainte de noapte!

Azi e ziua mea și Ilie nu-mi mai murmură vorbe reunite din cărți împreună iubite”.

## IN MEMORIAM ILIE GHEORGHE FANTASME LA BECHET

■ MARINA CONSTANTINESCU

„Ilie Gheorghe, omul cel mai puțin spectaculos, la prima vedere, a fost, mereu și mereu, un fel de Ariel al lui Purcărete-Prospero. Pur și simplu. Ochii lui mari și albaștri, limpezi, deschiși enorm pentru a vedea lumea lui Purcărete, tăcerea lui, neparticiparea la «dezbateri» estetice și alte feluri de comentarii... mă impresionau pînă la lacrimi. Departate de zgomot, de bruiă, de agitația nefertilă. Un tip de concentrare care îi dădea forța deslușirii cu sine însuși, a unei autopurificări ca să pregătească locul din el pentru «celălalt». Pentru personajul pe care, ritualic, Silviu Purcărete i-l dăruia. Am avut senzația, de cîteva ori pe bune, că se ridică de la pămînt, cîteva centimetri, și zboară. Că levitează. El mergea și mai departe în povestea fantastică în care îl conducea Regizorul său. Nu numai cu nebulie și cu încredere totală, dar cu o devoțiune rară! Totul îi venea mînușă, era liber, imponderal, orice personaj era născut natural, indiferent pe ce tărîm halucinant trăia într-un spectacol sau altul. Da, m-am întrebat ceva vreme cum se poate ca un om al ciclurilor pămîntești să devină un abur, o iluzie, un dirijor al duhurilor și al fantasmelor, un iluzionist necurat, un demon, un înger? Un vizitator al Iadului și un călător în Paradis? Ilie Gheorghe și-a luat energia pură din pămînt, din fruct, din sămînță aleasă de ne-ghină, din fruct, din rod, din floare, din Soare și din Lună, din iubire, din cuvînt. Le-a dus pe toate în pilniile alchimiei, le-a metamorfozat în fiecare personaj în parte, ne-a lăsat cu gura căscată în aventurile fic-țiunii. De acolo, și-a luat puterea să revină pe pămînt, cu cel mai firesc aer cu putință. Veghe și vis. Înălțare.”



Rolul „Faust”, regia S. Purcărete © Mihaela Marin





„Am făcut cu Purcărete 65 de spectacole în Europa, în alte locuri, inclusiv pe Acropole. În Franța și Italia am jucat în *Marchizul de Sade* timp de șase luni. La Craiova m-a distribuit în toate spectacolele pe care le-a regizat și am avut senzația că, așa cum îl atinge Dumnezeu cu aripa pe el, m-a atins și pe mine. El este nu numai regizor, dar și profesor, și poet, și prieten, și psihiatru, și interpret, și om. Este un summum de lucruri care purifică pe cel din fața lui. Nu-l poate niciodată lovi nimic, întotdeauna spune «sprijină-te pe mine!». Am învățat de la el să nu-mi risipesc energia pe lucruri inutile. Purcărete afirmă: «*Când te arunc pe armăsar căruia i-am rupt chinga și l-am lăsat slobod, trebuie să știi să rezisti. Deci, du-te la tine în cabină, stai cu gândurile tale, când începi să repeți, păstrează-ți energia în tine și consumă atât cât trebuie*». Când am văzut pe unii că vorbesc urât, m-am îndepărtat de ei. Fiind martor, devii complice. Când un pom prinde rădăcini e păcat să-l tai și să-l muți în altă parte. Prietenii ți-i faci până la o anumită vârstă, iar eu nu mă pot asocia cu tot felul de grupuri macabre, așa cum sunt în București, «orașul prăbușirilor». Dacă-ai știi ce case frumoase mi-am făcut pentru ai mei! Eu mi-am creat temeinicia. Via pe care o stropesc și o leg, pomii pe care îi îmbrățișez, nepoții pe care îi strâng în brațe și cărora, clipă de clipă, încerc să le îmbogățesc mintea, toate sunt lucruri care mă încântă. Teatrul nu e oglinda vieții, este chiar viața ta.»

Interviu realizat de Magdalena POPA BULUC, Cotidianul, 30 aprilie 2018

Ilie Gheorghe s-a născut în 1940 la Giubega, Dolj. A absolvit Institutul de Teatru și Film. Din 1967 a fost angajat al Teatrului Național „Marin Sorescu” din Craiova.

Roluri la Teatrul Național Craiova (selectiv): *Britannus – Cezar și Cleopatra* de G.B. Shaw, regia Georgeta Tomescu; *Ducele Burgundiei – Regele Lear* de W. Shakespeare, regia Gh. Jora; *George Lefterescu – Al patrulea anotimp* de Horia Lovinescu, regia Octavian Greavu; *Secretarul imperial – Viteazul* de Paul Anghel, regia Valeriu Moisescu; *Iordache Olimpiotul – Zodia Taurului* de Mihnea Gheorghiu, regia Vlad Mugur; *Pistol – Nevestele vesele din Windsor* de W. Shakespeare, regia Gh. Jora; *Tipătescu – O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, regia Mircea Cornișteanu; *Kocikariov – Cășătoria* de N.V. Gogol, regia Mircea Cornișteanu; *Chiriatic – O noapte furtunoasă* de I.L. Caragiale, regia Mircea Cornișteanu, Ross – *Macbeth* de W. Shakespeare, regia Florica Mălureanu; *Ducele de Alba – Don Carlos* de Schiller, regia Georgeta Tomescu; *Contele de Northumberland – Richard al II-lea* de W. Shakespeare, regia Mircea Cornișteanu; *Cațavencu – O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, regia Mircea Cornișteanu; *Alfred*

## BIOGRAFIE (SELECTIV)

*Doolittle – Pygmalion* de G.B. Shaw, regia Mihai Manolescu; *Sile – Mobilă și durere* de D.R. Popescu, regia Cristian Hadji-Culea; *Cațavencu – O scrisoare pierdută* de I.L. Caragiale, regia Mircea Cornișteanu; *Iros – Piticul din grădina de vară* de D.R. Popescu, regia Silviu Purcărete; *Dom'Ubu – Ubu Rex cu scene din Macbeth* după Alfred Jarry și W. Shakespeare, regia Silviu Purcărete, Aaron – *Titus Andronicus* de W. Shakespeare, regia Silviu Purcărete; *Theseu – Phaedra* după Euripide și Seneca, regia Silviu Purcărete; *Iona – Iona* de Marin Sorescu, regia Ilie Gheorghe; *Polonius – Hamlet* de W. Shakespeare, regia Tompa Gabor; *Agamemnon/ Pylade/ Apollon – Orestia* după Eschil, regia Silviu Purcărete; *Timon – Timon din Atena* de W. Shakespeare, regia Mihai Măniușiu; *Pantalone de Bisognosi – Slugă la doi stăpâni* de Carlo Goldoni, regia Vlad Mugur; *Sgualda – Carnavalul bărfelor* după Carlo Goldoni, regia Vlad Mugur; *Primarul – Revizorul* de N.V. Gogol, regia Clau-

diu Goga; *Gremio – Îmblânzirea scorpiei* de W. Shakespeare, regia Mircea Cornișteanu; *Sir Toby Belch – Cum doriți sau Noaptea de la spartul târgului* de W. Shakespeare, regia Silviu Purcărete; *Harpagon – Avarul* de Molière, regia Laszlo Bocsardi; *Vicențio – Măsură pentru măsură* de W. Shakespeare, regia Silviu Purcărete; *Prospero – O furtună* după W. Shakespeare, regia Silviu Purcărete; *Logicianul – Rinocerii* de Eugene Ionesco, regia Robert Wilson, Brâncuși, în spectacolul-lectură *Brâncuși-Titulescu, suflete pereche*. A mai interpretat *Caliban – Furtuna* de W. Shakespeare, regia Silviu Purcărete – *Nottingham (Anglia) și Marchizul de Sade – Marchizul de Sade*, regia Silviu Purcărete – *Limoges (Franța)*. A avut roluri în mai multe filme, dintre care amintim: *Moromeșii* (1985, regia Stere Gulea), *Undeva la Palilula* (2012, regia Silviu Purcărete).

A obținut numeroase premii și distincții: Premiul criticii pentru cel mai bun actor al anului 1994, Premiul Național „Marin Sorescu”, acordat de Academia Română, Premiul Uniter pentru Cel mai bun actor în rol principal, Premiul Uniter pentru întreaga activitate, Meritul Cultural în grad de Cavaler.

# THEATER NETWORKING TALENTS — UN FESTIVAL NECESAR

■ HARICLEEA NICOLAU

După o primă ediție în 2017 a Festivalului *Theater Networking Talents*, un festival de teatru dedicat și tinerilor regizori, organizarea celei de-a doua ediții a pus în dificultate principalii organizatori ai acestui eveniment, asupra desfășurării lui planând amenințarea imposibilității de finanțare a acestui program din bugetul instituției care l-a propus inițial: Teatrul Național „Marin Sorescu”. Grație profilului special, de gală a absolvenților la specializarea regie de teatru, parteneriatul cu Universitatea din Craiova a sporit șansele de finanțare, iar ediția din 2018 s-a desfășurat cu sprijinul Ministerului Educației din România, prin accesarea *fondului pentru finanțarea situațiilor speciale care nu pot fi integrate în formula de finanțare a instituțiilor de învățământ superior de stat*, conform ordinului nr. 3630/12.04.2017, art.2 (3), lit. a, c și e (*\*susținerea implicării în acțiuni cu participarea studenților/pentru studenți; asigurarea resurselor necesare pentru susținerea activităților extracurriculare ale studenților, participarea la festivaluri artistice*).

Susținând și continuând programul managerial care acordă sprijin și importanță noii generații de artiști, prin diferite programe aflate în derulare la Teatrul Național „Marin Sorescu”, așa cum este proiectul de succes inițiat în anul 2010, *Concursul de proiecte pentru tinerii regizori și scenografi români*, s-a întâmplat la Craiova, în vara lui 2018 (27-30 iunie) și a doua ediție a *Festivalului Internațional dedicat Tinerilor Regizori – Theater Networking Talents*. Organizatorii acestei ediții au fost Departamentul de Arte al Universității din Craiova, Teatrul Național „Marin Sorescu” și Casa de Cultură „Traian Demetrescu” din Craiova. În timpul festivalului au poposit la Craiova studenți și profesori de la specializările regie teatru, actorie, teatrologie. Un mare impact între participanți a avut conferința regizorului Charles Chemin și a scenografului Adrian Damian și

întâlnirea regizorului Bobi Pricop cu Vlad Drăgulescu, directorul artistic al Teatrului Național „Marin Sorescu”, sub forma unui mic îndrumar pentru concursurile de proiecte pentru tineri regizori.

Timp de patru zile au fost prezentate nouă spectacole, opt aflate în competiție, selecția fiind făcută dintr-un număr de cincisprezece aplicații primite: „Antigona” de Sofocle, regia Patrik Lazić – Facultatea de Arte Dramatice din Belgrad/ Serbia; „Caii la fereastră” de Matei Vișniec, regia Ester Mitrofan – Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L.Caragiale” din București/ România; „Colecționarul” de John Fowles, regia Ciprian Huțanu – coproducție Universitatea Națională de „Arte George Enescu” din Iași cu Teatrul „Ion D. Sîrbu” din Petroșani/ România; „Pisica pe acoperișul fierbinte” de Tennessee Williams, regia Denislav Yanev – Academia Națională de Teatru și Film din Sofia/ Bulgaria; „Lecția” de Eugène Ionesco, regia Diana Tănase, UNATC București; „În(cerc)” de Paul M. Sava, regia Bianca Baraboi – coproducție FTT-UBB și compania independentă Create.Act.Enjoy, Cluj Napoca/ România; „Năpasta” de I.L. Caragiale, regia Iana-Frezia Elena Oprișă-Sulyok, Facultatea de Teatru și Televiziune, Universitatea Babes-Bolyai, Cluj Napoca/ România; „Sub apă” de Ella Carmen Greenhil, regia Sebastian Marina – coproducție Universitatea de Arte din Târgu-Mureș cu Teatrul Municipal „Matei Vișniec” din Suceava/ România; „Cum am mâncat un câine” de Evgenii Grișkoveț, regia Laurențiu Tudor – FollowSpot – Independent Theatre Company/ România – spectacol invitat în afara competiției. La ediția din acest an am remarcat multe producții atent construite, atât la nivel regizoral-scenografic, cât și la nivelul performanței actorilor, așa cum este cazul spectacolelor „Lecția”, minuțios gândit, sau al spectacolului „Caii la fereastră” – un impecabil, rafinat exercițiu de creație regizorală.



© Florin Chirea

Față de ediția anterioară la care s-au acordat mai multe premii, la cea de-a doua ediție s-au acordat doar două premii: Marele Premiu și Premiul Juriului Elevilor. Membrii juriului de specialitate, Charles Chemin – regizor, Bobi Pricop – regizor, Alina Epîngeac – critic de teatru, Andreea Simona Negrilă – scenograf, Andreea Ciocîrlan – regizor laureat TNT 2017, în urma deliberării realizate după vizionarea tuturor celor opt spectacole aflate în competiție, au hotărât ca Marele Premiu – regie să i se acorde lui Patrik Lazić pentru regia spectacolului „Antigona” de Sofocle, Facultatea de Arte Dramatice din Belgrad/ Serbia. Membrii juriului elevilor, compus din domnișoarele Iulia Didu, Ana Maria Berceanu și Emilia Ciobanu, în urma deliberării realizate după vizionarea tuturor celor opt spectacole aflate în competiție, a hotărât că Premiul Juriului Elevilor se acordă regizorului Sebastian Marina pentru spectacolul „Sub apă” de Ella Carmen Greenhil – coproducție Universitatea de Arte din Târgu-Mureș cu Teatrul Municipal „Matei Vișniec” din Suceava/România.

Și la ediția din acest an, festivalul a oferit treizecișitri de burse complete pentru toată perioada festivalului pentru studenți de la specializările regie teatru, actorie, teatrologie. Spectacolele din festival s-au jucat la Teatrului Național „Marin Sorescu” din Craiova (Sala *Ion D. Sîrbu*) și la Departamentul de Arte al Universității din Craiova (Sala Studio).

Deși debuturile sunt entuziaste, după două ediții în care m-am confruntat cu dificultăți majore legate de finanțare și de resursele modeste pentru organizarea echipei, simt presiunea organizării unui asemenea demers și am ales să părăsesc corabia, lăsând altor colegi conducerea festivalului, convinsă fiind că ideea unui astfel de eveniment este necesară și lăudabilă. Pentru că scopul esențial al Festivalului Internațional TNT îl constituie descoperirea tinerilor regizori de teatru care pot aborda noi forme de expresie regizorală și crearea unui mediu prielnic pentru lansarea către public, dar mai ales către oamenii de teatru, *Theater Networking Talents* poate fi începutul unei călătorii benefice viitoarei generații de regizori.



© Albert Dobrin

## CRONICĂ PROLIXĂ ȘI PROGONĂ A UNUI FESTIVAL CARE CREȘTE LA FIX

■ MĂDĂLINA NICA

Celor ce spun că teatrul nu prea are legătură cu textul li s-ar putea replica fie „da”, fie „nu”, dacă n-ar fi acel „prea”, acel „nu prea” care incită la nuanțare. Despre asta am să încerc să nu prea vă spun. Spre deloc. Dacă însă ați vrea să vorbim despre a doua ediție a Theatre Networking Talents – mai bine legată decât prima –, v-aș spune că încă din prima zi a fost despre o punere în scenă a unui text nu doar bun: *Lecția* lui Eugen Ionesco.

Și iată ce scria Ionesco, în *Căutarea intermitentă*, că îi spusese lui Peter Hall, despre care pomeneste că îi reprezentase *Lecția* „inițial mai mult decât reticent”: „Am încercat să-i explic că în *Lecția* bântuie un soi de umor negru, macabru, fantezist în cel mai înalt grad”. În felul în care Diana Tănase a regizat *Lecția* s-a simțit din plin acest tip de umor, articulat, cum anunța caietul program, în jurul ideii că desfășurarea dramatică oglindește dinamica relației de tip călău-victimă dintre doi indivizi: profesorul (Andrei Redinciuc) și eleva (Mădălina Craiu).

Grija pentru detalii, ce mi-a amintit de câștigătoarea primei ediții (fără să semene însă prea mult, probabil doar „chestie” de stil a școlii de la București), minuțiozitatea orchestrării lor au fost evidente. Cromatica, grafica și geometria decorului, a costumelor, a scenografiei și coregrafiei (concepute de Mădălina Sandu, Andreea Tecla și Simona Dabija), suficient de fluide pentru a avea, prin contrast, efect de apăsare în gradenă, mi-au spus că da, este o punere în scenă puternică.

De altfel, se anunțase că va fi, la nivel de conținut, despre „un drog care se numește putere”. Și poate – speculație ce nu se vrea psiho-critică – din nevoia tot de putere, Diana Tănase a intrat în joc și ca





© Albert Dobrin

actriță, în rolul lui Marie. Aparițiile sale în scenă au făcut loc fie pentru respirație (când intensitatea crizei profesorului încă putea fi domolită), fie pentru consolare, resemnare și concluzionare. Un soi de observator înțelept, care știe că nu poate schimba, ci doar gestiona urmările dezastrului repetat.

A fost totuși ceva acolo care, dincolo de toate astea, dincolo de sincronizarea perfectă a muzicii și luminilor (al căror design se datorează lui Călin Țopa și Ionuț Vlașcu), n-a mers de nota zece în camera de tortură a profesorului, construită ca o cutie neagră de la care să nu-ți poți lua ochii. Riscantă și isteță, de altfel, alegerea negrului pe care au fost scrise cu alb replici-cheie. Riscantă pentru că monocromul poate părea la îndemână pentru a crea efect dramatic și a sugera opoziția bine-rău; isteță pentru că alb și negru echilibrează, ca într-o compoziție picturală, excesele date de nebunia culorilor (de astă dată mai ales ale psihismului personajelor: eleva îmbrăcată colorat, căci este tânără și vie; profesorul îmbrăcat monocrom, căci știți dumneavoastră).

Ce n-a mers, cred, de nota zece au fost anumite excese din jocul elevei din prima parte a reprezentației. Sigur că nu așteptam naturalețe, sigur că overacting (iertare că nu folosesc spaniola sau franceza) nu-i incompatibil cu umorul macabru. Mi-a părut însă că în anumite momente în loc să se armonizeze cu partenerul de joc, s-a ciocnit cu el. Iar profesorul a fost foarte bine jucat. Dicție impecabilă (esențială când umorul – în special de limbaj și mai ales când de la matematică se ajunge la lingvistică – trebuie să fie, să ne amintim, „fantezist în cel mai înalt grad”), mișcare vibrantă, expresivitate pe alocuri fovistă, necesară pentru a traduce în act paroxismul. Mi-am amintit de George Costin în *Lecția* lui Victor Ioan Frunză și nu mi-am venit să compar.

Dacă deci a fost despre putere, profesorul călău și-a dominat victima elevă până și atunci când trebuiau să rămână egali în forța performării. Și de asta voiam să vă spun că nu mi-am putut dori, ca anul trecut, să câștige spectacolul din jurul lui Ionesco.

Și n-a câștigat.

A câștigat *Antigona*. Regizată de către croatul Patrik Lazić și prezentată, în ziua a doua de festival, de Facultatea de Artă Dramatică din Belgrad. Vă spun cu mâna pe tastatură, însă din toată inima, că pentru asta țineam pumnii strâși la festivitatea de premiere. Am fost, cum inspirat a zis Albert Dobrin, progona.

Rămân așa, întâi de toate pentru ceea ce *Antigona* a transmis ca întreg. Cincizeci de minute în care zonele de îmbinare între ceea ce face un spectacol să fie așa ceva și să treacă scena și bariera subtitrării cu siguranța nonșalantă, însă deloc îngâmfată, a tinereții proaspete (dar serioase), zonele astea de îmbinare nu s-au văzut. Nici simțit. Nici auzit. Atât și așa au fost de strunite. Efectul de estompare a articulațiilor în background, perfect executat, a făcut să rămână celelalte din trupul piesei perceptibile cu ușurință, fără vreo captare a publicului prin mijloace ale teatrului (prea)postmodern.

*Antigona* a fost o variantă concentrată, coerentă, omogenă și neartificioasă. Poetică. Subtilă și limpede. Deșteaptă – a avut concept. N-a avut timp morți, nici spații goale. Matură, cum uneori (poate rareori) numai cei mai tineri dintre cei tineri pot fi (aluzie deconspirată la Patrik Lazić). Măcar intuitiv. Sau, vorba lui Charles Chemin, președintele juriului, regizorul câștigător nu a amalgamat idei, ci a mers pe o idee. A avut viziune. Confirm, ca simplu spectator, că, fie-mi permis, viziunea s-a văzut.

*Antigona* a emoționat. Estetic și afectiv. Textul tradus de Miloš Đurić și muncit din mai multe variante s-a concentrat și dezvoltat în jurul acelor vârfuri din textul lui Sofocle în care universalul (nu generalitatea) e cel mai pregnant. Inteligentă și doar aparent simplă alegere, nu? Doar așa această Antigona putea fi – și rămâne –, universală, în pofida și, deloc paradoxal, grație altei alegeri: plasarea acțiunii într-un spațiu culturalmente recognoscibil ca fiind sârb (dacă ne amintim de istoria recentă), însă dincolo de granița vreunui naționalism. Numai așa această Antigona putea fi, cum se anunțase în sinopsis, „vocea pacifismului în istoria civilizației vestice plină de războaie sângeroase care încă ucid un număr mare de oameni”.

Pro-pace, dar sârbii au ce au cu războiul, s-ar putea spune. Nu asta spun, chiar dacă și războiul este pus în discuție, costumele (concepute de Mina Purešić) și steagul fluturat energic (chiar și de băiatul jucat de Relja Vasić) arătând-o din prima. Dacă întru pe linia gândirii esențialiste (doar ca exercițiu, nu din convingere), spun că sârbii au ce au cu focul. Cu pasiunea. Dovada tehnică ar fi, vorba acelei vorbe, că nu iese fum fără foc. Pe scenă a fost și fum, chiar dacă fără foc propriu-zis, ci din efecte speciale (scenografia fiind semnată de Anđela Mandić).

A fost mult foc interior. Subțiat, sublimat și transmis cu simplitatea aceea care vine după ce efortul rafinării și-a făcut treaba. Nimic declamat, vârat în spațiul personal al primitorului. Doar oferit. Până și atunci când Creon (Vahid Džanković) trece de la tirada de la început la monologul șoptit dinspre final, când Hemon (Danilo Lončarević) nu mai este și, prin pierdere, iubirea se reactivează. Înmoaie. Mișcă. Trezește. Tocmai forța asta a șoaptei te poate face să înțelegi și să-ți umezească ochii atunci când Creon varsă lacrimi el însuși (recunosc, mi s-a întâmplat).

Totul așadar umanizat, nu teatralizat de amorul artei. *Human, all too human*, ca să citez. De aici empatia stărnită. Nimic tezist în sens brechtian, deși finalist, cu accente



© Albert Dobrin

despre care s-ar putea spune că sunt feministe. În fond, a fost, cred, despre oameni și iubirea care îi supraviețuiește morții rezultate din dragostea oarbă pentru putere și regulile ei. Nu a fost despre eroi tragici greci sau despre tipologii. O Antigona (Dunja Stojanović) splendidă, austeră, longilină și dreaptă, fermă și curajoasă cu prețul pierderii vieții. Și totuși atât de familiară. Alături de ea, în intimitate și contrast, o Ismena (Vanja Nenadić) pentru care rațiunea (sau iubirea?) înseamnă că moartea trebuie prevenită inclusiv cu prețul compromiterii unui principiu, prin respectarea neșovăielnică a legii încarnate în Creon.

Nimic invaziv în spațiul spectatorului spuneam. Cred că asta se datorează concepției complexe și neașteptate despre rolul spațiului de joc: spațiu incluziv, mereu și complet deschis pentru a fi folosit cu simplitate și eficiență. Și fără interactivitatea atât de la modă. Uneori, *less is really more*. Nimic și nimeni ascuns. Spațiu al tuturor, care să invite la implicare. Actorii se implică inclusiv în rearanjarea decorului, însă de o manieră care nu-i scoate din joc, cum se-ntâmplă de prea numeroase dați în teatrul contemporan. Actorii nu s-au transformat în recuziteri. Au rămas creatori ai fluxului dintre ei înșiși ca subiecți, dintre ei înșiși și publicul subiect, ai dinamicii dintre ei înșiși și decorul ca obiect subiectivat. Dacă războiul și setea înflăcărată de putere reifică oamenii până la a-i nimici, oamenii pot totuși transforma spațiul în subiect cu care intră fluent în relație vie. De împăcare.

Fizic, spațiul e tot ce rămâne, până la urmă. De aceea trebuie imprimat în el mesajul de transmis, pentru a fi pipăit și citit, așa cum văd orbii, așa cum orice orb înțelept vede. Indiferent dacă va fi happy-end sau nu, trebuie lăsată o urmă. Trebuie încercat, așa cum orbul Tiresias (Goran Jevtić) știe și punctează ferm, dar fără să poată împiedica finalul. La final rațiunea nu câștigă. Puterea corupe: băiatul devine tiran în locul lui Creon. Puterea corupe indiferent de epocă, de loc și de vârsta celui corupt, chiar dacă nu pe oricine. Să nu fim ipocriți, ne transmite spectacolul acesta, riscul ne paște pe toți. Moartea (cuvânt repetat ca un gong pe parcursul spectacolului) rămâne la pândă. Ca focul nestins.

Repet: *Antigona* este cu foc interior. Mocnit. Nu explodează. Poate de asta este mai eficace și mai periculos. Personajele intră în act fără să bruscheze, cu forța elegantă a celui care nu se privește din afară. Își așteaptă rândul pe margine, cu firescul celor ce sunt martori și participă constant, fără să iasă deloc în culisele aflate oricum la vedere. Balansarea pasivității și activității, tensiunea ei permanentă au efectul unui dans pe loc. Deloc întrerupt.

Personajele formează un subiect colectiv, un fel de cor ca din tragediile antice, însă reinterpretat: corul total (nu mă refer la cel format din Ivan Zblačanski, Dimitrije Stajić, Đorđe Kreća, pe care l-aș numi deci subcor), în care nu este nevoie de manifestare cât mai uniformă. Este nevoie doar de a fi toți îm-

preună, uniți în diversitate și în respectul pentru ceea ce este și are fiecare de făcut. Corul discret și continuu prezent, în mod natural, în prezentul continuu al acțiunii. Asta e neprevăzut. Are efect dezarmant. Tulbură.

Am fost și rămân progonă datorită tuturor acestor lucruri (dacă așa se numesc) și altora despre care nu spun. Am speranța că veți avea cândva ocazia să vedeți această Antigonă cu totul, și nu doar momentele pe care același Albert Dobrin a știut cum să le capteze în fotografii.

A mai câștigat cineva ceva: Premiul Juriului Liceenilor. Distopia *Sub apă*, regizată de Sebastian Marina, după un text de Ella Car-



men Greenhill, spectacol prezentat de Teatrul Municipal „Matei Vișniec” din Suceava. Aflăm din sinopsis că „Greenhill recomandă o distribuție de 4 actori, dar Sebastian Marina alege să lucreze cu 9”, că acțiunea se petrece în 2051, când „plăcile tectonice se mișcă formându-se alți munți și scufundându-se continente” și că cele trei personaje principale sunt implicate într-o acțiune în care „sunt atinse zone ale umanității foarte sensibile”.

Fiind o distopie, nu m-au mirat alegerile de metodă, mijloace tehnice și instrumentar în general. Chiar mi-au plăcut, așa hip cum sunt (Daniela Fireșcu a spus „postmoderne” și „postdramatice”), mai ales la nivel scenografic, coregrafic și de sunet. Muzica (semnată de Andreea Belu, responsabilă și de coregrafie și mișcare scenică) și dansul, vorba vorbeii aceleia, fără mășline, dar cu lămâi (leitmotiv și în text, și în conceptul vizual, fiind fizic prezente în decorul creat de Raluca Alexandrescu și-n conceptul video al lui Andrei Cozlac) m-au captivat prin ritmicitatea hipnotică a momentelor de heblu, jucate ca dansuri frânte și alunecânde ale împelerinațiilor în cizme de cauciuc. Prin ele se trece de la un cadru la altul într-o progresie și ea frântă (programatic) și alunecândă, căci timpul nu curge liniar.



Despre multă durere e vorba-n întregul spectacol, chit că, așa cum cere textul, până la un punct pune în scenă o tragedie (durerea colectivă a unor comunități largi, provocată de cataclism), iar de la acel punct încolo drama personală a unei familii al căror fiu e și nu e, dintr-o cauză deconspirată abia la final. Nu cred că i se poate reproșa textului că o „cotește” dinspre tragicul ecologist și cvasiapocaliptic spre tragicul din drama individuală. Nu cred că există motiv să i se ceară unui text să nu facă asta, mai ales că e validă și interpretarea că de la bun început a fost vorba despre drame personale care sunt doar plasate într-un context colectiv.

Ce i-aș reproșa eu, ca pur păreristă, spectacolului, este că lasă impresia de complexitate și provocare vrute ne-a-pă-rat, de prilej pentru afișarea, pe alocuri cu ostentație, a capacității de a utiliza și aia, și ailaltă, și tonul de musical (oricât de delicioasă este secvența tip Bollywood, și este!), și proiecțiile, și rupturile căutate de ritm.

Dar curge, deși nu ca apa, vreme de 105 minute, fără pauză. Asta dacă nu considerăm inserția piesei *Morcheeba*, cântată live de Cosmin Panait și Clara Popadiuc, drept o pauză (deși nu la mijlocul spectacolului), fie și dacă îi iertăm acestui moment autoironia în exces, prin care să justifice, parcă să se și scuze. Chiar dacă poate conta ca o neasumare și o gratuitate, i-o iertăm pentru că are și partea cealaltă în ea: durerea ca mână întinsă.

*Sub apă* are energie și impact vizual. Cu toate acestea, aerul de spectacol „pe față” de autor s-a simțit. El riscă să înecă ansamblul, chiar dacă e unul frumos chiar și așa. Și cu unele părți tare frumoase: jocul Diane Lazăr (Amina) și mai cu seamă al cuplului format din Delu Lucaci (Leah) și Răzvan Bănuț (Jack); bucățile de muzică ale lui Barwick și Takenobu; menținerea apei în subtext și metatext, căci apa egal emoție. Desigur că și cada plină tot cu apă în care se-ntâmplă finalul ca imposibilitate a unui sfârșit. Imposibilitatea lui Jack de a sfârși.

Energie cu impact vizual a fost și-n *În(cerc)* de Paul M. Sava, spectacol prezentat de Facultatea de Teatru și Tv UBB, Cluj-Napoca,



în regia Biei Baraboi, care a conceput decorul și costumele. Două personaje: Ernestine (Alina Mișoc) și George (Cosmin Stănilă). Sinopsisul spune: „O nouă poveste. O altă șansă. Un sfârșit diferit. Durere, suferință, fugă. Renaștere, căutare, acceptare. Potrivire, conectare, iubire. Ruptură, frică, disperare. Încercare, sfârșit, goliciune. Durere, suferință, fugă”.

Toate mai mult dansate, într-un performance minimalist ale cărui coregrafie, mișcare scenică și muzică sunt realizate de Oana Mureșan. Acest „mai mult dansate” a fost punctul slab și punctul forte al spectacolului. Slab nu pentru că dansul n-ar fi fost expresiv și captivant (a fost), ci pentru că a ocupat o treime din durata totală a reprezentației. De aici dezechilibrul resimțit. Cuvintele au apărut parcă prea târziu, iar textul nu s-a ridicat la înălțimea capacității de comunicare a coregrafiei și mișcărilor celor doi. Prin asta, „mai mult dansate” a devenit punct forte. *Too much love will kill you*, vorba cântecului. Așa și *too much poetry* pusă cu mâna în anumite replici.

Indecizia, ezitarea în cum a fost gândit întregul m-au întristat. Cu atât mai mult cu cât actorii mi-au mers la suflet, și nu doar la partea lui kinetică. Să aflu apoi că finalul, în care textul își revine, replicile fruste, spuse în crescendo, replicile alea exact „ca-n viață” au fost introduse chiar la sugestia actorilor. Autenticitatea din ele m-a mișcat. De asta am aplaudat sincer.

Mai tristă decât tristețea e să nu înțelegi. N-am înțeles ce s-a întâmplat cu *Pisica pe acoperișul fierbinte*, spectacol prezentat de NATFA *Krastyo Sarafov*, în regia lui Denislav Yanev. De ce în loc de 100 de minute a durat mult mai puțin. De ce s-a terminat brusc și nerezolvat, fără climax, lăsat la-ntâmplare, atârnat pe undeva, de negăsit. Aleg să cred că ceva neprevăzut a dus la asta și că a fost doar pentru acea seară. Altfel nu are cum, pentru că scenografie a avut (Vanina Tsandeva), text a avut, actori a avut: Mihail Stoyanov în rolul lui Brick și Slavena Zaykova în rolul lui Maggie. Acest „a avut” se referă la punctele-n care spectacolul putea fi bun. Numai că asta au și rămas: puncte într-un ceva rupt.

Admirabili, oricum, Brick cel cu priviri umbroase parcă din alte lumi, în confruntarea cu o Maggie adolescentin de frumoasă. Într-adevăr, felină în prezență, nerv, senzualitate, mișcări. Plus suflul și vâna cu care a strunit textul și dinamica tricky a unor replici. Urmărindu-i, am încercat să nu mă gândesc la Paul Newman și Elizabeth Taylor. Așa că n-am să compar. Mai bine să mai spun că

partea de până la aglomerarea scenei prin apariția rudelor, partea doar cu Maggie și Brick promitea. Aleg să decupez. Să rămân cu amintirea ei și să zâmbesc cu tot dragul.

După o așa pisică, UNATC din București a adus în ediția aceasta a festivalului *Caii la fereastră*, în regia lui Ester Mitrofan, după un text al lui Matei Vișniec. Și ne-a întors la tema războiului, atacată de astă dată, așa cum cere textul, în stil absurd. Doar patru actori: Cristina Danu (mama/fiica/soția), Cătălin Bucur (fiul/tatăl/soțul), Octavian Voina (mesagerul) și Petru Daniel Sutu (calul), în costume făcute de Valentin Teodorescu și în decorul semnat de Alexandra Budianu. Nici n-a fost nevoie de mai mult, cât timp (75 de minute fără pauză) s-a mizat pe versatilitatea protagoniștilor, ajutată din plin și de coregrafia gândită de Beatrice Maria Tudor pe muzica, nu de puține ori, eterică semnată Derek VHS.



Era nevoie de această versatilitate pentru a depăși o secvențialitate ce trece prin secole, decupajele fiind încadrate de intervențiile mesagerului și ale calului. Între ele, efectele războiului sunt urmărite la nivel micro, nu atât asupra bărbaților implicați, cât asupra mamei, fiicei și soției. *Caii la fereastră* sunt mesagerii răului, declanșând tulburări și schisme psihice jucate convingător, iar în cazul lui Cătălin Bucur cu umor și intensitatea dată de bucuria fățișă de a exhiba. La nivel vizual, dominanta alb-roșu a sugerat cuplul viață-moarte, garoafele roșii din podea (chiar

dacă artificiale), corespondent pentru sângele din care se hrănește războiul, amintindu-mi de poezia lui Rimbaud despre soldatul mort.

Atent construit, spectacolul acesta cu accente când supra-, când hiperrealiste nu m-a ținut totuși cap-coadă în el. Nu-mi pot da seama până la capăt de ce. Probabil că, pe lângă limitele mele, au fost clipele-n care Cătălin Bucur s-a trădat flirtând cu camera care înregistra spectacolul. Or, genul acesta de incident sparge atmosfera, mai ales când spectacolul este și de atmosferă.

Gata, promit că închei. Nu înainte de a vă spune un mare plus față de ediția trecută: în cadrul festivității de premiere președintele juriului a punctat pros & cons în cazul fiecărui spectacol. În minus față de anul trecut, nu s-au mai acordat, hors concours, distincții pentru interpretare feminină și masculină. Sigur că și pentru acelea aveam, ca oricare, preferați cărora să le țin pumnii. La anul, din nou. Ne vedem acolo, da?

# TNT — DENISLAV YANEV

## *De ce Pisica pe acoperișul fierbinte?*

Asta a fost expresia favorită a tatălui lui Tennessee Williams și cred că avea ceva „negru” la origini. Ilustrează lupta noastră constantă pentru supraviețuire și viața omenească într-o lume ostilă și periculoasă. Am ales să lucrez această piesă, sau poate ea m-a ales pe mine, pentru că am simțit că prin ea Williams ne provoacă să nutrim speranță chiar și în cele mai întunecate ceasuri.

## *Cum ne putem imagina Sudul Americii?*

Sudul lui Tennessee e plin de neadaptați care nu se pot încadra în normele restrictive ale societății. Cei mai mulți au o nevoie profundă de tandrețe, ceea ce în lumea pragmatică a acestor timpuri este văzută ca o slăbiciune. O puternică descriere a unei asemenea tensiuni putem vedea în piesa „Orfeu în Infern”.

## *În ce măsură povestea din „Pisica pe acoperișul fierbinte” este și despre oamenii din Balcani sau de oriunde altundeva?*

Ca orice mare piesă, *Pisica pe acoperișul fierbinte* este universală. Eu cred că oricare dintre noi se poate raporta la Maggie în încercările de a-l salva pe Brick, centrul vieții ei, din fundul turbionului în care a căzut. Efortul de a ne împotrivi constrângerilor pe care ni le aplicăm singuri este de asemenea o problemă cu care ne confruntăm toți, adesea.

## *Ce poți spune despre școala ta și cum ai perceput celelalte școli prezente în festival?*

Fiecare sistem universitar are părțile sale pozitive și negative. Totul depinde însă de om. Când vrei să înveți, orice loc e un bun început.

## *Ce poți spune despre celelalte spectacole din TNT 2018?*

Singurul spectacol pe care am avut șansa de a-l vedea pe timpul foarte scurt al șederii noastre a fost *Antigona* din Serbia. Mi-a plăcut abordarea brechtiană de la început și cred că a fost o reușită lucrare studențească.

## *Ce știi despre dramaturgii români?*

Ador piesele lui Matei Vișniec. Are un puternic simț al absurdului, care e mai apropiat nouă, în Bulgaria, probabil și datorită limbajului din socialism și situațiilor pe care le avem în comun. Îmi place de asemenea să-i citesc poezia din când în când.

## *Why Cat on the Hot Tin Roof?*

This was a favorite phrase of Tennessee Williams' dad and I think it has something „black” in its origins. It pictures our constant battle to survive and live humanely in a dangerous and hostile world. I chose to work on this play – or it chose me – because I felt that through it Williams provokes us to nurture hope even in the darkest of hours.

## *How can we imagine America's South?*

Tennessee's South is full of misfits who can't stand being restricted in society's norms. Most of them have a profound need for tenderness, which in the pragmatic world of today is seen as *serious weakness*. A bold depiction of this Southern tension we can see in the play *Orpheus Descending*.

## *How much is the story about people from the Balkans and from everywhere?*

Like every great play, *Cat on a Hot Tin Roof* is universal. I believe that each one of us can relate to Maggie in her attempts to save Brick, the center of her life, from the downward spiral he has fallen into. Trying to confront the lies that we have built about ourselves is also a problem we all face ever so often.

## *What can you say about your school and how do you see the other theatre schools in the festival?*

Every university system has its pro and con aspects. It all depends on the individual. When you want to learn, any place is a good place to start.

## *What can you say about the other shows at TNT?*

The only show I had a chance to see for our short stay was *Antigone* from Serbia. I liked the Brechtian approach in the beginning and thought of it as a nice student work.

## *What do you know about Romanian playwrights?*

Matej Višniec's plays I really adore. He has a great sense of the absurd, which is close to us in Bulgaria probably because of the socialist slang and situations we share. I also like to read his poems from time to time.

# TNT — SEBASTIAN MARINA

© Florin Chirea

## *Cum ai ales acest text?*

Cum am ales textul: oarecum întâmplător; la un moment dat aveam nevoie de texte în puține personaje și am rugat-o pe regizoarea Ana Mărgineanu să îmi recomande sau să îmi dea un astfel de text. Ea mi-a spus în acel moment că nu are la ea, dar îmi va povesti despre câteva și eu rămânea să aleg ce îmi convine. Atunci mi-au rămas în minte două, unul fiind acesta.

***Cu toată experiența ta de actor, cum ai primit rolul principal? Cu tot respectul pentru personalitatea fiecăruia, tu te-ai imaginat jucând, fie și din impulsul de actor?***

Presupun că vă referiți la rolul principal masculin (Jack). Nu cred că voi putea da un răspuns spectaculos la această întrebare: rolul Jack, ca toate celelalte roluri din *Sub apă*, a fost pentru mine un rol pe care trebuia să îl facă actorul care l-a interpretat – Răzvan Bănuț, cât mai bine. Orice rol mi se pare la fel de important, știu că e un clișeu să spui asta, dar e și o realitate. În momentul în care ignori un personaj ai pierdut partida. Dacă aș fi fost eu distribuit în acel rol mi s-ar fi părut o provocare serioasă. Ceea ce trăiește Jack în *Sub apă* este destul de complicat.

Ei bine da, m-am imaginat destul de mult jucând fiecare dintre roluri, ba chiar le-am „jucat” acasă la un nivel destul de superfi-

cial, însă doar cât să le înțeleg (și) mai bine. Mi-e relativ ușor să mă identific cu orice personaj, mai ales dacă nu eu sunt cel care are de jucat personajul respectiv. Când e pe umerii tăi e mai dificil. Personajele nu erau pe umerii mei și pentru mine a fost un fel de joacă, chiar dacă vorbim de o dramă.

În privința unei direcții fixe, a unor lucruri impuse, cred că actorii sunt cei care ar trebui să răspundă dacă s-au simțit trimiși cu încăpățănare pe un anumit drum, cel pe care l-am hotărât eu. Eu zic că nu, însă ei sunt cei care știu cel mai bine cum s-au simțit.

***Experiența pe care ai acumulat-o în film te ampretează în teatru?***

Da și nu. Experiența pe care am acumulat-o în film nu își pune amprenta decisiv în ceea ce fac în teatru dar, pe de altă parte, da, ca orice experiență, mă împinge înainte.

***Deja s-au pus în scenă scenariile de film și regizori de film au cochetat și cu teatru. Ai în vedere un proiect legat de cele două arte?***

Este foarte interesant că m-ați întrebat asta, pentru că primul spectacol pe care l-am făcut a fost punerea în scenă a unui film care îmi plăcuse foarte mult. Cercetând atunci mai mult, am aflat că filmul fusese făcut după o piesă de teatru. Astfel că eu am făcut

un spectacol după un film făcut după o piesă. Mi se pare amuzant. Mai mult, la începutul anului următor voi monta un spectacol care are la bază un scenariu de film.

***Sub apă s-a arătat a fi un spectacol complex, de la scenografie la interludii și joc dramatic. Ai în vedere să continui cu această echipă?***

În privința continuității cu această echipă, răspunsul meu se împarte din nou în două: dacă vorbim despre colaboratorii mei (scenograf, coregraf, artist video), indiscutabil aș vrea să rămân la această formulă la care, însă, aș vrea să mai adăugăm un membru, un muzician. Nu există niciun motiv pentru mine să nu îmi doresc să continuăm împreună și îndrăznesc să cred că și ceilalți membri ai acestei echipe ar spune același lucru. Am lucrat excelent împreună și singura posibilitate ca echipa să nu fie aceeași ar fi dacă unul dintre ceilalți membri ai echipei ar fi angrenat într-un alt proiect.

Dacă ne referim la actorii Teatrului „Matei Vișniec”, răspunsul meu este unul extrem de simplu: fără să stau pe gânduri aș mai lucra cu ei, mi-a făcut o mare plăcere să colaborez cu echipa de la Suceava. Însă aici nu depinde de mine decât într-o mică măsură. Pe scurt: dacă teatrul mă (mai) vrea eu sunt deja acolo!



# TEATRUL POLITIC AL LUI PATRIK LAZIĆ

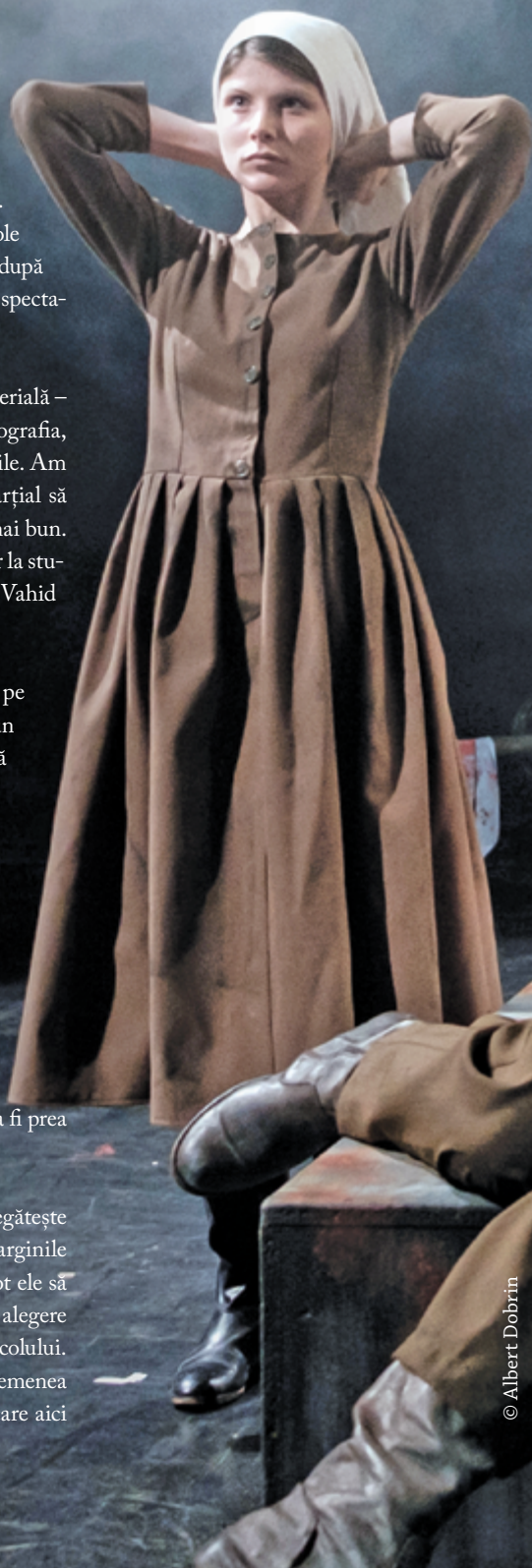
■ LIA BOANGIU

O să spuneți că am ales să scriu doar despre câștigătorul TNT, ignorând celelalte spectacole. Greșit. Am ales să scriu despre *Antigona* la nici cinci minute după ce începuse spectacolul. Deși știam că nu o să pot ajunge la toate spectacolele care au participat anul acesta, nu mi-a fost jenă să declar, la sfârșit, că sper să câștige marele premiu al festivalului. E frumos și să fii atât de sigur pe tine când n-ai nimic de pierdut. Mai văzusem spectacole de licență anul trecut, și încă vreo două anul ăsta (*Lecția* de Eugen Ionesco și *Colecționarul* după Fowles). Riscam numai puțin, fiindcă de la primele scene *Antigna* mi s-a prezentat ca un spectacol care putea face parte cu multă decență din repertoriul unui teatru național.

Tot ce îi lipsea spectacolului pentru a fi cu adevărat matur au fost resursele de natură materială – poate un buget mai mare pentru decor, poate permisiunea de a gândi la scară largă scenografia, sau durata mai lungă care să permită regizorului croat Patrik Lazić să-și expună toate ideile. Am imaginea asta a unui caiet regizoral mult mai complex, plin de idei la care a trebuit parțial să renunțe. Pentru un student a fost poate chiar ideal, permițându-i să păstreze doar ce e mai bun. A avut însă, cred, un avantaj important asupra celorlalți regizori participanți: acces nu doar la studenți de actorie, dar și la actori cu experiență. Personajul principal, Creon, interpretat de Vahid Džanković, are forță, nuanță – creează cu succes imaginea dictatorului modern.

Ideea de a face o *Antigonă* modernă, plasată într-un război care s-ar putea petrece oriunde, pe care îl recunoaștem cu toții, nu este neapărat extraordinară. Însă ideile simple pot avea un efect extraordinar dacă sunt bine executate. Spectacolul politic, militant al lui Lazić arată că artiștii continuă să fie conștienți și preocupați de societatea în care trăiesc și că vor să schimbe ceva prin arta lor sau măcar să ne ofere acea oglindă care ne pune pe gânduri. La fel de importantă e și vana feministă a personajului Antigona care, spre deosebire de sora ei Ismena, are principii și valori limpezi – autoritatea trebuie contestată atunci când comite nedreptăți; legile trebuie schimbate atunci când nu mai sunt de actualitate. Așa-zisa anarhie a Antigonei, de un curaj înfricoșător, ne pune față în față cu propria moralitate. Câți dintre noi am avea curajul ei, câți ne-am risca pielea pentru o cauză, pentru un „frate”? Frumoasa actriță Dunja Stojanović este eroina neașteptată a unui război sângeros. Fără a pune la îndoială necesitatea războiului, ea vrea doar să se facă dreptate pentru trupul sacrificat al fratelui ei. Dușmanul său, regele Creon, face sângele să înghețe în vene. Nu îl poate îndupleca nici ceea ce are mai drag – un fiu. Doar când va fi prea târziu, când tot ce va mai putea face ca să se pocăiască e să-și ia viața.

Scena de început este una dintre cele mai puternice din întreg spectacolul – ea ne pregătește pentru tragedia ce va urma. Rând pe rând, soldații se ridică de pe băncile plasate pe marginile scenei, se îndreaptă spre front și cad răpuși. În urma lor apar infirmierele – cu ce mai pot ele să ajute un asemenea masacru? Spală fașele însângerate ca să panseze următorii „eroi”. O altă alegere inspirată a regizorului a fost aceea de a ține personajele la vedere pe tot parcursul spectacolului. Ele asistă pasive la scenele în care nu apar, nu pot schimba cursul poveștii și al istoriei. Asemenea actorilor în fața unui text și a unei regii, ele ascultă de ceea ce unui numesc destin, dar care aici





e doar ierarhia pe care n-o poți răsturna. Iată, Antigona îndrăznește și este pedepsită cu moartea. În final, sacrificiul Antigonei, al logodnicului ei Tiresias, și moartea nedemnă a lui Creon nu vor schimba nimic. Locul regelui e luat de un inocent care a absorbit ideologia mai bine decât toți cei care au murit pentru ea.

Patrik Lazić m-a surprins. Încă o dată, cu riscul de a nu risca nimic, îmi permit să spun că e deja regizor. Și că va deveni un regizor foarte bun. Așteptăm cu mare interes spectacolul pe care îl va construi alături de echipa TNC.

## PATRIK LAZIĆ

### *De ce Antigona?*

Am ales *Antigona* pentru examenul final al celui de-al treilea an deoarece cred că povestea lui Sofocle, atemporală, corespunde situației actuale sau, mai bine spus, este permanentă în spațiul exiugoslav și în lume. Pentru mine, *Antigona* este o poveste despre conflictul a două principii cruciale; război și pace, militarism și pacifism. Creon reprezintă pentru mine politica, naționalismul, credința că pentru Teba începe o nouă epocă măreață după victoria împotriva celor din Argos. Dimpotrivă, Antigona este vocea femeilor care și-au pierdut frații, bărbații, fiii, este strigătul disperat al victimelor care vor doar să pună capăt războiului după ani de ocupație.

Ne inspirăm din apocalipsa războaielor mondiale, dar și din războiul din Iugoslavia anilor '90. Situația post-război în Balcani este ca aceea din Teba – împărțim mereu oamenii în „noi” și „ei”, încă vorbim despre cine de care parte a luptat și cine a câștigat, cine a dezertat și cine a murit pentru țara sa. Am vrut să avertizez asupra nepieritoarei ideologii a războiului. Undeva se întâmplă mereu „situația Antigona” – ieri în Iugoslavia, astăzi în Siria, mâine cine știe unde. Istoria omenirii este o istorie a războaielor și am vrut, prin intermediul tinerei Antigona, să vorbesc despre pace, despre faptul că eu și generația mea suntem oboșiți de naționalism și de războaie. Antigona este vocea noastră în Europa de azi, care se îndreaptă din nou spre o radicalizare aducătoare de noi războaie.



**Există idei pentru care te poți sacrifica? Cei care cred în idei opuse o pot face?**

În pregătirea piesei am discutat și despre absența ideologiei la tineri. Azi nu există nicio idee care să provoace reacții organizate în rândul tinerilor și asta pare depresiv când o spui în anul în care sărbătorim amintirea protestelor studențești din 1968. Idealismul nu face parte din timpul nostru, iar Sofocle amintește cum ar trebui oamenii să se comporte. Paradoxal, simpatizăm cu Antigona mai mult decât cu Creon, dar nu mulți dintre noi ar face ca ea într-o situație similară. Trăim într-un timp egoist în care este important să ne satisfacem propriile dorințe și în astfel de circumstanțe nu poate fi vorba de sacrificiu pentru alții. Cei care cred în ideile opuse nu pot găsi, din păcate, o mulțime de suporteri. Oamenii din țări sărace ca a noastră, încercând să supraviețuiască, își pierd foarte des toate idealurile și acceptă orice compromis pentru, de exemplu, un salariu mai mare, o poziție mai bună...

Când nevoile primare sunt amenințate nu este deloc ciudat să nu ai forța de a lupta împotriva sistemului. Sistemul este foarte puternic, organizat, și avem doar iluzia libertății și democrației, în special prin extinderea rețelelor sociale. Este un fel de refulare pentru oameni, dar totul rămâne la comentariile din josul unui articol. Acțiunile reale, adevăratele rebeliuni sunt foarte rare iar viața e scurtă și poate că singura soluție este încercarea de a ne crea propriul mic univers cu cei pe care îi iubim, făcând ceea ce iubim. Sau putem lupta ca Antigona, acceptând prețul și riscul de a face asta, dar devenind eroi. Pe de altă parte, la ce bun eroismul dacă mori pentru asta? Am vorbit în pregătirea spectacolului și despre: o viață rușinoasă sau o moarte eroică? Nu am un răspuns.

**De ce ai ales Universitatea din Belgrad? Cum funcționează lucrurile în spațiul ex-iugoslav? Cum a fost colaborarea cu tinerii actori? Cum îi percepi pe profesori?**

În spațiul fostei Iugoslavii, pentru mine, Academia de la Belgrad este încă la cel mai înalt nivel de calitate, iar Belgradul este cea dintâi adevărată metropolă cu o bună ofertă teatrală. În universitate există o foarte bună colaborare între diferitele departamente, în special între cele de actorie și de regie. Lucrăm exercițiile de examen împreună cel puțin o dată pe an și asta ne învață să cooperăm. În cazul *Antigona* am fost norocoși și recunoscător pentru faptul că am avut combinația de studenți, foști studenți și actori profesioniști, iar acest schimb de idei între generații diferite a fost crucial pentru proces. Este un model foarte bun de lucru și îl susțin pentru a deveni tradiție.

Îmi percep profesorii ca mentori, avem o mare libertate de a încerca ceva fără nicio interdicție, mai ales în timpul repetițiilor când avem libertatea deplină de a lucra după metoda pe care o dorim. Am ales Belgradul pentru buna reputație și am rămas acolo datorită libertății de creație.

**Cunoști ceva din dramaturgia română?**

Despre teatrul românesc am auzit multe lucruri frumoase. Am cercetat ceva mai mult când am avut de urmărit înregistrarea cu *Faust* a lui Silviu Purcărete și am fost cu toții uimiți pentru că de obicei ne uităm la piese germane ca un bun exemplu de tendințe în teatrul modern. Ar fi o mare onoare să regizez în România, mai ales datorită faptului că primul meu premiu pentru regie a fost la Festivalul TNT din Craiova.

**Why *Antigone*?**

I've chosen *Antigone* for my 3<sup>rd</sup> year final exam because I believe that Sophocles' timeless story corresponds with the current, or maybe better to say permanent situation in the ex-Yugoslavian space and world at large. For me, *Antigone* is a story about the conflict of two crucial principles: war and peace, militarism and pacifism. Creon for me represents politics, nationalism, belief that for Thebes begins a new magnificent era after the victory against Argus. On the opposite end, Antigone is the voice of women who lost their brothers, men, sons, the desperate cry of victims who just want to end the war after years of occupation.

We get inspiration from the apocalypse after the World Wars, but also the war in Yugoslavia in the 90s. The postwar situation in the Balkans is still like the one in Thebes – we are constantly dividing people between „us” and „them”, we are still talking about who fought on which side and who is the winner, who deserted or who died for his country. I wanted to warn on war ideology which never dies. Somewhere there is always an „Antigone situation” – yesterday in Yugoslavia, today in Syria, tomorrow who knows where. Human history is history of wars and I wanted through young Antigone to talk about peace, about the fact that me and my generation is tired of nationalism and wars. Antigone is our voice in current Europe which is again going in a radical right direction calling for new wars.

**Are there any ideas for which someone should sacrifice themselves? Those who believe in opposing ideas, what can they do?**

A phenomenon we talked about preparing the play was also the lack of ideology in youth. Today, there is no idea which would provoke organised reaction in young people and that sounds even more depressive when you say it in the year when celebrate the memory of student protests in 1968. Idealism is not something that's part of our times and Sophocles reminds us of how people should behave. Paradoxically, we sympathize Antigone more than Creon, but no



so many of us would behave like her in similar situation. We live in a very selfish time when the only important thing is to satisfy ourselves, and in these kinds of circumstances there can't be sacrifice for others. Those who believe in opposing ideas unfortunately can't find a lot of supporters. People in poor countries like ours, trying to survive, very often lose all of their ideals and accept any compromise for bigger salaries, better positions...

When primary needs are threatened, it's nothing strange not to have strength to fight against the system. The system is very strong, organized and we have only the illusion of liberty and democracy, especially with the expansion of social networks. That's some kind of exhaust for people but it all stays on comments below an article. Real actions, real rebellion are very rare and short lived, and maybe the only solution is to try and create our own little universe with those we love, doing what we love. Or we can fight like Antigone knowing the price and risk all that, but then we become the hero. On the other hand, what good is heroism if you die for it? We also talked about that phenomenon preparing *Antigone*: shameful life or heroic death? I don't have an answer on that.

***Why did you choose the Belgrade university? How do things work in the ex-Yugoslavian space? How is the collaboration with young actors? How do you perceive your teachers?***

In the ex-Yugoslavian space, for me, the Academy in Belgrade is still on the highest level of quality and Belgrade itself is the first real metropolis with a good offer in theatre life. In our college, there is a very well organized collaboration between departments, especially between the acting and directing department. We are making exam exercises together at least once a year and that teaches us cooperation in process. In the situation of *Antigone*, I was lucky and thankful for having a combination of students, ex-students and some professional actors, and that kind of exchanging ideas between different generations was crucial for the process. That's a very good model of working and I support that to become tradition.

I perceive our professors as our mentors, we have a lot of freedom to try something without any prohibitions, especially during rehearsals, when we have full liberty to work by the method we want. I've chosen Belgrade because of its good reputation, but stayed there because of that liberty we have for creating.

***What do you know about Romanian theatre?***

About Romanian theatre I heard a lot of nice things. I was researching a little bit more when we were watching the recording of *Faust* by Silviu Purcărete, we were all amazed because we usually watch German plays as good examples of modern theatre tendencies. It would be my big honour to direct in Romania, especially because my first theatre award for directing was at the TNT Festival in Craiova.

# BOULE DE NEIGE



© Albert Dobrin

## ■ MARIUS DOBRIN

Și nu e vorba de flori și nici de Crăciun, dar gândul m-a dus către acel glob transparent în care poți vedea un mic decor de basm peste care, după ce-l scuturi puțin, începe să cadă puzderie de steluțe aidoma unei ninsori. O scenă care ține de magia copilăriei, preț de câteva minute. Spectacolul imaginat de Bia Baraboi durează mai mult, dar îmi pare a fi o miniatură cu valențe poetice.

Pornită exact cu acea scuturare a globului, imaginată de coregraful Oana Mureșan. Cei doi actori, Alina Mișoc și Cosmin Stănilă irump pe scenă în ritmul furtunos al muzicii, pășind cu picioarele goale pe traiectorii pe care le înveți repede, apropiindu-te, cumva, de sentimentul căutărilor febrile din viață. Potecile pe care le batem ani în șir, intersectându-ne cu alții care au propriile poteci, explorează limitele spațiului de joc. Pentru ca din toată această agitație să vină apoi liniștea „ninsorii”. Începe să curgă povestea. Regizoarea a plecat de la textul semnat de Paul M. Sava, intitulat **Schtroumpf**, ea reconstruind dramaturgic, propunând și titlul (**ÎN**) **CERC**, mutând puțin accentul. Astfel, dacă la autor personajele sunt mai aproape de tipologia referențiată prin titlu, la regizoare avem o lumină pusă pe simplitatea frumoasă a relației dintre un bărbat și o femeie. Ea păstrează doar pe cele două personaje, fără



a lăsa vizibilă identitatea perechilor acestora. Și plasează cuplul în ciclul sisific al căutărilor, apropierii, parcursului împreună și al delicatului moment în care continuarea este pe muchie de cuțit. În cazul piesei chiar fiind prezent acel cuțit, clasicul briceag, mănuit cu abilitate de Cosmin Stănilă, într-o notă de ludic, putând privi personajul său și cu duioșia față de moda unor timpuri trecute. Bia Baraboi schimbă și distribuția culorilor, păstrând ambele personaje costumate în negru, iar albul este nu doar pe suprafața pe care se mișcă, dar și pe cuburile-scaun ale fiecăruia dintre cei doi. Sunt singurele piese în decor, ilustrează propriul bagaj, „zestrea” adusă de fiecare. Alina Mișoc poartă o eșarfă la gât, partenerul ei o pereche de ochelari fumurii. Fiecare își maschează cicatricile unor experiențe traumatizante. Dragostea a venit la fiecare în forme extreme, lăsând urme. Ernestine: „Este imposibil să fii fericită fără să iubești”. Mai grav: „Îmi vândusem fericirea pe foarte mult nimic”. Iar eșarfă taman asta voia să ascundă. Ochelarii negri ai lui George sunt justificați de acesta prin prezența unei cicatrice. „În viața mea a fost cineva care... într-o zi s-a plictisit de mine și mi-a strivit inima.” Și asta petrecându-se prin ochiul stâng.

Regizorul plasează povestea sub semnul hazardului, oamenii încercând repetat să reușească a fi fericiți. Ernestine și George se întâlnesc în drumurile lor înscrise într-un cerc. Reluările acestea de după fiecare eșec au aparența cercului ca loc geometric. Dragostea ce se aprinde între cei doi presupune și, firesc, intimitatea în privința cicatricilor. Gestul Alinei Mișoc, de a-i scoate „masca”, este de o poezie rară. De altfel, întreg spectacolul stă în delicatețea cu care cei doi actori joacă. Întregul e bine șlefuit. De la mișcările de dans până la

chipul luminos al actriței și zâmbetul discret, la paritate cu expresia de „dur” a lui Cosmin Stănilă. George spune Ernestinei: „Frumusețea ta este râsul unui copil care nu cunoaște încă răul.” Cercul propus de regizoare este al căderii din paradis și al perseverenței de a regăsi acel spațiu unic al dragostei.

Scenele de dragoste vin firesc, simplu. Este fericirea unui cuplu care descoperă brusc acest sentiment, fără să facă nimic special. Pur și simplu îl trăiesc. Cei doi actori joacă atent asta, evitând orice îngroșare sau diluare. Chiar și trecerea de la bucuria citită în privirile lor la clipa care se decupează neașteptat, când vine vorba de a face un copil. Temerile vechi se bulucesc pe chipul lui George. Păreau dispărute, dar ele stăteau la pândă. „Un copil? De ce un copil? Aș putea mai degrabă să-ți fac un cote de boeuf delicios, cu sparanghel... cu trufe de ciocolată la desert...”.

Fără ochelari, fără eșarfă, au clipa lor de fericire. Apoi altă și altă (în)cerc-are.

Bia Baraboi are măiestria de a fi construit un spectacol în care cel mai vizibil este jocul rafinat al celor doi tineri actori. Alina Mișoc și Cosmin Stănilă se mișcă într-o coregrafie frumos gândită, pe trasee în care spectatorul se poate plasa pe sine. Dar și cu secvențe de interacționare în care corpurile lor se întâlnesc și se simte cuplarea celor două jumătăți ale cercului yin/yang. Povestea se termină, ca după ultimul fulg ce cade sub calota boules de neige. Dar va veni o noua clătinare și va fi luată de la capăt. O mostră de meșteșug rafinat.

# BIA BARABOI

## INTERVIU

*Cum ai ales textul lui Paul M. Sava?*

**Schtroumpf** (titlul original al piesei) a ajuns la mine fără să îl cer. Cred că așa a fost să fie. Paul îmi trimisese textul ca să îi spun o părere, căci îl monta în Paris în limba franceză și era cel mai nou text al lui. Mie mi-a plăcut foarte mult și i-am spus că voi găsi o ocazie pentru a-l face și eu. Rezonam foarte mult cu ce citisem acolo. Pe mine love story-urile mă ating imediat, iar în textul lui Paul s-a întâmplat să mă regăsesc enorm. Am lucrat multe luni la proiect până să încep lucrul. Iar de la text la spectacol a avut loc o mare transformare.

*Cum a apărut necesitatea de a pune spectacolul sub semnul dansului?*

Mă bântuia de ceva vreme zona de teatru-dans. Cu **În(cerc)** totul a plecat de la o indicație a autorului care zicea că în scena respectivă mișcările actorilor trebuie să fie lente. Atunci am vizualizat toată scena într-un *slow motion* și de acolo a apărut și întrebarea: ce-ar fi să fie un spectacol de teatru-dans? Și așa am început să regândesc totul din acest punct de vedere. Și cred că a fost o alegere bună. Așa am ajuns să folosesc zona teatrală pentru a arăta concretul și zona dansului pentru ceea ce uneori ne e greu să exprimăm în cuvinte.

*Cum a fost colaborarea cu Oana Mureșan?*

Cu Oana am mai avut o colaborare în timpul facultății și ne știam deja mecanismele de lucru. Cred că avem multe în comun iar asta ne-a ajutat să comunicăm bine în crearea spectacolului. În momentele de blocaj am căutat împreună soluții și nu ne-am judecat. Suntem ambele la început de drum și vrem să fie totul cât mai bine. Pentru mine când lucrez cu oameni cu care am câteva experiențe la activ e mult mai ușor.

*Ai deja experiența structurilor independente. Cum ți se pare?*

Până acum am activat numai în spațiul independent. Mi se pare o provocare de fiecare dată pentru că ajungi să faci o mulțime de alte lucruri pe lângă treaba ta (ceea ce e un câștig clar) și pentru că structura independentă îți impune niște limite dar totodată te invită să le depășești.

*Clujul este un oraș care a creat deja un mecanism de sprijinire a acestor structuri. Cum vezi viitorul, al tău și al generației tale, din acest punct de vedere?*

Da, ai ce vedea în Cluj în zona de teatru independent. Și cred că se poate și mai mult și mai diversificat. Pentru noi cei care ieșim în lume imediat după facultate, sectorul independent e foarte important. E o speranță. E o șansă. E o necesitate. Cred că structura independentă crește și crește frumos.

*Ai pornit din Gorj spre Cluj, ca precursorul tău Andrei Măjeri. Crezi că amprenta regională se poate transpune în creația artistică? Cum poți descrie climatul teatral din Tg-Jiu?*

Cred, desigur. Mediul în care te-ai format, oamenii care au lăsat amprente asupra ta se reflectă în ceea ce faci fie că ești conștient de asta, fie că nu. Eu și Andrei Măjeri avem o bază comună dar e încă prea devreme să căutăm elementele comune în creațiile noastre deoarece eu sunt cu câțiva pași în urma sa. Mai am de scos la lumină câteva spectacole pentru a putea vedea ce și cât.

Am crescut în acel teatru și mereu când revin acolo am niște emoții speciale. Publicul în Tg-Jiu e predominant tânăr și e necesar să le oferi subiecte care să îi intereseze și să le aduci în permanență ceva nou. Dar totodată nu trebuie să uiți nici de ceilalți spectatori. Știu că acum teatrul e în schimbare și că se încearcă lucruri noi. Sper să reușească tot ceea ce și-au propus pentru că se pot face lucruri mari acolo.

*Câte chipuri ai?*

Unul am, dar iubesc diversitatea. În interior sunt aceeași chiar dacă la exterior poți să nu mă recunoști de azi pe mâine. Sunt ca masca aceea din Teatrul Noh care are expresii diferite în funcție de înclinare, dar ea e aceeași.





© Florin Chirea

# „LECȚIA” ȘI „CAII LA FEREASTRĂ” DOUĂ PRODUȚII UNATC LA TNT 2018, FESTIVALUL INTERNAȚIONAL AL TINERILOR REGIZORI

■ IOLANDA MĂNESCU

Aflat la o a doua ediție, Festivalul Internațional al Tinerilor Regizori de la Craiova a căpătat deja o mai mare vizibilitate și, implicit, interesul oamenilor de teatru din țară, dar și din străinătate, a crescut. Experiența dobândită a dat roade și selecția făcută de directoarea Festivalului, Hariclea Nicolau, despre care aceasta a vorbit pe larg la deschiderea oficială din 27 iunie 2018, a adus pe scena craioveană o mare varietate de mijloace, de teme, de abordări. Spectacole de la școlile de teatru din Cluj, Iași, Belgrad, Craiova (prezentat în afara competiției), Sofia, Târgu-Mureș – la două dintre ele aducându-și contribuția și teatrele din Petroșani și Suceava – au culminat cu producțiile celei mai solide instituții de profil, Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică din București, care s-a prezentat cu două spectacole pline de vervă, de inventivitate, de energie, de precizie, îndelungata sa practică spunându-și astfel cuvântul. Desigur, elanul, prospețimea, tumultul tinereții au generat idei interesante, notabile și chiar originale pe care toate spectacolele aduse în festival le-au demonstrat într-un fel sau altul. Manifestarea a fost îmbogățită și de alte evenimente asociate: lansări de carte, conferințe, prelegeri, întruniri. Toate acestea, adunate, au reușit să creeze o atmosferă plină de efervescență și fiecare s-a simțit la locul potrivit în momentul potrivit, lucru care se întâmplă de câte ori suntem dedicați cu toată sinceritatea și cu tot entuziasmul unui scop.

Vorbind despre tematica abordată, nu putem să nu remarcăm o înclinație aproape generalizată spre morbid, spre absurd și chiar spre grotesc – prezențe comune de altfel într-o lume din ce în ce mai distorsionată, într-o societate debusolată, în care valorile sunt răsturnate – iar teatrul, după cum știm, a fost și este, dintotdeauna, oglinda nemiloasă în care ne vedem cu adevărat. Începând cu „Năpasta” Facultății de Teatru și Televiziune, de la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj, „Colecționarul” Facultății de Teatru, Universitatea Națională de Arte „George Enescu” din Iași, „Antigona” Facultății de Artă Dramatică din Belgrad și continuând cu „În(cerc)” de la Facultatea de Teatru și Televiziune a Universității Babeș-Bolyai din Cluj, „Pisica pe acoperișul fierbinte”, spectacol prezentat de școala de teatru NATFA „Krastyo Sarafov” din Sofia sau, în fine, „Sub apă”, spectacol al Teatrului Municipal „Matei Vișniec” din Suceava, majoritatea producțiilor au pus în scenă subiecte legate de crimă, agresivitate, de alienare,

de incompatibilitate, de eșec. În acest context, nu este întâmplătoare alegerea făcută de Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică din București care a venit cu două spectacole aparținând teatrului absurdului: „Lecția” de Eugene Ionesco și „Caii la fereastră” de Matei Vișniec.

Spectacolul cu piesa „Lecția” de Eugene Ionesco a reușit să transmită esența textului ionescian, pe de o parte, dar și angoasele și obsesiile realității contemporane, pe de altă parte. Începând cu expresivitatea actorilor care dau viață unor atitudini, gesturi și raportări specifice zilei de azi, spectacolul se derulează într-un ritm alert, energic, precis, fără trenări și fără ezitări. Regia coerentă, semnată de Diana Tănase, se întâlnește în mod fericit cu dedicația actorilor săi a căror determinare este impecabilă. Calitățile regizoarei, expuse succint în prezentarea acesteia din caietul-program al manifestării – „tinerețe și maturitate, calm și neliniște creatoare, umor și-un înăscut spirit ludic dublate de-o seriozitate caracteristică” – se revelează într-un spectacol armonios, legat și încântător, în care decorul, costumele, mișcarea, sunetul, luminile și proiecțiile video creează o sinergie benefică în cadrul căreia negrul dominant este secondat în mare parte de alb și roșu, culorile având un impact la fel de puternic ca și etalarea textelor pe pereții decorului (încă o sugestie pentru relația profesor-elev fiind, de exemplu, și clasică tablă neagră). Astfel de elemente de detaliu, dinamica relației dintre personaje, aparițiile neașteptate, toate acestea alcătuiesc un spectacol convingător, caracterizat, în prezentarea spectacolului din broșura festivalului, drept „o parabolă despre seducția puterii”. Spre sfârșitul manifestării festivaliere, Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică din București a venit cu spectacolul „Caii la fereastră” al Esterei Mitrofan, o viziune inedită asupra textului lui Matei Vișniec în redarea efectelor alienante ale războiului de-a lungul etapelor istorice. Scenele sunt marcate de trântirea obsedantă a ușii, care face trecerea de la un spațiu al absurdului la altul, rostirea dialogurilor subliniază incapacitatea de comunicare între personaje, iar minimalismul decorului permite prezentarea spectacolului într-o varietate de spații, la Craiova, spre exemplu, fiind jucat în sala atelier, anterior sala de pictură, o zonă exploatată creativ, de altfel, și cu alte ocazii. Implicarea totală a actorilor aduce o valoare în plus montării regizoarei, rezultatul fiind un spectacol promițător, care dă o imagine sugestivă a direcțiilor posibile spre care se îndreaptă spectacologia românească astăzi.



## „TEATRUL ESTE O ARTĂ VIE ȘI VIAȚA ÎNSEAMNĂ EVOLUȚIE CONTINUĂ“

### ■ ESTER MITROFAN – INTERVIU

#### De ce Vișniec? Este un autor canonic, un grad ridicat de universalitate?

Am ales să lucrez un text de Matei Vișniec în primul rând pentru că el este, incorrigibil, poet. În UNATC există o tradiție, un fel de regulă necrisă, ca la licență să se monteze teatru contemporan. Eu căutasem mult un text potrivit, citisem zeci de piese dar nu prea rezonam cu ele. Simțeam că majoritatea duc lipsă de acest element foarte important pentru mine – un anume tip de suflu al universului piesei, un fel de candoare.

Cu *Caii la fereastră* a fost dragoste la prima vedere. La Matei Vișniec replica sună într-un anume fel, dramaturgul e, de multe ori, un soi de „eu liric” – și asta se vede peste tot: în construcția personajelor, a situațiilor, în felul în care pune problema. Cred că acesta este și motivul pentru care textele lui sunt atât de populare, mai ales că lirismul a devenit foarte atipic pentru tot ce înseamnă teatru politic. În plus, cu structura dramaturgică postmodernă, cu scenariul episodic, fragmentat, cu inserții și decupaje temporale, mi s-a părut interesant, o provocare pentru munca mea de regizor.

#### Cum ai perceput reacția publicului în atâtea zone unde ați jucat spectacolul?

Hmm... Este foarte adevărat că fiecare spectacol are publicul lui. Nu toată lumea gustă același fel de teatru, cum nici nu mâncăm toți același fel de mâncare. Și cred că acesta este un lucru bun! Am avut în sală tot felul de oameni, diferiți nu neapărat în funcție de locul geografic, cât mai mult în

funcție de contextul în care am jucat – de la elevi și adolescenți până la public de specialitate în festivaluri-concurs și chiar autorul piesei la Suceava. Noi am fost niște răsfațați, în general am avut reacții pozitive peste tot și cred că asta se datorează faptului că spectacolul este destul de colorat, divers.

De asemenea cred mult în imagine ca fiind cea mai puternică, dar și liberă și ușor de înțeles formă de expresie – iar în *Caii...* m-am folosit cât mai mult de acest lucru. Totuși, trebuie să recunosc în spectacol un pic de elitism, în sensul că se pare că intelectualii au fost mai entuziasmați și au prins mai multe sensuri... Cred că aceasta rămâne, pentru mine, ca regizor, pricipala provocare – cum să construiești un spectacol valabil pe mai multe straturi, din care fiecare să poată lua ce are nevoie.

#### Este o schimbare de generații în teatru. Care este proiecția ta asupra noului mod de reprezentare?

Da, schimbarea există și se simte peste tot. Eu cred mult în noua generație, există multă dorință și mult drag de teatru și nu sunt puțini actorii fantastici! Iar faptul că teatrul se modifică, se adaptează unui context din ce în ce mai volatil este un lucru minunat! Totuși, în afară de câteva excepții, simt că generația mea este un pic dezrădăcinată în raport cu marile poetici regizorale ale ultimului secol și chiar față de tradiția regiilor românești, iar în lipsa unui dialog există mereu riscul să încercăm să reinventăm roata. Și, din păcate, astfel am devenit cumva foarte „locali”. Dar în general se întâmplă lucruri interesante, au apărut categorii noi de public (corporatiști, adolescenți, minorități etc.), idei noi, spații noi, energie, implicare – cred că avem toate datele pentru o mișcare puternică și, de ce nu, poate chiar afirmată internațional cândva, în viitorul apropiat.

#### Se observă un număr sporit de regizoare, spre o echilibrare de gen. Cum ți se pare această modernizare și cum se simte din interior?

Mi se pare un lucru foarte bun! Contrar trendului actual, eu nu cred deloc în artă unisex. Cred că feminitatea are locul ei în peisajul artistic, cu atât mai mult în teatru, cu cât acesta este o artă socială, un fenomen colectiv. Iar punctul de vedere autentic feminin este, în opinia mea, nu doar tolerabil ci chiar vital în societatea de astăzi (am zis feminin, nu feminist, cu bună știință). Cred că, mai mult decât falsele probleme de gen, ceea ce contează este să putem dezvolta discursuri mai autentice, mai personale. Mai... „cos-tisitoare” uman.

Din acest motiv așa-zisele incompatibilități ale profesiei mi se par delimitări superficiale. În rest, da, este adevărat că în teatre există preponderent o mentalitate patriarhală. Și da, fiecare femeie care dorește să lucreze în domeniu trebuie să își asume în mod conștient acest lucru. În ce mă privește, eu simt și cred că elementul masculin și cel feminin pot exista într-o simbioză perfectă atâta vreme cât fiecare nu încearcă să pară altceva decât ceea ce este.

#### Te-ai gândit că pagina ta de Wikipedia poate începe?

Hahaha... aș mai aștepta un pic, un spectacol, două.





© Albert Dobrin

# O LECȚIE DE REGIE

■ MARIUS DOBRIN

Am privit *Lecția* fără să știu că Diana Tănase, regizoarea spectacolului, își exercită și profesiunea de actriță, întruchipând-o pe Marie. Acum pot specula pe ideea că ar fi o predestinare această dublă postură, pornind de la premiera absolută a acestei piese. La 20 februarie 1951, actorul Marcel Cuvelier își asuma atât rolul profesorului, cât și regia, la *Théâtre de Poche*. Dincolo de coincidențe și bizarerii, propunerea de spectacol cu care s-a prezentat Diana Tănase la festivalul craiovean îmi pare a fi în sîjalul ideii de asumare a posturii de creator. Fără să tulbure echilibrul și ponderea celor două roluri principale, apariția Mariei oferă această cheie de receptare. Menajera este pe scenă, pe un scaun, de la intrarea publicului în sală. Chipul său nemișcat, aparent ca al unei gazde binevoitor răbdătoare cu „oaspeții” ce-și sting încet vibrația cu care au venit de afară, are valențe mai profunde de îndată ce îl privești cu atenție. Pare a fi magia „ochiului” divinității care urmărește furnicarul mundan. Urmărește, dar nu intervine cu nimic. Știe și lasă lucrurile să se petreacă, retrăgându-se în culise, de unde își va face simțită prezența când

simte că lucrurile tind să o ia razna. Dar și, într-un târziu, ca mai totdeauna într-un prea târziu, când este chemată. Așa se face că sfaturile și atenționările ei: „da' fiți atent să nu vă ieșiți din fire”, „aritmetica obosește, enervează”, „filologia duce la bucluc!” sunt ignorate. Mai mult, Profesorul își asumă în clar faptul că nu va ține cont de toate astea. „Marie, n-am nevoie de sfaturile dumitale!”

Și tot bagajul cultural moștenit din generație în generație, încapsulat în indescriptibila sferă a bunului simț este, sisific, ignorat. Divinitatea își face datoria cu conștiinciozitate, chiar dacă, așa cum aflăm în final, știe că e zadarnic. Și se păstrează mereu la limita spațiului de acțiune al personajelor, fără a interveni în vreun fel: „Pe mine să nu puneți bază!” Și se recuză drastic vizavi de solicitarea de a înlesni crima.

Preia inițiativa când tragedia s-a împlinit și, pe de-o parte, asigură partea tehnică a consecințelor crimei iar, pe de alta, liniștește conștiința speriată, trezită în scurta clipă de la final.

Ei bine, toată această receptare o formulez prin prisma jocului și viziunii regizorale a Dianei Tănase, una dintre reprezentantele UNATC care a prezentat în festival cel mai puternic spectacol, consistent, omogen în toate privințele tehnice de construcție și punând perfect în valoare jocul actoricesc. Această puternică amprentă a divinității este însă într-o cheie care nu ține de religios, ci

se plasează chiar în postura scepticului care chestionează absurdul creației. Al unuia în continuarea căreia omenirea este urmașa lui Cain. Și care construiește un turn Babel riguros, științific, logic și „filologic”, dar care lasă individul tot vulnerabil. Iar pentru acest segment al spectacolului avem jocul încântător al Profesorului și al Elevei.

Mădălina Craiu a înlocuit-o pe cea care jucase acest rol până la reprezentația craioveană, dar a făcut-o cu aplomb și descătușare de energie. Ea irumpe în scenă de la bun început, de pe unul dintre scaunele din public. Este dintre noi. Cu zâmbet și cu priviri seducătoare, Eleva nu caută în mod special să-l facă victimă pe profesor, ci este întruchiparea ingenuității de a se crede o divă. Andrei Rădăciuc oferă un profesor la tinerete, cu atât mai provocător duetul lor. El joacă timiditatea și tocmai asta face ca transgresarea spre crimă să fie cu impact mai mare. Pe parcursul spectacolelor, cei doi se schimbă gradual de la aerul juvenil până la maturitatea obositoare (la ea) sau isterică (la el).

Mădălina Craiu, cu un joc corporal de mare flexibilitate, oferă și chipul-șablon al fetei răsfățate, spre deliciul publicului hrănit din abundență cu subiecte de asemenea profil din presa anilor recentți, dar și chipul unei maturizări care nu e scutită de suferință, care simte chiar când nu știe.

Chipul ei reflectă și ingenuitate și ignoranță și joc și bunătate și strengăreală și surpriza dure-





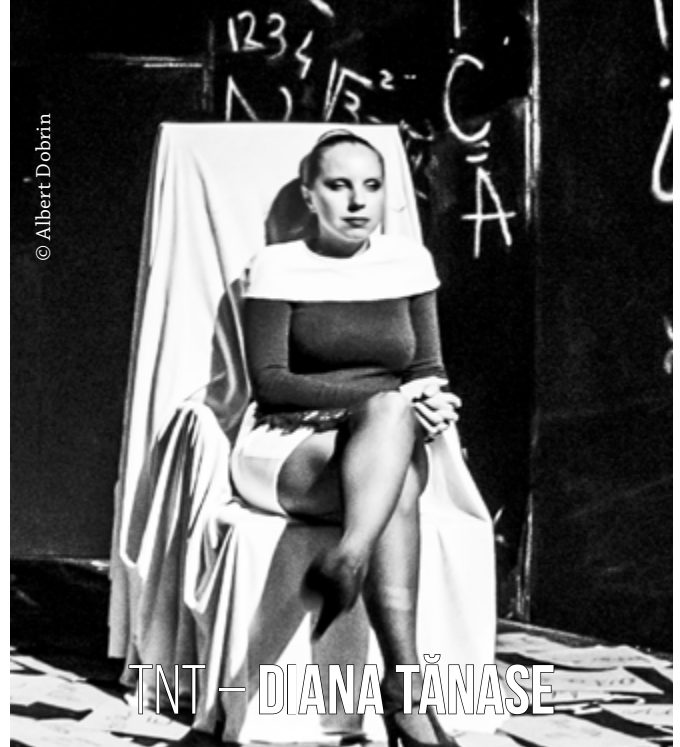
rii și spaima și asumarea implacabilului sfârșit.

Andrei Redinciu mizează prudent pe simpatie și tot mai mult pe rostire. Chiar cu micul handicap temporar al aparatului dentar, el oferă o adevărată demonstrație de dicție. Este o soluție organic integrată în profilul personajului recurgând în permanență la logică. O logică, dacă putem vorbi de posibilitatea pluralului, simbolică. Urmărim cu satisfacție raționamentele sale, cu cât mai nebunești, cu atât mai fermecătoare tocmai pentru că au puncte de coerență imbatabile. „Nu putem fi siguri de nimic pe lumea asta, domnișoară”.

Actorii se metamorfozează pe durata spectacolului, nu sunt deloc parcimonioși cu energia și asta se simte și în public. Profesorul este îmbrăcat în alb-negru, Eleva este în galben și roșu, galbenul fiind o dominantă care subliniază juvenilul, cu toate attributele sale ce nasc simpatie. Mădălina Craiu a avut și cerceii în forma unui vârf mai mare de creion. Costumele și scenografia sunt semnate de Mădălina Sandu și Andreea Tecla și împlinesc în substanță spectacolul. Decorul cu citate din replici, scrise și normal și răsturnat, subliniază ideea că lumea e plină de sfaturi și din orice unghi am privi le putem vedea. Simplu ca „trandafirii bunicii mele sunt la fel de galbeni ca bunicul meu care era asiatic.”

P.S.

În filmul Zer, al regizorului turc Kazim Öz, apare o parabolă ca o cimilitură în care un pescăruș vrea să știe de ce a trebuit să-i înghețe piciorul și întreabă zăpada. Pe firul cauzalității, din răspuns în răspuns, de la zăpadă, soare, nor și vânt, trecând și pe la munte, șoricel, pisică și câine, prin foc și cuțit ajunge la om. Care se justifică simplu: „așa m-a făcut Dumnezeu”. Dar nu aici este sfârșitul. Și Dumnezeu este chestionabil. Și el primește întrebarea simplă „de ce?”. Răspunsu-i, de pe urmă, se adaugă sensului profund al spectacolului Diane Tănase: „pentru ca omul să mă poată inventa”.



## TNT – DIANA TĂNASE

***Regia de teatru îți dă vreo idee legată de harul Creației, al Creației unei lumi?***

Regia (cu atât mai mult cea de teatru), prin definiție, înseamnă crearea unei lumi. Spun cu atât mai mult regia de teatru pentru că, dacă în urma creării unui film rămâne creația (care mai târziu nu se schimbă decât la receptor), atunci când vorbim de crearea unui spectacol de teatru lucrurile nu stau la fel. Un spectacol se creează și se recrează în fiecare seară, cu fiecare reprezentare (și la receptor și la creator), procesul rămânând viu în permanență.

Și apoi mai este ceva: chiar dacă regia, ca parte a artelor spectacolului, a apărut dintr-o necesitate cândva la mijlocul secolului al XIX-lea, cu funcția de a organiza „anarhia” de pe scenă, de atunci și până în prezent lucrurile s-au schimbat, regia devenind o artă, iar regizorul un creator în sfera artei sale. Poate dintr-un instinct primar de supraviețuire, poate din plăcerea de a da viață unui univers real dincolo de imaginile revelate de text la prima lectură, nu se poate exclude, din procesul creator al unui regizor, nevoia de *nou*. Nu pot să adresez aceleași întrebări decât dacă găsesc alte răspunsuri. Pot, în schimb, să adresez alte întrebări (chiar dacă nu găsesc răspunsurile).

Cert e că ceea ce a fost gândit, disecat și făcut înaintea mea nu îmi vine să fac și nu are niciun rost să fac. Ceea ce vreau să spun este că montez un spectacol pentru ca ceilalți să vadă lumea prin ochii mei. Asta înseamnă creație.

***Cum crezi că-și pune amprenta experiența de viață asupra concepției unui spectacol de teatru?***

Și calitativ și cantitativ. Cantitativ, prin acumulare de ani. Ani care nu vin goi. Ani care vin încărcăți de viață. Iar viața din anii acumulați se

revarsă pe scenă atunci când creăm, fără să ne întrebe pe noi, creatorii.

Calitativ, prin subiectivitatea vieții din acei ani acumulați. Experiențele mele de om de 30 de ani nu sunt aceleași cu ale altui om de 30 de ani. Și chiar de ar fi, filtrate prin mine devin personale, deci altele.

***Cum a fost pasul de la actorie la regie? Cum este să intri ca actor în propria creație regizorală?***

Actorie fac de când eram mică. Nu am avut (și nu am nici în prezent) studii de actorie dar am fost luată pe scenă (și figurație, și roluri, și roluri principale – hahaha). Regia a apărut în viața mea de nevoie. Într-un moment din viață în care nu puteam urca pe scenă ca actriță m-am apucat să creez universul meu. Adică m-am apucat să regizez. Și mi-am dat seama că îmi place cel puțin la fel de mult ca actoria. Acum le fac pe ambele în măsura în care pot.

Să intru ca actor în propria creație regizorală a fost unul dintre cele mai grele lucruri pe care le-am făcut în facultate (promit să nu mai fac așa ceva). Atunci când sunt pe scenă nu mă văd din exterior. Puneam colegii să mă filmeze ca să mă pot vedea. Nu pot fi și regizor și actor în același timp. A trebuit întâi să construiesc spectacolul și apoi să încerc să îmi construiesc rolul. E înfrigorant de greu. Dar a fost și o provocare din care am învățat multe.

***Cum vezi viitorul promoțiilor acestor ani ale școlilor de teatru?***

Vreți un răspuns sincer sau un răspuns optimist? Hahaha (de data asta râsul e mai amar)!

Poate că am eu o priveliște mai sumbră în fața ochilor. Nu vă luați după mine.

***Cum creionezi modul de lucru cu actori consacrați?***

Acum l-aș putea creiona doar din auzite sau din imaginație (și ce schiță în creion ar ieși din imaginație!). Sper ca într-un viitor apropiat să vi-l pot creiona și din experiență proprie. Ce este sigur, e că așa avea multe de învățat.

## LAURENȚIU TUDOR

***Când ai simțit imboldul pentru a construi un spectacol din postura de regizor?***

În realitate, deși am ales să mă formez ca actor la început, am simțit că felul în care mă pot exprima creativ prin teatru ar fi mai degrabă regia. Am crezut, totuși – și încă mai cred –, că studiul actoriei mi-a dat posibilitatea unei mai bune înțelegeri a procesului de creație al actorului și, prin consecință, mi-a oferit o mai bună capacitate de comunicare cu actorul.

***Ai fost în echipa lui Wilson. Cum ai perceput acel mod de lucru? Care ar fi moștenirea trecerii lui pe aici?***

Îl știam pe Robert Wilson doar din cărți și din spectacolele pe care am avut ocazia să le văd în cadrul Festivalului Internațional William Shakespeare de la Craiova. Într-adevăr a fost o oportunitate să fac parte din echipa sa pentru spectacolul *Rinocerii* și practic să descopăr o estetică specială și un limbaj teatral în sine cu totul nou. Un spectacol Robert Wilson e inconfundabil, îl recunoști instant pentru că poartă o amprentă personală vizibilă și pentru că, așa cum spuneam, are un limbaj al său foarte personal și foarte expresiv.

Poate unul dintre cele mai importante lucruri pe care le-am descoperit în estetica sa este asumarea *jocului*, a contextului în care spunem povestea, deoarece el însuși reamintea des faptul că nu crede în naturalism și că trebuie să ne asumăm că jucăm și că publicul știe că jucăm și în felul acesta construim o relație bazată pe sinceritate. Dincolo de asta, e imposibil să nu rămâi cu felul în care construiește scenele întocmai precum un artist plastic, cu precizie și cu o atenție deosebită față de tot ce înseamnă formă, culoare, lumină, umbră, perspectivă, dimensiuni.

***Cum ai construit spectacolul din festival?***

Având permanent în minte ce m-a emoționat prima dată când am citit textul și încercând să redau emoția aceea în felul în care am construit scenele. Am încercat pe toată perioada repetițiilor să fug de ceea ce simțeam ca „prea mult” sau „de efect”,

dar nu neapărat necesar în economia spectacolului sau în construirea unei atmosfere. Atât Radu Tudor cât și eu am simțit nevoia să spunem povestea asta care vorbește despre felul în care maturizarea vine la pachet cu înregimentarea: fie în școală, fie în armată, fie pur și simplu în societate, care știe întotdeauna mai bine decât tine ce ar trebui să faci într-un moment sau altul al vieții tale.

***Cum apreciezi segmentul de teatru alternativ în Craiova?***

E un teritoriu care din multe motive nu e foarte explorat. Asta e în sine o oportunitate și pentru artiști și pentru spectatori, pentru că în general teatrul independent dă voce tinerilor artiști și prin asta le oferă spectatorilor și o altă perspectivă, care îi este complementară celei oferite de instituțiile de cultură. E totuși destul de greu să realizezi o producție teatrală cu buget zero, având în vedere că dincolo de actori, regizor, scenograf sau coregraf, aceasta implică și drepturi de autor ale dramaturgului și/sau traducătorului, cele pentru muzică, costuri cu producția decorului și a costumelor.

În 2018 spectatorul e copleșit de informație și de o mulțime de tipuri de divertisment care mai de care mai *catchy* și mai adictive, așa că există o concurență destul de puternică din punctul ăsta de vedere și a crea un spectacol care să vorbească pe limba publicului de azi, fără a avea un buget care să îți pună la dispoziție mijloacele necesare, e destul de dificil. Nu e imposibil – așa a funcționat și one-man-show-ul despre care vorbim –, nu e mai puțin expresiv, însă existența acestor mijloace nu ar face decât să ridice calitatea actului creativ și să motiveze tinerii artiști să se implice mai mult în zona teatrului alternativ în Craiova.

***Te văd și ca pe un bun pedagog în lucrul cu actorii. Cum întrezărești viitorul acesta, segmentul de profesorat într-ale teatrului?***

Chiar în ultima perioadă majoritatea activităților mele s-au concentrat predominant în această direcție, iar feedback-ul care vine din partea celor cu care mă bucur să lucrez în workshop-uri mă face să iau tot mai în serios zona aceasta pedagogică, despre care oricum cred că e absolut necesară unui bun regizor.

# IANA FREZIA ELENA OPRIȘA SULYOK

## *Cum percepi moștenirea artistică de la părinți?*

De-a lungul dezvoltării mele am cochetat cu felurite forme de artă. Încă de mică m-au atras desenul și pictura, apoi am explorat zona de mișcare (balet, sporturi și dans de societate), muzica și în final am poposit în universul teatral. Părinții nu au avut niciodată o influență în decizia mea legată de cariera pe care mi-o doresc. Nu am fost acel gen de copil care face artă pentru că așa s-a făcut în familie. Mi s-a spus clar și răspicat că voi fi susținută indiferent ce voi alege să fac, atât timp cât mă satisface și îmi este aproape sufletului. În ceea ce privește moștenirea artistică, momentan pot spune doar că îmi doresc să onorez sau poate chiar să înnobilez ceea ce înseamnă numele Oprișă.

## *Într-un fel, ai deja experiența notorietății. Cum se poate gestiona optim?*

Am încercat întotdeauna, și încă o fac, să evit notorietatea și aparițiile publice, să spun așa. Consider că nu am încă un renume care să-mi permită să mă numesc persoană publică sau cunoscută. Ceea ce am momentan, ca notorietate, se datorează numelui pe care îl port, dar nu reușitelor mele pe plan profesional – și e normal, având în vedere că abia acum încep să gust lumea teatrală. Dacă ar fi să notez un sfat pentru *my future self*, ar fi să nu uite niciodată eleganța capului plecat și măsura.

## *Roșu, alb, negru par emblematice pentru tine. Cum împletești atributul artei plastice cu teatrul?*

Roșu, alb și negru are o poveste veche de câțiva ani buni. A pornit dintr-o joacă și a ajuns să fie un soi de *trademark* personal. Am realizat de curând, într-o discuție despre evoluția mea în cadrul facultății, că ceea ce mă definește în această etapă a dezvoltării mele profesionale este simțul estetic. Această căutare continuă a celor mai mici detalii și a armoniei în ceea ce privește scenografia. Sunt destul de sigură că acest „defect profesional” se datorează ochiului format fără voia mea, prin prisma educației plastice pe care am primit-o încă de mică. În general, în proiectele mele prima zonă definitivată este cea vizuală. Momentul în care am decorul finalizat, costumele pe actori și schema de lumini gândită

măcar la nivel tehnic, lucrul la scândură devine mai ușor, iar universul creat mă inspiră în cele mai neașteptate feluri.

## *Îmi pare a se ivi o generație de femei în regia de teatru. Cum vezi acest lucru?*

Am încercat tot timpul să mă țin departe de aceste discuții care implică rolul și puterea sexelor în lumea teatrală. Consider că este loc sub soare pentru toată lumea. De asemenea, nu mă pretind vreo feministă care face teatru pentru a arăta că poate răzbi ca femeie în această lume dominată de bărbați. Sunt convinsă că indiferent de sex, la un moment dat te lovești de greutăți și bariere în această meserie, ca și în oricare alta. Cred, totuși, că poate prinde bine o privire proaspătă de femeie, mai ales având în vedere că, cel puțin când e vorba de România, lumea teatrală este destul de săracă în ceea ce privește reprezentantele sexului frumos. De asemenea, mi se pare foarte interesant de analizat diferența dintre o viziune feminină și una masculină asupra aceluiași teme.

## *De ce Năpasta? Ai avut ca bibliografie spectacolul lui Radu Afrim? Îți propui reinterpretarea clasicului prin lentila secolului al XXI-lea?*

*Năpasta* a fost un pariu pe care l-am pus cu mine însămi. Am intrat în această facultate convinsă că scrierile lui I.L. Caragiale nu sunt pentru mine, iar semestrul de realism psihologic mi-a oferit ocazia să experimentez dacă într-adevăr este așa sau nu. A fost o provocare în primul rând să transform piesa, având în vedere că din scriitură ea nu se încadrează neapărat în tiparele realismului.

Mai apoi, ceea ce m-a interesat și intrigat în același timp a fost parte din cea de-a treia întrebare: pot reinterpretă clasicul prin lentila secolului al XXI-lea? Mi-am dat seama că rezultatul final este un mixt între ceea ce însemna perioada în care acest text a fost scris și contemporan. Universul pe care l-am creat poate fi plasat în mai multe zone temporale, dar în același timp poate fi, ceea ce am și dorit, un spațiu lipsit de cronotop.

În ceea ce privește montarea lui Radu Afrim, am încercat să mă țin cât mai departe de ea, tocmai pentru a evita să „fur” de acolo elemente sau detalii. Le-am oferit actorilor ca reper această montare în ideea unei mai bune definiri a personajelor pe care le joacă, dar am încercat să fac abstracție de orice înseamnă concept, tocmai pentru a-mi păstra clară și proaspătă imaginea propriei *Năpaste*.



## PREMII PENTRU SPECTACOLELE ȘI ACTORII NAȚIONALULUI CRAIOVEAN

Spectacolul „Salvatorii melcilor” imaginat de **Bogdan Cristian Drăgan** a primit Premiul Special al juriului la Festivalul Dramaturgiei Românești Contemporane 2018. Spectacolul a fost reprezentat pe 6 noiembrie Teatrul Dramaturgilor Români, București.

„Salvatorii melcilor” este o pledoarie pentru spectacolul de pe scenă sau din platoul de filmare, dar, totodată, spectacolul vieții, mai puternic uneori decât orice plămuire ficțională și îi are în distribuție pe actorii Anca Dinu, Petronela Zurba, Geni Macsim, Hariclea Nicolau și Tudorel Petrescu.



**Claudiu Bleonț** este, alături de actorul Richard Bovnoczki, laureat al Premiului pentru cel mai bun actor la cea de a XXII-a ediție a „Festivalului Internațional al Teatrului de Studio și Forme noi” organizat de Teatrul „Alexandru Davila” Pitești (3-11 noiembrie). Premiul a fost acordat pentru rolurile *Harry* din spectacolul „Orchestra Titanic” de la Teatrul Național București, respectiv *Tim* din spectacolul „Autorul” de la Teatrul Național „Marin Sorescu” Craiova. Alături de Claudiu Bleonț, din spectacolul Naționalului craiovean fac parte actorii Ioana Manciu, Vlad Drăgulescu și Vlad Udrescu.



## ÎN CAPUL UNGHIULUI

■ MARIUS DOBRIN

© Albert Dobrin

Ionel Bușe a scris o piesă ce mă duce cu gândul la dialogurile lui Platon, plasându-se de-o parte și de alta a unor atitudini contemporane vizavi de un subiect sau altul. Pentru că de la tema eutanasierii, centrală, sunt derivate multe altele care înfierbântă societatea românească de azi. De fapt avem de-a face cu o reflectare a discursurilor facilitate de mass media și, de o vreme încoace, de rețelele de socializare. Personajele se grupează în ‘moderniste’ și ‘conservatoare’ și se confruntă mai puțin sau deloc într-o dezbatere reală cât într-o cavalcadă a surzilor. Mai degrabă își aruncă în față ideile în care cred sau prejudecățile care le animă decât să caute înțelesurile de care să se apropie cu toții.

De aici și construcția scenografică a lui Vlad Drăgulescu, cel ce și-a asumat și regia. Autorul invocă, în afara textului, o trimitere și spre cina cea de taină dar aici masa acelei cine este frântă în două segmente plasate oblic față de axa care traversează scena dinspre adâncul ei spre spectator. Într-un fel se creează un soi de imagine în oglindă a unora față de celelalte personaje: cele conservatoare la stânga privitorului, cele progresiste la dreapta acestuia.

În capul unghiului ascuțit ce se naște este plasată o ‘piatră’ care, în fapt, nu este nici filosofală și nici religioasă (în speță creștină): acolo avem absența și mai apoi prezența celui care a pricinuit povestea, Bătrânul ce-și dorește eutanasierea. Iar el reprezintă, în fond, esența noastră, umanitatea din noi, carnea și sufletul care ne guvernează. Un rol destul de redus ca prezență scenică dar foarte bine jucat de Eugen Titu. Cu profunzime, cu gesturi reținute dar puternic semnificative, vizibile.

De-a dreapta și de-a stânga lui se ordonează ceilalți, după vârstă și după intensitatea relației cu subiectul.

Doamna P este Gabriela Baci și joacă firesc dragostea de fiică, de aici și înțelegerea cu care caută să aline suferința. Dar ea se afirmă și în ‘bătălia’ consolidării viziunii moderne și normale asupra vieții. Da, intră în focul disputei cu Domnul P, jucat de Constantin Cicort, vivace întrupare a bărbatului retrograd și cu un trecut dubios de activist de partid. De altfel doar din trei perechi de replici aflăm întreaga istorie a familiei, una ce reproduce pe a multora din anii de început al comunismului.

Practic Domnul P este 'motorul' piesei atâta vreme cât, și prin jocul lui Cicort, denunță tot ce timpurile moderne aduc spre binele social, agitându-se și bruind totul. Doamna P, cu blândețea Gabrielei Baci, temperează aceste izbucniri și parează prompt toate derapajele.

Echipa Domnului P se completează cu alt element la fel de vehement, un preot cu morgă, interpretat cu aplomb de Nicolae Vicol. Autorul îi plasează și lui toate șabloanele nefericite promovate dinspre instituția bisericii ortodoxe. Cuplul celor doi aruncă în scenă toate ale unei apocalipse datorate unui inamic identificat cu obstinație:

„Dl P – Vezi părinte, s-a dus morala... Copiii nu-și mai cinstesc părinții, femeia își bate joc de bărbat, asta ne-a adus Occidentul...”

Preotul – Papistașii și necredincioșii...”

De partea cealaltă fiica Bătrânului are un aliat din propria fiică, interpretată de Alina Mangra. Ea este Cezara, un chip deschis. Zâmbitor, jucând și teribilismul tinereții dar și o anume seninătate a unei noi generații. Ea intermediază rezolvarea dorinței bunicului, aducându-l pe Eutanasier. Soluția cu interpretul de culoare amintește de filmul lui Cristian Mungiu, **Occident**. Cu cât echipa progresistă se lărgește cu atât crește și vulnerabilitatea demersului ei pentru că își extinde raza de acțiune și o face tot mai subțire, cu argumente fragile și, mai ales, fără să țină cont de umanul din ceilalți.

„Dl P – Spune-i să nu mai rădă așa că mă scoate din minți!

Cezara – Are o atitudine pozitivă. N-o face ca să enerveze pe cineva.” Doar ca efectul este exact pe dos.

Latura conservatoare se oprește la cei doi, al treilea component este mai degrabă neutru: procurorul venit să asiste la îndeplinirea legii. Angel Rababoc nu are mare lucru de făcut, încearcă să dea o notă de umor, ușor



© Albert Dobrin

schematic în expresie dar cu simpaticul apel la un antic, Cicero, ca un jurist ce se respectă, riguros până la sfârșit.

În ceea ce privește amprenta acestui spectacol este pata de culoare, la propriu și la figurat, dată de Tânăra (Costinela Ungureanu) și de Copil (Lili Sârbu). Personaje mai degrabă alegorice („Tănăra – Ghici! Însoțesc bărbaiți și femei. De unde mă iei?...”) transmit mult din profunzimea momentului. Pe de-o parte Costinela Ungureanu transpune mai exact ceea ce ar fi trebuit să fie Eutanasierul, prezentat ca fiind specializat în terapii ale suferinței și ale plăcerii. Cezara și Hyeronimus, cuplul 'eminescian', asigură, în fond, fie și printr-o soluție de farsă, finalul cel mai bun posibil, unul cu care oricum „suntem datori”.

Bună parte din piesă e vorba despre suferință: „Boala sugă din el lacomă ca un strigoi” deplânge Doamna P doar că preotul opune o teză greșită plasată: „Suferința e originea conștiinței morale”, confuzie revoltătoare în asemenea situație.

Și parcă nu e destul, plusează: „Nicio victimă nu e inocentă”, tot speculând confuz despre liberul arbitru. Iar această pledoarie este asortată amuzant de falsul moralist interpretat de Constantin Cicort: „Dracul e întotdeauna de altă părere!”

Această identificare diferită a unei alterități de gândire este remanența acestui spectacol.

„E un mesager. Mesagerul vine dintr-o altă

lume și vorbește întotdeauna o altă limbă! Trebuie s-o descifrăm!” este observația Cezarei.

Roșul sângieru din părul răsucit în cornițe, al Copilului, de către Costinela Ungureanu se regăsește pe chipul pe care îl întoarce Lili Sârbu, la final, către sală.

Din toată aceasta bătaie de idei, în bună parte a unor rudimente de idei sau prejudecăți rămâne prea puțin timp de meditație la suferința profundă a fazei terminale în care se află Bătrânul: „E trupul meu care strigă după ajutor. Din păcate, nu-l mai poate ajuta nimeni.”

E mai asurzitoare „gâlceava filosofului cu lumea”.

**Ultimul dans al libelulei**, de Cornel Mihai Ungureanu, este o construcție cu poezie și umor despre ceea ce poate să însemne un sfârșit. Acolo este mult despre om, despre farmecul discret și etern al ființei. Ceea ce am văzut acum, deși o farsă tragică, este mai degrabă un spectacol ce propune dezbatere, în măsura în care încă mai sunt mulți de convinși despre o seamă de adevăruri târziu asimilate, dar un spectacol vulnerabil în aspect dramatic. Personajele sunt doar reprezentări monoculare ale unor vectori ideatici. Dacă dăm la o parte vanitatea de a avea dreptate, rămâne de recuperat povestea suferinței și de pătruns în perimetrul marcat de Bătrân, Tânăra și Copil (Lili Sârbu este mereu simetric plasată fața de capul unghiului, împlinind echilibrul acestor doi poli între care pendulează personajul Costinelei Ungureanu).

## BĂTRÂNUL ȘI EUTANASIERUL

SCENOGRAFIA: **VLAD DRĂGULESCU**

REGIA TEHNICĂ: **GEORGE DULĂMEA**

SUFLEOR: **RAMONA POPA**

ILUSTRAȚIE MUZICALĂ: **VLAD DRĂGULESCU**

DATA PREMIEREI: **20 Iunie 2018**

DISTRIBUȚIA:

**CONSTANTIN CICORT** (DOMNUL P), **GABRIELA BACIU** (DOAMNA P), **NICOLAE VICOL** (PREOTUL), **ALINA MANGRA** (CEZARA), **EUGEN TITU** (BĂTRÂNUL), **ANGEL RABABOC** (PROCURORUL), **COSTINELA UNGUREANU** (TÂNĂRA), **SHEY WOO KIBA-AHRI** (HYERONIMUS), **LILI SÂRBU** (COPILUL)



# ESEU DESPRE AHEI

LIA BOANGIU

Întâia premieră a actualei stagiuni, spectacol adaptat după textul lui Sofocle – o reinterpretare cu precădere coregrafică în care se îmbină sincronul mișcării scenice, decorul dinamic și replicile tragediei clasice. *Aias. Eseu despre demență* pare să focalizeze atenția către marele general Aias (Claudiu Bleonț), care, orbit de zei, omoară o cireadă de animale crezând că își atacă în fapt dușmanii.

Într-o perioadă în care afecțiunile mintale au tot mai des parte de dialogul public pe care îl merită, solicitând conștientizare și empatie din rândul indivizilor, dar mai ales sprijin din partea instituțiilor responsabile, subiectul piesei e, iată, de actualitate. Cum reacționăm atunci când cineva apropiat nouă are un colaps mental? Ce se întâmplă dacă persoana în cauză are un rol de responsabilitate într-o instituție? Dincolo de interesul și curiozitatea morbidă pe care le suscită de obicei bolile psihice ale căror manifestări au generat până la pionieri ca Freud explicații ce par astăzi absurde – precum posedări drăcești – se află și nevoia de înțelegere și frica de a nu ne pierde noi înșine mințile. Deși contextul propus de mine se abate de la experimentul artistic propus de Mihai Măniuțiu la Craiova, cred că e important să legăm arta de probleme actuale chiar și când aceasta nu și-o propune în mod expres.

Spectacolul reușește să surprindă în doar 75 de minute tumultul și haosul ce cuprind armata aheilor în urma măcelului făcut de Aias – nu doar el își pierde compasul, ci și soldații care erau până acum sub comanda sa. Printr-o coregrafie hipnotică și cool realizată de Andrea Gavrilu și susținută de decorul minimalist și contemporan creat de Adrian Damian, trupa soldaților apare ca o turmă compactă mânăată încoace și încolo. Obişnuiți să atace în sincron pe câmpul de luptă, bravii eroi se retrag temători când în scenă apare Aias, pe care acum nu-l mai recunosc și nu îl mai

© Albert Dobrin







scenografice atractive distrag la o primă vedere de la intenția regizorală. Personajul Aias e un pretext. El apare în scenă târziu și chiar și atunci e de puține ori în prim-plan – mereu acoperit de soldați, sau de discursul și dansul aghiotantului. Cine este de fapt dement? Protagonistul sau sistemul? Asta e întrebarea pe care o lansează spectacolul, iar răspunsul nu poate fi unul simplu.

## AIAS. ESEU DESPRE DEMENTĂ

DUPĂ „AIAS” DE SOFOCLE

SCENARIUL DRAMATIC: **GEORGE FOTINO**

SCENOGRAFIA: **ANCA MĂNIUȚIU ȘI MIHAI MĂNIUȚIU**

REGIA: **MIHAI MĂNIUȚIU**

DECOR: **ADRIAN DAMIAN**

COSTUME: **LUIZA ENESCU**

MUZICA: **MIHAI DOBRE**

COREGRAFIE: **ANDREA GAVRILIU**

ASISTENT SCENOGRAFIE: **SEBASTIAN RAȚIU**

ASISTENT COREGRAFIE: **MARIAN GAVRICIUC**

DURATA: **75 MIN**

DATA PREMIEREI: **21 SEPTEMBRIE 2018**

DISTRIBUȚIA:

GENERALISIMUL AIAS – **CLAUDIU BLEONȚ**

GENERALUL D. (SUCCESORUL LUI AIAS) – **ADRIAN ANDONE**

AGHIOTANTUL LUI AIAS – **GEORGE ALBERT COSTEA**

SOLDAȚII – **ALEX CALANGIU, ȘTEFAN CEPOI, DRAGOȘ MĂCEȘANU, CĂTĂLIN MICULEASA, CLAUDIU MIHAIL, LIVIU TOPUZU, PETRI ȘTEFĂNESCU, COSMIN DOLEA, TEODOR IOAN, ROBERT VLADU.**

CORPUL DE DANS AL DIVIZIEI DE BLINDATE – **MONICA ARDELEANU, GABRIELA BACIU, ANCA DINU, CORINA DRUC, ALINA MANGRA, PETRONELA ZURBA, RAMONA DRĂGULESCU, ANA NEGRESCU, MIHAELA DOBRE, DARIA GHIȚU**

PACIFISTELE – **RALUCA PĂUN, TAMARA POPESCU, GENI MACSIM**

GENERALII – **CONSTANTIN CICORT, MARIAN POLITIC, ANGEL RABABOC, EUGEN TITU, NICOLAE VICOL**

pot înțelege. Singurul care face efortul de a raționa și discuta cu Aias, de a-l întoarce de la decizia de a se sinucide, este aghiotantul său, interpretat de George Albert Costea. Acesta face pereche bună cu Bleonț atât în replici, cât și în duetul coregrafic ce îmbină elemente de agresivitate masculină, militară, cu adevărate momente de tandrețe, îngrijorare și umanitate.

Printr-un (aparent) simplu artificiu al celor două benzi rulante în continuă mișcare, efectul vizual al spectacolului este maxim. Fiecare scenă, demnă de fotografie. Mergând în direcții opuse, benzile transportă soldați pe câmpul de luptă și înapoi, prezentându-i în ipostaze mai mult sau mai puțin eroice. Telefoane fixe rulează într-un du-te vino agitat, fiind ridicate de restul generalilor care încearcă să stăpânească dezastrul, dând și primind ordine, pasând directive pentru utilizarea cărnii animalelor, pentru minimizarea dezastrului public și judecarea faptei lui Aias. Singura lor opoziție, cu care nici nu poartă vreodată un dialog, sunt militanții pentru pace – Pacifistele. Cele trei Miss Pace, îmbrăcate ridicol, fluturând steaguri albe, prezidând procese unde sunt luate în derâdere de Corpul de dans al diviziei de blindate.

Baletul masculin al soldaților este echilibrat de sincronul agresiv și sexual al actrițelor din Corpul de dans al diviziei de blindate. Îmbrăcate soldățește, repetând insistent că sângele dușmanului e bun și câmpul de luptă preferabil nașterii unui copil, acest cor pare să fi fost ales de regizor pentru a sublinia o tendință în rândul femeii moderne de a prefera profesionalismul casnicului.

Marele abator care constituie decorul lui Aias sugerează că umanitatea e destinată sacrificiului pentru cauze ce depășesc influența individului. Simple carcase de carne, precum caii omorâți ce vor deveni cina soldaților, oamenii sunt antrenați să execute mișcări coregrafice proiectate pentru atingerea unor scopuri precise. De aici și confuzia soldaților rămași fără generalul lor de încredere. Când Aias nu primește drept răsplătă de la Agamemnon armele lui Ulise așa cum merita, rațiunea își pierde pentru el orice valoare. Reperle lui sunt date peste cap, chiar respinse. „Nebun e cel care de sine nu mai fuge./ Eu nu mai fug de mine însumi./ Deci – sunt nebun!” e replica lui cea mai puternică. Ea amintește de nebunia căutată a lui Hamlet, ori poate de strălucirile de luciditate înspăimântător de precisă cu care sunt uneori înzestrați cei nebuni.

Într-un final, aflăm ceea ce știam dintotdeauna – casa nu pierde niciodată. Instituțiile puternice ies mereu cu fața curată, mereu în câștig chiar și atunci când apar obstacole. Deși își dorește să moară, Aias este judecat sumar și condamnat la moarte de Armata care nu face niciun efort să îl înțeleagă. În ce-i privește pe soldați, ei nu vor mai muri niciodată cu adevărat. S-a inventat de-acum tehnologia care îi poate readuce la viață la nesfârșit, oricum ar fi murit și prin oricâte traume ar fi trecut – căci Armata poate accepta și repara trupuri defecte, dar nu și minți frânte.

*Aias. Eseu despre demență* e un spectacol care, în ciuda subiectului evident, nu se lasă pătruns cu ușurință. Dinamismul, succesiunea rapidă a scenelor, coreografiile și elementele



## „... SRIITORUL ȘI OMUL DE TEATRU DIN MINE SE CEARTĂ TOT TIMPUL.”

Nicolae Coande în dialog cu Mihai Măniuțiu

*Dragă domnule Măniuțiu, între spectacolul „Timon din Atena” și cel recent, „Aias. Eșeu despre demență”, se subîntinde un arc de timp: 20 de ani au trecut de la prima dumneavoastră apariție la Craiova. Cum ați regăsit teatrul după atâta vreme?*

Da, au trecut 20 de ani, dar eu am venit la Craiova cu sentimentul, cu starea că montez pentru prima oară aici. Sper că nu am dezamăgit spectatorii. Sper că nu am dezamăgit trupa. Actorii Teatrului Național din Craiova nu m-au dezamăgit.

*Un artist, amic al lui Havel, avea o vorbă: „Teatrul trebuie făcut ordonat, dar nu trebuie luat prea în serios”. Și unul dintre maestrul lui David Mamet credea că noi venim la teatru „ca să ne simțim bine”. În opinia dumneavoastră, ce face teatrul pentru om, pentru ce a fost el inventat?*

Eu nu mai vreau să mă întreb de ce a fost inventat teatrul (deși, dacă am sta noi doi de vorbă, față în față, la un pahar de vin, aș avea câte ceva de spus; și dacă s-ar adăuga și George Banu la masa asta, ne-ar prinde dimineața). Azi vreau doar să mă bucur că îl pot face. Și cred că divertismentul ține de teatru. Eu unul cred în posibilitatea divertismentului metafizic.

*În ce măsură religiosul mai determină actul teatral în zilele noastre? S-au dus zilele când grecii credeau că zeii le cârmuiesc destinul, nici creștinismul nu mai este ce a fost. Ce se poate face în teatru în absența „Zeului”?*

Fără prezența – ascunsă sau nu – a ceea ce dumneavoastră numiți „zeu”, adică orizont transcendent, nu se poate face nimic. Decât să oglindești întruna neantul. Ceea ce mulți fac cu pri-

cepere și cu râvnă.

Când lucrați cu actorii vedeți în ei un material numai bun de plăsmuit personaje sau îi lăsați actorului libertatea de a fi el însuși? Vă întreb asta pentru că există păreri diferite și maniere de a lucra cu actorul net diferențiate.

Indiferent de teorii și de cum sună ele, actorul va fi întotdeauna și el, și altcineva. Fuziunea dintre el și personaj dă naștere la acea magică persoană ludică, cum o numesc eu – persoana ludică fără de care spectacolul nu s-ar putea naște și n-ar fi viabil, oricât de epatant ar suna una sau alta dintre teorii.

*Nu montați în teatrul dumneavoastră, deci nu lucrați cu actorii pe care îi aveți în subordine, ca director al Naționalului clujean. Cum vă dați seama ce potențial au ei, dacă nu aveți contactul direct, ca regizor? Nu vă pare rău că nu puteți interveni în munca lor?*

De când sunt director al acestui teatru, trupa Naționalului clujean a devenit una dintre cele mai performante din țară. Acesta a fost pariul meu și, pare-se, l-am câștigat.

*Pentru dumneavoastră, teatrul este artă sau meserie? Poezie sau Text?*

O meserie care devine artă – în momentele de grație. O artă care nu poate fi făcută bine fără să fii perfect stăpân pe meserie.

*Sunteți poet, scriitor, eseist, dramaturg. Scriul însoțește munca dumneavoastră de artist meșter. Se combină el cu această muncă sau este altcineva care scrie poemele, prozele cu balou fantast, eseurile despre interioritatea condiției de gânditor asupra muncii în teatru?*

Ăștia doi din mine, scriitorul și omul de teatru, se ceartă tot timpul și lasă impresia că ar fi gata să se suprimă unul pe celălalt, dar în momentele dificile, de fapt, se sprijină reciproc. Sunt dublu și îmi asum condiția asta, cu toate avantajele și anevoințele ei.

*La Cluj, unde sunteți director al Teatrului Național Lucian Blaga, organizați Întâl-*

*nirile Internaționale de la Cluj, ajunse în acest an la cea de-a VIII-a ediție. În 2018 ați pus accent pe dramaturgia românească, texte de teatru și dramatizări după opere literare de secol XIX, ba chiar și XVIII. Sărbătorim Centenarul, astfel că ideea a fost de a celebra un anume spirit național, prin dramă, comedie, poate chiar tragedie. Ce mai înseamnă pentru omul de cultură Mibai Măniuțiu „spiritul românesc în cumpătul vremii” (C. Noica)?*

Accentul despre care pomeniți nu e unul conjunctural. Am intenția fermă de a afirma, în mod constant, valorile certe ale culturii române și de a încerca, prin tot ceea ce fac, ca aceste valori să nu ocupe doar o notă de subsol în cadrul marii culturi europene.

*Ce mai face Filip, nepotul cu rădăcini inclusiv olteneste, despre care ați scris în „Avionul fantomă”?*

Sincer, chiar în clipa asta, când răspund pe laptop întrebărilor dumneavoastră, în noaptea de 25 spre 26 octombrie, Filip (care e într-o vacanță de 6 zile la Cluj) cântă – da, cântă la el în pat și vorbește, ca de obicei, seara, pe mai multe voci, spunându-și singur povești, deși l-am culcat în urmă cu o oră.

## ANCA MĂNIUȚIU

Interviu SpectActor 2018

**„CÂND E VORBA DE A IUBI CEVA, CUVÂNTUL «TREBUIE» NU-ȘI ARE ROSTUL.”**

*De ce „Eșeu despre demență”? Această coda la o lucrare clasică, chiar dacă știm cu toții despre nebunia eroului antic, îi poate face pe mulți să se simtă, poate, supravegheați de spiritul lui Lacan, cel din eseurile psihanalitice despre nebunie.*

Nu m-aș duce chiar atât de departe, încât să dau o explicație lacaniană. Acest subtitlu sau „coda”, dacă vreți, a vrut să indice mai degrabă asumarea unei anume subiectivități în abordarea acestei opere clasice, conceptul de „eseu” îngăduindu-ți o mai mare libertate. Nu mai putem prelua *ad litteram* o operă clasică, fără să ținem cont de ceea ce suntem noi astăzi, de ceea ce este lumea noastră astăzi, cu toate provocările ei. Asta, pe de o parte. Pe de altă parte, termenul de „demență” indică, paradoxal, o abordare rece, aproape clinică. O punere sub microscop a derapajelor psihice, comportamentale, provocate de orgoliul puterii.

***Aias suportă ceea ce grecii ar fi numit Ecstasis, ieșirea din sine, o alterare profundă a personalității. E vinovat fiindcă i-a sfidat pe zei, iar aceștia nu-l iartă. În „Grecii și iraționalul”, E. R. Doods opinează că Aias, „în nebunia lui folosește un limbaj sinistru, pe care nu l-a învățat de la un muritor, ci de la un daimon”. Așadar, un limbaj din afara omului. Nu e oare prea mult pentru un erou care ar fi meritat să fie binecuvântat de grația zeilor?***

După cum ne-o arată atâtea și atâtea mituri antice, grația zeilor nu e niciodată un dat absolut, definitiv. Ea ne vorbește, adesea, despre arbitrarul și relativul care apasă asupra destinului omenești. Aias, ca atîția alți eroi ai tragediilor antice, păcătuiește prin *hubris*, prin lipsa de măsură, prin orgoliu nemăsurat. În același timp, odată scăpat de clipele de demență sângeroasă, Aias redescoperă dimensiunea sa umană, fragilă și muritoare. În mod paradoxal, nebunia se arată a fi catalizatorul unei stări de extremă luciditate, în care eroul devine pe deplin conștient de deșertăciunea urii și a războiului, de relativitatea gloriei și a măreției, de impredictibilitatea destinului omenesc.

***Cât de funcțională mai este azi triada dramaturg-regizor-actor și care ar fi după dumneavoastră raportul actual de forțe? Sunt voci care susțin un „amurg al regizorului”, se vorbește despre regia colectivă etc.***

Probabil sunt aceleași voci care vorbeau, nu de mult, despre „dictatura” regizorului. Eu personal nu cred în verdicte definitive atunci când e vorba de o artă vie cum e teatrul. Deși e o artă colectivă, și aici funcționează, exact ca în celelalte arte în care creatorul este singur cu instrumentele lui –



pictura, sculptura, literatura, muzica –, o voință și o strategie creatoare, o viziune despre om și lume, care este în mod necesar unificatoare și care își lasă amprenta asupra spectacolului. De mai bine de un secol, această viziune i-a aparținut regizorului. Nu e vorba de o ierarhie, ci de o alchimie. O alchimie care presupune, în afara oricăror orgolii de preeminență, întâlnirea mai multor personalități creatoare (scenograf, coregraf, compozitor). Să nu uităm că vreme de secole a predominat în actul scenic autorul dramatic (textocentrismul), pentru ca mai apoi, odată cu emergența regizorului modern, acesta să dobândească statutul de autor de spectacole. Cât despre dramaturg (în sensul german al termenului), el se afirmă destul de timid în cultura noastră teatrală, poate și pentru că mulți regizori asumă ei înșiși această funcție, dar cred că atunci când există alchimia de care vorbeam în colaborarea acestuia cu regizorul, rezultatul poate fi benefic. În rest, cred că, în ciuda provocărilor de tot felul (virtualul, noile tehnologii și ideologii), teatrul va continua să fie o artă proteică, deschisă înspre poeziile cele mai diferite. O artă singulară, unică în felul ei, minoritară, poate, dar care are darul de a ne confrunta cu două universuri complementare, deși ireductibile unul la celălalt: pe de o parte, realul, viul și, pe de alta, ficțiunea, ceea ce e reprezentat.

***Cum credeți că pot fi tinerii atrași spre teatru, spre bucuria jocului, a interpretării? De ce ar trebui ei să iubească ceea ce a iubit generația dumneavoastră, să zicem?***

Când e vorba de a iubi ceva, cuvântul „trebuie” nu-și are rostul. Astăzi, când tinerii sunt fascinați de virtual, de ceea ce le poate oferi internetul, teatrul ar trebui să-și întărească marele atu:

acela de a lucra cu corpuri vii, cu afecte, într-un cuvânt cu viața. Ar fi esențial ca teatrul să fie predat în școli, în licee, sunt sigură că descoperind teatrul, făcând teatru, tinerii ar înțelege mai multe din lumea în care trăiesc și s-ar adapta mai bine la provocările acesteia.

***Mai este de actualitate proiectul stanislavskian, al școlii care teaurizează și transmite totul (mai puțin inspirația)? În cartea sa, Teatrul, David Mamet ironizează aceste „învățăături”; spune că, deși a citit, nu a înțeles nimic. Actorul, spune el, trebuie să scape de tirania regizorului, un ins care se crede Arheu, deși nu e.***

În opinia mea, nu cred că ar fi benefic ca pedagogia teatrală să facă dintr-o dată abstracție de sistemul stanislavskian. El nu trebuie ipostaziat, firește, dar trebuie păstrat ca un soi de alfabet inevitabil în deprinderea unui limbaj esențial. Alfabetul ne ajută să scriem cuvinte, dar apoi combinarea dintre ele, suportul ideatic pe care ele îl transmit merg mult dincolo de simplul enunț și folosesc alte mecanisme și strategii. În teatru, pe lângă acest alfabet, fiecare montare, fiecare întâlnire cu un regizor cu viziune este nu doar un act artistic, ci și unul de pedagogie, de formare continuă. Cred că „tirania regizorului” de care vorbește Mamet este un construct ideologic-cultural și că nu putem generaliza.

***Ce reprezintă Clujul pentru dumneavoastră, ca oraș cultural și loc al acțiunii, topos unde trăiți, scrieți, gândiți proiectele viitoare?***

Clujul devine tot mai mult un oraș vibrant din punct de vedere cultural, el rămâne un loc din care plecăm și la care ne întoarcem, el este „acasă”, cu tot ceea ce înseamnă acest cuvânt.

***Ce mai face Filip, nepotul cu rădăcini inclusiv oltenești? E mai multă Craiovă în el decât Cluj?***

Mulțumesc de întrebare. Filip rămâne centrul universului meu și privesc amuzată, adesea, la felul cum se manifestă „rădăcinile sale oltenești” sau „ardelenești”. Le pot identifica și, spre bucuria mea, ele nu sunt atât de antinomice cum s-ar crede. Exuberanța oltenească și circumspecția ardelenească dau naștere la savuroase (și adesea hazoase) povești și întâmplări.



# DESPRE BANDA RULANTĂ

■ MARIUS DOBRIN

Aias și nu Ajax, o alegere care a impus o tresărire de la bun început și a dus gândul spre original. Doar că, mai apoi, s-a dovedit că personajul legendar nu este întruchipat întocmai ca în paginile care i-au conferit faimă. Pe scenă nu avem un munte de om, cel mai mare și mai tare dintre ahei. Și tot mai puține devin trimiterile la povestea din *Iliada*. Anca și Mihai Măniuțiu au ales doar pretextul clipei de nebunie a unui războinic, ignorând cauza, pentru un „eseu” ilustrat cu semne ale contemporaneității. Militarii zilei de azi, fie că sunt cu epoleți de rang înalt, fie că sunt soldații din prima linie, poate chiar mai dihai când „prima linie” înseamnă singurătatea celui care apasă un buton, tehnologia izolându-l de proximitatea fizică a celui identificat drept inamic.

Sigur, războinicul de azi nu mai face atât de mult uz de mușchi și solicitarea nervoasă este mult mai mare. Privind spectacolul resimt absența „eroilor” moderni. Nu facem decât să revenim mereu și mereu la figuri ale Antichității sau ale epocilor care au urmat, până nu chiar departe de contemporaneitatea noastră. Deși de multe ori, ca în cazul acesta, nici referința nu mai focalizează trăsăturile eroului. Personajele din timpul acesta nu mai au „nume”, nu mai au personalitatea care să impună citarea și referențierea la ele. Sunt doar ipostaze nu neapărat anonime dar care se pierd repede după momentul reprezentării. Individul se pierde în favoarea grupului structurat după un atribut sau altul. Și cu cât individul era mai amplu descris în trecut, cu atât grupul de azi e mai simplificat. Dorința de sinteză, de atotcuprindere într-o teorie, lasă pe dinafară o seamă de caracteristici și detalii rare până la unicat. Dar taman astea ar fi să fie resurse artistice.

Aias al lui Măniuțiu se estompează în tabloul general dominat de perspectiva onorabilă a pacifismului, dar materializată prin caricaturizarea militarilor. Privirea unilaterală asupra oamenilor în uniformă ocupă spațiul eseului. Fie printr-o ironizare (moderată) a relațiilor din sfera lor de activitate, fie prin interpretarea cultului eroilor (de la exagerarea dintr-un regim naționalist la cinismul unei viziuni care nu ține seama de realitate). Mi se pare cam prea accentuată ironia șablonardă care poate țintește morga și festivismul. Poate.

De fapt ironia pare să se extindă și asupra pacifismului de paradă, prin cele trei personaje interpretate de Tamara Popescu, Raluca Păun și Geni Macsim, o alegere care, imposibil altfel, duce gândul la cele trei surori jucate de ele în **Gaițele**.

Claudiu Bleonț și George Costea reiau și ei postura de cuplu al personajelor, după montarea lui Chemin cu **Timon**. Ei au a dezvoltat miezul eseului și o fac cu sobrietatea cunoscută. Un personaj mai aproape de firese apare cel al succesorului, jucat de Adrian Andone. Replicile și gesturile sale denotă o înțelegere superioară a lumii acesteia, în care există rău și în care e nevoie de a lupta împotriva acestuia. Prin distribuirea acestor trei actori se obține o conexiune imaginară și cu, deja mai vechiul spectacol, **Julius Caesar**, montat de Peter Schneider. Este un fir subțire care unește cele două abordări față de responsabilitatea celor care au acces la arme.

Forța acestui spectacol îmi pare că vine din ceea ce sugerează banda rulantă. Curgerea ei continuă este o trimitere simplă către mersul istoriei, mai puțin cea mare și mai degrabă cea mică. Individul este purtat fără putință de scăpare într-un același sens, imperturbabil. Sunetele cu cadența lor, nu atât militară cât a unui mecanism mai presus de om, impun și subjugă. Muzica lui Mihai Dobre și coregrafia Andreei Gavrilu transmit o stare de „om sub vremi”, dar nu cu fatalism ci cu o continuă încercare a puterilor. Soldații amintesc, cu o urmă de zâmbet detașat, de ritualurile triburilor exotice sau de jocurile de copii. Mai ales că bărbații par a rămâne etern la vârsta jocurilor vitejești. Imaginea cea mai puternică pe care o oferă ei este a trupurilor pe jumătate goale, amintind de sintagma „carne de tun”. Sunt mulți și supuși, robiți unor reguli și unor idei îndelung cultivate, mereu pe muchia de cuțit a vieții și a morții, totuși, intrigati de fantasmalele lui Aias, cel copleșit de ceea ce nu-și poate explica. Femeile din spectacol, alcătuind ceea ce Măniuțiu numește, cu o ironie extinsă, „Corpul de dans al diviziei de blindate”, sunt cel mai coerent „organism”. Sunt simbolul continuității prin toate vicisitudinile istoriei. Sunt reperul de normalitate în raport cu toate excesele, din toate direcțiile. Prin perspectiva coregrafiei, acest spectacol este cel mai solicitant din suita celor jucate de câteva stagioni. Mișcarea de pe

scenă mă duce cu gândul la mecanica de „hârtie milimetrică” din repetițiile lui Wilson. (Și dacă tot l-am pomenit acum, trebuie sesizat și gestul cornului de rinocer pe care îl preiau aici personajele sub arme.) Actorii, într-o echipă lărgită, fac un efort în plus, cooperează, creează și sunt cu adevărat coechipieri. Și subliniez, pe lângă toți cei care s-au înscris a face față acestei provocări, un nume: Ana Negrescu. Pentru expresia de pe chip și pentru gesturile bine racordate și fără sincope, din postura de cap de coloană.



Decorul lui Adrian Damian mizează pe luminile aliniat din apetența pentru rigoare într-o lume nebună. Lumini ce dau senzația de metalic pe fâșiile vălurindu-se la fiecare intrare-ieșire a actorilor. Intrigă, în schimb, prin alegerea mașinărilor destinate soldaților morți: aspect de jocuri de noroc cu interfață gen „winamp”. Punctul forte este al uriașei hălci de carne dintr-o măcelărie la scară planetară.

De ce a răbufnit demența lui Ajax? De ce se poate întâmpla asta unui Aias contemporan? Despre orgoliu și alte deșertăciuni, cu alt prilej.

# MIHAI MĂNIUȚIU

## ■ MIHAI ENE

Practician al teatrului înainte de toate, cu realizări remarcabile pe scenele românești, dar și în colaborări externe, apreciat atât de critica de teatru, cât și de public, Mihai Măniuțiu (n. 1954) este și un teoretician și eseist de forță, completat de un autor de proză fantastică și poezie cu tentă autobiografică. Și dacă spectacolul este prin definiție efemer și irecuperabil – filmările, înregistrările spectacolelor, oricât de bine ar fi realizate nu pot reproduce contactul direct al spectatorului cu scena, și el parte din reprezentație –, scrisul, fie cel artistic, fie cel teoretic-reflexiv rămâne, incontestabil, alterat doar de eventualele schimbări de perspectivă pe care le operează timpul în viziunea cititorului.

Încă de la început, trebuie remarcat interesul permanent pe care Mihai Măniuțiu l-a manifestat pentru Shakespeare, atât din perspectivă regizorală, cât și larg-culturală, teatrală, dar și literară. Ca mulți alți oameni de teatru pe care Shakespeare reușește încă să-i fascineze, să-i incite, să le provoace propriile viziuni, și Mihai Măniuțiu a fost de la început într-un dialog permanent cu opera shakespeareiană. Încă din 1985, odată cu volumul de eseuri consacrat temei puterii la Shakespeare și intitulat *Cercul de aur*, sunt trasate unele dintre punctele de interes și se conturează viziunea care va sta la baza spectacolelor de mai târziu, dintre care amintim *Macbeth*, *Richard al II-lea*, *Richard al III-lea*, *Antoni și Cleopatra*, dar și *Timon din Atena*, pus în scenă în urmă cu 20 de ani chiar pe scena Naționalului craiovean.

În anul 2008, Mihai Măniuțiu revine cu o carte de eseuri despre tragediile shakespeareiene, intitulată *Cursa de șoareci* (Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca). Primul text al volumului, cu titlu omonim, este dedicat uneia dintre cele mai violente piese ale dramaturgului elisabetan, *Titus Andronicus*. Autorul consideră că această



piesă joacă, într-un fel, în cadrul operei shakespeareiene, același rol pe care îl joacă înscenarea din *Hamlet*, numită *Cursa de șoareci*: un text al tuturor virtualităților, care nu doar anunță, în rezumat, „grozăviile de mai târziu” din piese precum *Macbeth*, *Richard al III-lea*, *Romeo și Julieta*, *Regele Lear* etc., ci este mai degrabă o „cursă de șoareci” pentru spectator, care, pus în fața unei asemenea panoplii insuportabile de orori, trebuie să le facă față, să reacționeze, să se poziționeze. Iar faptul că această piesă a avut un imens succes la public e posibil să fi determinat și drumul pe care, ulterior, va merge Shakespeare, cel puțin în zona tragică a operei sale. Această piesă primordială ar fi avut deci rolul hârtiei de turnesol pentru verificarea reacțiilor publicului.

Și este, de fapt, poetica eseurilor din acest volum: fiecare este construit pornind de la o idee pivotantă, care dă sens sau reconfigurează câte o tragedie shakespeareiană din perspectiva acelei idei. De pildă, în eseu numit *Între oglinzi*, dedicat piesei *Richard al II-lea*, ideea centrală enunțată încă de la început este că pierderea iluziei jocului, mai ales când e vorba despre lupta pentru putere, poate fi fatală, punerea în abis, reflecția, autoscopia fiind periculoase pentru cel ce vrea să exercite puterea. Celelalte texte, *Hamlet, prinț al Danemarcei*, *Thersit și ceilalți*, *Tămăduirea lui Vincentio*, *Timon – un „artist al*

foamei”, *Fețele lui Richard al III-lea*, *Capcana și gloria* (despre *Romeo și Julieta*), *Gânduri despre ales* (despre *Julius Caesar*), *Introducere în „teologia Iadului”* (despre *Othello*), *Macbeth, condotierul ratat* și *Regele Lear sau apocalipsul puterii* sunt tot atâtea exerciții de hermeneutică extrem de interesantă în marginea unor piese care își dovedesc și astfel perenitatea.

Pe lângă interesul pentru Shakespeare și opera sa, o altă constantă a regizorului și teoreticianului Mihai Măniușu este, cu siguranță, preocuparea pentru actor și dialectica sa interioară. Chiar de la început, în cartea *Redescoperirea actorului* (1985), regizorul este interesat la fel de mult de traviul, metamorfozele interioare, psihologia și filosofia actorului, pe cât este de interesat de munca regizorală, așa cum va dovedi următoarea sa carte teoretică, *Act și mi-*

*mare* (1989). În 2007, Mihai Măniușu publică un nou volum de eseuri intitulat *Despre mască și iluzie* (Ed. Humanitas) în care regăsim teme recurente și esențiale pentru întreaga sa activitate: actorul/ histrionul, corpul actorului, jocul teatral, masca, iluzia, scena ca „imagine a lumii”. Cu acuitate, empatie, înțelegere superioară privește Mihai Măniușu toate aceste teme centrale pentru lumea teatrului. Sunt surprinse atât în esență, cât și în desfășurarea lor metamorfozele actorului, rolurile și semnificațiile măștii, relația dintre actor și masca pe care și-o alege, cu care se identifică, în care se recunoaște sau datorită căreia de redescoperă, corporalul ca subiect central în actul teatral, construcția iluziei, care caracterizează relația specială dintre actor și spectator, convenția care trebuie instaurată pentru ca accesul la universul scenic să fie accesibil spectatorului.

Dacă în *Cursa de șoareci* avem de-a face cu texte de hermeneutică mai degrabă literară, deși referințele la spectacol nu lipsesc, în eseurile din volumul *Despre mască și iluzie* atenția autorului se îndreaptă strict către lumea teatrală, iar stilul devine mai fluid, mai speculativ, mai apropiat de eseistică și câștigă el însuși în literaritate. Multe dintre fragmente sunt citabile integral, e parcă o altă relație, mai intimă, mai sensibilă, mai profundă cu obiectul de studiu.

Fie că vorbim despre hermeneutica shakespeareiană sau despre eseurile de teatrologie, textele acestea te invită la relectură și la reflecție, te fac atent cu propriile percepții sau prejudecăți, îți construiesc spații de întâlnire, îți configurează interpretări deschise, cu care să poți dialoga și din care să ieși, la rândul tău, îmbogățit.



© Albert Dobrin

## OUT OF THE BOOKS – O PROVOCARE

Bobi Pricop oferă cu fiecare proiect al său o nuanță inedită. Face mereu câte un pas spre experiența care să aducă un plus de calitate. Riscă și nu fiecare pas a fost fructuos. ‘Out of the Books’ se dovedește, însă, valoros prin ceea ce lasă în urmă. Ceea ce părea să fie o suită cuminte de lecturi dramatizate, cu deja obșnuitul recurs la spații neconvenționale, s-a conturat fără tagadă într-un adevărat workshop creativ cu câteva direcții de urmărit pe mai departe, cu câteva reușite certe ce pot fi transformate în spectacole de sine stătătoare (cazul lecturii Iuliei Lazăr).

În primul rând cred că principala calitate a acestui proiect constă în focalizarea pe reacțiile spectatorilor. E drept că numărul lor a fost mic de fiecare dată, o condiționare impusă de spațiile în care s-au desfășurat lecturile. Iar acești spectatori au fost în bună parte prieteni ai spectacolului teatral, adevărați îndrăgostiți de ceea ce înseamnă teatrul craiovean. Poate doar în prima seară, când Iulia Lazăr a citit din scrisorile lui Joyce către Nora, la Biergarten, să mai fi fost și tineri ajunși prin hazard în postura de spectatori. Dar chiar și așa, tot a fost fascinant de urmărit reacțiile individuale și de grup alcătuit ad-hoc. Lectura Romaniței Ionescu, din **cartea lui Haruki Murakami**, a fost o provocare aparte atâta vreme cât acțiunea a pedalat continuu timp de o oră și trei sferturi de lectură iar publicul a fost invitat, după dorință, să o urmeze. A fost fascinant de urmărit reacțiile ascultătorilor. În ce măsură efortul propriu, fizic și de concentrare, a avut o evoluție sinusoidală. Cuplări și decuplări de la fluxul lecturii. Ceea ce, în fond, era organic legat de conținutul lecturii: comentarii despre cum antrenamentul te poate purta de la jogging la maraton și dincolo de asta. A fost de urmărit câți au abandonat, cine a rezistat, cum s-a pliat fiecare pe text. Ar fi de estimat care e numărul maxim de cuvinte





© Albert Dobrin

dintr-un flux revărsat asupra auditoriului, ce poate fi receptat cu atenție. Dacă la lectura lui Lazăr cuvintele licențioase se pierdeau aproape anonime în suntele unei muzici perfect alese și în rumoarea de bar, lectura lui George Costea, din Sade, a transformat totul în șoaptă. Fie și datorită ambianței caline din camera de hotel rafinat. **Justine** e o proză captivantă prin firul narativ, chiar dacă acum s-a simțit accentul social, deja o amprentă a regizorului, și publicul a fost ochi și urechi. Sorin Leoveanu a citit din **Micul prinț**, la Planetariu, un recurs la poezie și o invitație la introspecție. Iulia Colan a apărut ca un frunct exotic în seră, citind din textul pe care, cu puțini ani în urmă l-a dramatizat fermecător: **Flori pentru Algernon**. Pentru ca ultima seară să fie rezervată unei semi-înscenări. În studioul Radio România Oltenia Claudiu Bleonț a jucat (pentru că a fost mai mult decât o simplă lectură) scenariul pe care Orson Wells l-a prezentat acum 80 de ani la un post de radio american. De data asta a lipsit ilustrația muzicală și poate că era interesant să se fi personalizat puțin pentru magia evenimentului. Din nou a fost captivant de urmărit reacțiile celor de față pentru că, așa cum a existat varianta aleasă de o parte a publicului, de a închide ochii ca la o audiție radio, altă parte a urmărit cu viu interes și cu tot felul de expresii pe chip toate modulațiile vocii actorului. Și Claudiu Bleonț a făcut o încântătoare demonstrație de măiestrie actricească inclusiv prin savuroasele abateri în rostirea unor cuvinte în goana scenariului cu „marționi”. Un actor puternic și profund care la scurt timp după ce a jucat într-un spectacol la teatru a intrat cu profesionalism în rolul acestui performance, a controlat fiecare gest și respirație, cu exactitate, surprinzând echipa radioului la final. Din nou textul a fost servit excelent încât a ajuns la public prin multe nuanțe semnificative.

Un proiect ca o provocare pentru actori și o încântare pentru spectatori. Aduși foarte aproape, ajung să respire același aer al literaturii rostite preț de o oră și ceva. Cu efecte în timp.

## INTELECTUALI CRAIOVENI LA ÎNTÂLNIRILE SPECTACTOR 2018

Doi intelectuali craioveni de marcă au fost invitații lui Nicolae Coande la „Întâlnirile SpectActor” desfășurate în 2018 sub genericul „Centenarul Inteligenței Românești”.

Primul, în ordine cronologică a fost Cătălin Ghiță, profesor universitar dr. la Facultatea de Litere a Universității din Craiova. Acesta a susținut, duminică, 17 iunie, conferința „Iarna patriarhilor. Timpul egalității dintre femei și bărbați”.

Ion Militaru, cercetător științific în cadrul Academiei Române – filiala Craiova, a propus publicului craiovean prezent la sala „Ion D. Sîrbu” un subiect incitant: „Moartea ideii comuniste – unde se află azi Karl Marx”. Conferința a fost susținută duminică, 4 noiembrie.



© Florin Chirea



© Florin Chirea

**Întâlnirile SpectActor reprezintă** un eveniment cultural inițiat în anul 2009 de Teatrul Național *Marin Sorescu* Craiova, menit să aducă în fața publicului craiovean personalități ale lumii culturale și științifice românești din diferite domenii de activitate. În cadrul acestora au fost programate până în prezent conferințe pe teme de interes general, precum și dezbateri cu publicul prezent în sălile TNC. Moderator, de la prima ediție până în prezent, Nicolae Coande.

Până în prezent au conferențiat la Teatrul Național *‘Marin Sorescu’ următorii invitați*: Ion Caramitru, Radu Beligan, Varujan Vosganian, Andrei Marga, Solomon Marcus, Lucian Boia, Daniel Barbu, Cristian Tudor Popescu, Nae Caranfil, Mircea Dinescu, Răzvan Theodorescu, Matei Vișniec, Gabriela Adameșteanu, ASR Radu al României, Dan Grigore, Cristian Țopescu, George Banu, Eugen Negrici, Florin Zamfirescu, Adrian Cioroianu, Adrian Streinu Cerceș, Jean Askenasy, Dan C. Mihăilescu, Cristian Bădiță, Dorel Vișan, Emil Constantinescu, Dumitru Radu Popescu, Laurențiu Damian, Lucian Boia, Nae Caranfil, Daniel Barbu, Cristian Tudor Popescu, Ion Cristoiu, Sergiu Celac, Mădălin Voicu, Adrian Năstase, Stelian Tănase, Eugen Simion, Ioan Holender, Nicolae Panea, Emil Hurezeanu, Ioan Aurel Pop, Mircea Dumitru, Sorin Antohi, Mircea Martin, Grigore Leșe, Magda Cârneci, Vintilă Mihăilescu, Dorel Chirășescu, Al. Cistelean, Liviu Antonesei, Constantin Chiriac, Mircea Platon, Beatrice Comănescu, Cătălin Ghiță, Ioan Stanomir, Ion Militaru.



## SĂ ZICEM ȘI TOTUȘI E

■ XENIA NEGREA

**Aureliu Manea, *Spectacole imaginare*, Editura Eikon, București**

„Opera scrisă a marelui Shakespeare e ca un bloc imens de gheață, ascunzând în sine izvoare secrete fierbinți. De fapt, orice mare text dramaturgic duce cu sine un frig aparent” (p. 159) – cred că tocmai am citat una dintre cele mai plastice și mai provocatoare, să spunem, definiții ale întâlnirii cu opera. A întâlnirii publicului cu opera. A situației autorului în pragul creației.

Așa își începe Aureliu Manea „Confesiunile” ascunse cumva în finalul cărții *Spectacole imaginare*. Înghețul, uluirea, stupefacția, încremenirea, înfiorarea, izbucnirea din sine sunt doar câteva dintre cuvintele-stare care arată omul în fața operei. A capodoperei. Te scoate din sine, dar nu te anulează. Te eliberează să te poată chema. Atunci știi că ești în fața operei, a capodoperei – când uiți că-ți aparții, când știi că tu nu ești totul. Abia apoi te dezmoțrești. Abia apoi reînveți să simți. Și una câte una se fac legăturile. Începi să crești tu însuși/însăși din sensurile fără cusur. Ești tu însuși, nu mulțime, nu grup, nu familie. Ești tu. Și opera. Și faci lumină.

Nu am putut, nu am vrut să-mi reprim aceste gânduri după ce am parcurs două volume ale lui Aureliu Manea (cel din paratekst și *Texte regăsite. Sfârșitul lumii va fi un clip*, prefată de George Banu, „Un creion” de Paul Salzberger, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2012). Și continuu auto-expunerea și spun că, într-un fel, chiar prin aceste cărți am experimentat și eu din nou starea de grație a unei mari întâlniri. Mărturisesc și că metadiscursurile m-au speriat de-a dreptul. Atâta iubire, atâta vorbire despre iubire, despre admirație și prietenie – aș fi spus că e ireală, dacă n-aș fi citit-o cu ochii mei. Și dacă n-aș ști că oamenii aceștia care ies din operă pe scenă (actori, regizori, scenografi) se hrănesc din acest soi de iubire cosmică, o iubire vorbită, o iubire nu retorică, dar neapărat totală. Astfel încât, cred.

Iar dincolo de acest înveliș discursiv frisonant, se văd, într-adevăr, izvoarele, înțeleșurile, ideile.

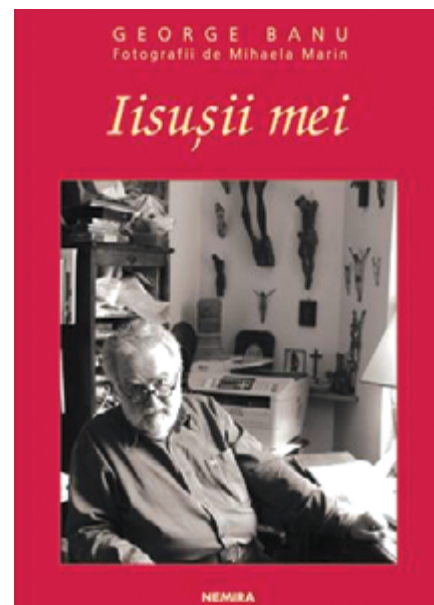
Ca perfecțiunea jocului de copii, Aureliu Manea ne învață propriul lui joc de-a cum ar fi dacă, de-a ce aș face dacă: „Mă gândesc de mult timp să-l transform pe Shylock într-un computer. Ce mare satisfacție vor avea când, strâns cu ușa în cadrul propriei sale logici neiertătoare, se vor autoscurtcircuita, arzându-și lămpile ce-l alimentau cu energie. Cât de semnificativ va fi monologul lui Antonio cu care începe piesa lui Shakespeare!” (p. 29). Iată artistul, iată copilul, cum se bucură de virtualitate și cum virtualitatea se împlinește prin înfrigurarea unui artist. Și de aici, izvoare de comunicare, de inspirație.

Alte surse te duc către zona incontrolabilă a pornirilor artistice, către câmpul pe care artistul se află față în față cu materia (de lucru). Și artistul se ceartă cu materia. Artistul se extaziază în fața materiei, adică a operei ce va să fie: „Pe mine Hamlet mă irită în tăcerile sale, cât și în lenta sa discursivitate. În secolul nostru grăbit, un personaj ca acesta te calcă pe nervi. Hamlet cercetează îndelung, fără a fi capabil să acționeze. De ce? Aici se află întreg misterul capodoperei shakespeareane. A răspunde la această întrebare pare a fi rostul întreg al unei interpretări regizorale. Ce încântare-i să fii hermeneut viteaz în preajma versului shakespearean!” (p. 147). Cât de bine te recunoști tu, cititorule, în mintea regizorului! Știi și tu ce glorie a minții te îmbată

când dibuiești sensul, când îl contempli în intangibilitatea sa!

Ocheadele pe care ni se permite să le aruncăm în mintea regizorului sunt o răsplată cu dobândă pe viață.

Spectacolele imaginare sunt, așadar, lecții despre creație (nu doar teatrală), lecții de punere a sinelui pe masa didactică a inspirației.



## VIAȚA CA UN ATRACȚOR STRANIU

■ CORNEL MIHAI UNGUREANU

George Banu continuă în *Iisusii mei* (Ed. Nemira, 2018) excursul memorialistic început și consolidat în trilogia, apărută la aceeași editură, *Parisul personal: Autobiografie urbană* (2013), *Casa cu daruri* (2015) și *Familia din Rivoli 18* (2016). De data aceasta, din apartamentul său atipic, „cabinetul de curiozități” sau „o instalație”, cum îl numește, este rândul Iisusilor – care îi sunt, ca și marionetele, cei mai buni prieteni – să constituie prilej de evocare a unor oameni, locuri, episoade de viață. Voiajul retrospectiv („Mă întreb dacă nu-mi scriu, fără voia mea, memoriile”, mărturisea în *Familia din Rivoli 18*) este comple-

tat de unul introspectiv, spre adâncimile ființei, cu mai puține elemente bonome ori senzuale decât în volumele amintite, dar cu o luciditate blândă, de bilanț, aflată sub semnul melancoliei, ce dă, în schimb, tonul confesiunii. Autorul simte nevoia să împărtășească relația cu Iisusii săi, priimiți în dar sau cumpărați, expresii ale artei sacre, parteneri de coabitare, deschiși mereu dialogului și „schimbului de priviri”. Iisusi separați de cruce, aliați personali, care îl protejează „de riscurile devoțiunii mistice”, prezervându-i „condiția de martor civic”, nu „delegați oficiali ai bisericii”, așadar, ci „reprezentanți ai sacralului într-o lume profană”. Încercării lui Diogene: „Caut un om!”, George Banu îi dă răspunsul lui Pillat din Pont: „Ecce homo!”. („Agasat de compromisuri și soluții de salvare adoptate atât de mine, cât și de cei apropiați mie, am căutat un om. Și acesta a fost Iisus. Un om și nu un misionar sacru”). Omul, nu mântuirea, „omul de durere”, eroul cultural „ce nu abdică și se sacrifică”, nu liderul confesional („El, în aceste reprezentări contopite, mi-a apărut ca fiind Omul care-mi putea servi de ghid într-o viață amenințată de divertisment și extravaganta”). Un model etic, un „intransigent” care „nu capitulează” și „nu trădează”, figură emblematică a „rezistenței și nesupunerii”, de-multiplicată în chipuri ce nu sunt obiecte de cult religios, ci „Prezență sacră în casa unui om sătul de teatru. Sau, cel puțin, de teatrul actual, redus frecvent la banalitatea cotidianului ori la deriziunea desenelor animate”. George Banu se oglindește cu franchețe și farmec scriitoricesc în acești Iisusi, „Hamletii mei de apartament”, niciodată decorativi, mereu importanți simbolic, ajutând la „renașterea zilnică”, iar această reflexie se vedește în observarea și relevarea unor trăsături comunicante: Iisus pe cruce, de exemplu, nu este un învins, ci un melancolic, „un mare melancolic”, dezamăgit de oameni, așa cum Diogene era și el decepționat de „comunitatea căreia îi aparține”. Și nu întâmplător caută autorul, la un moment dat, un Christos obosit, dacă ne gândim la definiția, tușă de autoportret, pe care o exprimă: „Melancolicul e animat de o aspirație spre ceva neobținut, dar niciodată abandonat, și acest apel la ceva pierdut, de neregăsit, motivează oboseala melancolicilor”. Există și tendința naturală spre generalizare, volumul de față fiind și un veritabil eseu despre artă, despre arta sacră în special, cu valențele ei tămăduitoare, de refugiu și consola-

re, „de uitare și înălțare”. Cunoscutul om de teatru își expune explicit, în câteva rânduri, crezul despre puterea și rolul artei: de a nu se complăce în acuzare directă, justițiară, de a nu fi doar „sfășiere, durere”, ci de a oferi, dincolo de plăcerea estetică, vindecare și lecții de conduită existențială. O face într-un mod convingător și seducător, cu argumente reperate în bogata sa experiență de viață, de scenă și de lectură, dar ceea ce emoționează cu precădere este confesiunea, legătura directă și traică, deloc superficială, cu Iisusii săi, pe care îi și putem vedea, imortalizați fotografic de Mihaela Marin. Coexistența cu „omul de durere”, cu sacralul și umanul pe care le încorporează simbolic, este pentru autorul „occidental”, „nici prizonier al credinței, nici vagabond al plăcerilor”, o sursă de satisfacție estetică, dar, mai ales, un exercițiu spiritual. Unul neobișnuit, pentru că nu e nici pe de-a-ntregul laic, dar nici religios. Apelul la sacru, permanent, este dublat de un refuz la fel de determinat al pasului pe cărămizile religiei, al adorației și închinării. De pariul lui Pascal nici nu poate fi vorba, Iisus este un model „nu pentru accesul la lumea de dincolo, ci pentru cea de aici”. Un *apropiat*. De la care preia nesupunerea, neînduplecarea. Situat mereu între două lumi, aici și dincolo, aparent fără o apetență clară pentru alegerile ferme, bun cunoscător al singurătății, dar și om cu vocația prieteniei, George Banu cucerește prin singularitatea sa, prin sinceritatea frustă, prin „chemarea” și neliniștea de etern căutător, fără o țință precisă, ce revendică, eventual, doar „împlinirea prin rătăcire”. Iar dezordinea, „dispersia” elementelor ce compun o viață nu o împiedică, în teoria haosului, să constituie un echilibru dinamic sau, altfel spus, un atractor straniu. Și o senzație, la finalul lecturii: că retragerea și îndepărtarea nu sunt indiferență, când lasă în urmă foșnetul unei prietenii.

*Dragă Nicholas,*

*Vreau să scriu despre un personaj care este bun, nu prefăcut, care crede că bunătatea are o realitate obiectivă ce nu este surprinsă de, explicată de, definită de știința evoluționistă, de psihologia evoluționistă, de biologia evoluționistă, de neodominism. Acest personaj este o tânără femeie, care are în jur de 20 de ani la începutul piesei (marca temporală a piesei este de 10 ani – cca 1999 – 2008). Acțiunea se desfășoară într-un loc precum Island Institute – Seattle, dar suntem în Anglia. Pole Island a finanțat un laborator de cercetare științifică a creierului, care să investigheze cum lucrează acesta. Datele piesei sunt menite să-mi acomodeze noțiunea încețoșată că Alan (Howard) al meu este un manager de fond de investiții și că ne îndreptăm către criza creditelor. Deci, o piesă despre biologia evoluționistă și despre criza bancară. Crăciun fericit!*



The Hard Problem

a play

Tom Stoppard

## PROBLEMA GREA A LUI TOM STOPPARD

■ CLAUDIA GORUN

După nouă ani de liniște, în 2015, dramaturgul englez Tom Stoppard a revenit cu un titlu promițător – *The Hard Problem (Problema grea)*.\*

Imediat după premiera spectacolului cu piesa *The Hard Problem*, are loc o întâlnire publică între Tom Stoppard și Nicholas Hytner, cunoscutul regizor și producător de teatru și de film, încă director artistic al Teatrului Național din Londra la data respectivă.

Hytner citește scrisoarea pe care Stoppard i-a trimis-o când doar ce începuse lucrul la *Problema grea*:



Poate că nimeni nu poate să rezume mai bine decât însuși autorul subiectul acestei piese. Desigur că umorul și autoironia sunt mărci ale unei minți ascuțite. Piesa tratează mai mult decât temele științelor evoluționiste și dezvoltării tehnologice în era crizelor financiare, bancare, imobiliare etc.

Tom Stoppard pleacă de la *problema grea* a lui David Chalmers, figură de marcă a filosofiei contemporane. Lucrările lui Chalmers cu privire la așa-numita problemă *grea* a conștiinței – cea mai importantă fiind monografia *The Conscious Mind* (1996) – au generat dezbateri de adâncime în filosofia recentă a minții, precum și în domeniile științifice conexe.

Așadar, *problema grea a conștiinței* – bunătate, altruism, sacrificiu de sine în antiteză cu interesul propriu, egoismul, sacrificarea celorlalți. Suntem buni din naștere? Suntem răi din naștere? Este mintea una și aceeași cu creierul? Întrebări pe care autorul le-a pus de-a lungul timpului în piesele sale, dar niciodată sub un titlu și un subiect atât de direct, de științific și de aplicat. Acuzat uneori că scrierile sale sunt prea intelectuale, descoperim și o latură autosuficientă a dramaturgului, care, altădată aventurier, ne arată că poate fi și convențional.

Piesa începe cu o scenă în care Hilary, o tânără studentă la psihologie, și Spike, profesorul ei, se contrazic în idei paradoxale și se ciocnesc în încercările lor de a înțelege conștiința umană, simțul moral, altruismul și sacrificiul parental. Acționează oamenii previzibil, precum computerele, calculând fiecare risc și beneficiu, sau acționează imprevizibil, în acord cu un simț înăscut a ceea ce înseamnă bine și rău? În oricare dintre cazuri, este comportamentul lor un produs al luptei darwiniene, uneori deghizată în compasiune ori altruism, sau poate să răsără din suflet, în relația cu divinitatea?

Hilary este credincioasă, așa cum descoperă Spike, profesorul ei, care o surprinde rugându-se, îngenunchează, la marginea patului în care cei doi își consumaseră proaspăta relație amoroasă. Credința în Dumnezeu și obsesia pentru „bunătate” își au originile în trecutul ei – în adolescență, Hilary a rămas însărcinată și a născut o fetiță, pe care a numit-o Catherine, și pe care, după naștere, a fost nevoită să o dea spre adopție. De atunci, Hilary se roagă întotdeauna pentru siguranța și fericirea fiicei sale. Ea crede că dacă duce

o viață corectă din punct de vedere moral, poate compensa greșelile din trecut și îi poate asigura fericirea fiicei pierdute.

Hilary aplică pentru un job în cercetare, știința creierului uman, la Institutul Krohl. La interviu întâlnește un alt candidat, Amal, care pare că împărtășește perspectiva lui Spike, anume că oamenii sunt egocentrice înăscuți. Atât Hilary, cât și Amal sunt acceptați la Krohl. Cinci ani mai târziu, Amal folosește un model statistic de fluctuații ale pieței pentru a prezice corect prăbușirea pieței din 2009 și criza financiară ce a urmat. Timing-ul predicției nu este bun pentru companiile Krohl, ceea ce le aduce pierderi financiare semnificative. Amal este lovit de o furtună de acuze și de o retrogradare majoră – de la analist la un simplu operator, fapt ce îi întărește convingerea că omul este prin natura sa egocentric.

Jerry Krohl, fondatorul companiei, are o fiică adoptată pe nume Cathy, de aproximativ aceeași vârstă pe care ar trebui să o aibă Catherine, fiica lui Hilary. Acest lucru aduce în prim-plan *problema grea*: Catherine și Cathy sunt una și aceeași persoană, și dacă da, ce poate explica această coincidență improbabilă din punct de vedere statistic? Este noroc pur sau este un miracol, un ajutor supranatural ca răspuns la rugăciunile lui Hilary?

Cățiva ani mai târziu, Hilary și asistententa ei Bo, un geniu al matematicii, fac un experiment pentru a demonstra una dintre cele două idei antagonice: suntem buni sau suntem răi din naștere? Cathy, fiica lui Krohl, și alți 95 de copii de la școala ei sunt testați pentru a determina nivelul de compasiune pe care îl arată fiecare dintre ei pentru o femeie supusă unor șocuri electrice (fictive), la care aceștia cred că sunt martori. Bo analizează datele strânse și concluzionează: subiecții de vârste mai mici dau dovadă de mai multă compasiune în raport cu subiecții de vârste mai mari. Odată cu trecerea anilor se presupune că oamenii se obișnuiesc să vadă cruzime în jurul lor, prin urmare, gradul de compasiune scade. Rezultatul experimentului se transformă într-o lucrare pe care cele două o publică la scurt timp.

Hilary pleacă într-o călătorie de afaceri la Veneția și, total întâmplător, se cazează în același hotel unde stătea Spike, fostul ei... profesor, pe care nu-l

mai văzuse de opt ani. Din nou se pune *problema* dacă viețile lor sunt ghidate de pura întâmplare sau de un fel de providență. Spike și Hilary ajung iar să se contrazică, de data acesta pe ideea că materia inertă poate sau nu poate crea conștiința. Ajunși din nou în pat, Hilary îi cere lui Spike să i se alăture în rugăciune pentru fiica sa, dar Spike, în ciuda tentației de a o mulțumi, rămâne fidel principiilor sale și o refuză.

În ultimul act Hilary dă o pretrecere, la care sunt invitați toți, pentru a sărbători publicarea lucrării. Ciocnirea dintre personaje se transformă într-un haos. Hilary încearcă să-și păstreze calmul în timp ce Spike îi jignește pe toți, iar Amal, acum iubitul lui Bo, minimizează valoarea lucrării. Cu atât mai rău, Bo îi dezvăluie lui Hilary că a falsificat datele pentru ca rezultatul experimentului să fie cel pe care Hilary și-l dorea, motivând că a făcut-o pentru că este îndrăgostită de ea. Hilary, convinsă până în acel moment că știința îi demonstrase că oamenii sunt buni din naștere, este devastată.

Întrucât Cathy, fiica lui Jerry Krohl, a fost unul dintre subiecții experimentului, Hilary a putut să verifice dacă adopția fetei, numele și data nașterii corespund cu datele fiicei sale, Catherine. Un alt miracol? O altă pură întâmplare?!

Piesa se încheie cu Jerry și Cathy părăsind apartamentul lui Hilary. Hilary pare fericită, Jerry se întoarce și îi dă cartea de identitate cu fotografia lui Cathy. Hilary privește fotografia pentru un moment, apoi începe să-și îndese lucrurile într-o geantă și iese.

Piesa este un amalgam de situații, de întâmplări (sau nu) și de întrebări pe care autorul le creează pentru a invoca de fiecare dată *problema grea* și fără rezolvare a conștiinței. Suntem buni sau suntem răi? Aceasta-i întrebarea lui Tom Stoppard. Această întrebare îl urmărește și pe cititor pentru o perioadă.

Premiera spectacolului cu piesa *The Hard Problem (Problema grea)* a avut loc în ianuarie 2015, la Teatrul Național din Londra, în regia lui Nicholas Hytner.

---

\* Ed. Grove Press, New York, USA (2015)

---



## IPOSTAZE ALE CRITICULUI MIHAI ENE

■ HARICLEEA NICOLAU

Uneori, teatrul e tăcere. Tăcerile pot fi sclipitoare, pentru că ele compun spațiul cu adevărul gândului. Tăcerea este un privilegiu! Discipolilor de la școala din Atena li se permitea să tacă preț de câțiva ani – dar să ia seama! Pentru că în tăcere se zămislesc cele mai clare gânduri. În tăcere visăm, în tăcere se zămislește și strădania celui ce scrie. Iar tăcerea glăsuiește aici prin rândurile acestui volum despre spectacole sau despre poetici teatrale. Teatrul este și tăcere și pentru că undeva acolo în negura sălii există un martor tăcut al actului scenic: spectatorul, fără de care nu se poate închide triada magică a spectacolului.

Thalia „cea veselă, cea înfloritoare” este evocată în titlul acestui volum, poate nu întâmplător: Thalia *cea înfloritoare* patronează simbolic acest demers, autorul fiind orezum în primăvara scrierilor dedicate teatrului. Acest volum publicat de

Editura *Scrisul Românesc* (Craiova, 2018) devine mărturia multor ani de observare constantă a actului teatral. După propria-i mărturisire, Mihai Ene a început să scrie frecvent despre fenomenul teatral în urmă cu doisprezece ani, odată cu înființarea revistei *SpectActor*, în septembrie 2006.

Cu structură triptică, *Jocurile Thaliei – ipostaze ale actului teatral* volumul de față poate fi considerat o călătorie a descoperirii teatrului. Mihai Ene scrie din perspectivă multiplă, atât din perspectiva umanistului care face o analiză a fenomenului dramaturgiei contemporane, cât și din perspectiva criticului care analizează receptarea scenică.

*Jocurile scenei* este prima parte a acestui volum, reunind cronici ale unor importante spectacole de teatru prezente de-a lungul anilor în cadrul Festivalului Internațional Shakespeare de la Craiova (*Femeia mării*, *Sonetele* lui Shakespeare, *Rinocerii*, regia Robert Wilson, *Hamlet*, *Macbeth*, regia Eimuntas Nekrosius, *Hamlet*, *Miranda*, *Romeo și Julieta*, regia Oskaras Korsunovas, *Hamlet*, regia Th. Ostermeier), dar și cronici ale premierelor Naționalului craiovean (*Caligula*, regia Laszlo Bocsardi, *Trei surori*, regia Andreas Pantzis).

Partea a doua a cărții – *Jocurile textului* – propune recenzii ale volumelor de teatru publicate de Péter Esterházy/ *Rubens și femeile neeuclidiene* (Editura Curtea Veche, 2009, traducere de Anamaria Pop), Matei Vișniec/ *Cabaretul cuvintelor* (Editura Cartea Românească, 2012), Václav Havel, Geanina Cărbunariu, Mihai Ignat, Radu Sorescu, Lars Noren/ *Antologia teatrului rusesc de azi*, volum coordonat de Alexandru Boureanu (Editura Unitext, 2013). „Dramaturgia lui Péter Esterházy – un melanj baroc de teme, de referințe culturale (de la muzică la matematică, de la poezie la științe), de intertextualitate în cel mai larg sens, totul sub o umbrelă de ironie ludică, dar nu neapărat gratuită, întâmpină cititorul, îl ademenește, îl uluiește, îl derutează, se joacă cu el, îl trimite

în direcția opusă oricărei logici.” (Mihai Ene – *Jocurile Thaliei – Ipostaze ale actului teatral*, Editura Scrisul Românesc, Craiova, 2018, p. 61)

Poate cea mai valoroasă este ultima parte, *Jocurile receptării*, unde sunt analizate cu expuneri minuțios documentate cele mai importante cărți de critică și teorie teatrală apărute în ultimii ani la editurile din România. Majoritatea volumelor recenzate aparțin profesorului de studii teatrale George Banu, autorul volumelor *Scena supravegheată*, *Spatele omului*, *Shakespeare-lumea-i un teatru*, *Iubire și ne iubire de teatru*, *Repetițiile și teatrul reinnoit*. „Dincolo de ideatică sau stil, există un aspect care m-a intrigat permanent la scrierile teatrologului și eseistului George Banu: aproape de fiecare dată temele sale devineau, pe nesimțite, temele mele. Ceea ce nu cred să mi se mai fi întâmplat cu un alt autor, chiar dintre cei pe care îi respect, îi iubesc și cu care îmi identific, măcar în parte, modul de a percepe anumite realități, de la Roland Barthes la Umberto Eco.” (*op. cit.*, p. 130) Între volumele recenzate regăsim tratatul lui Zeami/ *Șapte secrete de teatru Nō*, Ruxandra Mărginean Kohno/ *Teatrul Nō ca tradiție creatoare*, Stanley Wells/ *Shakespeare pentru eternitate*, Eugenio Barba/ *Casa în flăcări. Despre regie și teatru*, Meyerhold/ *Despre teatru*, Ariane Mnouchkine/ *Întâlniri cu Ariane Mnouchkine*, Gina Călinoiu/ *Jerzy Grotowski. Metafizica artei actorului*.

Captivant la lectură, fără a abuda în detalii greu de asimilat, volumul *Jocurile Thaliei – ipostaze ale actului teatral* devine o necesară mărturie a receptării spectacolului de teatru, adresându-se în egală măsură celor care cunosc spectacolele ce fac obiectul primei părți, cât și celor care nu au avut ocazia să fie spectatori, dar cercetează, prin natura profesiei, fenomenul teatral al ultimului deceniu la Naționalul craiovean. Mă bucur pentru acest nou volum semnat de Mihai Ene, pe care îl felicit și îi urez cât mai mulți cititori fascinați de lumea teatrului.

# DIN CULISE ȘI DE PRIN REVISTE

■ **BOGDAN-CRISTIAN DRĂGAN**

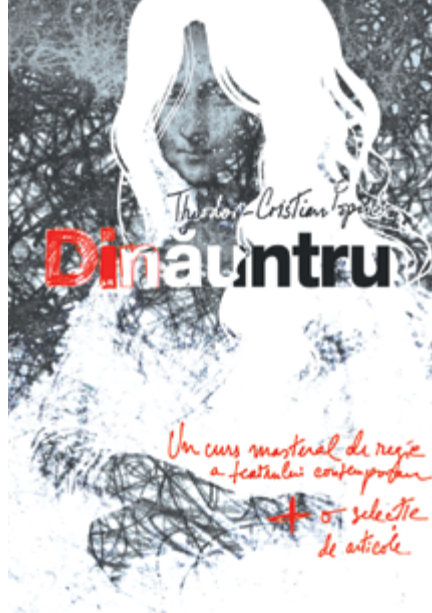
Cartea lui Theodor-Cristian Popescu „Dinăuntru – Un curs masteral de regie a teatrului contemporan+o selecție de articole”(București, Eikon, 2018) își clamează, încă din titlu, vocația pedagogică, dorința manifestă de a împărtăși, mai ales cu studenții masteranzi ai facultăților de profil (regie, scenografie, actorie), experiența proprie de regizor, profesor, om de teatru angajat.

„...am vrut să experimentez o formulă de curs în care să discut cu studenții ce se întâmplă cu lumea noastră, pentru ca la un moment dat să virăm înspre artă, întrebându-ne ce e de făcut și care sunt artiștii deschizători de drumuri în domeniul nostru.” Cursul „Teatralitatea mileniului III” a fost astfel introdus în programul de studii al anilor 1990, devenind, ulterior, cursul de masterat în regie al autorului la Universitatea de Arte din Târgu-Mureș.

Două sunt principiile interesante ale acestui curs (preluate, după mărturisirea autorului, din programul masteral american, urmat de Theodor-Cristian Popescu între anii 2000 și 2002).

Primul principiu este cel al unor prezențări permanente ale studenților pe parcursul anului universitar. „Studenții nu trebuie să aibă doar o prezentare în sesiunea de examene, pe care-o pregătesc într-un asalt final până în ultima clipă. E preferabil să aibă mai multe prezentări intermediare, pentru a se obișnui să-și expună argumentele și pentru a cultiva interacțiunea și dialogul.”

Al doilea principiu e cel al flexibilității crescute în ceea ce privește zona de interes a fiecărui masterand în parte. Structura



programului masteral va da posibilitatea masterandului să petreacă un timp (de până la un semestru) în alt loc, pentru a-i oferi o diversitate suficient de mare de teme ale programului, în care să se regăsească.

Cartea cuprinde două secțiuni distincte, după cum o arată și titlul, ceea ce îi conferă un aspect neomogen, mozaicat. O primă secțiune ne dezvăluie structura cursului, care cuprinde memoria secretă a unui spațiu non-teatral, unde studenții masteranzi în regie trebuie să identifice trei spații teatrale nonconvenționale, nu neapărat cele „clasice”(subsoluri, mansarde, curți interioare), ci spații care sunt greu de jucat (o imensă piață, un lac artificial etc.) sau punerea în valoare a memoriei unui loc, care vorbește prin istoria și amintirile pe care le generează. În compania contemporanilor se referă la obligația studenților masteranzi de a face pereche cu o personalitate a regiei contemporane (care li se „repartizează”, prin tragere la sorți), de a cunoaște prin contact nemijlocit persoana respectivă, de a pune apoi în scenă un spectacol în spiritul artistului respectiv.

Secțiunea dedicată tradițiilor noastre teatrale pune în valoare moștenirea marelui regizor Liviu Ciulei, care a contribuit decisiv la reteatralizarea teatrului. Masteranzii trebuie ca, printr-o muncă mi-

găloasă de cercetare, să reproducă mari spectacole, cum ar fi „Cum vă place” de William Shakespeare, creat de Liviu Ciulei în 1961, sau „Nepotul lui Rameau” de Gellu Naum după Diderot, creat de David Esrig în 1968.

O altă temă a programului masteral de regie le cere studenților să propună un eșanțion de limbaj teatral de tip popular, însoțit de o comunicare teoretică. Studentul trebuie să rezolve problema adresării unor spectatori foarte deosebiți ca grad de cultură teatrală, de la spectatorul care ajunge pentru prima dată într-un teatru, la cel obișnuit cu limbajul teatral. „Ce i-ar putea lega pe cei doi, la ce tip de limbaj ar putea amândoi răspunde?” Programul masteral mai cuprinde, ca tematică, visul. Fiecare student selectează trei dintre visele sale, iar profesorul alege unul pentru a fi pus în scenă, de regulă cel care pune în fața regizorului dificultăți aparent insurmontabile.

Partea a doua a cărții adună mai multe articole scrise de Theodor-Cristian Popescu pentru revistele „Scena” și „Teatrul azi”, pe teme foarte diverse, legate, evident, de viața teatrală. Articolele pot fi împărțite, după momentul scrierii lor, în cele concepute în perioada 1998-2000 și care țin, mai degrabă, de istorie și cele concepute în perioada 2008-2017, care sunt perfect actuale.

Am fost coleg cu Theodor-Cristian Popescu și am avut un minunat profesor, pe neuitatul Valeriu Moisesescu, care scria în cartea sa „Însemnări contradictorii”: „Ceea ce trebuie să învețe în primul rând un viitor artist și ceea ce pare cel mai greu de înțeles este ideea că drumul spre adevărul artistic trebuie parcurs la pas, de către fiecare în parte, pentru că, în artă, adevărul unuia nici nu înlocuiește și nici nu contrazice adevărul celuilalt.”

Să-i lăsăm, așadar, pe ucenici ca, pas cu pas, să-și descopere propriul adevăr artistic, prin propriul lor recurs la metodă, oricare va fi aceea.



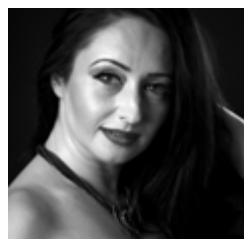
## ECHIPA ARTISTICĂ A TEATRULUI „MARIN SORESCU” CRAIOVA



**Alexandru Boureanu — director general**



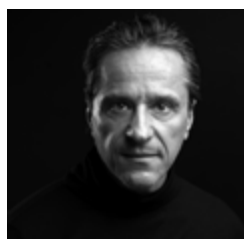
**Adrian Andone**



**Monica Ardeleanu**



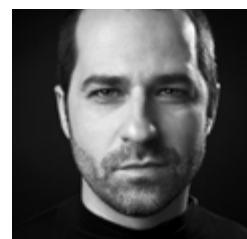
**Gabriela Baci**



**Claudiu Bleonț**



**Gina Călinoiu**



**Ștefan Cepoi**



**Constantin Cicort**



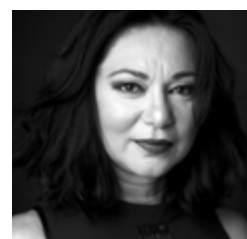
**Alex Calangiu**



**Iulia Colan**



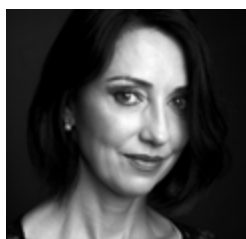
**George Albert Costea**



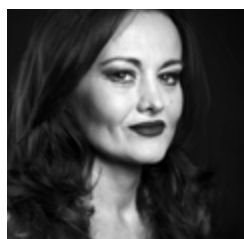
**Anca Dinu**



**Ramona Drăgulescu**



**Corina Druc**



**Cerasela Iosifescu**



**Romanița Ionescu**



**Iulia Lazăr**



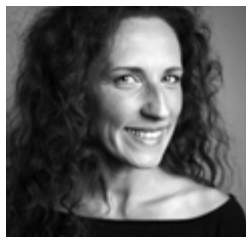
**Sorin Leoveanu**



**Geni Macsim**



**Ioana Manciú**



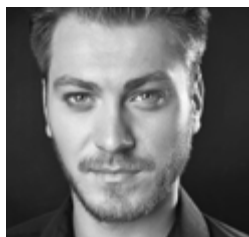
**Alina Mangra**



**Dragoş Măceşanu**



**Vlad Drăgulescu — director artistic**



**Claudiú Mihail**



**Cătălin Miculeasa**



**Raluca Păun**



**Tudorel Petrescu**



**Marian Politic**



**Tamara Popescu**



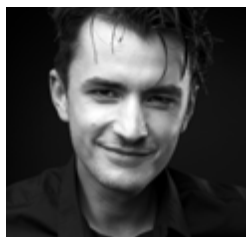
**Angel Rababoc**



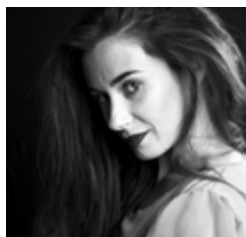
**Cosmin Rădescu**



**Eugen Titu**



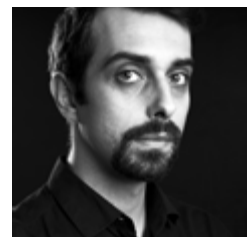
**Vlad Udrescu**



**Costinela Ungureanu**



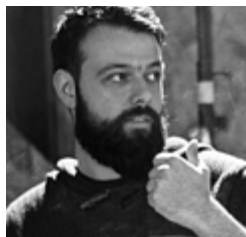
**Nicolae Vicol**



**Cătălin Vieru**



**Petra Zurba**



**Bobi Pricop - regizor**



**Lia Dogaru — scenograf**



## COLECTIVUL DE CONDUCERE ȘI TEHNIC AL TEATRULUI

### Manager

Alexandru BOUREANU  
Telefon/Fax: 0251.414.150  
E-mail: [dir.gen@tncms.ro](mailto:dir.gen@tncms.ro)

### Director general adjunct

Gabriel MARCIU  
[dir.art@tncms.ro](mailto:dir.art@tncms.ro)

### Director artistic

Vlad DRĂGULESCU  
[dir.art@tncms.ro](mailto:dir.art@tncms.ro)

### Șef serviciu Artistic

Andreea CRIȘU  
Tel. direct: +40.371.124.777  
0251-415363 int. 242  
E-mail: [artistic@tncms.ro](mailto:artistic@tncms.ro)

### Director tehnic

Ilarian ȘTEFĂNESCU  
Telefon: 0251-418352  
Telefon: 0251-415363 int. 201

### Director economic-marketing

Andreea UVEGHEȘ  
Telefon: 0251.415.363 int. 205  
E-mail: [economic@tncms.ro](mailto:economic@tncms.ro)

### Director producție

Marian MANDACHE  
Telefon: 0251.410.361  
Telefon: 0251.415.363  
E-mail: [dir.prod@tncms.ro](mailto:dir.prod@tncms.ro)

### Serviciul Dramaturgie Și Comunicare

Nicolae BOANGIU  
Telefon: 0251.410.361  
Telefon: 0251-415363 int. 211

### Secretar literar

Hariclea NICOLAU  
Telefon: 0251.410.361  
Telefon: 0251-415363 int. 211  
E-mail: [harinicolau@yahoo.com](mailto:harinicolau@yahoo.com)

### Secretar artistic

Claudia GORUN  
[claudia\\_gorun@yahoo.com](mailto:claudia_gorun@yahoo.com)

### Relații Publice

Irina CÎRNEANU  
Alice ENUCA

### Sufleur

Ramona POPA

### Traducător

Iolanda MĂNESCU  
Telefon: 0251-415363 int. 215

### Serviciul Administrativ

Vasile PREDUȚ  
Telefon: 0251-415363 int. 222

### Compartimentul Juridic

Hortensia MITREANU  
Telefon: 0251-415363 int. 206  
E-mail: [juridic@tncms.ro](mailto:juridic@tncms.ro)

### Secretariat Directorat:

Denisa PÎRLOGEA  
Tel/fax: 00-40-251-416942  
E-mail: [secretariat@tncms.ro](mailto:secretariat@tncms.ro)

### Compartimentul

#### Achiziții Publice

Cătălin STROIE  
Telefon: 0251.415.363 int. 210  
E-mail: [achizitii@tncms.ro](mailto:achizitii@tncms.ro)

#### Serviciul Marketing

Și Servicii Spectacole  
Mona BRANDT - Șef serviciu  
Telefon: 0251.413.677  
E-mail: [agentie@tncms.ro](mailto:agentie@tncms.ro)

#### Compartimentul Audit Intern

Carmen PILEA  
Telefon: 0251-415363 int. 202

#### Serviciul Tehnic De Scenă

Florin IANCU  
Telefon: 0251-415363 int. 203

#### Serviciul Regizorat Tehnic

Bogdana DUMITRIU  
Telefon: 0251-415363 int. 214





© Albert Dobrin



© Albert Dobrin



© Albert Dobrin



© Albert Dobrin



Ilie Gheorghe, în rolul „Prospero”,  
*O furtună*, regia S. Purcărete

