



Contribuții la istoria
teatrului românesc

Teatrul contemporan

CURS TEORETIC

ANCA HAȚIEGAN

PRESA UNIVERSITARĂ CLUJEANĂ

Anca Hațiegan

•

Contribuții la istoria teatrului românesc

Teatrul contemporan

Curs teoretic

Anca Hațiegan

**Contribuții la istoria
teatrului românesc**

Teatrul contemporan

Curs teoretic

Presa Universitară Clujeană

2026

Referenți științifici:

Prof. univ. dr. habil. Laura Teuțișan

Prof. univ. dr. Ion Vartic

ISBN 978-606-37-3029-0

Universitatea Babeș-Bolyai

Presa Universitară Clujeană

Director: Codruța Săcelean

Str. Hasdeu nr. 45-51

400371 Cluj-Napoca, România

Tel./fax: (+40)-264-597.401

E-mail: editura@ubbcluj.ro

<http://www.editura.ubbcluj.ro/>

Cuprins

I. Panorama teatrului românesc postdecembrist (1990-2020)	7
Introducere	7
Teatrul, între revoluție și reacțiune. Întoarcerea „maestrilor”	8
Antract I: evoluția cadrului legislativ, sistemul teatrelor de stat, UNITER, reviste	21
Rezistența șaptezeciștilor și lupta pentru emancipare a regizorilor optzeciști	26
Nouăzeciștii și textul contemporan de teatru.....	41
Antract II: școlile de teatru și independenții	56
După anul 2000: teatrul realului, teatru-dans, performance, teatru multimedia, teatru de artă.....	58
Concluzii	73
Bibliografie	78
Anexe. Spectacole reprezentative pentru viața teatrală postdecembristă. Câteva însemnări „la cald”	80

II. Revoluția din decembrie 1989	
în dramaturgia românească	163
Decembrie '89 și „tragedia limbajului”	167
Revoluția în dramaturgia abstractizantă a anilor 1990-2000	169
Revoluția în teatrul documentar al noului mileniu	185
A fost sau n-a fost...?	192
Bibliografie	193

I. Panorama teatrului românesc postdecembrist (1990-2020)

Introducere

Timp de două secole, literatura și teatrul (perceput, până la I.L. Caragiale, ca o anexă a celei dintâi) au ocupat locul central în cultura română, situându-se mai mereu în miezul fierbinte al dezbaterilor intelectuale ale vremii. Poziția le-a fost consolidată în comunism fie prin instrumentalizarea lor în scopuri propagandistice, fie, dimpotrivă, prin asumarea de către acestea, sub pretextul ficțiunii, a unor funcții suplimentare, (cvasi)interzise altor domenii, ca, de pildă, cea de informare în masă. Prezența poetului Mircea Dinescu și a actorului Ion Caramitru în mijlocul mulțimii care a ocupat Televiziunea Română în 22 decembrie 1989, după fuga dictatorului Nicolae Ceaușescu din București, a reprezentat, poate, momentul de apogeu al literaturii și teatrului autohton în termeni de relevanță socială a celor două arte. După aceea a început declinul, mai întâi abia perceptibil, apoi din ce în ce mai vizibil. „Cultura română nu va mai fi literaturo-centrică”, avertiza profesorul Ion Ianoși în 1996, într-un interviu televizat¹, ceea ce s-a dovedit valabil și pentru teatru.

¹ Selecțiuni din emisiunea cu pricina („Seratele muzicale”, realizator Iosif Sava) sunt disponibile online, la adresa: <https://www.youtube.com/watch?v=SO-YHDbcYdA> (accesat în 30.04.2026).

În opinia lui Ianoși, cultura română trebuia să se deschidă spre științe, spre tehnologie, economie și altele de acest fel, așa cum s-a și întâmplat, parțial, ulterior. Șocul declasării nu a fost foarte bine asimilat de către scriitori și de către oamenii de teatru nici în ziua de astăzi, la mai bine de treizeci de ani de la Revoluția din 1989.

*Teatrul, între revoluție și reacțiune.
Întoarcerea „maeștrilor”.*

În lunile de după răsturnarea lui Ceaușescu, sălile de teatru s-au golit: spectacolul se mutase la televizor și în stradă. În teatre, la fel ca în restul instituțiilor moștenite din vechiul regim, domnea haosul. O posibilă soluție pentru ieșirea din această degringoladă s-a conturat la inițiativa lui Andrei Pleșu, ministru al Culturii în guvernul de tranziție alcătuit de Frontul Salvării Naționale și condus de Petre Roman. La sugestia lui Ion Caramitru, Pleșu a decis să-i recheme în țară pe regizorii care luaseră calea exilului înainte de 1989, în principal din cauza ingerințelor politicului în actul artistic. Criticul de teatru Andreea Dumitru clasează gestul drept „terapeutic, simbolizând refacerea unui timp întrerupt”². Ideea a fost îmbrățișată, inițial, cu mare entuziasm de breasla teatrală. Așa au revenit în România regizorii Liviu Ciulei și Andrei Șerban (întorși din SUA), Vlad Mugur (din Germania), Lucian Giurchescu și Iulian Vișa (din Danemarca) sau Alexandru Colpacci (din Franța), ultimii doi dispăruți, însă, prematur. Lucian Pintilie s-a reîntors

² Andreea Dumitru, *Regia în intervalul 1990-2005*, în Liviu Malița (coord.), *Viața teatrală în și după comunism*, Editura EFES, Cluj, 2006, p. 354.

din Franța pentru a se dedica exclusiv cinematografiei, iar Radu Penciulescu (stabilit în Suedia) și David Esrig (în Germania) nu au dat curs imediat invitației de a reveni în țară. (Penciulescu avea să își facă din nou simțită prezența în România abia în intervalul 1996-'97, atunci când a ținut două ateliere de teatru la Arcuș și Olănești, și după anul 2000, când a montat trei spectacole-„studiu” la Teatrul Național din București: *Celălalt Cioran*, după *Caietele cioraniene* (2002), *Legenda Marelui Inchizitor* (relată de Victor Rebengiuc), după *Frații Karamazov* (2009), și *Macbeth* (2011). Esrig și-a pus amprenta în special asupra anilor teatrali 2006-2007, convins să conducă mai multe ateliere la București și Sibiu.) Un caz aparte e cel al regizorului Alexander Hausvater, care avea doar nouă ani atunci când a emigrat cu familia din România și care a devenit o prezență constantă în teatrele românești începând din 1991. Ministrul Andrei Pleșu a mers și mai departe cu ideea și i-a numit pe câțiva dintre regizorii menționați anterior la cârma unor teatre din capitală și provincie. Astfel, Andrei Șerban a preluat conducerea Teatrului Național din București, Vlad Mugur pe cea a Teatrului Giulești, pe care l-a reorganizat în două trupe (Odeon și Giulești), Lucian Giurchescu a revenit la conducerea Teatrului de Comedie, iar Iulian Vișa a primit direcția Teatrului de Stat din Sibiu. Liviu Ciulei, decanul de vârstă al regizorilor repatriați după 1989 (încă activ, profesor la Tisch School of the Arts a Universității New-York), nu a acceptat decât funcția de director onorific al Teatrului Bulandra, de la cârma căruia fusese demis, în mod abuziv, de autoritățile comuniste, în 1972.

Până la părăsirea lagărului socialist, toți regizorii readuși după 1989 în țară ilustraseră sub vechiul regim fenomenul de

„reteatralizare” a teatrului românesc, cu inspirata formulare a scriitorului și regizorului Radu Stanca³. Reteatralizarea a reprezentat o contra-reacție la realismul socialist îngust, subordonat propagandei, impus în perioada dejistă, precum și o încercare de reconectare la cele mai avansate estetici teatrale interbelice. În esență, „reteatralizatorii” pledau pentru un teatru de sugestie, de metafore vizuale și de imagini stilizate. Ei respingeau reproducerea fotografică greoaie după realitate, lipsite de orice accente critice la adresa regimului instalat după război, agreate de către îndrumătorii culturali comuniști⁴. Reteatralizarea s-a bazat, în mare măsură, pe reinterpretarea clasicii dramaturgiei din perspectiva unei actualități care nu putea fi „atacată” direct, în condiții de control ideologic. Reteatralizarea a însemnat, de asemenea, afirmarea primatului regiei și al spectacolului în raport cu textul dramatic. Acest ultim aspect, care a fost în avantajul libertății creatoare în timpul comunismului (căci le permitea regizorului și echipei sale să fenteze cenzura prin mijloace pur scenice, mai greu controlabile decât textul), se va dovedi după 1989 o „grea moștenire”, care a frânat timp de cel puțin un deceniu apariția și dezvoltarea noii dramaturgii.

Potrivit criticului de teatru Iulia Popovici, repatrierea regizorilor marcanți din perioada comunistă după căderea Cortinei de Fier a reactivat în lumea teatrală românească mitul

³ Radu Stanca, „«Reteatralizarea» teatrului”, *Teatrul*, nr. 4, septembrie 1956, pp. 52-56. Vezi și Liviu Ciulei, „Teatralizarea picturii de teatru”, *Teatrul*, nr. 2, iunie 1956, pp. 52-56.

⁴ Pentru o discuție mai largă despre mișcările de teatralizare și reteatralizare a teatrului românesc, vezi Miruna Runcan, *Teatralizarea și reteatralizarea în România (1920–1960)*, ediția a II-a (digitală), LiterNet, București, 2014.

„Salvatorului” și pe cel al „Vârstei de Aur”⁵. Amândouă erau expresia aceleiași dorințe de conservare a canonului estetic antedecembrist (cel impus de „reatralizatori” sub presiunea cenzurii) și a modului de producție din aceeași perioadă (teatre subvenționate de stat, cu echipe permanente și cu repertoriu fix)⁶. Interesant e că o tentativă similară de reînnoire a legăturilor cu un trecut mitificat, prin apelul la „vechi maeștri”, de preferință „nepătați” de colaborarea cu regimul comunist, a avut loc, concomitent, în domeniul literar. În cadrul acestuia s-a încercat reconectarea la tradiția scriitoricească interbelică prin recuperarea masivă a unor autori precum Lucian Blaga, Mircea Eliade, Emil Cioran, Eugen Ionescu, C-tin Stere, Mihail Sebastian, Gib. Mihăescu, E. Lovinescu ș.a. (În cazul triadei Eliade-Cioran-Ionescu, impulsul recuperator era legat și de visul consacării în Occident, pe care îl încarnau cei trei.) Paradoxul e că unii dintre regizorii întorși în țară (mai ales Șerban și Hausvater, acomodați cu sistemul ultra-concurențial și ne-protecționist din teatrul nord-american) nu își doreau defel să conserve vechiul mod de a face teatru, fiind, însă, în același timp, legați tipologic de trecut, în ipostaza de regizori-demiurghi, care va începe să fie abandonată de regizorii mai tineri după anul 2000.

⁵ Iulia Popovici, „Iluziile teatrului românesc. Mitul Salvatorului”, *Observator cultural*, nr. 505, 17 decembrie 2009, articol disponibil online la adresa: <https://www.observatorcultural.ro/articol/iluziile-teatrului-romanesc-mitul-salvatorului/> (accesat în 8.03.2021).

⁶ De fapt, teatrul de repertoriu are în România o tradiție mult mai veche, perpetuată, prin sistemul teatrelor naționale, încă din timpul Războiului de Independență. Conceput sub inspirația modului de funcționare al Comediei Franceze, acesta a fost adoptat prin lege în 6 aprilie 1877.

Nu se poate spune, însă, că rechemarea regizorilor (auto)exilați a reprezentat, în totalitate, un eșec, chiar dacă rezultatele nu au fost pe măsura așteptărilor (mai degrabă utopice). Acești regizori i-au familiarizat pe actorii cu care au lucrat la revenirea în țară cu alte metode de antrenament decât cea psihologizantă, stanislavskiană, impusă odată cu instalarea regimului comunist (într-o tălmăcire dogmatică a sistemului lui K.S. Stanislavski⁷). Tot ei au descoperit și promovat tinere talente (mai ales prin concursurile de angajare care au avut loc, în 1990, la Naționalul bucureștean și la teatrele Odeon și Bulandra, prezidate de Andrei Șerban, respectiv de Vlad Mugur și Liviu Ciulei). De asemenea, au încercat, cu mai mult sau mai puțin succes, să modernizeze din punct de vedere tehnic scenele autohtone. Dar, mai cu seamă, ei au reușit, prin montările lor, majoritatea foarte valoroase, să readucă publicul la teatru și să stimuleze apetitul pentru creație al generațiilor mai tinere de artiști. E vorba, în primul rând, de generația regizorilor care debutaseră pe la sfârșitul deceniului 8 sau începutul deceniului 9, aflată la momentul 1989 în plină afirmare prin nume ca Mihai Măniuțiu, Alexandru Dabija, Victor Ioan Frunză, Tompa Gábor, Alexandru Darie, Dragoș Galgoțiu ș.a. Încă plini de energie, acești regizori „de tranziție” erau, în mod firesc, mai dispuși să se reinventeze decât predecesorii lor, făcând eforturi considerabile în această direcție și dându-și măsura, cu adevărat, abia după 1990. Dar nici regizorii din generația ceva mai vârstnică, a „șaptezeciștilor”,

⁷ Konstantin Sergheevici Stanislavski (1863-1938), actor, regizor și teoretician al teatrului, co-fondator al Teatrului de Artă din Moscova și autorul unui celebru sistem de lucru al actorului.

formată în spiritul mișcării de reteatralizare, precum Cătălina Buzoianu sau Silviu Purcărete, nu au rămas imuni în fața emulației produse de revenirea colegilor lor de breaslă în țară. Ce nu le-a reușit, însă, „maeștrilor” rechemăți din exil a fost reformarea instituțiilor teatrale pe care le-au primit în subordine după Revoluție. (Pentru a putea izbuti așa ceva, ar fi fost nevoie de o reformă sistemică, structural-organizatorică, a teatrului românesc.) Succesele lor au fost mai degrabă punctuale și mai puțin de natură să zdruncine ceea ce criticul Miruna Runcan a numit „modelul teatral unic”⁸, încarnat de instituția Teatrului Național.

Printre reușitele punctuale ale „maeștrilor” se cuvine amintit în primul rând spectacolul *O trilogie antică* (Teatrul Național din București, 1990), după Sofocle, Euripide și Seneca, în regia lui Andrei Șerban, care a suscitat cele mai multe și mai vii comentarii în epocă. Șerban crease prima variantă a trilogiei între 1972-'74, la teatrul experimental La MaMa din New York, sub influența regizorului Peter Brook (și a preocupărilor acestuia pentru presupusele origini rituale ale teatrului), după care a refăcut-o în mai multe țări și pe mai multe continente. La București spectacolul s-a repetat în atmosfera extrem de

⁸ Conturat chiar de la apariția teatrului românesc profesionist, în secolul al XIX-lea, „modelul”, încarnat de instituția Teatrului Național, a fost replicat ulterior la scara întregii țări. Teatrele private, apărute ca ciupercile după ploaie în intervalul dintre cele două războaie mondiale, nu erau, în marea lor majoritate, decât niște „clone” ale naționalelor, nereprezentând în mod real o alternativă la scenele oficiale. Naționalizarea teatrelor din 1948 a consolidat și mai mult modelul unic. Vezi Miruna Runcan, *Modelul teatral românesc – eseuri de critică și antropologie teatrală*, Editura UNITEXT, București, 2000, pp. 98-108.

tensionată a protestelor antirestaurație din Piața Universității (membrii Frontului Salvării Naționale și președintele său, Ion Iliescu, fiind percepuți de către manifestanți drept neocomuniști). Acestea au fost curmate de autorități prin aducerea minerilor în capitală și înăbușirea revoltei în mod violent (13-15 iunie). Puternica emoție suscitată de evenimentele respective s-a răsfrânt atât asupra echipei spectacolului, cât și a publicului, contribuind la efervescența creată în jurul montării lui Șerban, resimțită de multă lume drept una cu valențe cathartice. Regizorul a impus un mod de lucru la repetiții cu care actorii români nu erau deloc obișnuiți, cu un accent foarte apăsător pe pregătirea fizică și vocală a interpreților. Textele trebuiau rostite în greaca veche și latină sau în alte limbi moarte, partitura vocală fiind întregită de o serie de sunete nearticulate. Partitura fizică era, de asemenea, foarte solicitantă pentru actori, presupunând inclusiv scene de nuditate, care reprezentau o mare noutate la vremea aceea (nuditatea fiind condamnată de cenzura comunistă și, deci, cvasiinexistentă pe scenele teatrelor românești înainte de 1989⁹). Montarea era făcută să supună spectatorul unui adevărat șoc senzorial, menit să-l smulgă din clasică și mult prea confortabila ipostază pasivă. Publicul era purtat de colo-colo prin subteranele, atelierele și sălile clădirii Teatrului Național, fiind uneori îmbrâncit și obligat să asiste la anumite scene în picioare, granițele dintre actori și spectatori fiind foarte fluide. Scena își schimba configurația pe parcurs, de

⁹ Se poate cita, ca un exemplu contrar și ca o raritate pe scenele românești antedecembriste, apariția Margaretei (interpretată de Valeria Seciu) la fereastră, cu bustul gol, din spectacolul *Maestrul și Margareta*, după romanul omonim al lui Mihail Bulgakov, în regia Cătălinei Buzoianu (Teatrul Mic, 1980).

la scena de tip arenă la cea de tip punte ș.a.m.d. Deși mijloacele experimentate de Andrei Șerban în acest spectacol își trăiseră deja moda în Occident, iar unele dintre acestea nu erau complet necunoscute în România, *O trilogie antică* a detonat mașinăria anchilozată a teatrului autohton, care părea aproape complet înțepenită în ultimii ani ai dictaturii ceaușiste, la fel ca întreaga societate. Potrivit criticului Andreea Dumitru, montarea lui Șerban a marcat, într-un fel, „gradul zero al spectacologiei românești de după 89, vorbind despre suferința colectivă [...] într-un admirabil act de exorcism”¹⁰.

Reacțiile adverse generate de maniera radicală și oarecum lipsită de tact a lui Andrei Șerban de gestionare a relației cu trupa Naționalului bucureștean (mai ales cu seniorii acesteia) nu s-au lăsat prea mult așteptate. După o serie de fricțiuni, regizorul și-a înaintat în 1993 demisia, nu înainte de a mai pune în scenă câteva spectacole, care, în ciuda meritelor lor incontestabile, nu au mai avut totuși același impact. În anii '90 el a mai revenit în țară doar pentru a monta opera *Oedipe* a lui George Enescu. Vizitele sale s-au înțeles, însă, după anul 2000, concretizându-se într-o serie de ateliere¹¹, spectacole de teatru și alte două spectacole de operă (printre care o nouă versiune a *Troienelor*, în 2012, pe muzica lui Elizabeth Swados, la opera

¹⁰ Andreea Dumitru, „Regia în intervalul...”, p. 354.

¹¹ La Sfântu Gheorghe (2004), Cluj (2005), Plopi (2007), Horezu (2010), Ipotești (2011), Mogoșoaia (2012), Macea (2016). Vezi Tania Radu, *Cercuri în apă. Un atelier cu Andrei Șerban*, Asociația ECUMEST, București, 2005; Monica Andronescu, Cristiana Gavrila, *Academia itinerantă Andrei Șerban. Cartea atelierelor*, Editura Nemira, București, 2013; și Eugenia Șarvari, *Andrei Șerban – mereu spre un nou început. Atelier teatral ținut la Teatrul Național din Cluj*, Editura Tracus Arte, București, 2013.

ieșeană). Șerban s-a dovedit, prin urmare, unul dintre regizorii de cursă lungă ai anilor postdecembriști, cu un nou vârf de formă atins în primele două decenii ale secolului XXI (când a montat, la Naționalul clujean, *Purificare* de Sarah Kane, 2006, apoi, la Teatrul Maghiar de Stat, *Unchiul Vania* de A.P. Cehov, 2007, *Strigăte și șoapte*, după Ingmar Bergman, 2010, și *Hedda Gabler* de Henrik Ibsen, 2012, ori, la Sibiu, *Pescărușul* lui Cehov, 2007, sau, la Teatrul Bulandra, *Lear*, după Shakespeare, cu o distribuție exclusiv feminină, Mariana Mihuț deținând rolul principal, în 2008, reluat în 2012). Spectacolul său *Sposedanie la Tanacu*, după cartea Tatianeii Niculescu Bran (o coproducție ICR-Teatrul Odeon, 2008), a fost unul de pionierat în România, fiind „primul care și-a asumat eticheta de documentar pe o scenă publică de maximă vizibilitate”¹² și abordând „la cald” un caz intens dezbătut la momentul respectiv.

O emoție de cu totul alt tip decât cea stârnită de *Trilogia* lui Șerban, dar la fel de autentică, a produs-o revenirea în sânul colectivului de la Teatrul Bulandra a lui Liviu Ciulei, regizorul care crease aici, în anii '60-'70 ai secolului trecut, o adevărată școală de excelență teatrală. El a „re-debutat” pe scena acestui teatru, în 1991, cu montarea piesei *Visul unei nopți de vară* a lui William Shakespeare. Era o alegere simbolică, căci *Visul...* era piesa care inaugurase, în 1946, fostul Teatru Odeon (actualmente C.I. Nottara), pe care îl construise tatăl său, inginerul Liviu Ciulley, pentru cei doi copii ai lui¹³. (Liviu Ciulei a

¹² Iulia Popovici, *Elefantul din cameră. Ghid despre teatrul independent din România*, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2016, p. 117.

¹³ Liviu Ciulei a avut o soră, Ana (1922-1946), actriță, care a murit înaintea deschiderii Teatrului Odeon.

interpretat atunci rolul lui Puck, în prima sa apariție pe o scenă profesionistă de după absolvirea Academiei Regale de Muzică și Artă Dramatică.) A urmat, în același an, tot la Bulandra, *Deșteptarea primăverii* de Frank Wedekind, apoi, după o lungă pauză, în anul 2000, montarea sa cu *Hamlet*, cu Marcel Iureș în rolul principal, iar, în 2005, la final de carieră, două spectacole pirandelliene: *Șase personaje în căutarea unui autor* și *Henric al IV-lea*. Ultimele spectacole ale lui Ciulei, de după anul 2000, au fost primite cu oarecare răceală, fiind percepute drept opera unui clasic „prăfuit”. Nimeni nu a sesizat la acea vreme caracterul retrospectiv și puternica lor încărcătură autobiografică¹⁴. În dubla sa calitate de arhitect și om de teatru, Liviu Ciulei s-a implicat după 1989 și în probleme de (re)amenajare a unor spații teatrale. A acceptat, de pildă, să îi consilieze, la modul informal, pe constructorii Teatrului ACT, „primul teatru independent cu sală proprie din România postcomunistă” (cum scrie pe site-ul acestuia), inaugurat în 1998, într-un subsol situat pe Calea Victoriei din capitală. De asemenea, a fost consultat înaintea începerii lucrărilor de refacere a clădirii Teatrului Național din București, pornite în 2011 (anul dispariției lui Ciulei) și terminate în 2015.

Speculând inteligent dorința de defulare a publicului proaspăt ieșit din comunism, Alexander Hausvater a montat în 1991, la Teatrul Odeon, un incendiar spectacol cu piesa *...au pus cătușe florilor...* a lui Fernando Arrabal, care detabuiza teme interzise sau aprig cenzurate în regimul anterior, precum sexualitatea, scatologicul și violența. Mijloacele folosite de

¹⁴ Pentru detalii, vezi cartea mea, *Ciulei și spectrul Tatălui. O psihobiografie*, Litera, București, 2024.

regizor erau oarecum asemănătoare cu cele utilizate în trilogia lui Andrei Șerban. Scenele de nuditate erau, însă, mult mai extinse și mai îndrăznețe. În repetițiile cu actorii Hausvater a utilizat tehnici inspirate din practicile grupului experimental de teatru Living Theatre¹⁵ și ale altor grupuri de teatru ambiental de pe continentul nord-american, precum și de manifestele teatrului cruzimii ale lui Antonin Artaud¹⁶. Miza principală a montării era, însă, tot exorcizarea traumelor colective. Un alt spectacol memorabil pus în scenă de Hausvater la Odeon, care presupunea interacțiunea cu publicul, a fost *La țigănci* (1993), după Mircea Eliade, o dramatizare semnată de scriitorul Cristian Popescu (lucrată în mare parte în echipă, pe parcursul repetițiilor – o practică ce se va impune, în principal în teatrele independente, după anul 2000). Până la sfârșitul anilor '90 regizorul a mai produs vâlvă cu două montări de la Naționalul ieșean: *Teibele și demonul ei* de Isaac Bashevis Singer (1998) și *Roberto Zucco* de Bernard-Marie Koltès (1999). Hausvater a scris și scenariul spectacolului *Decameronul*, inspirat de opera lui Boccaccio, pe care l-a montat, cu succes, Iulian Vișa la Sibiu, în 1992, după alte două spectacole cu care acesta din urmă a reușit să readucă teatrul sibian în atenția publicului (cu *Cartoteca* de Tadeusz Rózewicz, 1991, și *Chang-Eng* de Goran Tüngstron, 1992).

¹⁵ Companie experimentală de teatru fondată în New York, în 1947, de Julian Beck și Judith Malina.

¹⁶ Antonin Artaud (1896-1948) a fost, potrivit autorilor *Enciclopediei Britannica*, „un dramaturg, poet, actor și teoretician francez al mișcării suprarealiste, care a încercat să înlocuiască teatrul clasic «burghez» cu «teatrul cruzimii», o experiență ceremonial-primitivă menită să elibereze subconștientul uman și să-i reveleze omului propria natură”. Vezi: <https://www.britannica.com/biography/Antonin-Artaud> (accesat la 30.04.2026).

Lucian Giurchescu nu s-a regăsit în mediul de la Teatrul de Comedie și, după câteva spectacole care au avut mai degrabă un succes de stimă (mai ales 3 *Havel*, după mai multe texte de Václav Havel, 1991), în urma fricțiunilor cu trupa de actori, a fost destituit în 1993.

Evitând poate un destin similar, mai abil, Vlad Mugur a plecat intempestiv de la conducerea Teatrului Odeon în vara anului 1991, din pricina unor diferende ireconciliabile cu echipa acestuia, după care nu s-a mai ocupat decât de montările sale. (Conducerea Ministerului Culturii s-a văzut atunci pusă în fața a două opțiuni: să încredințeze teatrul rămas fără director recent înființatei asociații DRAGON¹⁷, a „DRAMaturgilor GONiți”, altfel spus nemaifrecvențați după 1989 din pricina asocierii lor cu vechiul regim, care făcea presiuni asupra lui Ion Iliescu în acest sens, sau să-l dea pe mâna unui reprezentant al generației '80 de artiști de teatru, ținută până atunci departe de astfel de poziții. La sugestia criticului literar Ion Vartic, pe atunci subsecretar de stat la ministerul în cauză, Andrei Pleșu a luat decizia curajoasă de a merge pe a doua variantă și l-a numit director al Teatrului Odeon pe regizorul Alexandru Dabija¹⁸.) Neobosit, păstrându-și forma de zile mari până la sfârșit, Vlad Mugur a realizat ulterior o suită de spectacole foarte rafinate, bazate pe un joc mai lucid al actorilor (opus jocului intensiv, frenetic, din montările lui Șerban sau Hausvater), cu elemente

¹⁷ Din asociația DRAGON făceau parte Paul Everac, Ecaterina Oproiu, D.R. Popescu, Mihai Ispirescu, Tudor Popescu și Marin Sorescu.

¹⁸ Vezi interviul realizat de Dumitru Chioaru cu „Ion Vartic: «mi-a plăcut, mai ales când a fost un teatru în existență, nu pe scenă»”, *Euphorion*, XXII, nr. 3-4, martie-aprilie, 2011, p. 13.

împrumutate din estetica teatrală germană a înstrăinării: *Mincinosul* de Carlo Goldoni (Teatrul Odeon, 1991), cu Horațiu Mălăele dominând spectacolul în rolul principal, *Scaunele* de Eugen Ionescu și *Doi gemeni venețieni* de Goldoni (Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, 1996), *Livada de vișini* de A.P. Cehov (Teatrul Maghiar de Stat, 1998), cu excelenta Magda Stief, soția regizorului (distribuită și în *Scaunele*), în rolul Liubei Ranev-skaia, *Slugă la doi stăpâni* de Goldoni (Teatrul Național din Craiova, 1999), *Așa este (dacă vi se pare)* de Luigi Pirandello (Teatrul Maghiar de Stat, 2000) sau *Doi gemeni venețieni* de Goldoni (Teatrul Nottara, 2000).

În 2001, cu puțin înainte de a muri, Vlad Mugur a acceptat invitația profesorului Ion Vartic, ajuns între timp director al Naționalului clujean (pe care Mugur îl condusesese între 1965 și 1971), să pună în scenă *Hamlet*, cu Sorin Leoveanu în rolul prințului danez. În multe dintre montările amintite domnea o atmosferă decadentă, de *fin de siècle* (și mai ales de *mal de siècle*), pătrunsă de ecouri beckettine, de „sfârșit de partidă”. Decorurile și scenografia de tip șantier, sugerând provizoriul situației prezente (ca, de pildă, în *Livada de vișini* și, mai pregnant, în *Hamlet*), lăsau totuși să se întrevadă posibilitatea unui nou început. Aceste caracteristici au făcut-o pe Andreea Dumitru să vadă în *Hamlet*-ul testamentar al lui Vlad Mugur spectacolul „emblematic pentru scena sfârșitului de mileniu”¹⁹. Acesta a și fost excepțional documentat într-o carte gândită și alcătuită de Marta Petreu și Ion Vartic, cu titlul *Vlad Mugur, spectacolul morții* (2001, 2002).

¹⁹ Andreea Dumitru, „Regia în intervalul...”, p. 354.

Antract I: evoluția cadrului legislativ, sistemul teatrelor de stat, UNITER, reviste

În ce privește eșecul „maeștrilor” repatriați de a reforma sistemul teatral românesc, acesta nu le poate fi imputat decât într-o mică măsură. Au contribuit din plin la acest rezultat rezistența oamenilor din interiorul breslei, speriați de necunoscut și, mai ales, vidul legislativ sau carențele cadrului legislativ existent, neadaptat noilor realități economico-sociale. Primul proiect de lege pentru instituțiile publice de spectacole, elaborat în primăvara-vara anului 1991, nu a trecut. Au trebuit să se scurgă mai bine de zece ani pentru ca o astfel de lege să fie, în sfârșit, promulgată. E vorba de Legea nr. 504/2004 privind instituțiile publice de spectacole și concerte, care a fost ulterior abrogată și înlocuită prin OUG 21/2007. Acesteia din urmă i s-au adus modificări importante în 2016. Atât legea din 2005, cât și ordonanța din 2007 conservau, în esență, sistemul teatrelor de repertoriu, cu trupă permanentă, angajată pe contracte de durată nedeterminată, cu salariu fix, deși întredeschideau porțile și pentru angajările temporare, pe proiect, cu contract pe durată determinată. Prin modificările din 2016, contractele pe perioadă nedeterminată au devenit, însă, excepția, fiindu-le preferate cele pe durată determinată și de colaborare. Dacă această măsură a părut că vine în sprijinul tinerilor artiști liber-profesioniști, au existat și voci, precum cea a Iuliei Popovici, care au atras atenția asupra pericolului ca pasul respectiv să ducă la „precarizarea trupelor stabile ale teatrelor publice”²⁰, adică la o precaritate generală a sectorului teatral, în condițiile

²⁰ Iulia Popovici, *Elefantul din cameră. Ghid...*, p. 53.

în care „cadru legal din România [...] nu tratează activitatea artistică ca fiind o profesie sau ocupație ori ca fiind supusă unor relații echivalente cu cele de muncă”²¹.

În 2007 a existat și un proiect de lege a teatrelor care reglementa inclusiv situația companiilor private, dar aceasta a fost respinsă în parlament. Pandemia de COVID-19, declanșată la sfârșitul lui 2019, care i-a afectat din punct de vedere financiar în mod deosebit pe artiștii liber-profesioniști și mai deloc pe cei angajați la stat, a pus și mai mult în evidență faptul că oamenii de teatru aveau motive întemeiate să se teamă, la începutul anilor '90 și mai târziu, de schimbare. Reglementările postdecembriste care îi vizează pe cei neînregimentați în teatrele de stat și, de fapt, domeniul teatral în ansamblul său, se dovedesc, mai mult ca niciodată, o plasă de siguranță cu numeroase ochiuri lipsă. De pildă, conform Legii nr. 8/1996 privind dreptul de autor și drepturile conexe, regizorii și actorii nu pot beneficia decât de drepturi conexe, de interpretare, „dramaturgul fiind singurul deținător de drepturi patrimoniale de autor”²². Prin urmare, producătorii sunt încurajați să încheie cu regizorii și actorii liber-profesioniști (precum și cu scenografii, muzicienii etc.) exclusiv contracte pe drepturi conexe de autor, în loc de „clasicele” contracte de muncă. Rezultă că „munca ce generează creația/ produsul artistic”²³ nu e remunerată. (Totuși, se întâmplă adeseori ca „vedetele” liber-profesioniste să pretindă și să înca-

²¹ *Ibidem*, p. 46.

²² *Idem*, „Autorii de spectacol, regizorii și teatru independent. Narațiunea fondatoare”, în *Idem* (ed.), *Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european. The End of Directing, The Beginning of Theatre-Making and Devising in European Theatre*, Editura Tact, Cluj, 2015, p. 61.

²³ *Idem*, *Elefantul din cameră. Ghid...*, p. 53.

seze onorarii uriașe în raport cu salariul unui angajat al unui teatru de stat, fiindcă sumele pe care o atare instituție le poate oferi colaboratorilor nu sunt plafonate.)

Alt exemplu de incoerență a politicilor culturale postdecembriste vizând zona teatrului e furnizat de procesul (sin-copat) de descentralizare a teatrelor de stat, inițiat pe la mijlocul anilor '90. O măsură, în teorie, sănătoasă, menită să faciliteze mai buna conectare a instituțiilor teatrale la comunitatea pe care o deserveșc, s-a dovedit, în realitate, mai degrabă disfuncțională sau, în unele cazuri, de-a dreptul inaplicabilă. Cea mai elocventă e situația teatrelor naționale din provincie, a căror descentralizare a eșuat în repetate rânduri. Principalul motiv e că dispoziția cu pricina nu a fost, în general, precedată de o pregătire logistică corespunzătoare și acompaniată de alocarea de fonduri suplimentare către autoritățile locale în vederea susținerii activității teatrelor trecute în responsabilitatea lor²⁴.

Astfel, după multe convulsii, în 2020, rețeaua teatrelor de stat a ajuns să aibă următoarea configurație (în fond, nu foarte diferită de cea antedecembristă): în jur de 50 de teatre dramatice de repertoriu (în 1989 erau vreo 40), dintre care șapte teatre naționale, subordonate direct Ministerului Culturii (la București, Iași, Cluj, Târgu Mureș, Craiova, și Timișoara, incluzând aici și Teatrul Maghiar de Stat din Cluj), la care se adaugă Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu, care, în ciuda denumirii, e subordonat administrației locale, și vreo treizeci de teatre de limba română, plus nouă (incluzând Trupa „Harag György” a Teatrului de Nord din Satu Mare) în limbile minorită-

²⁴ Vezi dosarul „Descentralizarea, moartea teatrelor naționale?”, *Scena.ro*, nr. 2, aprilie-mai, 2009, pp. 3-7.

ților conlocuitoare, toate subordonate administrațiilor locale²⁵. La acestea se adaugă 17 teatre pentru copii și tineret și de animație, un teatru de revistă („Constantin Tănase”) și un teatru „de gest, pantomimă și expresie corporală” (Masca, fondat în 1990 de actorul Mihai Mălaimare și de regizoarea Anca Dana Florea). Pe lângă teatrele de repertoriu, în 2020 mai funcționau șase teatre de proiecte (fără trupă stabilă), subvenționate, de asemenea, de stat²⁶.

În 10 februarie 1990 s-a constituit Uniunea Teatrală Română, rebotezată ulterior Uniunea Teatrală din România (UNITER). De la înființare și până în 5 septembrie 2021 aceasta a fost condusă de regretatul actor Ion Caramitru. UNITER se autodefinește drept „o organizație profesională, apolitică, neguvernamentală și nonprofit, constituită prin asocierea liberă a creatorilor din domeniul teatrului” (conform site-ului oficial). Prin HG 746 din 31 august 2000, aceasta a obținut statutul de instituție de utilitate publică. Ceva mai flexibilă decât teatrele de stat, UNITER a reușit, în 1993, să se reformeze, renunțând la structura modelată după sistemul sovietic al uniunilor de creație, adică la împărțirea pe secții profesionale, cu câte un birou de

²⁵ Multe dintre datele pe care le-am folosit la conturarea acestui tablou mi-au fost furnizate de către regizoarea Leta Popescu, autoarea unei teze de doctorat cu titlul *Repertoriul teatrelor și mentalitatea artistului – o analiză a politicilor și ideologiilor culturale în lumea teatrală din România în perioada 2010-2017*. Caracterul lor aproximativ se datorează faptului că informația din Registrul artelor spectacolului nu e adusă la zi.

²⁶ Teatrul Metropolis (fostul Teatru Urmuz, 1991-1993, devenit Theatrum Mundi și rebotezat din nou în 2007) și Teatrul Dramaturgilor Români (2018) din București, Teatrul „George Ciprian” din Buzău, fondat în 1995, Teatrul „Tudor Vianu” din Giurgiu, convertit în teatru de proiecte în 2009, la fel ca și Teatrul Județean Hunedoara, și Teatrul „Liviu Rebreanu” din Bistrița (2016).

conducere. În locul său a fost preferat „un mod operațional bazat pe crearea de programe și proiecte”, menit să încurajeze „asumarea responsabilității individuale, atragerea de finanțare și conducerea programului (proiectului) respectiv pe baza unei strategii proprii”²⁷. Nemulțumiți de schimbare, membrii Secției române a Asociației Internaționale a Criticilor Teatrali (AICT) au ales atunci să se separe de UNITER. (În 2015, pierzând alegerile în fața criticului Oltița Cîntec, vechea conducere a AICT a decis să scindeze organizația, înființând o structură-oglină, AICT-Teatrologie, caz, probabil, unic în istoria asociației.)

Două dintre cele mai vizibile programe derulate, încă din 1990, de UNITER sunt Gala UNITER, în cadrul căreia sunt premiate creațiile teatrale ale anului precedent, și Festivalul Național de Teatru (care purta inițial numele lui I.L. Caragiale). Din 1998, UNITER organizează anual și Gala Tânărului Actor „Hop”. UNITER a deținut o editură proprie de specialitate, UNITEXT, fondată în 1992 de către Marian Popescu. Aici erau tipărite, printre altele, începând din 1995, piesele câștigătoare la concursul de dramaturgie „Cea mai bună piesă românească a anului”, inițiat de UNITER în 1990. Ultima publicație a editurii datează din 2019. De asemenea, UNITER e partenerul Fundației Culturale „Camil Petrescu” (condusă, până în februarie 2022, de regretatul critic teatral Florica Ichim), care editează cărți de teatru (inclusiv o colecție dedicată istoriei teatrului românesc) și revista *Teatrul azi*, continuatoarea revistei *Teatru*, înființate în 1956. În prezent, *Teatrul azi* e cea mai longevivă revistă de actualitate teatrală din România, cu o mică cezură în apariții în

²⁷ Marian Popescu, *Oglinda spartă. Despre teatrul românesc după 1989*, Editura UNITEXT, București, 1997, p. 220.

1998. Cea mai veche concurentă a sa de pe piață – exceptând revista *SpectActor*, a Naționalului craiovean, care apare din 2006, reflectând, însă, cu predilecție, activitatea teatrului respectiv – e *Scena.ro*, condusă de Cristina Modreanu încă de la primul număr, din 2008. În 2009 s-a lansat și prima revistă exclusiv online de aceeași factură, *Yorick*, condusă de Monica Andronescu, care, în 2019, s-a transformat în *Revista Amfiteatru*, dispărută, însă, în scurt timp de la lansare. Tot în 2019, sub conducerea lui Horia Gârbea, s-a reînființat revista *Drama* (inițiată pe vremuri de criticul Mircea Ghițulescu), axată, însă, pe probleme de dramaturgie, la fel ca prima serie, din 2001-2010. În trecut, la inițiativa lui Marian Popescu, UNITER a scos propria revistă, *Semnal Teatral* (1995-1998), precum și *Anuarul teatrului românesc* (1998-2004). Dintre revistele de teatru postdecembriste defuncte se mai cuvin amintite: *Postscenium* (1996-1997), supliment al revistei *Vatra*, *UltimaT* (1998-2000), *Scena* (1998-2001), *Okean* (2000-2005) sau *Man.In.Fest* (2003-2011).

Rezistența șaptezeciștilor și lupta pentru emancipare a regizorilor optzeciști

Un adevărat fenomen ale anilor teatrali '90 a fost colaborearea dintre regizorul Silviu Purcărete și Naționalul craiovean, sub directoratul lui Emil Boroghină. Purcărete era deja un regizor cunoscut și apreciat înainte de 1989, fără să aibă, însă, anvergura Cătălinei Buzoianu sau a lui Dan Micu, regizori relativ apropiați ca vârstă și care aleseseră, ca și el, să rămână în țară în timpul dictaturii comuniste. Seria de spectacole craiovene (*Ubu Rex cu scene din Macbeth* după Alfred Jarry și William Shakespeare, 1990, *Titus Andronicus* de Shakespeare,

1992, *Phaedra*, după Seneca și Euripide, 1993, *Danaidele*, 1995, și *Orestia*, după Eschil, 1998), l-a propulsat pe Silviu Purcărete în prim-planul mișcării teatrale românești, precum și în atenția selecționarilor pentru festivalurile de profil din străinătate. Acestea s-au bucurat de cea mai mare expunere internațională dintre producțiile românești ale epocii, impresionând, printre altele, prin grandoarea pe care multe teatre de proiect din țările capitaliste, în general, nu și-o permit. Purcărete era interesat să investigheze sursele tragicului contemporan, coborât în istorie, relația dintre individ și colectivitate (încarnată de celebrele lui coruri de actori) sau mecanismul puterii. (Dinamica mulțimilor, obediente ori frământate, i-a preocupat, cum era și firesc, pe mai toți regizorii vizibili în primul deceniu de după Revoluție.) Regizorul părea la un moment dat fixat definitiv în formula unui „teatru coral, de echipă, hrănit de marile mituri ale umanității și de o inepuizabilă inventivitate imagistică”²⁸.

După anul 2000, „fenomenul” avea să se mute la Teatrul de Stat din Sibiu, unde, sub conducerea lui Constantin Chiriac, Purcărete a montat altă serie impresionantă de spectacole (*Pilafuri și parfum de măgar*, după *O mie și una de nopți*, 2001, *Cumnata lui Pantagruel*, după François Rabelais, 2003, *Faust*, după J.W. Goethe, 2007, *Lulu* de Frank Wedekind, 2008, *Metamorfoze* după Ovidiu, 2009, *D-ale carnavalului* de I.L. Caragiale, 2011, *Călătoriile lui Gulliver*, după Jonathan Swift, 2012, *Povestea prințesei deocheate*, după Tsuruya Namboku al IV-lea, 2018 etc.). Regizorul avea să exploateze în aceste montări, ceva mai apăsător, un alt filon al creației sale, și anume carnavalescul, ajungând la o sinteză monumentală de registre și mijloace în faimosul său *Faust*, jucat într-o hală industrială dezafectată (cu

²⁸ Andreea Dumitru, „Regia în intervalul...”, p. 363.

Ilie Gheorghe, înlocuit post-mortem de Miklós Bács, în rolul lui Faust, și Ofelia Popii în rolul lui Mefisto). Purcărete e, totodată, unul dintre pionierii teatrului postdramatic autohton, remarcat de teatrologul german Hans-Thiess Lehmann, teoreticianul acestui tip de teatru lipsit de tensiune dramatică, în care prezentarea ia locul reprezentării²⁹. Interesant e că ambii directori de teatre cu care a colaborat constant regizorul după 1989 au ajuns să coordoneze festivaluri internaționale de anvergură: Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, lansat de Constantin Chiriac în 1993 și devenit între timp unul dintre cele mai mari festivaluri de acest gen din sud-estul Europei, și Festivalul Internațional „Shakespeare” de la Craiova, inițiat de Emil Boroghina în 2007. Alături de Festivalul Interferențe, inițiat de Tompa Gábor, directorul Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, în 2007, și, cu intermitențe, de Festivalul Național de Teatru („internaționalizat” după anul 2000), festivalurile de la Sibiu și Craiova au reușit să atragă, de-a lungul timpului, artiști dintre cei mai renumiți de pe scenele lumii.

Unul dintre cele mai fascinante și mai percutante spectacole preluate de Televiziunea Română „liberă” de la teatrele din țară și difuzate în 1990 a fost *Dimineață pierdută*, dramatizarea Cătălinei Buzoianu după romanul Gabrielei Adameșteanu, de la Teatrul Bulandra, care se juca din 1986. Acesta avea să își dovedească actualitatea cu fiecare nouă reluare. Cătălina Buzoianu a făcut o serie de spectacole importante și după Revoluție, fără a ieși, neapărat, din matca ei, a unei teatralități metaforizante, generatoare uneori de o imagistică luxuriantă, arborescentă, ce a făcut critica să vorbească despre stilul baroc

²⁹ Hans-Thiess Lehmann, *Teatrul postdramatic*, traducere din limba germană de Victor Scoradeț, UNITEXT, București, 2009, p. 16.

al regizoarei (și despre care Cristina Modreanu scrie că trebuie pus mai degrabă în legătură cu „latura feminină”³⁰ a creației sale). Dintre creațiile ei postdecembriste se cuvin amintite câteva dintre colaborările cu actrița sa „fetiș”, Valeria Seciu (*Regăsire* de Luigi Pirandello, 1992, *Pescărușul* de A.P. Cehov, 1994, la Teatrul Mic, ori *Pelicanul* de August Strindberg, din 1995, cea mai importantă producție a Teatrului Levant – primul teatru de artă independent apărut după Revoluție, înființat de Valeria Seciu în 1992 –, care s-a jucat la Sala Dalles). Nu pot fi omise nici dramatizările – specialitatea regizoarei – după Camil Petrescu (*Patul lui Procust*, Bulandra, 1995), Panait Istrati (*Chira Chiralina* și *Mediterranean*, Teatrul de Stat „Maria Filotti” din Brăila, 1996, respectiv 1999) sau după Mircea Cărtărescu (*Levantul*, Theatrum Mundi, 1999), și, mai ales, cea, din 2001, după Homer, *Odissea 2001*, o coproducție a Teatrului Bulandra cu Teatrul Tourski din Marsilia și cu Institutul Internațional de Teatru Mediteranean din Madrid, care s-a jucat, în șapte limbi, pe bordul unui vas ce a traversat Mediterana și Marea Neagră, precum și pe străzile sau în amfiteatrele din diversele porturi în care ancora acesta (cu aportul unor artiști locali). Acesta a fost, de departe, cel mai ambițios proiect al regizoarei de după 1989 (unic în România), venind, însă, în prelungirea unor mai vechi preocupări de-ale ei pentru antropologia teatrală și pentru spectacolele *site-specific*, altfel spus adaptate la anumite spații, de regulă non-teatrale³¹. Jurnalul acestei odisee e inclus în volumul *Mnemosina, bunica lui Orfeu* (2005) al regizoarei.

³⁰ Cristina Modreanu, Cătălina Buzoianu, în *Dicționarul multimedia al teatrului românesc*, <https://www.dmtr.ro/artist/buzoianu-catalina/> (accesat în 18.03.2021).

³¹ *Ibidem*.

Hamlet, în regia lui Alexandru Tocilescu, montat de el la Teatrul Bulandra la mijlocul anilor '80, cu Ion Caramitru în rolul principal, a fost primul spectacol românesc prezentat în turneu în străinătate (chiar în patria Marelui Will) după 1989. Montarea a stârnit, evident, curiozitate (mai degrabă de ordin politic și ideologic decât de ordin estetic), în contextul răsturnării de regim din România (o curiozitate de care vor beneficia și alți artiști români ajunși pe meleaguri străine în anii aceia agitați). În România, turneul englezesc al lui *Hamlet* a fost prezentat într-o notă triumfalistă care trăda uriașul complex de inferioritate ce măcina o societate abia ieșită dintr-o cumplită izolare. În ciuda excesului encomiastic, spectacolul, trebuie spus, era realmente bun. Regizorul său, reținut în Germania de o boală ce reclama îngrijiri speciale, nu a fost foarte activ imediat după Revoluție. În 1993, impresionat de războiul civil din Iugoslavia, a montat, la Teatrul Bulandra, *Antigona* lui Sofocle, cu clare trimiteri la tragedia ce se desfășura în vecinătatea României. Tocilescu a fost unul dintre primii regizori români³² care au montat o piesă despre Revoluția din 1989: *Repetabila scenă a balconului* de Dumitru Solomon³³ (Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov,

³² În septembrie 1990, la invitația lui Andrei Șerban, s-a jucat la Teatrul Național din București *Mad Forest* [*Pădurea nebună*], piesa autoarei dramatice britanice Caryl Churchill, inspirată de Revoluția română și documentată la fața locului (la vreo trei luni de la execuția soților Ceaușescu). Regia spectacolului era semnată de Mark Wing-Davey, care o însoțise pe Churchill în aventura sa bucureșteană.

³³ Textul, câștigător al premiului UNITER la categoria Piesa românească a anului 1995, vorbește despre intruziunea politicului în ficțiune: Julieta și Romeo trebuie să cedeze balconul declarațiilor de dragoste demagogilor care vor ține de acolo discursuri sfărâtoare adresate maselor. Înaintea lui Solomon, Iosif Naghiu, un alt dramaturg important din „vechea gardă”, dedicase o serie de piese „prăbușirii” eroului Revoluției, dintre care *Spitalul Special*, din 1993, a fost la rândul său premiată de UNITER.

1997). În 1999, regizorul a învrăjbit deopotrivă lumea teatrală și publicul cu controversata sa montare a *Scrisorii pierdute*, extrem contemporaneizată, aducând pe scena Naționalului bucureștean tot „porno-balamucul” societății românești post-decembriste. Dinu Săraru, proaspăt numit director al teatrului în locul regizorului Ion Cojar, a oprit reprezentarea piesei după numai o stagiune (deși spectacolul fusese premiat de UNITER). (Paul Everac, în calitate de director al TVR, oprise și el o producție internă a piesei lui Caragiale în 1993.) Această veritabilă „dramă națională” (cum a numit-o, foarte inspirat, Ștefan Iordache, interpretul lui Cațavencu) se dovedea, încă o dată, un foarte fin barometru al evoluției spiritului (auto)critic la români. *Oblomov* (Teatrul Bulandra, 2003), după I.A. Goncearov, cu Mihai Constantin în rolul principal, e un alt spectacol de referință din cariera lui Tocilescu, în care regizorul s-a ferit de actualizări forțate. Spiritul său caustic s-a exersat și în judecata retrospectivă a comunismului, prin intermediul unor montări ca *O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu* de Denis Dinulescu (Teatrul Mic, 2005), înscenată în stilul festivalurilor „Cântarea României”, *Comedie roșie* de Constantin Turturică (Teatrul Național din București, 2006), *Elisaveta Baam* de Daniil Harms (Teatrul Bulandra, 2006) sau *Casa Zoikăi* de Mihail Bulgakov (Teatrul de Comedie, 2009).

Regizorul a rămas figura dominantă și în teatrul făcut de generația optzeciștilor, în ciuda unor gesturi, mai degrabă demonstrative, de renunțare la poziția de întâietate deținută în sânul grupului de creatori ai unui spectacol (cum ar fi insistența regizorului Alexandru Dabija de a fi trecut pe afișele montărilor sale în rând cu restul echipei de realizatori). De asemenea, generația optzeciștilor a perpetuat, în general (cu una-două

excepții), formula teatrului de artă moștenită de la maeștrii reteatralizării, tatonând, însă, noi teritorii, ca teatrul stradal, spectacolul-eseu sau teatrul-dans. Bucurându-se de mai multă libertate de creație și de mișcare decât predecesorii lor, optzeciștii au evadat mult mai des din „cutia italiană” (sala cu publicul așezat frontal în raport cu actorii), experimentând cu cele mai diverse configurații scenico-spațiale (scena arenă, *en rond* sau punte, scena amplasată în spații neconvenționale ș.a.m.d.), cel mai versatil în acest sens fiind regizorul Mihai Măniuțiu³⁴. Teatrul ACT, moștenitorul Fundației Art-Inter Odeon³⁵, fondată în 1995 (după demiterea abuzivă a lui Dabija de la direcția Odeonului), e tot o creație a optzeciștilor, a cărei apariție a impulsionat inițiativa teatrală independentă.

Cu *Persecutarea și asasinarea lui Jean Paul Marat* de Peter Weiss (Teatrul Național din Cluj, 1991) și mai ales cu *Cruciada copiilor* de Lucian Blaga (Teatrul Național din Târgu Mureș, Compania „Tomba Miklos”, 1992) și *Ghetou* de Joshua Sobol (Teatrul Național din București, 1993), Victor Ioan Frunză s-a afirmat după Revoluție drept un regizor de forță. *Persecutarea...* și *Ghetou* vorbeau despre două mari tragedii colective văzute prin lentila teatrului, care amplifică grotescul și oroarea istoriei, pe când *Cruciada...*, cu un cor impresionant de copii, amintea de tinerii sacrificați la Revoluție pentru vinile adulților. Cu ajutorul scenografei Adriana Grand, partenera sa de viață și de

³⁴ Vezi Cristina Modreanu, *Mihai Măniuțiu. Spațiul cameleon, Bibliotek, Cluj, 2010.*

³⁵ Conducerea Fundației era asigurată de actorul Marcel Iureș – președinte, Traian Petrescu – director executiv și de un comitet director format din regizorii Alexandru Dabija, Mihai Măniuțiu și Alexandru Darie, actorii Oana Pellea și Radu Amzulescu, și scenografa Doina Levintza.

creație, Frunză a valorificat ulterior, maximalist, în spectacole grandioase, baroce, istorii fundamentale ale umanității (*Satyricon* după Petronius, Teatrul Național din Târgu Mureș, 1994; *Tamerlan cel Mare*, Teatrul Național din București, 1995, *Istoria comică a doctorului Faust*, Teatrul de Stat din Baia Mare, 2007, ambele după Christopher Marlowe etc.). Din aceeași ambiție monumentală, Frunză a pus în scenă, pentru prima oară la noi, la Teatrul Metropolis din capitală (2012), iar apoi la Teatrul Maghiar din Cluj (2017), integrala dipticului *Îngeri în America* al lui Tony Kushner (descoperit de regizorul nouăzecist Theodor-Cristian Popescu, care îl montase în versiune prescurtată în 1997, agitând spiritele, deoarece homosexualitatea era încă, la acea vreme, o temă aproape tabu în România). Spectacolul se juca în două seri consecutive, dar formula nu a prea prins la public (deși subiectul a fost bine primit de data aceasta). Regizorul a fost atras, însă, și de montările minimaliste (*Călătorii cu dricul*, după Raymond Cousse, Teatrul Maghiar de Stat „Csiky Gergely” din Timișoara, 2000, *Furtuna*, după Shakespeare, Centrul pentru UNESCO, 2010 etc.).

După ce a condus Teatrul Inoportun, fondat în 1991 de UNITER, cu sprijin britanic, ca model alternativ de teatru, în 1994, Victor Ioan Frunză a pus pe picioare, cu actori ai Naționalului din Târgu Mureș, teatrul itinerant Trupa pe Butoaie, cu un repertoriu compus din farse populare medievale, care s-au jucat în spații deschise din mai multe orașe (pe o scenă din scânduri, susținută de butoaie, ce se putea instala rapid în piețe, parcuri ș.a.m.d.). Experiența s-a repetat între 1995 și 1997, cu sprijinul UNITER și cu actori din București. În timp, regizorul a reușit să coagoleze în jurul său o trupă mai mult sau mai puțin stabilă de

actori tineri (George Costin, Adrian Nicolae, Sorin Miron, Adrian Huțuleac, Nicoleta Hâncu, Ioana Barbu ș.a.), cu care, din 2010, a creat în capitală un fel de centru teatral comunitar (după modelul lui Jean Vilar), ale cărui producții au fost găzduite, pe rând, de Centrul Cultural pentru UNESCO „Nicolae Bălcescu”, Teatrul Metropolis, Centrul cultural ArCuB, ulterior fiind sprijinit de Centrul Cultural Lumina.

Pentru Mihai Măniuțiu consacrarea definitivă printre regizorii de prim-rang ai țării a venit în 1993, odată cu premiera spectacolului *Richard al III-lea*, realizat de el la Teatrul Odeon, cu Marcel Iureș în rolul principal (și Marius Stănescu pe post de dublu bestial al lui). Montarea, inspirată de adaptările shakespeariene ale lui Akira Kurosawa, a fost urmată de alte două producții pe tema „dublului”: *Omorul în catedrală* de T.S. Eliot (o coproducție Fundația Art Inter-Odeon – Teatrul Național din Cluj, 1995) și *Caligula* de Albert Camus (Teatrul Bulandra, 1996). Preocupat de relația omului cu transcendentul, regizorul și-a făcut un program din revizitarea tragicilor antici, renașteniști și moderni (vezi și *Bacantele* de Euripide, Teatrul Național din București, 1997, *Alcesta* de Euripide, Teatrul Național din Cluj, 2003, *Electra* după Sofocle și Euripide, Teatrul de Stat din Oradea, 2004, reluat anul următor la Sibiu, *Woyzeck* de Georg Büchner, Teatrul Maghiar din Cluj, 2005, *Iubirea Fedrei* de Sarah Kane, Teatrul Clasic „Ioan Slavici” din Arad, 2006 etc.). Pe Măniuțiu l-au interesat, în aceeași măsură, și încercările la care îl supune Dumnezeu pe om, la intersecția cu tragicul, poveștile veterotestamentare în general – vezi *Scrisorile călugăriței portugheze* după Mariana Alcoforado, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, 1997, dar mai ales *Trilogia evreiască*

(*Experimentul Iov, Shoah. Versiunea Primo Levi, Eccelesiastul*), avându-l ca protagonist pe Marian Râlea, realizată în cadrul programului „Sibiu-Capitală Culturală Europeană”, în 2007. Regizorul a investigat relația omului cu sacrul și din perspectiva eresurilor locale, a folclorului românesc (*Săptămâna luminată* de Mihail Săulescu, Teatrul Național din Cluj, 1994 etc.).

O altă serie de spectacole montate de Măniuțiu face procesul comunismului într-un stil mai încrâncenat decât al lui Tocilescu, care a avut un proiect similar. Stau mărturie spectacole ca *Lecția* de Eugen Ionescu, *Cetatea soarelui*, după Tommaso Campanella, Teatrul ACT, 1998 ș.a. Încrâncenat e și ciclul tragic al lui Măniuțiu, raportat la cel similar al lui Purcărete, la unul accentul căzând pe tensiunea interogației tragice, la celălalt pe indiferența crudă a omului și a transcendentului în fața proliferării răului. Până și comicul e violent și convulsionat în montările lui Măniuțiu, cel mai bun exemplu fiind *O noapte furtunoasă* (o coproducție SMART cu Teatrul Odeon, 1998), cu o Oana Pellea (în rolul Vetei) posedată, ca în filmele de groază din seria *Exorcistul*, de demonul iubirii pentru Chiriac. Spectacolul-eseu (*L'oubli/ Uitarea* după George Banu, Teatrul Național din Cluj, 2001), spectacolul autobiografic (*Vertij*, Teatrul Municipal „Aureliu Manea” din Turda, 2015), spectacolul cu pretext poetic (*Banchetul sau Calea spre Momfa*, pe texte de Ioan Es. Pop și Ion Mureșan, Teatrul Național din Cluj, 2006), și mai ales spectacolul de teatru coregrafic (*O vară fierbinte pe Iza*, 2007, Teatrul Național din Cluj, 2007, *3 ore după miezul nopții*, dramaturgia Anca Măniuțiu, Teatrul „Tony Bulandra” din Târgoviște, 2015, *Iarna și Rambuku* după Jon Fosse, Teatrul Nottara, 2016, respectiv Teatrul Național din Timișoara, 2017), formulă la care

Măniuțiu a ajuns prin colaborarea cu coregraful Vava Ștefănescu și cu Andrea Gavriliu, sunt cele mai noi direcții, uneori îngemănate, ale creației acestui prolific regizor.

Alexandru Darie a fost un fanatic al operei lui Shakespeare, datorându-și cariera și faima postdecembristă în principal montărilor cu piesele acestuia: *Visul unei nopți de vară*, Teatrul de Comedie, 1990, *Poveste de iarnă*, 1994, *Iulius Caesar*, 1995, *Coriolanus*, 2018, toate la Teatrul Bulandra. Având și el un gust pronunțat pentru monumental și fiind fascinat de „anatomia” puterii, în 1997 a pus în scenă la Bulandra (sub influența Arianei Mnouchkine³⁶) un memorabil spectacol-dezbateri despre Revoluția Franceză, 1794, după Camil Petrescu, Georg Büchner și Peter Weiss, iar, în 2003, un alt spectacol în același gen, *Anatomie. Titus. Căderea Romei*, după Heiner Müller (o rescriere modernă a lui *Titus Andronicus*), ambele cu Cornel Scripcaru în rolul principal. Continuând un mai vechi proiect al lui Alexandru Tocilescu, care era interesat de formele mai puțin convenționale de metisaj dintre teatru și muzică, regizorul a montat, în 2015, spectacolul de teatru-dans *The Bach Files*, pe muzica lui Bach, prelucrată de Adrian Enescu.

Dragoș Galgoțiu e regizorul cel mai manierist-estetizant din generația sa. Din colaborarea cu un alt estetic, coregraful și dansatorul Răzvan Mazilu (autor, el însuși, al unor spectacole de teatru-dans și muzicaluri rafinate sau fastuoase), a rezultat spectacolul emblematic al lui Galgoțiu, *Portretul lui Dorian Gray*, după Oscar Wilde, din 2004, urmat de o dramatizare și mai ambițioasă, în aceeași manieră, după *Epopoea lui Ghilgamesh*,

³⁶ Ariane Mnouchkine (n. 1939) este o regizoare din Franța, co-fondatoarea companiei de avangardă Théâtre du Soleil (1964).

2009, ambele la Teatrul Odeon. Galgoțiu are meritul de a fi încercat (fără deosebit succes) să introducă în circuitul teatral românesc piesa *Hamletmachine* a lui Heiner Müller (o rescriere modernă a lui *Hamlet*), montată la Odeon în 2006, cu Marius Stănescu în rolul principal.

Specialitatea lui Tompa Gábor e, fără îndoială, teatrul absurdului, iar spectacolul său fanion rămâne *Cântăreața cheală*, după Eugen Ionescu, realizat la Teatrul Maghiar din Cluj în 1992 și reluat la Naționalul clujean în 2009 – cu finalul lui extraordinar, în care piesa se rederulează cu viteză înaintea ochilor spectatorilor, redusă la mecanica pură a unei pantomime grotești. Predilecția regizorului pentru acest gen de teatru se impune ca o evidență la o simplă trecere în revistă a spectacolelor sale, în care dramaturgi ca Alfred Jarry, Samuel Beckett și Eugen Ionescu (și precursorii sau urmașii lor) figurează la loc de cinste. Astfel, la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, pe care îl conduce încă din 1990, Tompa Gábor a montat *Opereta* lui Witold Gombrowicz, 1997, *Sfârșit de partidă* de Samuel Beckett, 1999, *Jacques sau supunerea* de Eugen Ionescu, 2003, *Leonce și Lena* de Georg Büchner, 2010, *Vizita bătrânei doamne* de Friedrich Dürrenmatt, 2015 ș.a. La alte teatre din țară, regizorul a pus în scenă *Woyzeck* de Georg Büchner (Teatrul Bulandra, 1995), *Gândacii* de Stanisław Ignacy Witkiewicz (Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu, 2003), *Ubu înlănțuit* de Alfred Jarry (Teatrul de Comedie, 2004), *Casa de pe graniță*, de Sławomir Mrozek (Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu, 2005), *Așteptându-l pe Godot* de Samuel Beckett (Teatrul „Tamási Áron” din Sf. Gheorghe, 2005), *Noul locatar* de Eugen Ionescu (Teatrul Nottara, 2014), *Biedermann și incendiarii* de Max Frisch (Teatrul

German de Stat din Timișoara, 2016), sau *UbuZdup!*, după Alfred Jarry (Teatrul Național din Cluj, 2015). Alți autori dramatici frecvențați de Tompa Gábor sunt Shakespeare (vezi *Hamlet*, la Naționalul craiovean, cu Adrian Pintea în rolul principal, 1996), Cehov și Caragiale.

O colaborare foarte interesantă îl leagă pe Tompa Gábor de Visky András, dramaturgul oficial al Teatrului Maghiar din Cluj (atât în sensul clasic, cât și în sensul german al termenului). Regizorul a înscenat mai mult piese de-ale acestuia la Teatrul Maghiar din Cluj (*Julieta*, 2002, *Discipolii*, 2005, *Vinerea lungă*, 2006, *Născut pentru niciodată*, 2009, *Alcoolici*, 2010). Inspirate de experiența gulagului românesc, piesele lui Visky András poartă, de asemenea, amprenta dramaturgiei absurdului, de aici afinitățile celor doi creatori.

László Bocsárdi, fondatorul, în anii '80, al teatrului experimental Figura Stúdió din Gheorgheni, s-a făcut remarcat prin montările sale de texte clasice, care i-au adus, după anul 2000, o serie de nominalizări la premiile UNITER și un premiu de regie (pentru *Hamlet*, Teatrul „Tamási Áron” din Sfântu Gheorghe, 2013, cu László Mátray în rolul principal). Cel mai puternic spectacol al său realizat la un teatru de limba română e, însă, pe un text contemporan: *Clasa noastră*, de Tadeusz Słobodzianek, saga unei comunități evreiești confruntate cu violența antisemită (Teatrul Național din Cluj, 2015).

Parcursul regizoral al lui Alexandru Dabija de după '89 e jalonat de două despărțiri nezmotoase: de trecutul comunist, prin intermediul spectacolului-meditație pe tema tentației totalitare cu piesa *Ospățul lui Balthazar* a lui Benjamin Fundoianu (premieră pe țară, Teatrul Nottara, 1991) și de teatrul teatral,

bazat pe metafore vizuale cu multiple trimiteri culturale, prin *Saragosa – 66 de zile*, după Jan Potocki, ce se voia, conform declarațiilor regizorului, un omagiu nostalgic adus teatrului anilor '70 (o coproducție SMART, Teatrul Odeon, Festivalul „Theater der Welt”, 1999). După prima dintre despărțiri, regizorul a dat câteva variațiuni pe aceeași temă, printre care *Astă-seară: Lola Blau* de Georg Kreisler, Teatrul Evreiesc de Stat, 1993 (devenit imediat un *hit*, în interpretarea Maiei Morgenstern), sau *Suita de crime și blesteme*, după Euripide, Teatrul Bulandra, 1994, și *Orfanul Zhao*, de Ji Jung Xiang, Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, 1995. Ultimele problematizau (pe urmele lui Konrad Lorenz) insensibilitatea la rău a omului contemporan, datorită supraexpunerii la spectacolul lui.

Dabija a început apoi să exerseze două modalități de deteatralizare a teatrului cu care mai cochetase și înainte de 1989: întoarcerea la text și la simplitatea poveștii și recucerirea spontaneității ludice specifice copilăriei. Ambele direcții, uneori valorificate în același spectacol, se vor dovedi fertile. Pe prima regizorul a ilustrat-o prin spectacole pe textele interbelicilor români (*Gaițele* de Al. Kirițescu, Teatrul Odeon etc.) sau pe text contemporan, cu problematică de actualitate (*Frații* de Sebastian Barry, Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov, 1995, *Colonelul pasăre*, Teatrul Bulandra, 2001, și *Colonelul și păsările* de Hristo Boicev, Teatrul Național din Cluj, 2003, *Molly Sweeney* de Brian Friel, Teatrul Bulandra, 2006 ș.a.), ori în spectacole cu valențe autoreferențiale și metateatrale (*Creatorul de teatru*, de Thomas Bernhard, Teatrul ACT, 2002). Pentru a doua direcție, a spontaneității ludice, reprezentative sunt spectacole ca *Aventurile lui Habarnam*, după Nikolai Nosov, 2005, sau *Pyramus & Thisbe 4*

You, după Shakespeare, 2009, montate de Dabija la Teatrul Odeon. Drumul acesta s-a bifurcat în creația regizorului înspre explorarea universului avangardiștilor (*Ionesco – 5 piese scurte*, Teatrul Odeon, 2007, *Florența sunt eu*, după Gellu Naum și Jules Perahim, Teatrul Național din Cluj, 2011, *Afară, departe, pe câmp*, după Urmuz, Benjamin Fundoianu ș.a., Teatrul de Comedie, 2020).

Căutările sale în cele două direcții pomenite anterior, precum și interesul său marcat pentru textul românesc și atracția pentru (oralitatea) universul(ui) rural, l-au împins pe Dabija înspre valorificarea basmului cult (*Înșir-te mărgărite* de Victor Eftimiu, Teatrul Nottara, 2003) și a povestirilor lui Creangă (*Oo!* – prezentată ca o creație colectivă – și *O...ladă!*, Teatrul Tinerețului din Piatra Neamț, 2008, 2013, *Absolut!*, *N-ai tu treabă!* și *Moș Nichifor*, Teatrul ACT, 2011, 2017, respectiv 2019). Apropiat ca spirit de acest original demers e și spectacolul cu dramatizarea lui Cătălin Ștefănescu după *Moromeții* lui Marin Preda (*Păi... despre ce vorbim noi aici, domnule?*, Teatrul de Comedie, 2015).

În ce privește relația sa cu textul românesc, Dabija și-a făcut un program din revizitarea moldovenilor Matei Millo și Vasile Alecsandri, adesea pe muzica Adei Milea (*Iașii în carnaval*, Teatrul Național din Iași, 2012, *Vârciorova. Carantina*, Teatrul Municipal din Bacău, 2014, *Salba dracului*, Teatrul Dramatic din Galați, 2019, *Sânziana și Pepelea*, Teatrul Național din Cluj, 2013), plăcându-i să șteargă colbul de pe clasicii considerați azi învechiți (v. și *Vîforul* de Barbu Ștefănescu Delavrancea sau *Țiganiada*, după Ioan Budai-Deleanu, la Naționalele din București și Cluj, 2018), fără a-l uita, însă, pe Caragiale (*Prostia e nemuritoare*, la Teatrul Național din Cluj, 1992, *O noapte furtunoasă*, la Iași, 2010,

O scrisoare pierdută la Teatrul de Comedie, 2011, *Două loturi*, la Teatrul Național din București, în 2012, ș.a.).

Privită retrospectiv, activitatea postdecembristă a lui Alexandru Dabija pare să aibă multe puncte în comun cu preocupările nouăzeciștilor și douămiiștilor legate de deteatralizare sau „minimalismul neorealist”³⁷, textul contemporan pe teme de actualitate, creația colectivă, reconsiderarea poziției dramaturgului și revenirea la poveste, de valorificarea scriiturii autohtone sau de transgresarea granițelor dintre arte.

Nouăzeciștii și textul contemporan de teatru

Dacă generația '27, de după Marea Unire, s-a considerat „prima generație românească necondiționată în prealabil de un obiectiv istoric de realizat”³⁸, generația ridicată după Revoluția din 1989, asemeni pașoptiștilor, s-a văzut din nou pusă în fața unei misiuni istorice: „aceea de a se implica în construcția unei noi realități românești”³⁹, așa cum scria regizorul nouăzecist Theodor-Cristian Popescu. Comparația cu pașoptiștii (propusă tot de Theodor-Christian Popescu) e valabilă și în alt sens: la fel ca aceștia, nouăzeciștii au trăit cu frenezie atracția Occidentului, cel puțin într-o primă fază (ce a coincis, în mare, cu primul deceniu de după Revoluție). E adevărat că acestei atracții nu i-au rezistat nici generațiile mai vârstnice de artiști. „Import-

³⁷ Iulia Popovici, *Elefantul din cameră. Ghid...*, p. 17.

³⁸ Mircea Eliade, „Itinerariu spiritual: «Tânăra generație»”, *Cuvântul în exil*, nr. 40-41, sept.-oct., 1965, p. 1.

³⁹ Theodor-Cristian Popescu, *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989*, Editura Eikon, Cluj, 2012, p. 105.

exportul” de teatru din acea perioadă s-a petrecut aproape exclusiv pe axa România-Occident și retur. Imperativul „construcției unei noi realități românești” a fost resimțit, așadar, inițial, ca fiind sinonim cu necesitatea recuplării țării la lumea vestică și a reducerii decalajelor.

Începând din deceniul integrării României în NATO (2004) și în UE (2007), atunci când sentimentul urgenței istorice s-a mai potolit, au răsărit, însă, tot mai multe voci (auto)critice, care acuzau o anumită deconectare a elitelor intelectuale și artistice de la problemele concrete ale românilor. Pe acest fond aveau să apară, după anul 2000, filmele din Noul Val al cinematografinii românești și, aproape simultan, teatrul realului, foarte ancorat în social și politic, promovat prin programe ca *dramAcum* sau *tabăra de Dramaturgia Cotidianului*. Fenomene ca *dramAcum* sau *Dramaturgia Cotidianului*, care au modificat sensibil peisajul teatral românesc, nu ar fi fost, însă, posibile fără contribuția, de vajnici deschizători de drumuri, a nouăzeciștilor – și în primul rând a unor nume ca deja citatul Theodor-Cristian Popescu, Vlad Massaci, Nona Ciobanu, Felix Alexa, Chris Simion, Andreea Vulpe (regizori), Teodora Herghelegiu, Cristian Juncu (regizori și dramaturgi), Alina Nelega (autoare dramatică și, ocazional, regizoare a propriilor texte), Radu Macrinici, Saviana Stănescu, Ștefan Caraman, Dumitru Crudu (din Republica Moldova), Petre Barbu sau Andreea Vălean (revendicată și de douămiiști) (dramaturgi) ș.a.

Deși aparținând generației precedente, a optzeciștilor, dramaturgul franco-român Matei Vișniec, emigrat din țară înainte de Revoluție, poate fi alăturat, de asemenea, nouăzeciștilor, întrucât textele sale dramatice au fost recuperate pentru scenele

autohtone după 1989 (autorul devenind destul de repede cel mai jucat dramaturg român din epoca postdecembristă). În plus, versatilul Vișniec a scris pe parcursul anilor '90, în franceză, câteva piese pe care și le-a tradus imediat în română. Dacă primele erau marcate încă de textualism și de teatrul absurdului și/sau de existențialism, fiind uneori „copleșite de semnificații parabolice”, spre finalul deceniului a intervenit o vizibilă cotitură în scriitura dramaturgului (nu definitivă), teatrul său devenind „mai viu, mai implicat politic, mai imediat”⁴⁰ (vezi *Femeia ca un câmp de luptă*, 1996). Dar chiar și în piesele mai vechi ale lui Vișniec, potrivit Alinei Nelega, se regăsesc, *in nuce*, „teme și motive, obsesii recurente ale multor dramaturgi români din generația mai tânără”⁴¹.

Prin urmare, celor enumerați anterior (precum și echipelor de actori, scenografi etc., cu care au lucrat) li se datorează, în mare măsură, pătrunderea, după 1989, a dramaturgiei și a problematicei contemporane pe scenele autohtone, repunerea (parțială) în drepturi a dramaturgului sau inițierea procesului de depoetizare a limbajului scenic (în căutarea unei teatralități mai simple, mai directe⁴²). Desigur, la aceste transformări și-au adus aportul și alți factori, printre care foarte importante au fost contactele cu teatrul occidental, mijlocite de parteneriatele teatrale româno-britanice angajate de UNITER la începutul anilor '90 (*Seeding a Network*, 1991-1992, NOROC, 1992-1995,

⁴⁰ Laura Pavel, *Teatru și identitate. Interpretări pe scena interioară. / Theatre and Identity. Interpretations on the Inner Stage*, Casa Cărții de Știință, Cluj, 2012, p. 95.

⁴¹ Alina Nelega, „Piesa românească, astăzi”, *Respiro*, 2002, http://www.respiro.org/Issue6/film_nelega.htm#_ftn1 (accesat în 30.03.2021)

⁴² Theodor-Cristian Popescu, *Surplus de oameni...*, p. 105.

coordonate din partea română de criticul Marian Popescu), de festivalul British Season, desfășurat la București în aprilie 1995 (cu participarea autoarei dramatice Sarah Kane, cap de lance al mișcării teatrale *In-yer-face*, de teatru „brutalist”, cum a mai fost numit), sau de parteneriatele de teatru româno-franceze (debutând cu turneul francez „Le Printemps de la Liberté” din 1990 și continuând cu înființarea, în același an, a Teatrului franco-român, condus de criticul Cristina Dumitrescu, prin asocierea cu teatrele Bulandra și „Ion Creangă”), de parteneriatele similare româno-irlandez (coord. Marian Popescu) și româno-american (inițiat de regizorul Alexa Visarion); de traduceri din dramaturgia contemporană străină, în principal britanică (datorate lui Marian Popescu), germană (datorate criticului Victor Scoradeț, inițiatorul și coordonatorul, între 1996-1998, al unui program de traduceri susținut de UNITER), franceză și belgiană (datorate criticului Eugenia Anca-Rotescu), sau de „Întâlnirile școlilor și academiilor europene de teatru”, organizate, sub directoratul actorului Vlad Rădescu, la Târgu Mureș (în 1993 și 1994), în parteneriat cu Școala de teatru „Pygmalion” din Viena, și mutate, după demiterea acestuia, la Târgoviște (1995, 1996). La acestea s-au mai adăugat contactele mijlocite de rezidențele internaționale de creație oferite tinerilor creatori de teatru români în a doua jumătate a anilor '90, cea mai consistentă prezență românească înregistrându-se, începând din 1998, la Royal Court Theatre din Londra (Theodor-Cristian Popescu, Alina Nelega, Andreea Vălean, Theo Herghelegiu, din generația nouăzecistă, douămiiștii Peca Ștefan, Maria Manolescu, Gianina Cărbunariu, Mihaela Michailov, Vera Ion, Bogdan Georgescu ș.a.) și, nu în ultimul rând, de festivalurile

internaționale de teatru organizate în România începând din 1992 (când Radu Macrinici a inițiat, la Sfântu Gheorghe, Festivalul Internațional de Teatru „Atelier”, ce se va muta ulterior la Sighișoara și apoi la Baia Mare), dintre care, în afară de festivalul de la Sibiu, mai merită amintit experimentalul „altFest”, desfășurat la Iași (1997) și Bistrița (1999, 2000), sub direcția Alinei Moldovan și a lui Mihai Iancu.

Potrivit criticului Cristina Modreanu, caracteristicile care definesc generația nouăzecistă de regizori sunt: „căutarea constantă de texte noi”⁴³; instinctul pentru „tematica relevantă”; atenția la lucrul cu actorii, inclusiv după premieră, și predispoziția pedagogică, formatoare, în relația cu cei mai tineri; „orizontul vizual” impregnat de imaginarul contemporan, datorat parteneriatului cu scenografi apropiați ca vârstă (precum Andu Dumitrescu, Velica Panduru, Dan Titza sau Cosmin Ardelean); și „atenția pentru public”, izvorâtă „dintr-un sentiment burghez de atașament față de valori culturale menite a spori confortul, fără implicații ideologice (cum se întâmplă la reprezentanții generației milenare) și fără demonstrații de «artă pentru artă» (ca la generațiile mai vechi)”⁴⁴. Atunci când Cristina Modreanu scria aceste rânduri (în 2016), nouăzeciștii erau deja niște artiști consacrați, care consolidau un „asumat plan secund” al teatrului românesc, opera lor constituind, în

⁴³ Se pot cita, însă, și excepții, ca Felix Alexa, Claudiu Goga sau ceva mai vârsnica Mona Marian (Chirilă), dispărută prematur, toți trei atașați de textul clasic.

⁴⁴ Cristina Modreanu, *Fluturile gladiator. Teatru politic, queer & feminist pe scena românească*. Desene de Dan Perjovschi, Curtea Veche, București, 2016, pp. 40-45.

opinia autoarei, „fundamentul repertoriilor actuale ale teatrelor de stat românești, fără de care acestea s-ar prăbuși”⁴⁵.

La începutul carierei lor, nouăzeciștii s-au adaptat, însă, destul de greu, spre deloc, la spiritul conformist care domnea în teatrele de stat (unii nu s-au adaptat nici mai târziu). E vorba tot de regizori, mai cu seamă, pentru care accesul la scenele publice subvenționate nu era tocmai o problemă în acei ani, dat fiind prestigiul, încă neerodat, de care se bucura meseria lor. Cu totul alta era situația dramaturgilor din noua generație, care și-au făcut debutul „exact în momentul de vacuum, când în teatrele din România statutul unui dramaturg (și nevoia de un autor în viață) era egală cu zero”⁴⁶. Prin urmare, mânați de acel sentiment al urgenței istorice amintit anterior, ce nu putea fi satisfăcut în mult prea greoiul și stagnantul sistem al teatrelor de stat, o parte dintre regizorii generației '90, precum și câțiva actori nemulțumiți ori dramaturgi respinși de același sistem, au încercat să înfiripe o mișcare teatrală alternativă. Tentativa lor de a evada din cadrul sistemului teatrelor de stat nu era chiar fără precedent. La începutul anilor '90, mai mulți actori consacrați încercaseră să reînvie tradiția interbelică a teatrelor private, obiectivul lor principal fiind unul comercial. Așa au apărut, în 1990, efemeride ca Societatea particulară teatrală Scorpion, ARCA, Teatrul Nostru ori Teatrul Vesel, sau Compania „București” a Dorinei Lazăr. Teatrul comercial nu a putut prinde cheag în această etapă, din cauza pauperității publicului,

⁴⁵ *Ibidem*, p. 39.

⁴⁶ Peca Ștefan, „Despre dramaturgul român contemporan”, *Aurora*, 1 dec. 2008, p. 1, http://www.aurora-magazin.at/medien_kultur/rumtheat_peca_rum_frm.htm (accesat în 31.03.2021).

dar va începe să o facă începând de prin anii 2004-2005, influențând inclusiv repertoriile teatrelor subvenționate (axate din ce în ce mai mult pe comedia bulevardieră și de situație).

În paralel, au luat ființă, în aceeași perioadă, tot în capitală, trei formațiuni de teatru independent „plasate sub semnul excelenței artistice”⁴⁷: Teatrul Levant (1992-1996) al Valeriei Seciu (sprijinit, însă, de primăria capitalei), Fundația Art-Inter Odeon, deja pomenită aici (care a stat la baza nașterii Teatrului ACT), și SMART, o companie din concernul Pro, care a coprodus, între 1998-2000, mai multe spectacole regizate de Măniuțiu și de Dabija la Teatrul Național din București și Teatrul Odeon. La rândul său, UNITER a finanțat, din fonduri proprii, mai multe teatre independente, cu viață scurtă: Teatrul Inoportun, Trupa pe Butoaie, Teatrul franco-român sau Teatrul de Cameră. La aceste întreprinderi au colaborat oameni de teatru din mai toate generațiile, inclusiv a nouăzeciștilor. În sfârșit, de pe la jumătatea anilor '90, au început să apară companii conduse de artiști care debutaseră după Revoluție: Teatrul Fără Frontiere, fondat în 1996 de actrița Mihaela Sîrbu, Compania teatrală 777 (1996-2000), înființată de Theodor-Cristian Popescu, Fundația Culturală TOACA (1996-2010), înființată de Nona Ciobanu și de actorul și scenograful Iulian Băltățescu, Fundația Antigona (1994-2006), creată de actorii Lelia Ciobotariu și Lucian Pavel, Teatrul Inexistent (1998-2011), fondat de Theo Herghelegiu, Compania Daya (1999-2013), condusă de Chris Simion, Compania „Of-Of” (1999-2001), înființată de actrița Alice Barb, Compania Passe Partout,

⁴⁷ Theodor-Cristian Popescu, *Surplus de oameni...*, p. 57.

fondată, în 1999, de actorul Dan Puric ș.a. În 1997 a început să funcționeze Teatrul Luni de la Green Hours, primul café-teatru din țară, într-un faimos club de jazz de pe Calea Victoriei deținut de Voicu Rădescu, care va deveni coproducător al unora dintre spectacolele realizate aici. La Cluj, în același an, s-a înființat Fundația Casa Tranzit, cu sediul într-o fostă sinagogă, care va deveni spațiu-gazdă pentru experimente artistice, stimulând apariția alternativei teatrale locale. Majoritatea companiilor înființate în anii '90 nu au avut, însă, un sediu propriu, membrii lor nedisponând de resursele financiare necesare pentru a-și procura și amenaja un spațiu corespunzător. Acestea depindeau de infrastructura teatrelor subvenționate (sau de muzee, cluburi, săli de evenimente etc., dispuse să le găzduiască producțiile), independența dovedindu-se mai degrabă un miraj.

În opinia regizorului Theodor-Cristian Popescu, ceea ce au avut în comun companii precum Teatrul Fără Frontiere, 777, Antigona, TOACA sau Teatrul Inexistent era „plasarea într-o zonă a activității teatrale ce prioritizează comunicarea, nu excelența artistică”, „căutarea unui raport nou, propriu, cu publicul vizat și cultivarea unei libertăți de creație pur și simplu”⁴⁸. Cel mai răsunător succes l-a înregistrat Compania teatrală 777 a aceluiași, cu cea dintâi montare: *Copiii unui Dumnezeu mai mic* de Mark Medoff (o coproducție a Teatrului Odeon cu Sounds of Progress din Glasgow, 1997), primul spectacol românesc de teatru ce a adus pe scenă limbajul mimico-gestual folosit de persoanele cu deficiențe de auz, precum și

⁴⁸ *Ibidem*, 61.

problematica aferentă, cu Cristina Toma și Adrian Pinteau în rolurile principale. Receptarea spectacolului cu *Îngeri în America* de Tony Kushner (coprodus cu Teatrul Nottara, Fundația Soros și UNITER, 1998) a fost bruiată de o nouă mineriadă, *DaDaDans*, un spectacol de teatru-dans în coregrafia lui Florin Fieroiu (coprodus cu Teatrul Nottara, 1999), a derutat prin noutatea formulei, iar ultima producție a companiei, *O trilogie belgrădeană* de Biljana Srbljanović (2000), a avut o viață scurtă din cauza revoltei actorilor din teatrele coproducătoare (Nottara și Bulandra), deranjați de numărul mare de „independenți” din distribuție.

Actrița Mihaela Sîrbu a luat-o inițial în direcții foarte diferite cu al său Teatru Fără Frontiere: teatrul „culinar”, care presupunea și o experiență gastronomică, teatrul în parc, spectacolul multimedia de orientare feministă, cu o componentă coregrafică importantă (*Diva*, pe un scenariu semnat de ea și de Anca Grădinaru, în coregrafia Vavei Ștefănescu, 2001) etc. Compania nu a reușit să își creeze o identitate proprie decât după ce a revenit temporar în matca unui teatru ceva mai convențional⁴⁹, axându-se ulterior pe cursuri de improvizație oferite atât profesioniștilor, cât și neprofesioniștilor (prin programul „Școala de improvizație”, inițiat în 2007).

Cel care a inițiat-o pe Mihaela Sîrbu în teatrul de improvizație a fost regizorul Vlad Massaci, cu care aceasta a colaborat la spectacolul *Teatru Sport* (Centrul Cultural European, București, 2003), cei doi fiind pionierii acestei formule (inventate de anglo-canadianul Keith Johnstone) în spațiul românesc. În același an,

⁴⁹ *Ibidem*, pp. 74-75.

ei au colaborat și la spectacolul *Bash. O trilogie contemporană* de Neil LaBute, o producție a Teatrului Fără Frontiere găzduită de Teatrul ACT, urmat, anul următor, de *Forma lucrurilor*, de același autor, care le-au adus consacrarea. E adevărat că Massaci mai avea la activ câteva spectacole de succes, dintre care merită amintit măcar cel cu *Ușa închisă* a irlandezului J. Graham Reid (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, 1998). *Autobahn*, tot de Neil LaBute, spectacol regizat chiar de Mihaela Sîrbu în 2006, se desfășura în trafic, la bordul a patru mașini, cu câte doi actori și trei spectatori, montarea, modificând parametrii obișnuiți de receptare a actului teatral. (Tot în 2006, un alt nouăzecist, Gavriil Pinte, specializat în regia de teatru radiofonic, unde a montat multe spectacole pe texte noi românești de teatru, a realizat la Sibiu *Un tramvai numit Popescu 2*, după Cristian Popescu, care se desfășura de asemenea în trafic, numai că în interiorul unui tramvai.)

Compania TOACA a regizoarei Nona, cu o rețea foarte densă de parteneri internaționali, a fost o deschizătoare de drumuri în domeniul proiectelor educaționale vizând toate palierele producției teatrale. Aceasta a găzduit, după anul 2000, câteva dintre primele manifestări de artă performativă autohtone (ca *Rocking Chair*, cu Andrei Ciubotaru, Theo Pelmus, Ștefan Tiron, 2001). Prin spectacolele nonverbale realizate la Naționalul bucureștean (*Toujours l'amour*, 1997) și împreună cu compania sa, *Passe Partout* (*Costumele*, 1999, *Made in Romania*, 2001 etc.), Dan Puric a prefigurat apariția teatrului-dans autohton. Teodora Herghelegiu (care mai semnează și Theo Herghelegiu) a făcut mai întâi un spectacol pe un scenariu propriu (*Banca*) la Teatrul Luni de la Green Hours (1998), pentru

ca, în același an, să înființeze Teatrul Inexistent, împreună cu actorii Dana Voicu, Gabriel Coveșeanu, Mihai Răzuș, Antoaneta Zaharia, Andrei Aradits ș.a. Lucrul pe scenarii proprii a continuat și în acest cadru, Herghelegiu semnând regia și dramaturgia spectacolelor: *Feerie de iarnă*, un muzical pentru copii (1998), *Să zbori spre Paradis...* (1999), o monodramă în interpretarea Danei Voicu jucată inițial la Muzeul Literaturii Române și preluată apoi de Teatrul Act, *Domnul și Doamna Oval* (1999), o coproducție cu Teatrul Luni, Muzeul Literaturii Române și Teatrul Act, *Locuind cu Vampirul* (2003), prezentat în clubul La Scena, *Ploaia care nu-ncetează* (2007), coprodus de Teatrul Bacovia din Bacău, *Supermarket* (2009), un muzical prezentat la Teatrul Arca (coloana sonoră: Eduard Jighirgiu), sau *Cele 3 Roxănici* (2010), prezentat la unteatru. Într-o dare de seamă despre dramaturgia românească postdecembristă, Alina Nelega o alătură pe Theo Herghelegiu lui Valentin Nicolau, numindu-i pe amândoi „mânuitori de stereotipii”⁵⁰. *Supermarket* ilustrează poate cel mai bine jocul cu stereotipiile practicat de Herghelegiu. Scenariul muzicalului e un manifest contra consumerismului, care uzează, în mod paradoxal, de toate mijloacele teatrului comercial, transformate în instrumente de deconstrucție a structurii dramatice clasice. Herghelegiu a făcut operă de pionierat în teatrul românesc postdecembrist montându-și singură propriile piese, anticipând astfel o practică din ce în ce mai des întâlnită după anul 2000.

Un caz special este cel al Fundației Dramafest, înființate la Târgu Mureș de Alina Nelega în 1997, în scopul promovării

⁵⁰ Alina Nelega, „*Piesa românească...*”.

dramaturgiei românești, inclusiv prin montarea textelor noi de teatru. Dramafest a organizat diferite manifestări în jurul dramaturgiei contemporane, printre care un concurs de piese, jurizat de regizori care urmau să monteze textele câștigătoare în teatre, și Festivalul Internațional de Dramaturgie Nouă – Dramafest (1998), cu participarea unor reprezentanți ai teatrului Royal Court din Londra, care au ținut ateliere de scriere dramatică. Textele selecționate în concurs și festival au fost antologate în două volume bilingve. La a doua (și ultima) ediție a festivalului, piesele alese de juriu n-au mai putut fi prezentate decât sub forma de spectacole-lectură. În ciuda epuizării rapide a formulei inițiale de funcționare, Dramafest și-a continuat activitatea sub umbrela Teatrului pentru copii și tineret Ariel, mai precis în pivnița acestuia, unde, din 1999, se derulează programul semi-independent „underground”, de experiment teatral (lansat printr-un manifest în descendență avangardistă semnat de A. Nelega și regizorii Gavril Cadariu, Horațiu Mihaiu și Radu Afrim).

Dramafest a reprezentat un laborator pentru dramaturgi ca Andreea Vălean (pe atunci studentă la regie, marea revelație a primului concurs de texte dramatice), Saviana Stănescu, Ștefan Caraman, Dumitru Crudu, Theo Herghelegiu, Petre Barbu, Radu Macrinici ș.a. *Eu când vreau să fluier, fluier...*, piesa Andreei Vălean (care a stat la baza filmului cu același nume), a devenit, și datorită montării foarte inspirate a lui Theodor-Cristian Popescu de la Teatrul Național din Târgu Mureș (1998), marele *hit* lansat de Dramafest. „Un text clar, proaspăt, cu o alură mai degrabă americană, directă, vorbind despre lucruri din realitatea imediată, ca delincvența juvenilă și visul american al

esticului de rând, în replici cursive”⁵¹, e caracterizarea pe care o face piesei Alina Nelega. Potrivit regizorului douămiist David Schwartz, acest text a marcat o turnură în dramaturgia românească dinspre viziunea mizerabilistă asupra realităților românești, care acuză „greaua moștenire” comunistă de degradarea societății după '89 (Vișniec, Macrinici sau Nelega), la una empatică în raport cu marginalii și stigmatizații societății postcomuniste, de nuanță stângistă, făcând, așadar, critica neocapitalismului autohton⁵². Tot Schwartz o creditează pe Vălean cu impunerea unui realism nihilist, lipsit de speranță, care va fi „preluat necritic de generațiile următoare” și care va domina teatrul social în primul deceniu al noului mileniu. Montarea lui Popescu, cu Sorin Leoveanu și Ada Milea în distribuție, s-a jucat și la penitenciarul din Târgu Mureș, reprezentația fiind urmată de discuții cu cei prezenți – o altă practică ce se va generaliza în teatrul social de după 2000. Andreea Vălean avea să scrie ulterior o piesă care a inspirat unul dintre filmele de succes ale Noului Val (*Cum mi-am petrecut sfârșitul lumii*, 2006), dovedindu-și încă o dată afinitățile cu generația douămiistă. Dramafest a marcat, așadar, intrarea într-o nouă etapă a teatrului românesc postdecembrist, „de-a lungul căreia se coagulează grupuri, se lansează noi direcții și se pun bazele unor platforme dedicate realităților autohtone”⁵³.

⁵¹ *Ibidem*.

⁵² David Schwartz, „Genealogy of Political Theatre in Post-Socialism. From the Anti-«System», Nihilism to the Anti-Capitalist Left”, *Studia UBB Sociologia*, LXIV, vol. 64, 2 decembrie 2019, pp. 17-19.

⁵³ Ionuț Sociu, *Istории recente*, în Oltița Cîntec (coord.), *Tânărul artist de teatru. Istории românești recente. / The Young Theatre Artist. Recent Romanian Histories*, traduceri de Miruna Andriescu, Daniela Șilindean, Timpul, Iași, 2015, p. 32.

Încercând, în 2006, o clasificare a dramaturgilor din anii '90, Eugen Wohl identifică două categorii în care s-ar încadra aceștia: cea a „dramaturgilor-scriitori”, în cazul cărora accentul cade încă pe „valențele literare ale textului”, și cea a „dramaturgilor furioși”, adepți ai unui „antilingvaj măcinat de invective” (menit să desăvârșească ruptura dintre literatură și textul de teatru)⁵⁴. Din prima categorie fac parte, după el, dramaturgi ca Vișniec (*Angajare de clown, Bine, mamă, da' ăștia povestesc în actu' doi ce se întâmplă în actu'-ntâi, Țara lui Gufi, Trei nopți cu Madox, Buzunarul cu pâine* etc.), Saviana Stănescu (*Infanta.® Mod de întrebuințare, Apocalipsa gonflabilă* etc.), Radu Macrinici (*Biblioteca, Întoarcerea lui Espinoza/Evanghelia după Toma, T/Țara mea, A!frica!, Îngerul electric* etc.), Alina Nelega (*www.nonstrop.ro, Decalogul după Hess, Amalia respiră adânc, Efectul Genovese* etc.), Vlad Zografi (*Petru sau Petele din soare, Oedip la Delphi* etc.) Horia Gârbea (*Doamna Bovary sunt ceilalți, Cafeaua domnului ministru, Pescărușul în livada de vișini, Decembrie în direct* etc.), Alina Mungiu-Pippidi (*Evangheliștii, Moartea lui Ariel* etc.), Petre Barbu (*Dumnezeu binecuvântează America, Tatăl nostru care ești în supermarket* etc.), Valentin Nicolau (*Fantoma de la clasa întâi (Dacă aș fi un înger), Lume, lume, soro lume..., Ultima haltă în Paradis, Zi că-ți place* etc.) ș.a. În a doua categorie ar intra dramaturgii Ștefan Caraman (*Zapp..., Morți și vii* etc.), Cristian Juncu (*Ciupercutze*) și, parțial, Dumitru Crudu (*Alegerea lui Alexandru Șutto, Crima sângeroasă din strada Violetelor, Căinii* etc.) și, din nou, Petre Barbu. Tematica contemporană, de actualitate, se regăsește, însă, la dramaturgi din ambele

⁵⁴ Eugen Wohl, *Direcții în noua dramaturgie*, în Liviu Malița (coord.), *Viața teatrală în și după comunism*, Editura EFES, Cluj, 2006, pp. 330-335.

categorii, iar transgresiunile, glisarea dintr-o categorie în alta, sunt, de asemenea, posibile. Emigrând în Statele Unite ale Americii, Saviana Stănescu și-a modificat în mod vizibil scrisul (*Să epilăm spre Vest* utilizează un limbaj mult mai direct și transparent, de pildă), iar Alina Nelega, prin piesa *Kamikaze* (2005), compusă din două monoloage „aflate undeva la limita unor practici ce țin de *in-yer-face-theatre*”⁵⁵ (sau „teatrul brutalist”), a trecut de partea „furioșilor”. (E și prima piesă pe care autoarea și-a înscenat-o singură, la Teatrul Ariel din Târgu Mureș, în 2005. Au urmat: *graffiti.drimz*, Teatrul Odeon, 2010, *În trafic*, 2014, *Double Bind*, 2014, și *Romo Sapiens*, 2015, ultimele două scrise și regizate în colaborare cu Kincses Réka, la Naționalul din Târgu Mureș.) Nelega însăși a făcut o clasificare a dramaturgilor români postdecembriști în anul 2000, încadrându-i pe Vișniec și Stănescu la teatrul „post-absurd”, pe Macrinici și Zografi la categoria „teatru livresc”, pe Solomon și Mungiu la categoria „teatru omiletic” și „polemiști”, pe Naghiu și Răzvan Petrescu (devenit ulterior scenarist de film) la categoria „suprarealiștilor insidioși”, pe Caraman, Juncu și Gianina Cărbunariu – la „furioși”, pe Gârbea și Crudu – la „post-textualismul burlesc”⁵⁶ ș.a.m.d.

⁵⁵ Alina Mazilu, *Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu ca promotor al dramaturgiei contemporane. Aspecte din dramaturgia română actuală*, Editura Universitaria, Craiova, 2019, p. 137.

⁵⁶ Alina Nelega, „Piesa românească...”.

Antract II: școlile de teatru și independenții

Un alt fenomen important al anilor '90, cu reverberații adânci în deceniile care au urmat, a fost apariția de noi școli de teatru, cu statut universitar. În 1989, în România (mai) existau doar două centre de educație teatrală: la București și Târgu Mureș (ultimul și cu o linie maghiară de studiu). Imediat după Revoluție, profesorul Ion Vartic (animatorul, în anii '80, al unei celebre trupe de teatru studențesci, Ars Amatoria & fiii) a avut ideea să reînvie învățământul teatral clujean în cadrul Facultății de Litere a Universității „Babeș-Bolyai”. Din 1991 a început să funcționeze aici o catedră de teatru, devenită, în 2005, facultate autonomă, cu două linii de studiu, română și maghiară. Ulterior, au fost înființate secții sau facultăți de stat cu profil teatral la Oradea (închisă între timp), Timișoara (cu două secții, română și germană), Sibiu, Galați, Craiova, Constanța, iar la București s-au ivit mai multe universități particulare cu ofertă în domeniu, dintre care doar Hyperion a rezistat. Cu toate acestea, numărul de absolvenți care ies de pe băncile acestor facultăți a ajuns, în timp, să depășească cu mult necesitățile teatrelor de stat, drept care cei mai îndrăzneți și tenace dintre ei s-au îndreptat înspre zona teatrului independent. (Prin teatru independent se înțelege un teatru care se autoadministrează și care, spre deosebire de teatrele private comerciale, e o organizație non-profit⁵⁷.) Această zonă a tot crescut de pe la sfârșitul anilor '90, stimulată și de apariția, în 2005, a unui organism de finanțare dedicat artiștilor independenți (AFCN) sau de noi spații-gazdă (precum celebra Fabrică de Pensule de la Cluj,

⁵⁷ Iulia Popovici, *Elefantul din cameră. Ghid...*, p. 11.

2009-2019). În 2020 existau în jur de 40 de teatre independente⁵⁸. S-au inițiat și festivaluri de profil: UnderCloud (2008), Bucharest Fringe – Maratonul Teatrului Independent (2010), Festivalul Național de Teatru Independent (2012), defunctele Underground (2001-2011) și Platforma Independentă de Artele Spectacolului a festivalului internațional Temps d'Images (2007-2017) etc. Din punctul de vedere al opțiunilor repertoariale, teatrele independente din România se caracterizează, în general, prin „refuzul apelului la texte preexistente”⁵⁹. Ca mod de lucru, independenții agreează formula „autorului de spectacol”, „în care regizorul este și autorul textului montat”, „modelul parteneriatului dramaturg-regizor” și „modelul

⁵⁸ În București: Teatrul Fără Frontiere (înființat în 1996), Teatrul Luni de la Green Hours (1997), Teatrul ACT (1998), Teatrul Logos (1998), Teatrul Apropo (2006), Teatrul de Artă (2010), unteatru (2010), Godot Café Teatru (2010), Centrul de Teatru Educațional Replika (2011), În Culise (2011), WASP-Working Art Space and Production (2012), Lightwave Theatre Company (2013), Teatrul Elisabeta (2014), Teatrul Coquette (2014), Giuvlipen (2014), Arte dell'Anima (2015), Teatrul Recul (2015), Teatrul Apollo 111 (2016) Teatrul Point (2016), în Târgu Mureș: Teatrul 74 (2003), Yorick Stúdió (2004), 3 G Színház (2015), în Iași: Teatrul Fix (2012), care și-a anunțat în 2021 desființarea, din cauza pandemiei, Teatrul din Stejar (2019), în Cluj: Casa Tranzit (1997), GroundFloor Group (2004), Váróterem Projekt (2010), Colectiv A (2010), Asociația Persona (2010), SHIFT – Transilvania Art Grup (2012), Create.Act.Enjoy (2013), Asociația Teatrală Shoshin (2014), Reactor de creație și experiment (2014), Mendel Collective (2017), Maidan (2020), în Timișoara: Teatrul Auăleu (2005), Arte-Factum (2008), în Sfântu Gheorghe: Studio M (2005), iar în Sibiu: Teatrul Vostru (2005), Bis Teatru (2009), în Brașov: Teatrul Particular Brașov (2010). (Lista e, probabil, incompletă.)

⁵⁹ Iulia Popovici, *Efectul de bumerang*, în Oltița Cîntec (coord.), *Teatrul românesc de azi. Noi orizonturi / The Romanian Theatre Today. New Horizons*, trad. de Carmen Tărniceru și Mircea Sorin Rusu, Timpul, Iași, 2017, p. 59.

colectiv-colaborativ”, care înseamnă că textul e „dezvoltat de întreaga echipă”, ce își asumă, *in corpore*, auctorialitatea spectacolului⁶⁰. Potrivit Oltiței Cîntec, teatrul independent „nu diferă fundamental de cel de repertoriu, așa cum s-ar presupune. Diferențele ar trebui să fie structural estetice, doar că în România ele rămân în perimetrul condițiilor de producție, al precarității mijloacelor de care dispun”⁶¹. Altfel spus, minimalismul care caracterizează producțiile teatrului independent nu ține neapărat de opțiunea estetică a creatorilor lor, ci de sărăcia în care se zbat...

După anul 2000: teatrul realului, teatru-dans, performance, teatru multimedia, teatru de artă

Intrarea în noul mileniu aproape a coincis cu debutul unei noi perioade „romantice” din existența teatrului românesc post-decembrist, care s-a terminat prin 2006-2007, odată cu epuizarea idealismului „eroilor” săi și izbucnirea crizei financiare mondiale. Acum apar programe ca *dramAcum* (2002-2006), „derivat în mod conștient și asumat din inițiativa Dramafest”⁶², *Dramaturgia Cotidianului* (2004-2022) sau *tangaProiect* (2005-2009). Criticul Ionuț Sociu notează:

⁶⁰ *Ibidem*.

⁶¹ Oltița Cîntec, *Tinerețea, o resursă neglijată*, în *idem* (coord.), *Tânărul artist de teatru...*, p. 8.

⁶² Olivia Grecea, *Teatrul independent și experimental*, în Corin Braga (coord. general) și Liviu Malița (coord.), *Enciclopedia imaginariilor din România. Imaginar și patrimoniu artistic*, V, Polirom, Iași, 2020, p. 132.

„Prin lansarea unor concursuri de dramaturgie, prin atenția acordată colaborării dintre regizor și autor, prin identificarea textului dramatic cu un script (un material de lucru flexibil), și prin atenția acordată realității imediate, aceste proiecte au generat o schimbare de paradigmă în teatrul românesc contemporan. [...] O mutație semnificativă are loc și la nivelul jocului actoricesc, care capătă nuanțe brechtiene și împrumută metode de *storytelling* și *stand-up comedy*”⁶³.

Etapă e jalonată și de apariția a două texte cu valoare de manifest în favoarea deteatralizării teatrului, „Întoarcerea dramaturgului: resuscitarea tragicului și deteatralizarea teatrului” (*Observator Cultural*, nr. 269, 24 noiembrie 2005) și „Noul realism și deteatralizarea” (*Man.In.Fest*, nr. 2, 2006), semnate de Alina Nelega, respectiv de regizorul douămiist Radu Alexandru Nica.

Colectivul *dramAcum* a luat naștere la inițiativa unui grup de studenți la Regie ai Universității de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale” (UNATC), susținuți de profesorul Nicolae Manda. E vorba de Radu Apostol, Alexandru Berceanu, Gianina Cărbunariu și A. Vălean, cărora li s-au alăturat ulterior Ana Mărgineanu, Vlad Massaci, Sorin Militaru, Adriana Zaharia, Vera Ion, Bogdan Georgescu și dramaturgul Peca Ștefan. *dramAcum* și-a propus ca scop susținerea și dezvoltarea, prin implicarea dramaturgului în procesul transpunerii scenice, a textului nou de teatru, conectat la realitate. Gruparea a organizat în acest sens trei sesiuni de concursuri bienale de dramaturgie scrisă de tineri, urmate de lecturi publice și de montarea lor în teatre din țară. Piese declarate câștigătoare au fost: *Fuck you*, *Eu.ro.Pa!* a Nicoletei Esinencu, *Elevator* de Gabriel Pintilei

⁶³ Ionuț Sociu, „Istorii...”, pp. 32-33.

și *Vitamine* de Vera Ion. Toate trei au beneficiat ulterior de montări semnate de Alexandru Berceanu (la Galați), Antoaneta Zaharia, respectiv Ana Mărgineanu (la Teatrul Foarte Mic din București). Printre dramaturgii descoperiți de dramAcum se numără Peca Ștefan, Nicoleta Esinencu, Vera Ion, Gabriel Pintilei, Bogdan Georgescu, Maria Manolescu, Mihaela Michailov ș.a. (Nicoleta Esinencu, dramaturgă și regizoare din Republica Moldova, co-fondatoare, în 2010, a Teatrului Spălătorie din Chișinău, a avut o prezență foarte marcată în România după anul 2000, la fel ca, în deceniul anterior, actorul Petru Vutcărașu, inițiatorul, în 1990, al Teatrului „Eugène Ionesco”, tot din Chișinău). Sub efectul dramAcum, la absolvire, în 2003, toți studenții de la Regie ai UNATC-ului au prezentat spectacole-examen pe texte contemporane, producând o adevărată revoluție în cadrul prestigioasei instituții. Împreună cu *one-man show*-ul cu piesa *Sex Drugs Rock and Roll* de Eric Bogosian, din 2002, jucat de Florin Piersic jr. la Teatrul Luni de la Green Hours, și cu *Stop the Tempo*, piesă scrisă și regizată de Gainina Cărbunariu la același teatru (2003), spectacolele de absolvire anterior pomenite au reprezentat, în opinia Iuliei Popovici, un „manifest de generație”⁶⁴. *Stop the Tempo*, în înscenarea autoarei, era „o chintesență a minimalismului, utilizând doar trei lanterne și trei actori pentru a spune povestea a tot atâția tineri într-o vrie anarhistă de a «scoate din priză» (la propriu) cluburi, baruri și supermarketuri”⁶⁵, adică de a opri ritmul bezmetic al societății consumeriste, dezumanizate. Ulterior, Cărbunariu a mai scris și înscenat o serie de piese considerate

⁶⁴ Iulia Popovici, *Elefantul în cameră. Ghid...*, p. 19.

⁶⁵ *Ibidem*.

toate niște evenimente la momentul premierei, ca *mady-baby.edu* (despre traficul de ființe umane, Teatrul Foarte Mic, 2005), *20/20* (despre conflictul inter-etnic din martie 1990, Târgu Mureș, Studioul Yorick, 2009), *Tigrul sibian* (o „fabulă postdramatică”⁶⁶ inspirată de cazul unei tigrese scăpate din grădina zoologică, Teatrul de Comedie, 2012), *Solitaritate* (despre diferitele forme autohtone ale segregării sociale, Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu, 2013), *De vânzare* (despre spolierea țăranilor sau fenomenul de *land grabbing*, Teatrul Odeon, 2014) ș.a. Pentru *X mm din Y km* (Asociația Colectiv A, Cluj, 2011) sau *Tipografic Majuscul* (Teatrul Odeon, 2013), alte spectacole fanion ale artistei, de interogare a trecutului și a posibilității de a-l reconstitui, inspirate de figurile a doi dizidenți anticomuniști (Dorin Tudoran și elevul Mugur Călinescu), Cărbunariu avea să recurgă în construcția scenariului la documente de arhivă (declarații, rapoarte de urmărire, stenograme), într-un demers specific teatrului documentar.

Majoritatea regizorilor, dramaturgilor și actorilor asociați cu dramAcum au devenit între timp vedete ale teatrului independent, unii dintre ei reușind să se afirme și pe scenele teatrelor de stat. Gianina Cărbunariu a ajuns să conducă Teatrul Tineretului din Piatra Neamț.

O inițiativă oarecum similară cu dramAcum, dar care nu s-a bucurat de aceeași vizibilitate (poate fiindcă s-a ivit în provincie, iar între membrii săi nu a existat aceeași coeziune) a fost Dramaturgia Cotidianului. Proiectul, de tip interdisciplinar, era menit, în principal, să refacă legătura dintre

⁶⁶ Cristina Modreanu, *Fluturile gladiator. Teatru politic...*, p. 57.

dramaturgie și contextul socio-politic, combinând însă mai multe direcții și practici: ateliere de video- și foto-jurnalism, de scriere creativă pentru teatru și media, cercetarea antropologică de teren (inspirate de scrierile sociologului Erving Goffman, precum și de lucrările lui Zoltán Rostás și Sorin Stoica, sau de volumele de reportaje coordonate de scriitoarea Ruxandra Cesereanu)⁶⁷. Programul a implicat inițial studenți și profesori de la facultățile de jurnalism și teatru din Cluj, fiind axat pe două direcții: jurnalism civic (îndrumător Andreea Iacob) și teatru (îndrumători Miruna Runcan și Constantin-Cristian Buricea-Mlinarcic). De la a doua ediție, coordonată integral de profesorii Miruna Runcan și C.-C. Buricea-Mlinarcic, direcția teatrală a luat avânt cu sprijinul Teatrului Imposibil (2003-2008), prima companie independentă de teatru locală, inițiată de regizorul m.chris.nedeea (Cristi Nedea), și al Facultății de Teatru și Televiziune (azi Teatru și Film) din cadrul Universității „Babeș-Bolyai”. Ulterior, programul a fost asumat în întregime de Facultatea de Teatru și Film, derulându-se anual sub forma unei școli de vară la care puteau participa studenți, liceeni și tineri artiști. Piese rezultate au fost valorificate sub formă de spectacole-lectură (multe au fost și tipărite, fie în revista *Man.In.Fest*, fie în volum). Printre numele mai cunoscute lansate de Dramaturgia Cotidianului se numără autoarele dramatice Alexandra Felseghi, Alexa Băcanu, Petro Ionescu, Ana Cucu-Popescu și Brândușa Ban. Tabăra de Dramaturgia Cotidianului a fost, însă, frecventată și de tineri regizori precum Cristian Ban, Leta Popescu, Claudiu Lorand

⁶⁷ Miruna Runcan, C.C. Buricea-Mlinarcic, „Everyday Life Drama: An Inter-disciplinary Project in Progress”, *Ekphrasis*, vol. 1, nr. 1, 2008, pp. 79-80.

Maxim, Raul Coldea, Cătălin Mardale, Olivia Grecea sau Medeea Iancu (care s-a dedicat, ulterior, poeziei). (Leta Popescu a devenit și autoare dramatică deplin asumată odată cu premiera spectacolului ei cu tentă autobiografică *(In)corect*, Reactor de creație și experiment, Cluj, 2020.)

În ce privește tangaProject, inițiat de regizorul Bogdan Georgescu, acesta a fost primul proiect autohton de teatru comunitar, de responsabilizare și intervenție socială, prin spectacole *site-specific*, dezbateri publice, acțiuni de protest sau de mediere a relațiilor dintre locuitori și autorități etc., dublate de ateliere de formare pentru artiști. Totul a culminat cu spectacolul *RahovaNonstop*, desfășurat pe parcursul a 25 de ore (16-17 octombrie 2006), în care au fost integrate poveștile zonei. Membrii tangaProject (Bogdan Georgescu, Miruna Dinu, Vera Ion, Ioana Păun și David Schwartz), absolvenți de regie ai UNATC-ului, la fel ca membrii dramAcum (din care unii au și făcut parte), împărtășeau cu aceștia din urmă „preocuparea constantă pentru teme de actualitate”, care i-a condus, și pe unii, și pe alții, „spre un teatru angajat social și politic, spre abordarea unor teme delicate sau tabu”⁶⁸.

Gruparea tangaProject și-a asumat, însă, și o formă de activism de stânga, orientare care va deveni și mai vizibilă odată cu înființarea, în 2006, tot de către Bogdan Georgescu, împreună cu artista vizuală Maria Drăghici, scenografa Irina Gâdiuță, Vera Ion și David Schwartz, a Ofensivei Generozității, o asociație non-guvernamentală de artă comunitară și implicare socială. (Aceasta a organizat în cartierul Rahova-Uranus o serie

⁶⁸ Iulia Popovici, *Elefantul din cameră. Ghid...*, p. 20.

de spectacole de teatru despre problemele locuitorilor și concerte cu copiii din zonă, „toate articulând un puternic mesaj politic, anti-evacuări și anti-gentrificare”⁶⁹.) În opinia lui David Schwartz, proiectele din Rahova-Uranus din anii 2006-2007, alături de *Roșia Montană – pe linie fizică și pe linie politică* (dramAcum, Teatrul Maghiar din Cluj, 2010), un spectacol împotriva planurilor miniere ale Gold Corporation în Munții Apuseni, care i-a reunit încă o dată pe deja „veteranii” grupării dramAcum (Peca Ștefan, Andreea Vălean, Radu Apostol, Gianina Cărbunariu), și alături de proiectul teatral *SubPământ* (de reconstrucție performativă a vieții minerilor din Valea Jiului după '89), derulat sub coordonarea sa și a Mihaelei Michailov între 2011 și 2012, au reprezentat momentele-cheie ale politizării unui segment al teatrului de critică socială dezvoltat în România după anul 2000⁷⁰. (Regizorul a avut un rol major în această politizare, fiind unul dintre principalii animatori ai programului Stagiunea de Teatru Politic, lansat în 2013.) Virajul acesta spre stânga, observă Schwartz, s-a suprapus cu trecerea de la entuziasmul provocat de aderarea României la Uniunea Europeană la protestele anti-austeritate generate de măsurile adoptate de guvernanți în timpul crizei financiare mondiale.

O altă direcție inspirată de tangaProject și Ofensiva Generozității e cea a teatrului participativ adresat publicului tânăr, ilustrată de Centrul de Teatru Educațional Replika,

⁶⁹ David Schwartz, „Evacuați, artiști și agenți ai gentrificării: proiectele din Rahova-Uranus / Interviu cu Cristina Eremia”, *Gazeta de artă politică*, 4 mai 2014, <http://artapolitica.ro/2014/05/04/evacuati-artisti-si-agenti-ai-gentrificarii-proiectele-din-rahova-uranus-interviu-cu-cristina-eremia/> (accesat în 6.04.2021)

⁷⁰ *Idem*, „Genealogy of Political Theatre...”, p. 23.

înființat în 2015 de Radu Apostol și Mihaela Michailov. Ionuț Sociu vorbește și el de o nouă etapă teatrală ce „se face simțită după 2006 (prelungindu-se până astăzi)”, când a avut loc o „deplasare dinspre centru spre margine, dinspre Calea Victoriei spre Rahova și dinspre orașele mari spre provincie”, cu intenția de a înțelege ce se întâmpla mai ales în zonele defavorizate⁷¹. Totodată, atunci s-a produs a deplasare a accentului dinspre macronarațiuni înspre micronarațiuni, observă Sociu. Reprezentative în acest sens sunt proiectele regizoarei Ana Mărgineanu și ale dramaturgului Peca Ștefan, materializate în cicluri de spectacole urmărind cartografierea unor orașele românești de provincie (*Despre România, numai de bine*, 2008-2014), jucate chiar în localitățile respective, sau a unor momente din istoria recentă a românilor (trilogia *Anul dispărut*, 2015-2017, Teatrul Mic, București, și Teatrul Tineretului din Piatra Neamț). Tot Ionuț Sociu notează că, spre sfârșitul anilor 2000, teatrul participativ și documentar al tinerilor a intrat într-o nouă fază, a confruntării cu trecutul recent⁷², *Anul dispărut* fiind reprezentativ și din acest punct de vedere.

Și mai aproape de zilele noastre, regizoarea Carmen Lidia Vidu, vedeta teatrului multimedia din România, care a debutat în 2002, a inițiat un proiect oarecum similar cu *Despre România...*, numit *Jurnal de România* (2016-2020), ce combină interesul pentru istoria locală cu cel pentru istoria recentă, percepute chiar prin ochii actrițelor și actorilor implicați în proiect (cu o atenție specială acordată perspectivei feminine asupra istoriilor respective).

⁷¹ Ionuț Sociu, „Istории...”, p. 33.

⁷² *Ibidem*, p. 34.

Prin urmare, acum, Dramaturgia Cotidianului și tangaProject au contribuit în mod decisiv la conturarea uneia dintre direcțiile cele mai fertile ale teatrului românesc postdecembrist, și anume teatrul realului⁷³, cu cele trei subdirecții ale sale: social, politic și comunitar. Acest tip de teatru s-a impus mai întâi în zona teatrului independent (de care e indisolubil legat), răzbătând apoi și pe scenele subvenționate (unde dominante rămân însă teatrul estetic și divertismentul). Dezvoltarea sa a fost favorizată și de apariția, în 2014, a unor linii de finanțare dedicate proiectelor sociale (pe câtă vreme proiectele cu miză în principal estetică nu beneficiază de asemenea stimulente). Teatrul realului se folosește adeseori de practici documentare și paradocumentare, printre care și metoda „verbatim” (reproducerea *ad litteram* a discursului unei persoane reale). E o metodă utilizată mai cu seamă de regizorul David Schwartz, sub influența actriței și dramaturgei americane Anna Deavere Smith (n. 1950). Aceasta a început să fie, însă, în general abandonată de reprezentanții celui de-al doilea val al realului, activ, potrivit Iuliei Popovici, după 2012-2013, de când „retorica antiteatrală a practicienilor verbatimului”⁷⁴ pare să fi început să lase loc pentru reabilitarea imaginației și a subiectivității artistului. (E cazul, de pildă, al actrițelor Mihaela Drăgan și Zita Moldovan, care au fondat, în 2014, Giuvlipen, prima companie de teatru independent feminist rom din România, al regizoarei feministe Catinca Drăgănescu sau al polivalenților Eugen Jebeleanu și Alina Șerban – actori, regizori, dramaturgi preocupați de discriminarea minoritățile sexuale și etnice.)

⁷³ Sintagma îi aparține cercetătoarei Carol Martin, autoarea unui volum cu acest titlu: *Theatre of the Real* (New York: Palgrave Macmillan, 2012).

⁷⁴ Iulia Popovici, *Elefantul în cameră. Ghid...*, p. 62.

„Contrar practicii internaționale”, mai observă Iulia Popovici, „teatrul românesc al realului nu documentează evenimente sau momente extrem de vizibile public”, fiind preocupat de „marginal, de invizibil, de precaritatea socială”⁷⁵. Astfel, producțiile documentare românești, notează ea, sunt „structurate, principial, pe mărturii personale, și doar în mod excepțional pe alte tipuri de documente”. Din acest motiv, producțiile în cauză sunt dublate, îndeobște, de un întreg „dispozitiv discursiv exterior”⁷⁶ (comunicate de presă, programe de sală, discuții post-spectacol focalizate pe tema acestuia și nu pe demersul artistic), menit să-i ofere spectatorului o serie de informații contextuale.

Pe lângă teatrul realului, celelalte direcții teatrale mai bine conturate după anul 2000 sunt teatrul-dans, performance-ul, iar, mai recent, teatrul multimedia. Oana Cristea Grigorescu, Oana Stoica și Cristina Rusiecki le-au urmărit evoluția în trei consistente studii dintr-un volum coordonat de Oltița Cîntec⁷⁷. Teatrul-dans sau coregrafic s-a dezvoltat datorită colaborării unor practicanți ai dansului modern cu teatrele. E vorba de dansatori din generația '90 (Răzvan Mazilu, Mălina Andrei, Florin Fieroiu, Mihai Mihalcea, Cosmin Manolescu, Vava Ștefănescu ș.a.), cărora, li s-a alăturat, din anii 2000, „veteranul” Gigi Căciuleanu. Teatrul-dans maghiar din România îi datorează mult regizorului și coregrafului Péter Uray. Din generația

⁷⁵ *Ibidem*, p. 92.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 93.

⁷⁷ Vezi Oltița Cîntec (coord.), *Teatrul românesc de azi...*, pp. 77-104, pp. 35-53, respectiv pp. 9-34. Vezi și Cristina Rusiecki, *Un click și... 1000 de realități. New media în teatrul românesc*, Editura Etnologică, București, 2020.

mai tânără, se evidențiază Andrea Gavriliu, Ștefan Lupu, Attila Bordás sau Sinkó Ferenc, pionierul teatrului de *contact improvisation*⁷⁸ autohton. Performance-ul s-a dezvoltat mai mult în zona artistică independentă, cu contribuția importantă a unor coregrafi/dansatori dintre cei amintiți deja (Vava Ștefănescu, Florin Fieroiu, Mihai Mihalcea *alias* Farid Fairuz, identitatea sa alternativă, performativă), la care se cuvin adăugați Manuel Pelmuș, Mădălina Dan, Mihaela Dancs, Alexandra Pirici, Florin Flueraș, Ion Dumitrescu, Ioana Marchidan ș.a. Regizoarea Ioana Păun, actorii Mihai Lukács, Nicoleta Lefter, artista și activista politică Veda Popovici și-au legat de asemenea numele de performance-ul autohton. Componenta politică și/sau socială e dominantă și în cazul acestuia, notează Oana Stoica. (Apariția lui Victor Rebengiuc, din 23 decembrie 1989, în studioul TVR, cu un sul de hârtie igienică destinată celor care slujiseră propaganda comunistă înainte de căderea regimului, ar merita să figureze în istoria postdecembristă a genului, ca momentul său inaugural.) O serie de proteste performative au fost generate de situația Centrului Național al Dansului din București, înființat cu mari eforturi și aflat mereu în pericol de lichidare, din cauza obtuzității autorităților.

Performance-ul care s-a bucurat de cea mai largă recunoaștere pe plan intern, fiind răsplătit și cu un premiu UNITER, e *Parallel* (GroundFloor Group, Colectiv A, Cluj, 2013), în interpretarea Luciei Mărneanu și a lui Kata Bodoki-Halmen. Creat de cele două performere împreună cu regizoarea Leta Popescu

⁷⁸ O formă de dans dezvoltată de coregraful american Steve Paxton în anii '70 ai secolului trecut, cu influențe din dansul modern, Aikido și gimnastică.

și cu actorul Sinkó Ferenc, *Parallel* chestiona identitatea de gen. După 2010, Cinty Ionescu sau Oana Răsuceanu au realizat niște performance-uri multimedia, dar subgenul acesta e încă subdezvoltat în România din pricina costurilor ridicate de producție. Totuși, teatrul multimedia începe să prindă tot mai mult teren. Recurg adesea la mijloacele multimedia regizori ca Radu Alexandru Nica sau Horia Suru, Peter Kerek, Vlad Massaci, Theodor-Cristian Popescu, Radu Afrim, Gianina Cărbunariu ori Ioana Păun. Se identifică cu fenomenul regizorii Carmen Lidia Vidu și, parțial, Bobi Pricop, precum și scenografii Irina Moscu, Adrian Damian și Andu Dumitrescu. Ana Mărgineanu, stabilită în SUA, e pioniera teatrului virtual de la noi (cu *Long Distance Affair*, realizat pe Skype, în parteneriat cu regizoarea Tamila Woodward; o producție PopUP Theatrics, 2013). Bobi Pricop a realizat primul spectacol online difuzat în timpul pandemiei de COVID-19 (*Exeunt* de Lavinia Braniște, Reactor de creație și experiment, Cluj, 2020). Specializat în transpunerea scenică a scenariilor unor filme celebre ca *Balul*, după Ettore Scola, 2006, *Breaking the waves* de Lars von Trier, 2009 (Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu), sau *Persona* de Ingmar Bergman, 2019 (Teatrul Odeon), Radu Nica are un limbaj teatral profund influențat de tehnicile cinematografice, fapt care l-a ajutat, în pandemie, să convertească rapid, cu ajutorul lui Andu Dumitrescu și al lui Vlaicu Golcea, un proiect început la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj într-unul adaptat mediului online, o instalație video după piesa *Pool (no water)* de Mark Ravenhill, devenită, de asemenea, un reper în domeniu.

Regizorul Radu Afrim duce mai departe tradiția teatrului de artă, a cărui miză rămâne preponderent estetică (contrar teatrului realului, ale cărui mize extraestetice ocupă primul planul). Extrema sa popularitate, mai ales printre tineri, se datorează, însă, infuziei masive de elemente ale culturii de masă pe care Afrim i-o aduce tradiției pomenite, precum și de elemente provenite din cultura *queer*⁷⁹ (cum ar fi travestiurile de tip *drag queens*). Imaginația sa pare alimentată atât de artele plastice (regizorul e și un excelent fotograf), cât și de videoclipurile muzicale de ultimă oră, de *show*-urile și revistele de modă, de atmosfera cluburilor de noapte ș.a.m.d. Umorul, caricaturalul, numerele muzicale *live* sunt alte ingrediente utilizate în montările sale cu mare priză la public. Afrim s-a afirmat mai întâi în spațiile teatrale alternative și în provincie (cu *BluEscape*, după Laurie Anderson, Casa Tranzit, Cluj, 2000, *Infanta* Saviane Stănescu, Teatrul Ariel-Underground, Târgu Mureș, din 2000, *Bernarda's House Remix* după Federico Garcia Lorca, 2002, sau *Trei surori*, după Cehov, 2003, Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sf. Gheorghe, ultimul criticat de celebrul cronicar dramatic britanic Michael Billington pentru libertățile pe care și le lua față de text și propulsat, astfel, în centrul dezbaterilor teatrale ale vremii). Consacrarea definitivă i-a adus-o spectacolul *De ce fierbe copilul în mămăligă*, după Aglaja Veteranyi, montat de Afrim la Teatrul Odeon în 2003. Din spectacologia sa extrem de bogată mai pot fi amintite montări ca: *Mansardă la Paris cu vedere spre moarte* de Matei Vișniec, autor

⁷⁹ Cultura minorităților sexuale.

cu care Afrim împărtășește atracția pentru figurile excentrice, indivizii ieșiți din comun (Teatrul Național din Cluj, 2004), *Plastilina* de Vasili Sigarev (Teatrul „Toma Caragiu, Ploiești, 2005), *Inimi cicatrizate*, după Max Blecher (Teatrul Național din Constanța, 2006), *Omul pernă* de Martin McDonagh (Teatrul „Maria Filotti” din Brăila, 2008), *Herr Paul* de Tankred Dorst (Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, 2009), *Tihnă* după Attila Bartis (Teatrul Național din Târgu Mureș, Compania „Tomp Miklós”, 2015) etc. Cu „fabulele urbane” *Girafe și Bizoni*, de Pau Miró (Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu, 2015), dar mai ales cu *Pădurea spânzuraților* după Liviu Rebreanu (TNB, 2018), cu Alexandru Potocean în rolul titular, Afrim a făcut niște pași în direcția teatrului social și politic, fără să renunțe însă la primatul esteticului. *Trei piese triste*, după Maurice Maeterlinck (Teatrul Național din Iași, 2021), de o picturalitate copleșitoare, constituie o adevărată pledoarie pentru teatrul de artă.

Un regizor care pare să-i calce lui Radu Afrim pe urme, prin mixajul registrelor culturale înalte și joase, e Andrei Măjeri. La fel ca acesta, Măjeri pare să fi absorbit lecțiile neoavangardelor și ale independențelor autohtoni, fiind atras, însă, și de valorile clasice (în principal de tragedia greacă). Botond Nagy montează cu preponderență texte clasice, reinterpretându-le însă în spiritul vremurilor actuale. Vlad Cristache, Alexandru Mâzgăreanu sau Mariana Cămărășan sunt și ei dedicați teatrului de artă. Ultima vădește un deosebit simț de orientare în lucrul cu actorul. Andreea și Andrei Grosu, regizorii din spatele unteatru, au creat aici un spațiu dedicat mării dramaturgii universale, o opțiune repertorială cu totul neobișnuită pentru zona teatrului

independent. „Dacă Teatrul ACT a fost esplanada artistică a Generației X, Unteatru este același lucru pentru Generația Y”⁸⁰, scrie criticul Ioana Moldovan. Cuplul vedește de asemenea o mare aplecare pentru lucrul cu actorul și scormonitul emoțiilor. În 2017 a pus în scenă, chiar la Naționalul bucureștean, un memorabil *Regele moare* de Eugen Ionescu, cu „veteranii” Victor Rebengiuc și Mariana Mihuț în stare de grație. Cei doi mari actori sunt responsabili pentru cvasi-naturalizarea în România a regizorului ucrainean Yuri Kordonsky, discipol al lui Lev Dodin, devenind, de la prima colaborare, actorii săi „fetiș”. Astfel, Yuri Kordonsky a montat, între 2001 și 2011, o serie de spectacole care au cucerit imediat publicul, printre care *Unchiul Vania* de Cehov, 2001, *Căsătoria* de Gogol, 2003, cutremurătorul *Îngropați-mă pe după plintă*, după Pavel Sanaev (2011), toate la Teatrul Bulandra, sau *Inimă de câine*, după Mihail Bulgakov (Teatrul Național din București, 2005) și *Ultima zi a tinereții*, după Tadeusz Konwicki (Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu, 2011). Un alt ucrainian, Andriy Zholdak, discipol al lui Anatoli Vasiliev, a realizat la rândul său în România, după anul 2000, o suită de spectacole care, spre deosebire de cele ale lui Kordonsky, au împărțit publicul în două, adulatori și contestatari. Controversele stârnite de montările sale au fost alimentate și de stilul său de lucru, dictatorial-contondent, cu actorii, mai mult decât discutabil. *Viața cu un idiot*, după Venedikt Erofeev (Teatrul „Radu Stanca” din Sibiu, 2007), sau *Rosmersholm*, după Henrik

⁸⁰ Ioana Moldovan, *Teatrul românesc între X și Y*, în Oltița Cântec (coord.), *Tânărul artist de teatru. Istorii...*, p. 64.

Ibsen (Teatrul Maghiar de Stat Cluj, 2017) sunt titlurile poate cele mai reprezentative pentru extremele artei sale.

Despre Ada Milea, care s-a lansat ca actriță și muziciană în anii '90, se poate spune că a patentat în România, după anul 2000, formula spectacolului-concert (*Švejk în concert*, după Jaroslav Hašek, *Chiritza în concert*, după Vasile Alecsandri și Matei Millo, Teatrul Național din Cluj, 2017, respectiv 2019 etc.). Cări Tibor, Vlaicu Golcea, Bobo Burlăcianu și Bobi Dumitraș sunt alți muzicieni care au reușit, în ultimii ani, să îi confere muzicii de scenă o pondere extrem de importantă în spectacol.

În ce privește dramaturgia, după 2000, pe lângă autorii afiliați grupărilor asociate cu teatrul realului amintiți deja, s-au mai afirmat mai mulți absolvenți ai Masteratului de Dramaturgie inițiat de Alina Nelega la Universitatea de Arte din Târgu Mureș, în primul rând Székely Csaba, Elise Wilk, Alexandra Pâzgu și Gabriel Sandu. Dintre „solitarii” neafiliați unei grupări trebuie neapărat amintiți Mihai Ignat, dramaturga româno-franceză Alexandra Badea și actrița Lia Bugnar. Textele celor mai mulți dintre ei îmbină lirismul cu observația, acidă sau umoristică, a cotidianului și a realităților sociale.

Concluzii

Toată această istorie pe care am creionat-o în paginile anterioare nu s-ar fi putut scrie fără aportul unei întregi pleiade de actori, dintre care îi amintim pe: Olga Tudorache, Victor Rebengiuc, Mariana Mihaș, Ion Caramitru, Valeria Seciu, Mircea Andreescu, Leopoldina Bălănuță, Ion Lucian, Ștefan Iordache, Ovidiu Iuliu Moldovan, Dorina Lazăr, Florina Cercel,

Sebastian Papaiani, Virgil Ogășanu, Dana Dogaru, Virginia Mirea, Leni Pințea-Homeag, Ioana Pavelescu, Gheorghe Visu, Maria Ploae, Coca Bloos, Constantin Cojocaru, Rodica Negrea, Emilia Dobrin, Răzvan Vasilescu, Ilie Gheorghe, Valer Dellakeza, Emil Coșeriu, Melania Ursu, Anton Tauf, Doina Deleanu, Magda Catone, Șerban Ionescu, Rodica Mandache, Florin Zamfirescu, Mariana Buruiană, Marcel Iureș, Adrian Pintea, Horațiu Mălăele, Valentin Teodosiu, George Mihăiță, Ana Ciontea, Monica Ristea, Catrinel Dumitrescu, Emil Hossu, Tudor Gheorghe, Marius Bodochi, Miriam Cuibus, Virgil Flonda, Luminița Gheorghiu, dintre cei afirmați încă înainte de 1989, sau, dintre cei afirmați după Revoluție, pe: Maia Morgenstern, Marian Râlea, Adriana Trandafir, Oana Pellea, Cristian Iacob, Liliana Pană, Mircea Rusu, Lamia Beligan, Mihai Constantin, Cornel Scripcaru, Tania Popa, Emilia Popescu, George Ivașcu, Marius Stănescu, Constantin Chiriac, Oana Ștefănescu, Ionel Mihăilescu, Crina Mureșan, Vlad Ivanov, Nicu Mihoc, Mariana Presecan, Irina Wintze, Cornel Răileanu, Andreea Bibiri, Ana Ioana Macaria, Dorina Chiriac, Florin Piersic jr., Zoltan Octavian Butuc, Sorin Leoveanu, Vlad Zamfirescu, Bogdan Talașman, Ofelia Popii, Marius Turdeanu, Cristina Toma, Marius Manole, Mihai Călin, Tudor Chirilă, Nicoleta Lefter, Ilinca Manolache, Ioana Flora, Mihaela Rădescu, Richard Bovnoczki, Mădălina Ghițescu, Elvira Deatcu, Mihai Smarandache, Alexandru Potocean, Katia Pascariu, Elena Popa, Lari Giorgescu, Tudor Aaron Istodor, Ioan Coman, Adrian Matic, Pavel Bartoș, Crina Semciuc, Ada Simionică, Cristina Flutur, Richard Balint, Claudia Ieremia, Mariana Mișu, Adrian Cucu, Sebastian Marina, Ovidiu Crișan, Ovidiu

Mihăiță, Ramona Dumitrean, Anca Hanu, Ionuț Caras, George Costin, Alexandra Fasolă, Florentina Năstase, Ada Lupu, Dragoș Huluba, Matei Rotaru, Rolando Matsganos, Toma Dănilă, István Téglás, Isabela Neamțu, Ana Ularu, Ana Covalciuc, Andreea Tănase, Lucia Mărneanu, Doru Taloș, Oana Mardare, Flavia Giurgiu, Ștefan Lupu, Ada Galeș, Florina Gleznea, Ionuț Grama, Anda Saltelechi, Sânziana Tarța, Cristina Casian, Blanca Doba, Roxana Fânață, Dan Pughineanu, Iulian Trăistaru, Cosmina Olariu, George Albert Costea. Dintre actorii de limbă maghiară se rețin în primul rând nume din trupa de excepție a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, ca András Hatházi, Miklós Bács, Bogdán Zsolt, Imola Kézdi, Kató Emőke, József Biró, Enikő Györgyjakab, Anikó Pethő, Csilla Varga, Éva Imre, Csilla Albert, apoi, din alte teatre: Balázs Attila, Katalin Berekméri, Erzsébet Fülöp, Zoltan Lovas ș.a.

Nu pot fi omiși nici scenografiile din această dare de seamă, dintre care îi amintim pe: Helmut Stürmer, Paul Bortnovski, Nina Brumușilă, Lia Manțoc, Maria Miu, Doina Levintza, Vittorio Holtier, Constantin Ciubotariu, Klára Labancz, Florica Mălureanu, Mihai Mădescu, Anca Pâslaru, Dragoș Buhagiar, Irina Solomon, Andrei Both, Puiu Antemir, Nic Ularu, Velica Panduru, Nina Brumușilă, Liliana Cenean, Ștefan Caragiu, Adriana Grand, Vioara Bara, Doru Păcurar, József Bartha, Ștefania Cenean, Carmencita Brojboiu, Luana Drăgoiescu, Cristian Rusu, Adrian Damian, Andu Dumitrescu, Alina Herescu, Iuliana Vîlsan sau Irina Moscu.

În materie de istorie și teorie teatrală se rețin, din perioada postdecembristă, câteva titluri de cărți semnate de Ion Vartic (excepționala *Ibsen și „teatrul invizibil”*, 1995), Ileana Berlogea

(*August Strindberg, un precursor solitar al teatrului contemporan*, 2011), George Banu (tradus masiv în limba sa natală după 1989), Sanda Golopenția (*Perspective noi în studiul teatrului*, 2019), Miruna Runcan (*Teatralizarea și reteatralizarea în România (1920-1960)*, 2003, seria *Teatru în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism*, 2019-2021), Ion Cazaban (*Scena românească și expresionismul*, 2014, *Scenografia românească în secolul XX*, 2017), Doina Modola (seria de volume *Lucian Blaga și teatrul*, 1999-2017), Liviu Malița (*Cenzura în teatru. Documente. 1948-1989*, 2006, *Spațiul teatral. O privire sintetică*, 2013), Anca Măniuțiu (*Poetici regizorale*, 2015), Vera Molea (*Un regizor uitat - Ion Aurel Maican*, 2012, *Marietta Sadova sau Arta de a trăi prin teatru*, 2014), regizorii Liviu Ciulei (în colab. cu Mihai Lupu, *Cu gândiri și cu imagini/ With Thoughts and Images*, 2009), Cătălina Buzoianu (*Mnemosina, bunica lui Orfeu*, 2005), Mihai Măniuțiu (*Despre mască și iluzie*, 2007), Eugen Gyemant (*Universul regizoral: Liviu Ciulei*, 2017) și Radu Alexandru Nica (*Nostalgia Mitteleuropei. O istorie a Teatrului German din Sibiu*, 2013), Florin Faifer (*Dramaturgi români*, 2009), Anca Hațiegan (*Dimineața actrițelor*, 2019), autorii publicați în colecția Galeria teatrului românesc a editurii Teatrul Azi, coordonată de criticul Florica Ichim, sau Mircea Ghițulescu (cu prima istorie a dramaturgiei românești), Marian Popescu, Cristina Modreanu (cu cea dintâi istorie a teatrului românesc postdecembrist, apărută în limba engleză), Iulia Popovici, Cristina Rusiecki, Theodor-Cristian Popescu, Laura Pavel (vezi bibliografia din final). La acestea ar trebui adăugate o serie de (auto)biografii și memorii ale unor oameni de teatru sau traducерile de carte de teatru, dar lista s-ar lungi mult prea mult. Dintre cronicarii teatrali care au urmărit evoluția teatrului

românesc în această perioadă îi amintim pe Dumitru Solomon, Florica Ichim, Magdalena Boiangiu, Alice Georgescu, Cristina Dumitrescu, Dumitru Chirilă, Victor și Ion Parhon, Ion Cazaban, Natalia Stancu, Irina Coroiu, Ion Cocora, Adriana Popescu, Elisabeta Pop, Ștefan Oprea, Constantin Paiu, Mircea Ghițulescu, Constantin Paraschivescu, Mircea Morariu, Ileana Lucaciu, Doina Papp, Ludmila Patlanjoglu, Mirella Patureau, Irina Wolf, Ana-Maria Nistor, Victor Scoradeț, Marian Popescu, Eugenia Anca-Rotescu, Miruna Runcan, Doru Mareș, Nicolae Prelipceanu, Marina Constantinescu, Tania Radu, Sebastian Vlad-Popa, Andreea Dumitru, Claudiu Groza, Iulia Popovici, Cristina Modreanu, Oltița Cîntec, Oana Cristea Grigorescu, Oana Stoica, Ioana Moldovan, Cristina Rusiecki, Mihaela Michailov, Carmen Mihalache, Călin Ciobotari, Adrian Mihalache, Anca Mocanu, Silvia Dumitrache, Roxana Croitoru, Eugenia Sarvari, Raluca Tulbure, Ionuț Sociu, Cristiana Gavrilă, Monica Andronescu, Oana Borș, Irina Zlotea, Alina Epingeac, Maria Sârbu, Răzvana Niță, Ilinca Urmuzache, Alexandra Pascu ș.a.

În ciuda dinamismului și a diversității vieții teatrale românești postdecembriste, dacă ne luăm după barometrele de consum cultural, relevanța socială a teatrului pare, într-adevăr, să se fi diminuat considerabil, așa cum profeția, în anii '90, esteticianul Ion Ianoși. Cel puțin deocamdată.

Bibliografie

- Berlogea, Ileana, *Teatrul românesc în secolul XX*, Editura Fundației Culturale Române, București, 2000.
- Braga, Corin (coord. general), și Liviu Malița (coord.), *Enciclopedia imaginariilor din România. Imaginar și patrimoniu artistic*, V, Polirom, Iași, 2020.
- Cîntec, Oltița (coord.), *Tânărul artist de teatru. Istorii românești recente. / The Young Theatre Artist. Recent Romanian Histories*, traduceri de Miruna Andriescu, Daniela Șilindean, Timpul, Iași, 2015.
- Cîntec, Oltița (coord.), *Regia românească, de la act de interpretare la practici colaborative / Romanian Theatre Directing, from Autorship to Collaborative Practices*, Festivalul Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr, Timpul, Iași, 2016.
- Cîntec, Oltița (coord.), *Teatrul.ro – 30. Noi nume / Theatre.ro – 30. New Entries*, traduceri de Carmen Tărniceru și Mircea Sorin Rusu, Timpul, Iași, 2019.
- Cîntec, Oltița (coord.), *Un virus pe scena lumii. Teatru și pandemie 2.0*, Festivalul Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr, Timpul, Iași, 2020.
- Cîntec, Oltița (coord.), *Teatrul românesc de azi. Noi orizonturi / The Romanian Theatre Today. New Horizons*, traduceri de Carmen Tărniceru și Mircea Sorin Rusu, Timpul, Iași, 2017.
- Ghițulescu, Mircea, *Istoria literaturii române. Dramaturgia*, ediția a II-a, Editura Tracus Arte, București, 2008
- Krakowska, Joanna, Daria Odija (ed.), *Platform: East European Performing Arts Companion*, Adam Mickiewicz Insitute, Centre for Culture in Lublin, Institute of Arts of the Polish Academy of Scineces, City of Lublin, Lublin, Varșovia, 2016.
- Malița, Liviu (coord.), *Viața teatrală în și după comunism*, Editura EFES, Cluj, 2006.
- Mazilu, Alina, *Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu ca promotor al dramaturgiei contemporane. Aspecte din dramaturgia română actuală*, Editura Universitaria, Craiova, 2019.

- Modreanu, Cristina, *Fluturile gladiator. Teatru politic, queer & feminist pe scena românească*. Desene de Dan Perjovschi, Curtea Veche, București, 2016.
- Modreanu, Cristina, *A History of Romanian Theatre from Communism to Capitalism. Children of a Restless Time*, Routledge, Londra, New York, 2020.
- Modreanu, Cristina (coord.), *Dicționarul multimedia al teatrului românesc*: www.dmrtr.ro
- Nelega, Alina, *Structuri și formule de compoziție ale textului dramatic*, Editura Eikon, Cluj, 2010.
- Pavel, Laura, *Teatru și identitate. Interpretări pe scena interioară. / Theatre and Identity. Interpretations on the Inner Stage*, Casa Cărții de Știință, Cluj, 2012.
- Popescu, Theodor-Cristian, *Surplus de oameni sau surplus de idei. Pionierii mișcării independente în teatrul românesc post 1989*, Editura Eikon, Cluj, 2012.
- Popescu, Marian, *Oglinda spartă. Despre teatrul românesc după 1989*, Editura UNITEXT, București, 1997.
- Popescu, Marian, *The Stage and the Carnival. Romanian Theatre After Censorship*, Editura Paralela 45, Pitești, 2000.
- Popescu, Marian, *Scenele teatrului românesc 1945-2004. De la cenzură la libertate*, Editura UNITEXT, București, 2004.
- Popovici, Iulia (ed.), *Noi practici în artele spectacolului din Europa de Est*, ediție bilingvă, Editura Cartier, Chișinău, 2014.
- Popovici, Iulia (ed.), *Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european. The End of Directing, The Beginning of Theatre-Making and Devising in European Theatre*, Editura Tact, Cluj, 2015.
- Popovici, Iulia, *Elefantul din cameră. Ghid despre teatrul independent din România*, Editura Idea Design & Print, Cluj, 2016.
- Runcan, Miruna, *Modelul teatral românesc – eseuri de critică și antropologie teatrală*, Editura UNITEXT, București, 2000.
- Rusiecki, Cristina, *Un click și... 1000 de realități. New media în teatrul românesc*, Editura Etnologică, București, 2020.

***Anexe. Spectacole reprezentative pentru viața teatrală
postdecembristă. Câteva însemnări „la cald”***

La începutul carierei mele de teatrolog, înainte să mă dedic aproape exclusiv istoriei teatrului, am semnat o serie de cronici teatrale în reviste culturale ca *Steaua*, *Tribuna*, *Revista 22* (cu suplimentul *Bucureștiul cultural*), *Teatrul azi* ș.a. Nu puține dintre spectacolele despre care am scris atunci „la cald” s-au dovedit, în timp, reprezentative pentru evoluția teatrului românesc de după Revoluția din decembrie 1989. Din acest motiv, am considerat util să fac aici un decupaj – un colaj din fragmente de cronici, revizuite pe alocuri – menit să întregască și să adâncească panorama anterioară printr-o coborâre a privirii spre experiența concretă, „la firul ierbii”, a fenomenului teatral postdecembrist.

...

(Despre spectacolele regizate de Silviu Purcărete la Craiova în anii '90)

Cu toate că avea deja multe spectacole la activ în 1989, regizorul Silviu Purcărete a devenit cu adevărat cunoscut publicului român și străin prin montările sale postdecembriste de la Teatrul Național din Craiova.

Criticii de specialitate împărtășesc în general opinia că nimic – sau aproape nimic – din ceea ce numim astăzi „stilul Silviu Purcărete” nu se regăsește în mai vechile creații, destul de eclectice, ale regizorului. Teatrul lui Silviu Purcărete se revendică, prin urmare, din revoluția (revolta?!) anti-ceaușistă, constituindu-se, în forme mai mult sau mai puțin deghizate, într-o incisivă radiografie generală a societății românești

contemporane. Asemeni acesteia, arta lui Silviu Purcărete a parcurs în ultimii zece ani lungul drum al deziluziei, trecând dintr-o primă etapă, teribilistă, contestatară, „revoluționară” – reprezentată de spectacolul *Ubu rex cu scene din Macbeth*, după Alfred Jarry și William Shakespeare (realizat în 1990) – la faza „reflexivă” și, mai ales, „autoreflexivă”, inaugurată în 1992 prin *Titus Andronicus*, după William Shakespeare, și prelungită, apoi, prin *Phaedra*, după Euripide și Seneca (1993), *Danaidele* (1995) și *Orestia* (1998), după Eschil.

În consonanță cu avântul incriminator caracteristic primilor ani de după căderea comunismului, Silviu Purcărete creează *Ubu rex...*, asimilând modelul istoric celui artistic și prezentându-i pe soții Ceaușescu sub masca grotescă a tiranicului cuplu ubuesc – el însuși avatar al infernalei perechi din *Macbeth*-ul shakespearian. Dincolo de caracterul denunțător și exorcizant al spectacolului, ideea care i se impune publicului e aceea că totul nu e decât o mascaradă. Sentimentul necesității copleșește rezonanța faptelor particulare: totul se petrece după legile fixe ale unui mecanism abstract – prin repetitivitatea identicului existența este redusă la obiectul unei simple farse metafizice. Tocmai de aceea vinovații rămân până la urmă nepedepsiți – și nu pentru că Purcărete s-ar feri de finalul moralizator, ci pentru simplul fapt că viața încremenită în teatru înseamnă instaurarea derizoriului. În mod paradoxal, satira cu adresă directă face ca personajele să pară, totuși, istoricește dateate; ele își pierd din universalitate, „păcătuind” din punct de vedere estetic așa cum istoria, în viziunea lui Aristotel, „păcătuiește” în fața artei prin lipsa ei de generalitate, de esențialitate. [...]

Încă de pe acum regizorul mizează pe o poetică a distanțării, a înstrăinării, provocată prin mijloace teatrale diverse, inspirate fie de arta barocă (cu preferința ei pentru metamorfoză sau liniile grotești), fie din metafizica farsei tragice, invocată aici în mod explicit, prin recurgerea la piesa-manifest a lui Alfred Jarry. [...]

Din punct de vedere formal, arta regizorală a lui Silviu Purcărete se fixează, odată cu *Titus Andronicus*, în zona „antiteatrului”, adică a teatrului în care sforile sunt trase la vedere. În căutarea autenticului, regizorul își propune să-i redea receptorului „puritatea” privirii, posibilitatea de a distinge net între teatru și realitate. Într-o dublă tradiție, de descendență ionesciană și brechtiană, regizorul adoptă o estetică a șocului și a distanțării, opunându-se astfel ispitei încorporării și manipulării spectatorului în și prin ficțiune (tehnică atât de bine cunoscută realizatorilor de emisiuni televizate). Șarja, parodia, grotescul, burlescul, caricatura, insuportabilul, violența, exagerarea, prozaismul și poeticul – iată câteva dintre categoriile prin care se caracterizează acest teatru (vezi articolul programatic al lui Eugène Ionesco, „Experiența teatrului”) și care pot da seamă de specificul universului spectacular al lui Silviu Purcărete. Este vorba de un univers tulbure, instabil, de început de lume. E, totodată, universul tragediei văzut prin lentila deformantă a modernității.

Imaginea în negativ a universului tragic e bizară, exagerată, monstruoasă. Eroii știuți nu mai sunt eroi, ci bestii; fapta lor nu mai e faptă, ci curată „mâncătorie”. Astfel, Titus Andronicus, din spectacolul omonim, e bucătar-șef într-un spațiu-burtă de tip jarry-ian (tot Jarry!), iar răzbunarea sa are un puternic și

insuportabil iz culinar... În ceea ce privește catharsisul aristotelic, bazat pe sentimentele de milă și groază provocate spectatorului, acesta este înlocuit aici de descărcarea prin uimire și mai ales prin râsul care vizează automatismul reacțiilor umane – revelat, de obicei, în imagini scenice cu valoare de simbol, ce trimit cu gândul la schemele clasice de situații comice identificate de Henri Bergson în *Teoria râsului* și botezate foarte plastic: „diavolul cu arc”, „păpușa cu sfori”, „bulgărele de zăpadă”.

Astfel, după principiul „diavolului cu arc”, adică al repetiției, se desfășoară și acțiunea din *Titus Andronicus*. Prinse în cercul vicios al răzbunării, personajele se măcelăresc, împinse parcă de o forță implacabilă. Această circularitate a acțiunii este sugestiv reprezentată de imaginea pietrei de tocilă, pe care Titus Andronicus își ascute un cuțit, pregătindu-se de o nouă răzbunare. Repetiția identicului cauzează și procesul de proliferare a membrilor Corului din *Phaedra* sau din *Orestia*, găsindu-și un foarte puternic simbol în vârtejul horei de la finalul spectacolului cu *Phaedra*. Trebuie adăugat însă faptul că acesta din urmă se bazează mai mult pe tehnica travesti-ului și a *qui-pro-quo*-ului.

„Păpușa cu sfori” apare ca atare în scena finală a *Orestiei* sau e sugerată, în același spectacol, de jocul de marionetă al interpretei personajului Cassandra.

În ceea ce privește schema „bulgărelui de zăpadă”, aceasta e activată foarte eficient în secvența căderii succesive a Danaidelor, din spectacolul omonim, care evocă prăbușirea unui șir de piese de domino, puse una lângă alta.

Obsesia lui Silviu Purcărete pentru mecanicul „placat asupra viului” pare să aibă la bază interesul său pentru tensiunea ce se

naște la întâlnirea dintre individ și comunitate. Teatrul său acuză depersonalizarea programatică întreprinsă sub regimul comunist, cu repercusiuni iremediabile asupra dezvoltării ulterioare a societății (de aici afinitățile regizorului cu farsa tragică occidentală, în care era denunțată uniformizarea societății). În spectacolele lui Purcărete, individualitatea sfârșește aproape invariabil prin a fi deformată, strivită, de comunitate. De altfel, începând cu *Phaedra*, comunitatea, încarnată de Cor, devine adevăratul protagonist al spectacolelor sale de la Craiova. Corul nu acționează decât pentru a elimina individualitățile, deci însăși acțiunea. Înțelepciunea sa – o înțelepciune care pervertește – e legată de conștiința inutilității faptei, atâta vreme cât aceasta implică trăirea și nu pura plăcere a spectacolului. Cu tot conservatorismul lor, cu toată reticența pe care o au față de acțiune, membrii Corului nu ezită, totuși, să comită fel de fel de nelegiuiri și chiar să ucidă, însă laolaltă, în comun, ceea ce pare să-i absolve de păcate. Recunoaștem psihologia pusă aici în joc: este psihologia societăților postcomuniste, în care vinovăția pentru crimele petrecute sub regimul totalitar le aparține tuturor și nimănui.

(Fragment revizuit din „Silviu Purcărete”,
Steaua, an LI, nr. 11-12, 2000)

...

(Despre *Hamlet*, în regia lui Vlad Mugur)

Poate că mulți dintre cei prezenți în sala mare a Teatrul Național din Cluj la avanpremiera piesei *Hamlet* vor fi fost dezamăgiți în sinea lor de spectacolul regizorului Vlad Mugur. Miracolul hamletian nu se produce în sensul fantasmărilor publicului copleșit de prestigiul personajului shakespearian.

Atunci când acesta binevoiește să se coboare printre oamenii de rând, ei îl găsesc schimbat la față (unde e delicatul, spiritualizat-melancolicul Hamlet?!), mult prea uman, mult prea măcinat de contradicții: așteptarea lasă loc nedumeririi, adorația nelimitată se transformă pe undeva în resentiment, respectul se convertește în abia mărturisită indignare. Lui Hamlet, în interpretarea remarcabilă a tânărului actor Sorin Leoveanu, nu-i este dat să reazeze vremurile în matca lor, mântuind astfel regatul Danemarcei – și cu atât mai puțin să stârpească răul ce macină propria noastră lume putrezindă. Exhibându-și într-atât de contemporanele defecte și neputințe, personajul nu face altceva decât să-și afirme și confirme teatralitatea, calitatea de „oglină-vie” a timpului prezent.

Debutând ca o repetiție desfășurată la vedere, cu toate luminile aprinse, reprezentația se animă cu lentoare calculată. Se încearcă antrenarea spectatorilor în joc de către actorii ce se amestecă printre ei la pătrunderea în sală, îi privesc, îi ating, le însemnează mâinile cu desene complicate – mărturie concretă a prezenței lor teatrale. Numai că, singure, simțurile nu sunt în măsură să le destăinuie carnea nefirească: apropierea lor e rece și străină, ca a unor bieți muribunzi rătăcitori, cu trupurile lăsate în părăsire de suflarea vieții. Când actorii ocupă, în sfârșit, scena și prind a rosti replicile înșiruite pe foi albe, vorbirea lor e încă goală, mată, lipsită de scânteie. Întrebarea de început – „Cine-i acolo?” – sună ca o invocare și o provocare a unui fel de duh al teatralității, a inspirației fără de care actorul nu poate fi altceva decât un „cadavru viu”. Doar că, în urma chemărilor repetate, pe scenă, din chiar plasma ei, se va desprinde hidos-monstruoasa Fantomă a tatălui lui Hamlet

(coborâtă parcă dintre copertile romanului *Frankenstein* al lui Mary Shelley), înfățișând un corp surprins în plin proces de putrefacție. Făptura ei inarticulată, dar capabilă, totuși, să-și comunice dorința de răzbunare telepatic, nu va atrage apoi după sine decât ură, crimă, nebunie și moarte.

Trupul în descompunere al tatălui lui Hamlet (interpretat de Liviu Matei) guvernează în spectacolul lui Vlad Mugur un univers definit scenografic ca spațiu-punte, intermediind între viață și moarte, ca un fel de purgatoriu de semn „minus”, din care nu se iese decât maculat înspre un liman nedeslușit, iluzoriu. Scena și sala constituie, prin urmare, paranteza spectaculară în orizontul spațio-temporal extrem de bine articulat – geometric – al morții.

Scenograful Helmut Stürmer închipuie un decor destul de sumar, obligând privirea spectatorului să măture imensa platformă scenică și să cuprindă imaginea dezolantă oferită de pereții întunecați și scorojiți din fundal și părțile laterale. Predomină materia prăfos-lemnoasă și reflexele dure, înghețate, metalice. Pe scenă se află câteva mese, scânduri și scaune multifuncționale, niște schele în margini, precum și o mare oglindă dreptunghiulară, în apele căreia se adâncește uneori chipul Ofeliei (când își studiază pozițiile de golf). Un alb ecran dictează împărțirea scenei între asistență și actanții propriu-ziși.

Pe verticală, personajele sunt suspendate între ape mocirloase, nămoluri, smâncuri puturoase, în care zace îngropat craniul unui Yorick. Ofelia (stranie, sticloasă, cu asperități în interpretarea Luizei Cocora) e coborâtă pe frânghii din înălțimi, împreună cu două găleți ce fac trimitere la complexul acvatic căruia îi va cădea victimă. Mormântul ei, căscat în chiar mijlocul scenei, bălțește.

În plan orizontal, lumina stinsă, lăptos-vâscoasă, a reflecțiilor, ajutată de machiajul sumbru-funerar, de coafurile învolburate deșănțat, pictate voit grosolan, ale Ilonei Jaró-Varga, precum și de costumația în tonuri pământii realizată de Lia Manțoc, desenează figuri spectrale, umbroase, fragile, pale și încercănate sau trădează stridente în profilurile aspre ale personajelor. Prezentul reprezentației lor e mereu amenințat de expansiunea clipei devoratoare, măsurabile în ritmul de marș funest al pașilor Ofeliei din secvența în care aceasta, condusă de un gropar, străbate – îngreunată de o sarcină vizibilă – culoarul ca o vale a Styxului deschis printre fotolii, de unde pândesc capetele de hidră ale publicului. În urma pașilor Ofeliei rămân dăre vizibile de noroi.

Dacă ceea ce lasă spectatorul, înapoia sa, la intrarea în teatru este un trecut conotat thanatic, ceea ce-i vor dezvălui porțile viitorului – sugerează regizorul – e destinul amarnic-derizoriu întruchipat de cei doi gropari (cinic-ironic decupați în fundal de o lumină) și de un Fortinbras pitic, cu privire oțelită și glas pițigăiat, dar poruncitor, de copil-marionetă, unealtă a unui alt tip de spectacol, deloc inofensiv, regizat politic. Atâta vreme cât Hamlet păstrează, însă, în el un strop de viață și dănuie bezmetic încolăcit în brațe de Fantomă, de nimeni altul înțeleasă (celebrând astfel virtuțile demascatoare ale atent regizatei „curse de șoareci”), teatrul poate continua să existe, fie pe scenă, fie într-un cimitir, înscris în cerc îngust de cruci, căci are din cine să-și tragă seva...

Protagoniștii reprezintă ei înșiși un spațiu intermediar, o zonă de conflict lăuntric, în care spiritul și carnea își dispută întâietatea. De aici și extrema teatralitate – gombrowicziană ca

ampluare a deformării personalității – a personajelor prinse în jocul convulsiv-agonic, vecin nebuniei și morții, dintre „a fi și a nu fi”. Când nu știu păstra echilibrul subtil al acestui joc, când întrec măsura, unele înnebunesc, asemeni Ofeliei, altele devin complet alienate (Osric – Petre Băcioiu), abulice (Gertrude – Elena Ivanca), ajungând mai devreme sau mai târziu să-și piardă viața.

Cât despre Hamlet, un patos distructiv și autodistructiv îl caracterizează de la un capăt la celălalt al spectacolului. Pe Ofelia – păpușa blondă mânăuită din umbră de Polonius (Anton Tauf) și împinsă în brațele cui o pofteste – o violentează sub ochii și cu încuviințarea tacită a propriului ei tată. Pe Gertrude o tăvălește în brațele cadavrului lui Polonius, iar lui Claudius (senzualul Vlad Zamfirescu sau mult mai interiorizat Bogdán Zsolt) îi încearcă gâtul cu o lamă rece de cuțit și greu se abține să nu-l ucidă în timp ce acesta își rostește rugăciunea cu glas tare. Instinctele criminal-dictatoriale, potențate de Fantoma tatălui, și le știe însă controla și devia înspre teatrul în care îndeplinește rolul de regizor și interpret al unui joc de-a viața și de-a moartea.

Că Hamlet se consideră – și chiar este, într-un anumit fel – un histrion ratat, o dovedește, în spectacolul lui Vlad Mugur, fragmentarea dialogică căreia îi este supus celebrul său monolog. Recitat de către vocile diverse ale comedianților sau curtenilor deveniți proiecții psihice, încarnări ale ideilor țâșnite din mintea Marelui Regizor numit Hamlet, textul shakespearian ajunge să definească condiția actorului în genere, precum și a teatrului, care ezită mereu între „a fi sau a nu fi”... Asistând în încremenire, cu coatele sprijinite de o masă, la corporalizarea

cugetului său, Hamlet își asumă treptat rolul demiurgic ce-i va da mai încolo puterea de a împărți viață sau moarte, de a întinde într-un final nu vârful spadei, ci cupa plină cu otravă spre buzele lui Claudius, fratricidul. Putere derizorie pe care personajul, conștientizând în fața craniului lui Yorick lipsa de sens a lumii, o va mânui oarecum arbitrar, îndreptând-o mai degrabă spre sine, contra instinctului bestial ce-l îndeamnă să siluiască sau să ucidă cu sânge rece.

Regizorul Vlad Mugur reușește să-i dea spectacolului său o rotunjime exemplară, să echilibreze jocul actorilor astfel încât nici o stridentă să nu strice armonia ansamblului și nimeni să nu rămână în umbră. Nu se poate trece peste interpretarea Melaniei Ursu (în rolul lui Marcellus, dar mai ales al Actorului Rege), a lui Miriam Cuibus (Groparul și Actorul Regină) sau peste cea a lui Radu Bânzaru (Laertes), Ruslan Bârlea (Prologul, Lucianus, alt Gropar), Stelian Roșianu și Dan Chiorean (Rosencrantz și Guildenstern), Emanuel Petran (Horatio) ori Maria Seleş (Un preot).

Rămâne în ureche ecoul sonorităților scrâșnitoare, de șantier, prin care Augustin Pop și Mathias Thurow au știut să augmenteze impresia de univers inuman, agresiv-strivitor, degajată de spectacol. Neliniște: să fie aproape-perfecțiunea rod al pesimismului – sau invers?!

(„Hamlet și geometria morții”,
Steaua, an LII, nr. 7-8, 2001, revizuit în 2026)

...

(Despre spectacolul *L'oubli / Uitarea*, după un eseu de George Banu, în regia lui Mihai Măniuțiu)

L'oubli / Uitarea, cel mai recent spectacol al lui Mihai Măniuțiu de la Teatrul Național din Cluj, după un eseu de

George Banu, stă sub semnul unei duble întoarceri nostalgice. Regizorul, pelerin din vocație și necesitate, se reîntâlnește cu prietenul său, criticul francez de origine română, într-un spațiu al amintirilor împovărătoare, exorcizate la modul grav, melancolic, în cadrul reprezentației ce le poartă semnătura.

Spectacolul se lasă descifrat doar prin punerea în serie alături de montările anterioare ale lui Mihai Măniuțiu. Artă regizorului trimite aici la ea însăși (printr-un procedeu similar cu cel numit în critica literară „intratextualitate”, care e o sub-specie a „intertextualității”). De altfel, regizorul e cunoscut ca un obsedat al ideilor, pe marginea cărora glosează ori de câte ori i se ivește ocazia și, deci, ca unul care nu creează sub impulsul momentului, ci proiectează în timp construcții ample, cu o tenacitate de romancier. Trei dintre spectacolele anterioare ale lui Mihai Măniuțiu (*Richard al III-lea*, *Caligula* și *Omor în catedrală*) au fost etichetate drept „trilogia dublului” și discutate de către critici din această perspectivă. Montările clujene de dată ceva mai recentă ale regizorului ar putea fi și ele grupate, nu într-o trilogie, ci într-o tetralogie, având ca supratemă timpul ca devenire (vârstele omenirii / vârstele teatrului) și, ca teme subordonate, sacrul, mântuirea și sacrificiul. Mă gândesc la spectacolele lui Măniuțiu cu *Săptămâna luminată* a lui Mihail Săulescu, la deja pomenitul *Omor în catedrală*, după T. S. Eliot, la *Nunta*, al cărui scenariu, după *Geneza* biblică, îi aparține chiar regizorului, și, desigur, la *Uitarea*.

Astfel, prin *Săptămâna luminată*, regizorul oferă o reprezentare a vârstei arhaice, când mentalitatea primitivă, generatoare de eresuri, este confruntată pentru prima dată cu cea creștină, pe care și-o asumă la modul organic; în *Omorul în catedrală* avem

reprezentarea agonală a vârstei istorice, caracterizată de rup-tura sacru-profan, de tragicul conflict dintre poruncile divine și legile Cetății; cu *Nunta* ne situăm deja în post-istorie, într-o fază avansată de laicizare a realului, acuzată de parțiala amnezie (prefigurând „uitarea” finală) ce definește omul în relație cu transcendentul. Ca ieșire din impas, regizorul formulează aici, nietzschean, imperativul recăderii în barbarie, al întoarcerii la omul-natural, neconstrâns de convenții sociale și capabil să trăiască sacral în plenitudinea sa. Elanurile vitaliste se consumă însă și se sting, căci treptat intervine, se însinuează învăluitoare, fascinantă, „uitarea”, ca ne-timp post-apocaliptic, ca monotonă trecere spre / în / prin moarte.

Vârstele acestea sunt, de asemenea, etape din existența sacrificială, ca jertfire-de-sine, a histrionului, descriindu-i perfect traiectoria descendentă, parcursul dinspre o poziție centrală spre una ignorată, de marginalitate: de la actorul-oficiant al vechilor ritualuri, la actorul-martir, care pătimește în misterele medievale (într-un soi de frenetică *imitatio Christi*), până la actorul-bufon metafizic din modernitate și, în sfârșit, la actorul-fantomă, umbră sau urmă vagă a vieților sale posibile, trecute sau viitoare. În mod analog, elementele din care se compune jocul actoricesc sunt investite cu virtuți diverse: în *Săptămâna luminată* gesturile sunt magice, încărcate de semnificație, în timp ce *Omor în catedrală* poate fi socotit un spectacol al revelării Cuvântului încărcat de har divin. În *Nunta* predomină iar limbajul nearticulat (ca în *Săptămâna luminată*), însă desacralizat, deși, prin intermediul muzicii și al dansului (arte dionisiace!), instinctele, carnea, trupurile sunt stimulate să-și amintească originea divină a omului. În fine, cuvântul proclamă în

L'oubli / Uitarea renunțarea lucidă la memorie, iar muzica și dansul, ca procedee anamnetice subconștiente, eșuează în fața rezistențelor fizice și psihice pe care li le opun indivizii, dintr-o nemărturisită dorință de moarte.

Uitare, dorință de moarte – ele stau înscrise în natura duală a histrionului, al cărui echilibru fragil e asigurat, pe de altă parte, de tensiunea de a fi Altul, Altcineva, Altceva. În teatrul modern, inclusiv în cel practicat de Mihai Măniuțiu prin *L'oubli / Uitarea*, atracția celui Altcineva tinde să dispară. Pier, rând pe rând, de pe scenă, conflictul, cuvintele care-l redau, rolurile personajelor – sau „etichetele” lor: nume, rang, clasă socială, titlaturile de apartenență la o comunitate sau alta, cu funcție de identificare. *In extremis*, pierde decorul și costumația. Rămâne Omul, ființa vie, spațiu conflictual în sine. Nuditatea îl expune nu ca pe o individualitate, ci ca pe un exponent al speciei. Ea trădează, însă, și un complex de abandon: al Omului fără însușiri, fără interioritate (care i-au fost răpite odată cu rolul, cu „etichetele”). Interioritatea sa agresată, hărțuită, somată să se dezvăluie, se retrage în straturile inferioare, se dizolvă în neant. Pe scenă se agită simple umbre, care își amintesc din când în când fragmente disparate și incoerente de viață (trăită sau jucată, dar, totuși, viață!). De vreme ce diferențele dintre personajele aflate pe scenă și spectatori sunt nesemnificative sau chiar imperceptibile, nici dublii fantasmatici (acele făpturi eterice care se nasc în imaginația fiecăruia dintre participanții – activi sau pasivi – la spectacol) nu reușesc să se sustragă serializării, uniformizării monotone. Prin caracterul lor stereotip, fantezmele generate în noi de actul ludic, pierzându-și intimitatea, unicitatea, se desprind de subiect și se expun

vederii ca „obiecte psihice”: măști neînsuflețite de manechini. Figurile fluide ale imaginarului înțepenite în convenție...

În debutul spectacolului *L'oubli / Uitarea*, publicul e invitat să-și ocupe locurile aflate pe scenă, în timp ce patru mirese vor să evadeze dincolo de cortina de fier (nici o aluzie politică, cred!), care, atunci când se ridică, dezvăluie, ca într-o vrajă, sala mare a teatrului, fantomatică, stranie, slab luminată, cu rândurile și lojile ocupate toate de mirese-manechin, atent aliniate, imobile, atrăgătoare și, în același timp, terifiante. Motivul nunții și cel al dublului se contopesc aici într-o imagine greu de uitat, mai sugestivă chiar decât reprezentația în sine. E vorba, firește, de o nuntă neîmplinită, întrucât mirele-spectator și perechea sa fantasmatică nu reușesc să se recunoască altfel decât ca anonimi, care fac parte dintr-o mulțime mimetică. La mijloc, între realitate și ficțiune, ambele de o consistență incertă, stă scena și, agonizând, Actorul. Îl mai ține în viață doar memoria firavă a unor sărbători trecute, a nunților deja consumate, cum se întâmplă cu dublul lui Richard al III-lea – cel cu cap de lup – din spectacolul omonim, rătăcit parcă în spațiul arid al *Uitării*. Numai că viața de după moarte, în amintire, a oricărui act ludic e pseudo-supraviețuire. Destinul – sau fatalitatea! – operei de artă este de a se alătura, mai devreme sau mai târziu, imensei galerii de mirese fără chip dintr-un muzeu imaginar: moștenirea culturală a colectivității. Iar cel al artei teatrale, cu atât mai mult, este de a se metamorfoza din legătura vie, de carne și sânge, dintre oameni, într-una artificială, consacrată de tradiție, ca cea „contractată” prin căsătorie.

O voce (de fapt, sunt două: una îi aparține actorului Cornei Răileanu, iar cealaltă, înregistrată, lui George Banu însuși) și un

personaj, aflat la măsura regizorului, condamnă histrionul la uitare. Nu cu violență, ci cu tristețea unei conștiințe dezamăgite. Sentința pare definitivă. Comediantul nu i se poate împotrivi, revolta fiind zadarnică. Acesta trăiește permanent cu spaima disoluției mimetice, a gestului acceptat, devenit convenție. De aceea jocul îi e caracterizat de exces, cunoscând o intensitate și o voluptate a dăruirii de tip cvasi-erotic. Interpretarea sa poate friza licențiozitatea, fiind un ritual de seducție. Rochii decupate, care dezvelesc sâni, chemări mai mult sau mai puțin explicite, răspund dorințelor posesive ale publicului. Animate temporar de privirile pironite asupra lor, trupurile actorilor încearcă să regăsească sensul ocultat al nuntirii. Anchilozate de neîntrebuințare, corpurile se ambalează, la început greoaie, în dansuri grotești, mimând neputincioase acte, stări discontinue. Mișcărilor devin apoi din ce în ce mai abrupte, mai sacadate și, totodată, mai elastice, ca și cum în ele s-ar releva treptat un ritm nou, propriu, un fel de grai mut al ființei ieșite în întâmpinarea Celuilalt.

Balerinii Vava Ștefănescu și Sylvain Groud închipuie avaturile ale cuplului, pe care se luptă să-l recompună în frumusețea lui sălbatică, originară. Din momentul în care ei acaparează scena, spectacolul ia turnura înfruntării „iubitoare” – oscilând între contopire androginică și separare – dintre cei doi dansatori. Totul până la extenuare (a lor, dar, din păcate, și a spectatorilor!). Coregrafia cuplului nu e inspirată sau inspiratoare decât efemer, dând seama mai degrabă de limitele umane.

Atât eseu, cât și spectacolul *L'oubli / Uitarea* reprezintă, așa zice, un capăt de drum. Dincolo nu se întrezărește decât absolutul morții. Ce va fi de acum înainte? Memoria va trebui

să mai rețină deocamdată numele scenografei Iuliana Vâlsan și al interpreților: Eva Crișan, Cristina Cimbrea, Mihai Kiss, Angelica Nicoară.

(„Teatrul amnezic”, *Steaua*, an LII, nr. 10-11, 2001,
revizuit în 2026)

...

(Despre *Exact în același timp* de Gellu Naum, în regia lui Mihai Măniuțiu)

Premieră absolută la Teatrul Național din Cluj: farsa suprarealistă *Exact în același timp* de Gellu Naum (apărută în 1954, în volumul *Teribilul interzis*, înaintea unor piese ca *Insula*, *Ceasornicăria*, *Taus* sau *Poate Eleonora...*) cunoaște, într-un târziu, o îndrăzneță punere în scenă, datorată regizorului Mihai Măniuțiu. Opțiunea acestuia, riscantă, pentru dramaturgia unui celebru „neiubitor” al teatrului se explică, în mod paradoxal, prin dorința reafirmării teatrului – și prin refuzul, în schimb, al „teatrului lumii”. Vehemența discursului anti-teatral proferat, în diverse perioade, de oamenii de cultură, printre care și Gellu Naum, nu trebuie să înșele: acesta vizează, în fond, viața care încremenește în teatru, viața care se convertește într-un mecanism de tip teatral – vezi cazul extrem al societăților organizate în funcție de o ideologie utopică, în care „rolurile” sunt fixe, iar regulile date o dată pentru totdeauna.

Exact în același timp, cel mai recent spectacol semnat de Mihai Măniuțiu, se vrea a fi un „bobârnac dat teatrului etern” (cum notează scriitoarea Simona Popescu în caietul-program), în care devenirea e anulată, iar raporturile interumane sunt „înghețate”. În „teatrul etern”, lucrurile, gesturile, valorile – întrucât sunt simultane, întrucât coexistă „exact în același timp”

– sunt vid, absență, propria lor negație, netimp conotat malefic. Și, „exact în același timp”, spectacolul se mai vrea ceva: „un bobârnac” impulsivant dat unui teatru – cel al lui Mihai Măniuțiu – ajuns în ceasul reconsiderărilor și reevaluărilor mortificante, dar necesare – a se vedea, în acest sens, spectacolul *L'Oubli / Uitarea*, realizat de Mihai Măniuțiu tot la Naționalul clujean, după scrierile eseistice ale lui George Banu.

Piesa lui Gellu Naum – o farsă bizară – se construiește în jurul unor figuri ambigue, grotești, exagerate: androginul Cécile/Rafael (textul face trimitere explicită la pictorul renascentist); sinucigașul, din dragoste pentru Cécile, pe nume Robert; Luiza „adrisanta” scrisoricii de amor de la Robert, conținând un gândac otrăvit ce va fi înghițit de tânăra deziluzionată; Fetița cu cercul, micuța perversă, fascinată de trupurile și mai ales de inimile morților – ilustrare perfectă a complexului Eros-Thanatos freudian (de aici caracterizarea de „micul teatru al pulsuniilor” făcută de criticul literar Ion Pop în deja pomenitul caiet-program al spectacolului); sau Hamalii, care alcătuiesc nici mai mult, nici mai puțin decât Trinitatea deghezată, coborâtă în derizoriu.

La transpunerea textului în scenă, regizorul a operat câteva modificări, cum ar fi introducerea unui personaj nou, Femeia nebună, ale cărui replici sunt extrase din poezia lui Gellu Naum. Travestiul e mult mai prezent decât în piesa lui Naum, iar locul acțiunii e schimbat. Mai importantă, însă, în economia spectacolului, e modificarea de viziune: Mihai Măniuțiu dă amploare metafizică, mitic-arhetipală, confruntării dintre Cécile/ Rafael și Hamali, văzând proiectată în ea, în încremenire, dialectica Diavol-Dumnezeu, pe care o tratează în cheie umoristică. E vorba, desigur, de un umor negru, violent și angoasant.

Concepția teologică (nu știu cum să-i zic altfel), ce stă la baza spectacolului lui Mihai Măniuțiu, e următoarea: divinitatea, ascunsă și rea, regizează existența oamenilor și mersul lumii din umbră. Ea – divinitatea – se distrează pe seama omului, a cărui existență nu se justifică decât prin marele spectacol pe care i-l oferă în permanență. Atât Trinitatea, personificată de trio-ul Hamalilor costumați în arlechini albi, cât și Diavolul (androgenul Cécile/Rafael), sunt simple instrumente în mâna Demiurgului celui rău. Amoral și aducător de moarte, ei îndeplinesc, totodată, funcția *raisonneur*-ului pe scena lumii (reprezentată, în spectacol, ca o tablă de șah), pe care oamenii sunt doar niște pioni. Altfel spus, existența se reduce la o cumplită și absurdă farsă metafizică, menită să-l delecteze pe Demiurg.

Regizorul le impune actorilor un joc de tip brechtian, de prezentare (nu încarnare) a personajelor. Interpreții schimbă mai multe „măști”. Totul e artefact și convenție afișată, întrucât spectacolul nu face altceva decât să expună Marele Spectacol divin. E aici o „cursă de șoareci” întinsă divinității, căci spectacolul – în calitatea sa de parodie, în oglindă, a parodiei divine – reușește să scoată la lumină adevărul despre Creator. [...] Diavolul (interpretat de Marian Râlea) întruchipează, dacă nu Binele-Adevărul-Frumosul, în orice caz dorința de emancipare de sub autoritatea feroce și dictatorială a Demiurgului celui Rău, aspirația vitalistă, setea de timp, dinamismul creator, voința de mișcare, de putere, de „a fi”... Manifestându-se destructiv, inițiativele Diavolului – totuși îndoielnice, întrucât și ele circumscrise scenariului divin – sunt, însă, de la bun început, sortite eșecului.

Fixată dinainte, situația fiecărui personaj de pe scenă se reflectă metaforic, printr-o inspirată punere în abis, în imaginea pionilor-păpuși presărați pe o tablă de șah. Oamenii sunt eliminați, așa cum se prefigurase încă de la începutul piesei (când Diavolul împrăștiase cu un topor efigiile lor la pământ), și, apoi, „reînviați”, căci mecanismul Marelui Spectacol, repetitiv, ca orice mecanism, funcționează în gol, fără oprire. Pe tabla de joc (pe care se află și un leagăn de copil, sarcastică reprezentare a curgerii neostoite și neprihănite a vieții) rămân la un moment dat doar reprezentările miniaturale ale Trinității și Diavolului, ceea ce îndepărtează orice urmă de îndoială cu privire la statutul lor subordonat. Confruntarea lor nu are deznodământ. Chiar chircit, contorsionat sub privirile amenințătoare ale Trinității, Diavolul nu ajunge să se prăbușească, fiindcă izbânda și, împreună cu ea, Apocalipsa sau Învierea, pur și simplu se amână.

Atât decorul suprarealist, fabulos-estetizant, cât și costumele create de Cristian Rusu definesc extrem de pregnant universul contrafăcut, lipsit de naturalețe, al spectacolului, căruia îi subliniază nota decadentă. Cadrul scenografic, alcătuit din două tablouri, combină elemente de interior mic-burghez, intimist, cu elemente ce dau iluzia existenței unui „afară” nenormat, necuprins în dispozitivul Marelui Spectacol. Punctul focal al primului tablou îl constituie cada în care se lăfăie Cécile/Rafael, etalându-și privirilor curioase sâinii de gumilastic, atașați grosolan de pieptul musculos al bărbatului. Aceasta e plasată de-a latul scenei, în paralel cu pânza enormă din fundal, pictată în culori terne, ce reprezintă, într-o singură dimensiune, un grup de copaci desfrunziți și un cer albastru-neguros de toamnă târzie – anotimp crepuscular, al lui „prea târziu”... Deasupra unui paravan de budoar feminin răsare din

când în când, ca în teatrul de păpuși, capul sinucigașului Robert (în interpretarea plină de vervă a tinerei actrițe Elena Ivanca): ten măsliniu, ochi negri, imenși, trăsături charismatice și delicate de imberb, mustăcioară și frizură de dictator sud-american. Nu se poate decide cum să-și dăruiască moartea – cu un glonte înfipt în inimă sau în creier? Scena, presărată cu un fel de rumeguș de un albastru intens, se vădește a fi un spațiu-carusel, ce găzduiește aparițiile fugare, în curgere liniară, unidimensională, ale personajelor: Fetița cu cercul (frumoasa și talentata Eva Crișan), o blondă capricioasă și alintată, cu ochi de peruze, în rochiță dantelată, cu falduri lungi, de un alb imaculat – făptură angelică cu apucături de vampir, ce scormonește entuziast cu degetul (un simbol falic evident) în pieptul deschis al oricărui mort aflat la dispoziție; Guvernanta (Maria Munteanu) înfoiată, unduitoare, cu răs ascuțit-isteric și piept abundent, din care, la o ușoară apăsare, țâșnește prin țesătura hainei un lichid, revărsându-se apoi în căruciorul împins cu vajnică indiferență prin scenă; Femeia nebună (Miriam Cuibus), cu pălărioară, palton violet și umbreluță, care drăcuie alandala, strepezit și strident, și repetă monomaniac aceleași constatări; un Domn distins, în carouri, sau Rudolf, două figuri episodice încarnate de același Ovidiu Crișan (proaspătă achiziție a Naționalului clujean, un actor care poate să susțină singur orice tip de spectacol și a cărui expresivitate comică e inegalabilă).

Trinitatea (formată din actorii Emanuel Petran, Dan Chiorean și Adrian Cucu), înarmată cu găleți și pensule și postată în dreptul peisajului din fundal, începe a-l retușa, ca pentru a mijloci astfel trecerea personajelor dintr-un tablou într-altul. Pe măsură ce aplică vopselele pe pânză, aceasta din

urmă se ridică și dezvăluie privirii o altă livadă, de data asta în trei dimensiuni, de o frumusețe stranie, nepământească – de grădină paradisiacă, evocând, în subsidiar, livada cu vișini cehoviană. Îmbătută de miresme, Fetița cu cercul se pierde în pași de dans printre trunchiurile scunde ale copacilor încărcăți acum de frunze și flori smălțuite în culorile verde fraged-auriu-portocaliu, ridicând de jos, cu trena rochiei și vârfurile picioarelor, vârtejuri diafane de pulbere albastră. Un mic bufet și un balansoar odihnind sub o coroană de copac indică faptul că locul nu e pustiu. Aici stau Luiza și Valetul ei, personificați de Elena Ivanca (în ipostaza de iubită a lui Robert, semn că rolurile sunt interșanjabile în acest univers spectacular), respectiv de Ovidiu Crișan.

Recomandându-se drept Rafael Sanzio (pentru a contra-veleitățile de artist plastic ale Trinității), Diavolul-Cécile vine să-i aducă Luizei o scrisoare din partea sinucisului Robert. Mesajul – gândacul otrăvit aducător de moarte – e introdus în scenă de Hamalii reprezentând Trinitatea. E adus într-un sicriu bogat ornat, la modul ironic, cu imagini ale fertilității: fructe pârguite, flori, o întreagă încrengătură de vegetale mai mult sau mai puțin sălbatice. Abia acum devine evident că privirea spectatorului s-a lăsat atrasă, pe urmele personajelor, în chiar miezul Marelui Spectacol, acolo unde îl așteaptă, rânjind schimonosită, o Moarte derizorie, caricaturală (Luiza va muri înghițind gândacul, nu înainte însă de a schița în agonie, sub îndrumarea Diavolului, câteva figuri demonstrative de balet). Scenografia se dovedește a fi fost gândită încă de la început să întruchipeze un fel de cutie chinezească – suport al unui univers de tip baroc, definibil ca spațiu al încastrărilor succesive. Paravanul din primul tablou (în spatele căruia se pune deja la

cale o moarte, fapt ce constituie un avertisment pentru spectator), pânza din fundal, cada, căruciorul folosit pentru transportarea corpului neînsuflețit al lui Robert, tăbliile bufetului în care Diavolul o clăustrează, la un moment dat, pe Luiza, sicriul și, în sfârșit, plicul ce găzduiește gândacul odios – toate aceste obiecte creează senzația de amplă stratificare, nedeosebindu-se, funcțional, de foile unei cepe.

De ce, atunci, grădina paradisiacă? Pentru că universul-spectacol instituit de divinitate (o „lume pe dos”, în care împlinirea dorinței precede formularea sa) este unul al aparențelor liniștitoare, menite să înșele ochiul cu privire la adevărata sa natură. Abundența fericită de vegetal, de freamăt și de culoare – atâta frumusețe revărsată deodată – ține aici de gustul baroc pentru imaginile în jerbă, scânteietoare și proliferante, care ascund răul sau criza ce le generează. Evoluția simbolisticii arborelui, ca imagine arhetipală, în creațiile semnate de Mihai Măniuțiu, este ilustrativă în acest sens. În spectacole ca *Săptămâna luminată*, după Mihail Săulescu, sau *Nunta*, după texte preluate din Biblie, Mihai Măniuțiu aducea pe scenă creanga sau copacul, exploatându-le simbolistica soteriologică ca atare. Or, în *Exact în același timp*, copacul – care nu mai apare aici într-un singur exemplar, ci multiplicat la scară largă – își pierde semnificația originară. De vreme ce dispare dimensiunea unicității, sensul arhetipului se inversează. Derizoriul, lipsa de speranță și moartea invadează centrul lumii ca o scenă.

(„Teatrul refuzat”, *Steaua*, an LIII, nr. 5-6, 2002,
revizuit în 2026)

...

(Despre *UBUcurești*, după I.L. Caragiale și Alfred Jarry, în regia Monei Chirilă)

Primejdia de a te afla „pe-o gură de rai”, gata să fii înghițit, înfulecat, măcinat de dinții și măruntaiele Raiului-căpcăun, ni se arată în chipul cel mai terifiant în spectacolul *UBUcurești*, montat de Mona Chirilă la Teatrul Național din Cluj – pe un scenariu ce îmbină în mod original fragmente din pieseta *Conul Leonida față cu reacțiunea* de I.L. Caragiale și din *Ubu Rege* de Alfred Jarry. [...] Este foarte probabil ca spectacolul Monei Chirilă să fie și să rămână cel mai reprezentativ pentru „Anul Caragiale – 2002”: un spectacol-sinteză, mai degrabă concludiv, recapitulativ, decât profetic, anticipator; un spectacol al sfârșitului de secol (și de mileniu), mai degrabă decât unul al începutului, în care se vădesc a fi fost pe deplin asimilați, în spirit borgesian, „Caragiale și precursorii săi” – Alfred Jarry, Franz Kafka, Tadeusz Kantor (regizorul polonez) ș.a., spirite prin prisma cărora, vrând-nevrând, îl citim actualmente pe Caragiale. Ne aflăm, așadar, în fața unei creații ce merită, din plin, toată atenția publicului și, mai ales, pe cea a criticilor de teatru, destul de reticenți (nu înțeleg din care pricină) în a recunoaște destulele realizări ale Monei Chirilă, unele de-a dreptul capodopere regizorale. Mă gândesc la *Tinerețe fără bătrânețe și viață fără de moarte*, după Petre Ispirescu, regizat de ea la Teatrul de Păpuși din Cluj, la *Memo*, după texte avangardiste (la Naționalul clujean), sau la *Nunta însângerată*, după Federico García Lorca și *Nopți din o mie și una*, după textele din *Halima* (la Teatrul Maghiar).

Scenariul recentei montări clujene, extrem de ingenios, stă mărturie pentru talentul exegetic al regizoarei, aceasta reușind

să identifice punctele de contact fertil, de întrepătrundere eficace din punct de vedere spectacular, dintre texte, totuși, atât de diferite precum *Conul Leonida...* și *Ubu Rege*. Mona Chirilă imaginează următoarea situație: după ce Conul Leonida și-a scolarizat consoarta, pe Coana Efimița, în privința „cestiunilor importante la ordinea zilei” („Revoluția”, „Reacțiunea”, „Galibardi”, „tirania”, „Republica” ș.a.m.d.), perechea adoarme și – în timp ce sforăie cu voluptate, cu virtuozitate – visează... Ce visează? – că a venit „Revoluția”... în roșu, cu Domn' Ubu și Madam Ubu mărșăluind în fruntea „țepelușilor”, în fruntea „cetățianilor” „descreierisiți”, cu creierul spălat, mic, minuscul, infinitezimal, cât o muscă bâzâicioasă, supărătoare, de care te poți lipsi, hăpăind-o bleg, ca o vițică (așa cum procedează Coana Efimița). Visul crește monstruos, coace, dă pe dinafară, plesnește ca un buboi: devine realitate! Conul Leonida și Coana Efimița, pastorală, bovini, „rrromâni”, simpatici!, sunt supuși procesului de reeducare, transformându-se în niște nevropați, niște ubucureștenoizi mohorâți – mai mult triști decât ridicoli. Lovitura de „palat” (de cocioabă?!) e un succes: Domn' Ubu și Madam Ubu iau locul Conului și Coanei. Comedia sfârșește în tragicomedie.

Reprezentarea se desfășoară pe scena mare a Naționalului clujean, unde actori și spectatori stau față în față, ultimii cu spatele la cortina ce ascunde sala propriu-zisă a teatrului. Decorul spectacolului (semnat de Eugenia Tărășescu-Jianu) înfățișează o magherniță, un hârb de casăărăduită, numai ferestruici și uși, un perete din scânduri de lemn vărute în fundal, odinioară acoperit de ziare (*ay!*, wc-urile noastre rurale...), ce și-au lăsat imprimeul pe suprafața lui, cândva

curată. Perne (roz!), două-trei scaune, două plăci, tot de lemn (căci nu există nimic solid, nimic durabil, în dezolantul peisaj), asigură masa-casa, culcușul fragil, stând să se năruie „subt vremi”, al cuplului „paradisic”: Conul Leonida, interpretat în mare forță de Ovidiu Crișan (grobian, dictatorial, laș, chefliu, zgomotos, știe-tot, moftangiu) și Coana Efimița, jucată în travesti de Adrian Cucu (când „bărbată”, când angelică, când lăcrămoasă, când stupidă, când (b)ovină). Excelentă evoluția ambilor tineri actori în rolurile principale!

Odată cu invazia ubuescă se produce, însă, o metamorfoză teribilă, stranie, atât a ființelor, cât și a lucrurilor. Personajele, aflate în regresie continuă, decad de la stadiul ființei mioritice, împăcate cu soarta, la stadiul gânganiei kafkiene, canibalizate, golite de creierul-muscă, și, apoi, la stadiul de fantoșă. Spațiul de joc se transformă și el: uși-ferestre trântite, rotite, răsucite în ritm amețitor, ce-și arată reversul, dezvăluind fața spectaculară, carnavalescă, a „lumii pe dos”, compun, într-un final, un tablou de bâlci, reprezentând cerul răsturnat, acoperit de aștri și nori (simboluri ale trecerii). Un fidel al Naționalului clujean va recunoaște îndată în acest tablou imitația după stilul de pictură scenografică al Adrianei Grand. Sub aspect vizual, partea aceasta amintește, în orice caz, de celebrul spectacol cu *Iașii în carnaval*, după Vasile Alecsandri, în regia lui Victor Ioan Frunză și decorurile Adrianei Grand – spectacol plin de aluzii politice jucat la Cluj în preajma lui decembrie '89 și repede interzis de către cenzura comunistă. De altfel, spectacolul Monei Chirilă poate fi considerat, la rândul său, o satiră politică extrem de virulentă. „Revoluția” vine dinspre răsărit și impune rescrierea istoriei (înfăptuită de scribii-țepeluși, trepăduși ai puterii).

Aceeași „Revoluție” se petrece pe cale mediatică, cu ajutorul mijloacelor de dezinformare în masă. Domn' Ubu, ținând un discurs, arborează mimica zâmbăreață, ținuta și gestică președintelui Ion Iliescu. În fine, „Revoluția” e atee, deși pozează în agent al reinstaurării vârstei paradisiace a omenirii, căci, de dragul imortalizării în clișee fotografice, slujbașii ei îndepărtează dintr-o lovitură trupul martirizat al „descreierisitului”, care a fost împopoțonat, după tortură, cu aripi de înger, înfipite în haina sa de deținut politic.

După ce spectatorii și-au ocupat locurile în sală, interpreții cuplului caragialesc întârzie să-și întrerupă somnul – savuros presărat cu gemete, foșgăieli și horcăituri. Conul Leonida recită, încă adormit, primele versuri ale *Mioriței*: „Pe-un picior de plai, pe-o gură de rai”... O adevărată voluptate a somnului sub-istoric, anistoric, a somnului de veacuri al națiunii, îi încearcă pe protagoniști. Din când în când îi supără, totuși, o muscă. Actorul de comedie în luptă cu musca imaginară – se știe – e, de mult, o platitudine scenică. Aici, musca, după cum am anticipat deja, ajunge să fie, dacă se poate spune astfel, „resemantizată”. Musca, în viziunea Monei Chirilă, reprezintă, de fapt, creierul-cât-o-muscă, voluntar, independent, sâcâitor, afurisit, obraznic. E ultima fărâmbă de rațiune (pervertită, pentru că atrasă de spațiul-hazna, în care plouă cu „căcard”) – și aceasta respinsă de „rrromân”, alungată cu podul palmei și înlocuită cu „rațiunea” stomacală, chemarea viscerală a trupului, care o va face pe Coana Efimița să înghită molcom, cu ochii închiși, într-o dulce inconștiență, „bestia” supărătoare. (În altă scenă, prinsă sub vidul unui păhărel de țuică, „musca” athletică, vânjoasă, conduce, cu pahar cu tot, mâna care o ține captivă și mâzgălește

pe masă cele „numai patru” vorbe ale lui „Galibardi”, ce-i scapă proprietarului mâinii, pândit, în fiecare clipă, de amnezie; mintea de pe urmă a „rrromânului”, ca pur automatism!)

Odată somnul întrerupt, urmează imediat, în succesiune logică, halitul și spălatul, punctate de cântări și accese bezmetice de dans. Se consumă o oală de sarmale, cu mari eforturi din partea Efimiței de a duce câte o bucată la gură, căci Leonida, în avântul său logoreic, îi arde mereu consoartei sale câte una peste degete sau îi reține mâna cu sarmaua într-a sa... În astfel de scene, jocul actorilor amintește de improvizațiile specifice *Commediei dell'Arte*. Psihologia e rudimentară, de mahala patriarhală: femeia se încrede habotnic bărbatului, care o persecută, mai mult sau mai puțin conștient. Ea – femeie slabă, sperioasă, bicisnică. El – bărbat potent (din datorie), netemător (de suprafață), suprem!

La un moment dat trec avioane pe cer (se aude zgomotul motoarelor), țârâie un telefon, iar Leonida și Efimița se trezesc cu maghernița plină de tehnologia secolului ce va să înceapă: mașină de scris, radiou, televizor... Timpul nu mai are răbdare; dă năvală peste colțul de lume și cotețele rrromânilor. Fantastical situației înspăimântă: femeia își innăbușă plânsul cu pumnul în gură, pesemne ca să preîntâmpine o reacție similară din partea bărbatului. Ca să liniștească aprehensiunile Coanei, Conul Leonida face mină binevoitoare și mimează explicațiuni abracadabrate, aiuritoare, gesticulând îndârjit în lipsa cuvintelor.

Somnul lovește perechea din nou, de-a-mpicioarele. Deasupra peretelui de scânduri din fundal se ivesc țepelușii (Cristian Rigman, Cătălin Codreanu, Filip Odangiu) dirijați de Domn' Ubu și Madam Ubu (Alin Teglaș și Romulus Chiciuc,

doi proaspeți absolvenți de teatru, cu real potențial actoricesc), pe muzica lui Wagner. Grotescul și sublimul se îmbină în această secvență, extrem de teatrală, tratată în cheia tragicului modern. Lucrată în oglindă, scena evidențiază atât asemănarea, cât și contrastul dintre cupluri: Efimița și Leonida, bine individualizați, păstrează în înfățișare și reacții o doză de umanitate, pe când cei doi Ubu, cu dosuri uriașe, nefirești, exagerați în vorbă și faptă, nemăsurat de grobieni, nu posedă urmă de interioritate, fiind perfect interșanjabili. Fondul acestora din urmă e pur instinct, reflex animalic, iar manifestarea – fățarnicie carnavalescă. Marionetele supraponderale ale lui Jarry vin să uzurpe „tronul” (cuvântul are la Mona Chirilă evidente conotații scatologice) antieroiilor caragialești; farsa tragică vine să se substituie comediei realiste. Sau, mai precis, e vorba de o metamorfoză, în spirit kafkian, în sens descendent. În urma „descreierisirii”, ființa umană devine gânganie. (Uluitoare e demonstrația de agilitate fizică pe care o face în această scenă Rareș Stoica, un actor cu reale virtuți de contor-sionist!) În noua ecuație a puterii, individul va involucra înspre ceea ce el era deja, dintotdeauna, ca structură de adâncime: o bestie. Idealul ubuesc își va găsi expresia ultimă în starea de pre-conștiență „paradisiacă” (trimiteri, în intenția regizoarei, la utopia comunistă).

Finalul spectacolului este împrumutat, la modul polemic, din *Wielopole, Wielopole*, celebra montare a regizorului polonez Tadeusz Kantor. Se fac fotografii într-o falsă grădină a paradisului. Efimița o personifică pe Eva, probabil pentru că, prin tăcerea și supușenia ei, aceasta e complice la instaurarea și banalizarea răului; Domn' Ubu e Șarpele, insidios, diabolic;

Leonida, în rolul biblicului Adam, e tâmp, fricos – vrea să fugă „la Ploiești”, printre „republicani”... Aparatul de fotografiat de pe trepied poate oricând să se transforme într-o mitralieră, precum cel din spectacolul lui Kantor, dar, nu!, acesta nu e o unealtă care omoară la vedere, pe față, ci una mult mai perversă, care seduce, care fură sufletul, provocând, pe căi ocolite, „descreierisirea”. Mânuit de către Madam Ubu, telescopul aparatului se preschimbă într-un soi de falus-vagin... „Trasul în chip” seamănă cu un viol colectiv, căruia Conul Leonida și Coana Efimița, scoși din minți, exasperați până la urlet (ce nu mai are nimic hilar), încearcă să-i pună capăt. Sfârșit de spectacol (!!)...

(„UBUcureștii Monei Chirilă, «pe-o gură de rai»”,
Steaua, an LIII, nr. 9-10, 2002, revizuit în 2026)

...

(Despre *Cumnata lui Pantagruel*, după François Rabelais, în regia lui Silviu Purcărete)

Titlul în franceză al spectacolului prin care regizorul Silviu Purcărete își propune să-l omagieze pe François Rabelais, autorul savuroaselor povești despre Gargantua și Pantagruel, este chiar mai ambiguu și mai bogat în sugestii decât *Cumnata lui Pantagruel*, varianta sa românească. Prin *La cousine de Pantagruel (Hommage à Rabelais)*, regizorul îi oferă publicului nu numai un spectacol înrudit cu universul pantagruelic („cumnat” cu el), ci și unul care explorează dedesubturile „bucătăriei” („la cuisine”) fantastice, grandioase, a lui Pantagruel, a cărților dedicate de Rabelais uriașului pofticios și bonom. [...]

La intrarea în sala de spectacol, te întâmpină „silenele”, acele „cutioare [...] ce se mai văd încă prin unele dughene ale

spițerilor, având zugrăvite pe ele tot soiul de chipuri vesele și deșucheate”, pomenite în cuvântul înainte la *Gargantua și Pantagruel* al autorului. Sunt niște cutii îndeajuns de încăpătoare cât să stea un om îngrămădit în ele, pline de minunății, precum îl avertizează pe cititor și o parabolă rabelaisiană (conform căreia, în spatele înfățișării uneori respingătoare sau, pur și simplu, „deșucheate” a lucrurilor și a ființelor vii, se pot ascunde înțelesuri de o nebănuit de adâncă însemnătate). Spectatorul poate cerceta prin ochiuri transparente de plexiglas interiorul silenelor, care afișează în exterior, cu o ortografie voit stângace, anunțuri de genul „aici veți găsi” sau „aici se află” – și urmează enumerarea a ceea ce conțin respectivele cutii: oameni îngropați în diverse legume foșnitoare, oameni cufundați în sânge și alte arătări, sinistre, grotești sau, dimpotrivă, caraghioase, chiar îmbietoare, precum niște figurine de bălci colorate tipător. Imaginile acestea ca de panopticum creează senzația că universul uman și cel culinar sunt consubstanțiale, deconspirând supratema spectacolului.

Spectacolul brodează pe marginea anumitor motive sau teme rabelaisiene, care sunt, în același timp, și laitmotivele sau obsesiile regizorului Silviu Purcărete, începând de la viziunea, în registru nocturn-infernal, a „lumii ca pântec”, în care totul se macină, se consumă, se metamorfozează în ritmul peristaltismului intestinal (viziune din care derivă motivul subiacent al gestului canibalic), și terminând, să zicem, cu motivul tragicomic al convertirii umanului la mecanic. Prin îngurgitare, prin satisfacerea nevoilor fiziologice, organice, insașiabile, ale corpului, omul se dezumanizează, se robotizează – de aici abundența scenelor în care personajele sunt prinse în dinamica,

paradoxal statică, a unui mecanism (în general cu valențe gastronomice) inspirat de arta instalațiilor mobile create de plasticienii modernității.

Pornind, probabil, de la profeția apocaliptică „găsită la temeliea mănăstirii telemișilor” (vezi Cartea întâi, dedicată lui Gargantua, din *Gargantua și Pantagruel*), regizorul decupează pe scenă un posibil ciclu al umanului, de la un prim episod cu conotații funebre, thanatice, la episodul epifaniei taurului-divin, străpuns de lăncii, asemeni unui Sfânt Sebastian zoomorf (pe măsura lumii-pântec, bestiale, reduse la instincte animalice, în numele căreia suportă martiriul). De fapt, cronologia nu prea are aici importanță: ordinea în care Rabelais narează evenimentele este înlocuită în spectacolul lui Purcărete de logica anti-aristotelică a simultaneității (atât temporale, cât și spațiale), care face ca diversele „noduri” narrative împrumutate din scriitura rabelaisiană să coexiste. Astfel, în aria de joc se suprapun, precum cutiile chinezești încastrate, spațiile cele mai neverosimile, de la „ostrovul Clopotelor”, la „țara domnului Gaster”, populată de închinători ai Gămanului, de la „țara Chintesenței”, în care muzica dă tonul jocurilor de societate, la templul „sfintei Butelci”, iar secunde numără, deopotrivă, timpi morți sau timpi fecunzi, timpi ai belșugului și timpi ai extincției. Cuvântul, expulzat din acest univers mult prea îndatorat cărnii, lasă locul fie vocabulelor dezarticulate, scâncetelor sau gemetelor de fiară, îndemnurilor cu iz strict – cum altfel? – culinar („Aqua!”, „Farina!”), fie, fulgurant, sonorităților angelic-sublimate în cântec, serafice, cristaline.

În debutul spectacolului, un grup de inși îmbrăcați în negru bocesc în jurul unei mese goale, situate în fundul scenei aproape

pustie. Aceștia amintesc de bocitoarele-păsări din ostrovul Clopotelor, vizitat de Pantagruel, Panurge și ceilalți în călătoria lor înspre oracolul Butelcii. Atmosfera de dezolare evocă, însă, și seceta cumplită curmată odată cu nașterea lui Pantagruel, care marchează, la Rabelais, intrarea într-un ciclu de abundență. Scurmând în câteva fire de nisip, personajele dezgroapă rămășițele unui cadavru. O măsuță servește pentru disecție. Din resturile reîntregite ale trupului omenesc se revarsă organele interne: intestinale, sub formă de legături interminabile de cârnați, caltaboși sau crenvurști, ficatul palpitând, mustind de sânge, diverse articole vestimentare, un saxofon... (Acesta din urmă fascinează în aceeași măsură în care terorizează, făcând din „victimele” sunetelor emise de el complicitii „călăului”-instrumentist – puterea se exercită în spectacolele lui Purcărete de multe ori ca muzică învăluitoare, cu efect paralizant, neutralizant.)

Lumea începe să rodească din nou, printr-o obscură alchimie morbidă – un rod ambiguu, nefast. Se intră într-un nou ciclu al burții, al mistuirii. În acest sens, semnificative sunt scenele de mare amploare în care personajele participă la ritualul foarte elaborat al umplerii burdihanului. Inspirată de episodul descinderii peregrinilor, în frunte cu Pantagruel, în Entelehia sau țara Chintesenței, scena îndopării reginei numitelor tărâmurii de către o armată de slujitori este de-a dreptul monumentală. Bucatele și băuturile alunecă spre gâtlejul hrăpăreț pe brațe de slujnicuțe excedate, purtate lin, pe o pânză albă, de-a lungul tăbliei de lemn a mesei, într-o mișcare de rotație continuă, pe care i-o imprimă materialului textil brațele unor curteni vânjoși (care și-l petrec de la unul la altul,

pe sub masă). Întregul „dispozitiv” seamănă cu o Corabie a nebunilor-gastrolatri, trasă înainte de vâslași conștiincioși. Hrana se deșertează în gura căscată a reginei printr-o pâlnie uriașă. Burta Majestății sale se umflă pe măsura umplerii, în mod grotesc. Se pompează în ea aer de către un alt curtean, cu ajutorul și prin intermediul căruia regina se ușurează apoi de vânturi în nasul asistenței. Satisfacție deplină de ambele părți! Regina (jucată în travesti) e o făptură ubuescă, care poartă pe cap o pălărie largă de paie, iar la gât, pe post de coleretă, un colac uriaș, ce duce cu gândul la aluaturile de pomana morților.

În viziunea regizorului, bucătăria e o morgă, o sală de disecție camuflată, aparent benignă. O pasăre naivă, atrasă aici de lăcomie, îi cade pradă. Este jumulită și trecută prin frigare. Pantomima, de un umor negru, primește pe parcurs accente patetic-sarcastice. Mai puțin enormă, mai puțin monstruoasă, de un umor distilat, este scena paharelor: prezentarea cupelor de cristal, ținute în balans pe câteva scânduri de lemn, antrenează personajele într-un balet acrobatic superb. La apogeul acestuia, paharele emit, sub atingerea mâinilor omenești, sunete senzuale și, în același timp, cerești – așa să fi sunând muzica sferelor? Personajele par să fi atins epicentrul templului sfintei Butelci. Sau nu încă – întrucât centrul poate să se afle peste tot și nicăieri, fiind ubicuu (în virtutea acelei logici a simultaneității menționate anterior). Un personaj împachetat în frunze și pânze albe traversează un spațiu oniric-infernal, ce figurează, probabil, colcăiala din zonele inferioare ale corpului uman.

Umorul macabru caracterizează și următoarea scenă: cuprinse brusc de o feroare juvenilă, personajele se pun pe fabricat aluat de pâine. Se muncește intens, cu entuziasm

revoluționar, de lucrător stahanovist; se degajă o mare cantitate de vitalitate. Sacii de grâne saltă pe loc, fremătători, nerăbdători, de parcă s-ar urmări depășirea cine știe cărui plan cincinal. Când aluatul e gata, un om suit pe fosta măsuță de disecție dispare complet sub foile de făină amestecate cu apă și întinse ca niște baticuri. Omul va fi dus la cuptor. Cineva reintroduce în scenă „aluatul” copt – o pâine uriașă, care păstrează contururile, forma umanoidă. Apoi, omul metamorfozat în pâine este înfulecat.

La final, transcendentul se prăvălește, la propriu, la picioarele creaturilor, răpus. Acestea se grăbesc să îmbrățișeze, în adorație, cadavrul zeului-zoomorf, supus și el ciclurilor devenirii. Un spectacol remarcabil, susținut de actori dedicați cum rar am văzut.

Producători: Compania „Silviu Purcărete”, Teatrul Maghiar de Stat – Cluj, Teatrul „Radu Stanca” – Sibiu, Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu, Serviciul de Cooperare și Acțiune Culturală al Ambasadei Franței în România, Centrul Cultural Francez din Cluj. Directorul producției: Traian Petrescu; șef de producție: Miky Lațcu; decor, costume: Helmut Stürmer; muzică: Vasile Șirli; asistență regie: Cristian Stanca; în distribuție: Miklós Bács, József Bíró, Zsolt Bogdán, Jacques Bourgaux, Ágnes Borombovits, Marie Cayrol, Áron Dimény, Virgil Flonda, Zsuzsa Gajzágó, Mihaela Mihai, Levente Molnár, Cătălin Pătru, Ofelia Popii, Laurent Schuh, Cristian Stanca, Diana Văcaru Lazăr și muzicienii Vera Balogh, Xenia Stollár.

(Fragment revizuit din „În bucătăria lui Silviu Purcărete”,
Steaua, an LIV, nr. 9, 2003)

...

(Despre *Alcesta* de Euripide, în regia lui Mihai Măniuțiu)

După un spectacol precum *L'Oubli / Uitarea* (pe un text de George Banu), explicit autoreferențial, regizat la Teatrul Național din Cluj în 2002, Mihai Măniuțiu revine la experimentul metateatral cu piesa *Alcesta* a lui Euripide, montată de el la același teatru. Explorările lui vizează aici societatea spectacolului. [...]

De tragedia *Alcesta* se leagă o importantă inovație în materie de reprezentare dramatică din vechea Eladă. În răspăr cu tradiția, Euripide a îndrăznit să înfățișeze în această piesă moartea unui personaj (*Alcesta*) în mod direct. La grecii antici era obiceiul ca moartea personajelor să se petreacă în spatele scenei, nu sub ochii spectatorilor. Ea putea fi evocată, descrisă în cuvinte, nu și arătată. Or, inovația lui Euripide e utilizată în montarea lui Mihai Măniuțiu pentru sancționarea mentalităților contemporane, căci el introduce în poveste un grup de *paparazzi*, ahtiați să surprindă spectacolul morții. Dar să nu anticipez. Pe scurt, povestea *Alcestei* e următoarea: ea se sacrifică, de bunăvoie, în locul soțului ei, regele Tesaliei, Admet, condamnat la moarte, fiind readusă la viață, din împărăția lui Thanatos, de către Heracles.

Spectacolul lui Mihai Măniuțiu se joacă cu publicul pe scenă, plasat frontal în raport cu aria de desfășurare a interpreților. Scenografia, elaborată de către deja experimentatul Cristian Rusu, lasă o puternică impresie, fiind, în sine, mai mult decât sugestivă: scena, secționată savant la mijloc, astfel încât planul secund să pară telescopat în cadrele celui dintâi, închipuie un sit arheologic și turistic. (Telescoparea e aici nu doar un procedeu de compoziție în spațiu, ci și în timp.) Pereții

și friza ce delimitează prima porțiune a scenei sunt acoperiți de fresce în stilul picturii murale antice grecești, purtând vizibil amprentele timpului (la realizarea lor a colaborat și artistul plastic Mihai Pop). Acestea ilustrează „patimile” Alcestei (interpretată de Ramona Dumitrean, o tânără și extrem de talentată actriță a Naționalului clujean) la curtea lui Admet (personaj întruchipat de Ovidiu Crișan). În cadrul secund se observă, aliniate pe diagonală, în stânga, câteva coloane de templu elin, acoperite de iederă, ca și fundalul, transformat într-un zid vegetal. Scândura scenei e acoperită în partea aceea de nisip. Chiar în dreptul spectatorilor, la picioarele lor, niște plăci acoperă (sau, la nevoie, descoperă) o deschizătură în podea – trecerea, nămolosă, înspre lăcașul întunericului și al umbrelor.

Protagoniștii tragediei, muzeificați, bântuie un spațiu transformat într-un fel de rezervație artificială, impregnată de cultură – dar o cultură deturnată de la menirea sa originală, devenită bun de larg consum, pradă sigură pentru bandele de turiști aferați, blazați sau ahtiați după senzații tari. Prezentul revizitează și invadează trecutul, prin intermediul cohortelor de inși scrobiți, îmbrăcați în veșminte albe, foarte asemănătoare, și înarmați cu ochelari de soare, pălărioare de pânză, broșuri, ghiduri turistice, aparate de fotografiat, cu blițurile țâcănind întruna. Din când în când, eroii tragediei, adică Alcesta, Admet, Heracles (interpretat de Marius Bodochi) și Corifeii (Miriam Cuibus și Cornel Răileanu), încremenesc pe câte un postament, ca statuile, în așteptare, gata parcă să prindă viață. Există și o femeie de serviciu, păzitoare și îngrijitoare excedată a templului (Bocitoarea din piesă, în interpretarea foarte veridică a Mariei

Munteanu), care – atunci când stă adormită pe un scaun lipit de perete, cu aspiratorul la îndemână – poate fi ușor confundată cu o figură mitologică bizară, imortalizată în piatră. [...]

Condiția incertă a personajelor măsoară capacitatea privitorului de a se descurca în hățișul de imagini care îl împresoară și de a pătrunde dincolo de suprafețe. Protagonistii tragediei sunt ființe vii pentru cine îi percepe ca atare. Pentru prețuitorii de naturi moarte, aceștia sunt niște ființe fosilizate, iar, pentru vânătorii de divertisment, niște măști de senzație. Sub privirea care știe să anime lucrurile, să vadă dincolo de carcasa lor, lumile interferează: trecutul și prezentul comunică, sacrul și profanul se ating, ficțiunea și realitatea se întâlnesc. Altfel, în absența privirii „participative”, aceste dimensiuni funcționează aparent independent, ca lumi paralele: pe de o parte, lumea mitică, reiterată la nesfârșit prin sacrificiul Alcestei, pe de altă parte, lumea profană, a contemporanilor noștri. Atunci când turiștii le invadează, stupizi și grosolani, spiritele templului – ocupante ale sale de drept – înțepenesc, se solidifică și pozează în atitudini mai mult sau mai puțin studiate. Din contră, atunci când o biată vizitatoare zănatică (Vestitoarea, în interpretarea Irinei Wintze) se prosternă uluită, în adorație extatic-entuziastă, în fața mormântului Alcestei, are loc marea întâlnire, concretă, fizică, chiar dacă diafană, cu arhetipurile. Gestul de credință, nepremeditat și inocent-pueril, îi e răsplătit pe deplin. Trecutul și prezentul, sacrul și profanul, realitatea și ficțiunea, se „scurtcircuitează”. [...]

Spectacolul lui Măniușiu se curmă brusc, cu o „lovitură de teatru”, și anume cu o pantomimă figurând (re)întoarcerea Alcestei, din proprie voință, în lăcașul morților, asistată de un

Heracles statuar, bine conservat, pe gustul zilelor noastre (bravură sportivă, tinerească, îmbrăcămintă strânsă pe corp, ochelari de soare ș.a.m.d.). Văd în acest final rescris de regizor o profesiune de credință. Ocultarea, de bunăvoie, a eroinei sfidează toate regulile jocului, căci până și Thanatos, zeul morții (personaj construit de Cristian Rigman pe modelul diavolului-conștopist), ține evidența „clienților” prezumtivi pe baza portretelor multiplicat la xerox ale acestora, adică pe baza unor imagini, ce oferă indicii superficiale despre interioritatea ființei. Încetând să se mai arate, Alcesta respinge, în mod categoric și definitiv, dimensiunea teatrală a existenței, la care se simte redusă prin complicitatea pasivă a celorlalți – întrucât nici Admet, nici tatăl său, bătrânul Pheres (Anton Tauf), altfel spus nimeni dintre jectorii ei ipocriți nu a știut să o privească vreodată altfel decât ca pe un posibil substitut al bărbatului ei, condamnat la moarte, interpreta unui destin străin. Așa se explică afinitățile dintre Admet și Phares, pe de o parte, și bandele superficiale de turiști, pe de alta: și unora, și altora, le lipsește capacitatea de a vedea dincolo de suprafața lucrurilor. Și unii, și alții sunt captivii societății spectacolului.

(Fragmente revizuite din „Mihai Măniuțiu:
A(l)cesta sunt eu!”, *Steaua*, an LIV, nr. 12, 2003)

...

(Despre *O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu* de Th. Denis Dinulescu, în regia lui Alexandru Tocilescu)

Teatrul Mic, O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu de Th. Denis Dinulescu; adaptare de Alexandru Tocilescu; regia Alexandru Tocilescu; scenografie Puiu Antemir; costume Iryna Katsel; muzică originală Nicu Alifantis

O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu (posibilă replică la nuvela *O zi din viața lui Ivan Denisovici* a lui Alexandr Soljenițin) nu e o reconstituire istorică, ci una sub specie teatrală, care sacrifică acribia documentară de dragul convenției afișate, menite să demaște gustul pentru spectacol al liderilor mioritici dintotdeauna. Nu o docu-dramă, așadar, cum poate lăsa să se înțeleagă titlul, ci o reprezentație metateatrală, cu reverberații în cea mai acută actualitate, care face apel, cu știința măsurii juste, la tehnici de îngroșare și deformare, de la caricatural până la burlesc și grotesc, la satira politică directă, la *musical*, gaguri ș.a.m.d.

Spectacolul Teatrului Mic poate fi rezumat astfel: Nicolae și Elena Ceaușescu (Florin Călinescu – Coca Bloos), adică principalii protagoniști ai istoriei noastre recente, împușcați într-o faimoasă iarnă revoluționară, de Crăciun, mai joacă o dată în fața publicului de teatru rolurile care i-au făcut celebri în viața reală. Cuplul dictatorial ezită între implicare și dezimplicare: pe de o parte, acesta e un bun prilej să își moralizeze, *post-mortem*, poporul și să savureze, din nou, dovezile de adulație deșănțată ale subalternilor, pe de altă parte, repetiția le provoacă lehamitea – de aici insistențele Tovarășului pe lângă Băiatul cel abil (Mihai Dinvale), care acționează precum un maestru de ceremonii, regizor din culise, manipulator perfid, să grăbească ritmul reprezentației și schimbările de decor, să renunțe la anumite scene sau să le scurteze. Ceea ce rezultă e o reconstituire istorică nerealistă, în sens tradițional, dar realistă în spirit, întrucât reproduce caracterul de mascaradă tragi-comică al politichiei românești (și, câteodată, de aiurea).

Spectacolul pune în cauză biografia inventată a perechii dictatoriale, rescrisă orwellian în cheie idilic-eroică. *O zi din viața...* ajunge, prin urmare, să concentreze durata a cel puțin

unei jumătăți de veac, trecută în revistă rapid și comentată de reprezentanții Puterii, victimelor revenindu-le rolul de figuranți obedienți, într-o montare de proporții, care imită stilistica *kitsch* a grandioaselor spectacole omagiale de altădată.

Începutul montării e înșelător: scena de debut, desfășurată lent, îi surprinde pe Nicolae și Elena Ceaușescu în ipostază casnică, pe el meșterind la niște pantofi, iar pe ea buchisind asudată o carte de chimie – felie de viață cotidiană, redată cu mijloacele realismului-naturalist. Ulterior, ritmul reprezentației se precipită, secvențele se aglomerează ca într-un carusel de bâlci. Sub bagheta Băiatului (un fel de diavol cu aer spășit și lingav de conțopist), se petrece metamorfoza eroi(-comi)că a perechii de lucrători cvasi-analfabeți, el devenind un vajnic ilegalist, iar ea – regina balului. Urmează plecarea lui la studii la Moscova, de unde Ceaușescu se va alege cu o pereche de cizme de piele, furate din picioarele fiorosului instructor de ideologie, apoi ascensiunea sa pe linia ierarhiei Partidului Muncitoresc în perioada postbelică, facilitată de dispariția din peisaj a diverșilor lideri comuniști.

„Epoca de Aur” încununează triumfal opera omagială desăvârșită de Băieții de manevră: așezați la un fel de birouri-tribună, ridicate mult peste nivelul staturii unor muritori de rând, Nicolae și Elena Ceaușescu moțâie plictisiți în fotolii – două păpuși poleite, care primesc osanalele scriitorilor, ale cercetătoarelor din domeniul chimiei, ale cântăreților de operă. (În secvența cu scriitorii, un actor îl imită pe Paul Everac, altul – pe Adrian Păunescu.)

Într-un alt tablou, cu tentă onirică, Nicolae Ceaușescu îi rebotează pe voievozii României, de la care se revendică: Mircea cel Bătrân, de pildă, devine Mircea cel Mare. În fundal

se derulează coloana sonoră din filmele istorice ale lui Sergiu Nicolaescu, care au servit cândva propagandei național-ceaușiste. Și tot așa.

Într-un final, vine Revoluția: confuzie, vânzoleală. Mulțimea se prăbușește pe scenă sub sunetul rafalelor de mitralieră. Un drapel imens, decupat la mijloc, coboară din înalt, ca o cortină. În ochiul căscat în el, printre șerpi unduioși de abur, se ivesc Nicolae și Elena Ceaușescu, îmbrăcați în haine croite după modelul celor pe care omologii lor reali le-au avut pe ei când au fost lichidați. Nicolae se miră, retoric, de capacitatea acestui popor de a zămisli mereu din rândurile sale conducători „ca noi” și salută publicul: „Să trăiți – bine!”.

În paralel cu protagoniștii, pe scenă evoluează un cor de cântăreți-dansatori (majoritatea artiști amatori, am înțeles) și o orchestră de alămuri, care trec așisderea printr-un șir de metamorfoze spectaculoase, interpretându-i fie pe activiștii din ilegalitate, fie pe deținuții politici din epoca deștă, fie pe cei care se închină „Conducătorului iubit”, fie pe cei omorâți în evenimentele obscure din 1989. Cântecul intonat de acest cor sunt absolut savuroase – ușor suprarealiste, de un umor macabru. De altfel, întreaga montare mi s-a părut remarcabilă. I s-ar putea imputa de către unii „neseriozitatea” abordării unei teme atât de grave precum cea a regimului totalitar. Acestora le-aș spune că, dacă există *catharsis*-ul comic, atunci eu l-am trăit la spectacolul de la Teatrul Mic – deși nu lipsesc momentele când râsul provocat de *O zi din viața lui Nicolae Ceaușescu* poate să se transforme în lacrimi.

(„Râsu’-plânsu’ cu dictatori și artiști (II)”, *Bucureștiul Cultural*,
an I, nr. 17-18, 2005, în *Revista 22*,
an XIV (803), 26 iulie - 1 august 2005, revizuit în 2026)

...

(Despre Teatrul DESANT)

DESANT e numele unui teatru și centru de cercetări teatrale, în curs de amenajare, situat în București, pe Bd. Ion Mihalache nr. 123. Spațiul (un parter și un subsol de bloc, în care a funcționat înainte un magazin de telefoane) a fost cedat de compania Romtelecom unui grup de artiști ce reunește, sub aceeași siglă, două asociații teatrale cu preocupări înrudite, o parte dintre membrii uneia făcând parte și din cealaltă. E vorba de dramAcum, grupare fondată în 2002 de câțiva tineri regizori (Andreea Vălean, Radu Apostol, Alexandru Berceanu, Gianina Cărbunariu), axată pe promovarea noii dramaturgii, și de Asociația pentru educație creativă Persona, condusă de regizoarea Adriana Zaharia, care urmărește prin aderenții săi (actori, regizori, scenografi, dramaturgi, traducători) inserția teatrului în medii sociale cât mai diverse, fiind preocupată de abordarea unor teme cu relevanță antropologică prin mijloacele teatrului documentar, de implicarea directă a publicului în procesul de creație ș.a.m.d.

Le-am rugat pe Ana Mărgineanu – regizoare, membră dramAcum (a montat *89, 89... fierbinte după 89*, la Teatrul Foarte Mic) – și pe Iulia Popovici, critic, membră în ambele asociații anterior pomenite, să-mi detalieze programul Teatrului Desant. În mare parte proiectele Desantului sunt o continuare a celor derulate până acum de dramAcum și Persona, separat sau în colaborare, dar fără un suport instituțional propriu. Miza nou înființatului teatru, susține Iulia Popovici, este tocmai aceea de a asigura un cadru organizațional sub egida căruia să se desfășoare activitatea celor două grupări, în speranța facilitării accesului la diverse surse de finanțare. Accentul, crede Ana

Mărgineanu, va cădea mai puțin în primii ani pe producția efectivă de spectacole, cât pe cercetarea teatrală, în direcțiile deja tradițional legate de numele dramAcum și Persona: promovarea dramaturgiei contemporane, deplasarea spectacolelor în locuri din țară care nu au o tradiție teatrală, lucrul cu copiii în școală sau cu oamenii din cartierele sărace ale orașelor, explorarea cotidianului și a comunităților marginalizate.

Pe lângă miza instituțională și socială a demersului, există și una teatrală, care se referă, după Iulia Popovici, la „construirea unui anumit tip de teatralitate ce ține seama, de pildă, de faptul că noile tehnologii aduc, dincolo de performanța strict tehnologică, și o nouă gândire – îi modelează pe oameni în așa fel încât să perceapă și să reacționeze altfel la lume”. Pierderea simțului ireversibilității lucrurilor, constatat la unii dintre împătimiții jocurilor pe calculator, e o realitate de care teatrul ar trebui să țină seama, în măsura în care e dispus să-și interogheze convențiile – necesara reevaluare continuă a „moștenirii culturale”.

Bucureștiul ocupă un loc privilegiat în preocupările membrilor Teatrului Desant, care au în pregătire un proiect ce vizează cartografierea teatrală a orașului, prin plonjeul („desantul”) în diferitele sale zone, considerate un fel de enclave. Acestea vor avea astfel șansa să fie reflectate artistic, în ceea ce au mai specific: acele aspecte de viață cotidiană ce nu își au locul în teatrul de stat în momentul de față.

(„DESANT – teatrul noului val”, *Bucureștiul Cultural*, an I, nr. 19-20, 2005, în *Revista 22*, an XIV (807), 23 august -29 august 2005, revizuit în 2026.)

...

(Despre *Aventurile lui Habarnam*, după Nikolai Nosov, în regia lui Alexandru Dabija)

Teatrul Odeon, Aventurile lui Habarnam după Nikolai Nosov; traducere de Nina Gafița; dramatizare de Mihaela Michailov; regia Alexandru Dabija; scenografia Constantin Ciubotariu; muzica originală: Ada Milea

E una dintre cărțile preferate ale copilăriei mele: *Aventurile lui Habarnam și ale prietenilor săi* de Nikolai Nosov, publicată prima oară la noi în 1956, în traducerea lui Dan Faur și a Rodicăi Câmpeanu – traducere mai reușită, cred eu, decât versiunea recentă, tipărită în colecția Humanitas Junior, cel puțin în privința felului cum au fost adaptate în limba română numele personajelor. (Judecați și dumneavoastră: Dacă și Cică se numesc acum Posibil și Probabil, Zaharină Zaharinovici Sirop a devenit Zahăr Zaharescu Limonadă ș.a.m.d.) Mihaela Michailov, semnatara dramatizării după povestea lui Nosov, montată de curând la Teatrul Odeon (data premierei: 11 decembrie 2005), a optat, însă, pentru cea de-a doua variantă, probabil și pentru că e singura cunoscută de publicul tânăr, căruia i se adresează în primul rând spectacolul regizat de Alexandru Dabija. Dar asta nu are prea multă importanță, având în vedere meritele dramatizării și ale reprezentației – savuroase – oferite de actorii Teatrului Odeon.

Protagonistul *Aventurilor...* e un „antierou” simpatic, cu vădite tendințe spre impostură, minciună și fanfaronadă. Habarnam pare irecuperabil: nu știe nimic, nu reprezintă, la prima vedere, nimic – identitatea sa se pliază după a celorlalți prichindei din Orașul Florilor, personajul încercând, în zadar, să devină, rând pe rând, muzicant, pictor, poet, asemeni

prietenilor săi. El va fi „reeducat”, la capătul a numeroase peripeții, prin mijloace pașnice.

Ca majoritatea poveștilor pentru copii, *Aventurile lui Habarnam* implică o pedagogie a integrării individului în societate, prin însușirea unor valori precum binele-adevărul-frumosul. (În același timp, cartea scriitorului rus, poate fi citită și ca un comentariu subtil la condiția omului sovietic, angrenat în procesul formării „omului nou”.) Mihaela Michailov a renunțat, însă, la finalul moralizator al cărții, accentuând, în schimb, dreptatea lui Habarnam. Personajul (în interpretarea, plină de vervă suavă, aeriană, a lui Pavel Bartoș, o alegere bună pentru acest rol) este, în felul său, un artist al vieții, transformându-și propria existență și transformând-o și pe cea a semenilor în povești. El se opune astfel, mai mult sau mai puțin conștient, lipsei de imaginație a celor din jur, spiritului lor opac la desfătările fanteziei. Năuc și pierde-vară, bufon și vagabond, aparent fără priză la real, Habarnam îi sesizează, însă, aspectele esențiale, de pildă atunci când își desenează prietenii după cum îi dictează închipuirea. Caricaturile sale se bucură de apreciere până în momentul în care, una după alta, „modelele” se recunosc, indignate, în imaginile deformate, care le scot în evidență defectele. Protestele publicului piticot sancționează inclusiv derapajul de la canoanele reprezentării realiste. Înfruntarea dintre cele două tipuri de reprezentare – cea liberă în raport cu modelul din realitate și cea conformă lui – funcționează, de altfel, ca un laitmotiv al spectacolului. Prezență insidioasă în montarea de la Odeon, ochiul camerei de filmat îi modifică, până la urmă termenii, (re)politizând jocul reprezentărilor aflate în conflict: spre sfârșitul spectacolului, Știetot

(Marius Stănescu), șeful neîncoronat al prichindeilor din Orașul Florilor, dă ordine de pe un ecran. El rupe astfel vraja poveștii și poruncește încolonarea, marșul înapoi, spre casă, înspre o realitate virtual(ă) totalitară – realitatea lui Big Brother.

În ciuda semitonurilor neliniștitoare din final, veselie predomină în montarea de pe scena Teatrului Odeon, cu concursul actorilor, animați de o imensă poftă de joc. La atmosfera feerică a spectacolului contribuie, de asemenea, în mod decisiv, decorurile și costumele create de Constantin Ciubotariu după ilustrația originală a cărții, semnată de A. Laptev, precum și muzica compusă de Ada Milea – corale și recitative șugubețe, cu tentă absurdă, în genul *limerick*-urilor englezești, ritmate. Plante gigantice și intens colorate, desprinse parcă dintr-un tablou fauvist, populează scena: tulpini groase și lungi, de înălțimea scenei, smălțuite în toate nuanțele de verde, un pepene cât un *zeppelin*, care atârna deasupra capetelor prichindeilor, flori ale căror corole pot atinge mărimea unei roți de bicicletă.

Când prichindeii se pregătesc să plece în marea aventură care-i va purta în Orașul Verde (locuit doar de fete) pe calea aerului, scena se golește – rămâne numai balonul în care se va efectua călătoria, pe care aceștia îl umflă la vedere. Un pic de abur pompat apoi la nivelul podelei și senzația de desprindere de pământ și zbor deasupra norilor e desăvârșită! În Orașul Verde fetele roiesc în jurul băieților. Două prichindei (Adriana Trandafir și Ana Maria Moldovan) îl urmăresc pe Habarnam cu o cameră de filmat până în vârful patului, imaginile captate fiind proiectate *live* pe un mare ecran din fundul scenei, în timp ce Fulg-de-nea (Rodica Mandache),

împopoțonată grotesc, sau Ochi-albaștri (Cătălina Mustăță) găsesc tot felul de pretexte să se învârtă în jurul unei oglinzi. Pasiunile se încing și Strop-de-miere (Dorina Lazăr) ajunge să danseze tango cu Pilulă (Mircea Constantinescu). Dar, așa cum anticipasem, raționalul Știetot pune punct, cu gesturi seci, petrecerii.

(„Dreptatea lui Habarnam”, *Bucureștiul Cultural*, an II, nr. 1-2, 2006, în *Revista 22*, an XV (828), 17 ianuarie 2006 - 23 ianuarie 2006, revizuit în 2026.)

...

(Despre *Cântăreața cheală* de Eugène Ionesco, regia Tompa Gábor)

La începutul anilor '90 am asistat la o explozie de spectacole ionesciene pe scenele românești, după decenii de șicane, care au făcut ca opera dramaturgului francez de origine română să fie reprezentată cu mari sincope sub regimul comunist (*Rinocerii* și *Ucișă fără simbrie*, în regia lui Lucian Giurchescu, deschizând, în 1964, respectiv 1968, seria montărilor atent monitorizate de autorități și fracturată de accesele de „rinocerită” acută ale acestora). Teatrul lui Eugène Ionesco s-a dovedit în timp un barometru extrem de sensibil la schimbările de atmosferă socio-politică de la noi, un fel de revelator al vremurilor, preferat al regizorilor mai ales în momentele de „criză”, astfel că orice reviriment al spectacologiei ionesciene nu poate decât să pună pe gânduri.

Una dintre montările memorabile după Ionesco, realizată în 1992, i-a aparținut regizorului Tompa Gábor, la Teatrul Maghiar din Cluj. Alături de piesele prezentate într-un turneu al Teatrului „Eugen Ionescu” din Chișinău, sub îndrumarea actorului și regizorului Petru Vutcărău, *Cântăreața cheală*, în regia lui Tompa Gábor, a rămas și în istoria mea afectivă drept

una dintre întâlnirile importante cu dramaturgia ionesciană din acel timp. Obsesie mai veche a regizorului, *Cântăreața cheală* poate fi văzută din nou la Cluj, pe scena Teatrului Național de data aceasta, într-o montare (a treia cu aceeași piesă în palmaresul lui Tompa Gábor) ce reține desenul, schema celei dintâi, pornind chiar de la scenografia semnată de Judit Dobre-Kóthay, dar care se bazează pe o echipă nouă de actori: Cătălin Herlo (Domnul Smith), Elena Ivanca (Doamna Smith), Adrian Cucu (Domnul Martin), Angelica Nicoară (Doamna Martin), Irina Wintze (Mary, menajeră), Ionuț Caras (Căpitanul de Pompieri), Silvius Iorga (Arlechinul) și Paul Basarab (Proprietarul cutiei cu iluzii).

Cu toate că elementul vizual predomină, regizorul preferă să vorbească despre spectacolul său în termeni muzicologici, catalogând piesa drept o „partitură”, o „simfonie” (vezi extra-sele de interviuri din caietul-program), ce reclamă maximă fidelitate și precizie în execuție. Însă nu atât structura muzicală a textului ionescian justifică reluarea, revenirea, reconstituirea, cât faptul că repetiția – care poate funcționa la fel de bine și *à rebours*, precum în antologicul exercițiu demonstrativ din finalul reprezentației – este înscrisă în însuși automatismul limbajului și al situațiilor de joc imaginate de autor. Partitura rezultată nu va putea, prin urmare, să evoce spiritul viu al muzicii, dar va intra în rezonanță, în schimb, cu bucățile produse și reproduse pe cale mecanică. Astfel, cutia cu păpuși sau cutia-orologiu – metaforă vizuală dominantă în spectacolul lui Tompa Gábor – este dublată de o cutie muzicală, ce acompaniază gesturile de marionetă ale personajelor și redă descompunerea sunetului articulat în sonorități dezarticulate, până ce totul sfârșește în pantomimă.

Actorii intră perfect în logica aceasta de mecanism „placat asupra viului”, rizibil-terifiant, lăsându-se cu plăcere „mortificați” în ipostaze grotești, ce pendulează între inanimat și infantil. Compozițiile tuturor sunt remarcabile și reușesc să concureze cu brio modelul aparținând confrăților lor de la Teatrul Maghiar. [...]

Cât despre revenirea la Ionesco, oricare vor fi fost împrejurările particulare ce au dictat-o (anul acesta sărbătorindu-se un centenar de la nașterea dramaturgului), la un nivel mai general mi se pare o alegere simptomatică. Să ne amintim de la ce a pornit textul: exasperarea lui Ionesco provocată de stupiditatea noțiunilor și frazelor dintr-un manual pentru învățarea limbii engleze. Universul manualului în cauză a devenit în piesa lui Ionesco expresia eșecului umanității de a proteja umanul. Anul acesta, la Cannes, în țara care a văzut premiera absolută a *Cântăreței chele*, filmul *Polițist, adjectiv* al lui Corneliu Porumboiu a strâns o mulțime de aprecieri și i-a adus României un premiu important. Aparent nici o legătură între premiera clujeană și acest eveniment, dar eu le-am simțit consubstanțiale. Spectacolul lui Tompa Gábor și pelicula lui Porumboiu se înscriu într-un orizont similar de percepție a umanului, văzut ca măcinat de rutină, de clișee. Personajele din pelicula lui Porumboiu, asemeni celor ionesciene, suferă de o vertiginoasă fervoare lingvistică, lexicală, fiind la fel de fascinate de DEX precum odinioară autorul *Cântăreței chele* de manualul său de engleză și ratând, tragicomic, la fel ca personajele ionesciene, exact sensul care umanizează.

(Fragment revizuit din „Cântăreața cheală, superlativ”,
Steaua, XL, nr. 7-8 (729-730), iulie-august 2009)

...

(Despre *Strigăte și șoapte*, după Ingmar Bergman, regia Andrei Șerban)

Fără îndoială, cea mai așteptată montare de la începutul anului a unui teatru autohton a fost *Strigăte și șoapte*, în regia lui Andrei Șerban, adaptare după scenariul filmului (inițial o nuvelă) cu același titlu semnat de cineastul suedez Ingmar Bergman, din 1972. S-au folosit și pasaje autobiografice sau autoreferențiale, provenind, în principal, din *Lanterna magică*, celebra autobiografie a lui Ingmar Bergman, sau din textul-pilot al scenariului peliculei. Producția Teatrului Maghiar de Stat din Cluj a avut premiera în 24 ianuarie, după o serie de repetiții deschise publicului, în maniera cu care ne-a obișnuit deja Andrei Șerban. Personal, am asistat la reprezentațiile din 16 ianuarie (o repetiție semi-publică) și 22 ianuarie (cu titlu de avanpremieră).

În distribuția spectacolului se regăsesc Zsolt Bogdán, în rolul lui Ingmar Bergman însuși, precum și al personajelor masculine din scenariul peliculei (doctorul David, Fredrik și Ioakim, soții surorilor Karina și Maria, și preotul Isak, interpretați pentru ecran de Erland Josephson, Georg Årlin, Henning Moritzen, respectiv Anders Ek), Anikó Pethő, în rolul lui Agnes (personajul interpretat în film de Harriet Andersson), Emőke Kató (Karin / Ingrid Thulin), Imola Kézdi (Maria / Liv Ullmann), Csilla Varga (Anna / Kari Sylwan) și Csilla Albert, în postura asistentei lui Bergman, Ingrid (dublul lui Ingrid von Rosen, cea care avea să fie ultima doamnă Bergman). Interpreții glisează cu finețe între identitatea lor civilă și aceea a actorilor implicați într-o reconstituire teatrală a procesului de creație ce a stat la baza filmului sau a personajelor acestui film – de unde senzația

ușoară de vertij. Toate aceste ipostaze sunt fie schițate fulgurant, fie asumate până în zona psihologiei abisale, fie parodiate, caricaturizate, fie prezentate detașat, cu binevoitoare ironie.

M-am întrebat, firește, de ce această complicație? De ce a simțit regizorul nevoia să recurgă la această dublă „punere în abis” (sau chiar triplă, dacă ne gândim că istoria lui Agnes are valențe de mister creștin, reiterând patimile lui Isus), în loc să se mulțumească cu simpla transpunere pe scenă a poveștii celor patru femei din *Strigăte șoapte*, care e pe cât de concentrată, pe atât de densă și de ofertantă pentru actori.

Înainte de a încerca să formulez un posibil răspuns, trebuie să-i amintesc cititorului subiectul peliculei marelui cineast suedez: Karin și Maria, împreună cu servitoarea casei, Anna, o supraveghează pe sora lor mijlocie, Agnes, aflată pe patul de moarte, cu pântecul măcinat de o tumoră canceroasă. Karina, sora cea mare, și Maria, sora cea mică, sunt ambele măritate, au o situație economică bună, dar fiecare duce în spate o dramă familială. Karin își urăște soțul mult mai vârstnic, cu care a contractat o căsătorie de conveniență ce-i alimentează frigiditatea fizică și psihică, manifestată prin răbufniri emoționale sado-masochiste. Mariajul Mariei este tarat de flirturile și infidelitățile sale de cochetă, sub al cărei aer copilăros, dulce și vesel, de ingenuă, se ascunde multă cruzime. Nici una dintre femei nu reușește să se ridice la nivelul aspirațiilor de bunătate, generozitate, de care ele nu sunt complet străine – de aici furia neputincioasă a Karinei, întoarsă mai cu seamă spre sine, sau regretele și tristețile pasagere ale Mariei. Agnes și tăcuta Anna, în schimb, în melancolia vieții lor retrase, duc o existență simplă, discretă, impregnată de spirit creștinesc autentic, neîntinată

de moralitatea de fațadă a societății, dar nescutită nici ea de angoase și teribile încercări. Dimpotrivă, nevinovăția lor se cere parcă probată cu asupra de măsură... Astfel, devotata Anna, care și-a pierdut cândva fetița în vârstă de trei ani, este acum pe cale să-și piardă și unica prietenă, pe Agnes, asupra căreia se răsfrâng toate instinctele ei materne refulate. Aceasta din urmă se confruntă cu suferințe fizice atroce, capabile să zdruncine chiar și cea mai profundă credință. Patimile lui Agnes sunt un revelator de conștiințe. Mizeria trupului, boala, spectrul morții stârnesc în surorile acesteia, Karin și Maria, sentimente de compasiune, dorința de apropiere și de solidaritate în fața răului, spulberate până la urmă de mult mai puternica lor repulsie, rod al instinctului egoist de autoconservare. Doar slujnica Anna reușește să-și reprime spaimile și să fie alături de Agnes până la sfârșit. Atunci când, asemeni lui Isus pe cruce, aceasta din urmă are un moment în care se simte complet abandonată, Anna o consolează, cu atitudini de Pietă, în timp ce surorile se retrag – secvență amplificată într-un montaj cu tentă onirică, ce pare a fi proiecția conștiinței lor vinovate. Însuși preotul Isak își recunoaște slăbiciunea uman-prea-umană în fața suferinței și a morții, recunoscând în Agnes o forță spirituală care îl depășește: „credința ei era mai puternică”. Celorlalți/celorlalte nu le rămâne decât îndoiala, deznădejdea, închisoarea propriului eu, „sub un cer crud și gol”. O atmosferă cehoviană, de un farmec straniu, relații strindbergiene (cum observa François Truffaut), autoscopii dureroase, desfășurate în surdina rar străpunsă de exasperări expresioniste, cam aceasta e materia filmului lui Bergman, plus efectele estetizante de sunet și lumină, de o rară frumusețe (o

extraordinară realizare tehnică în epocă), sau obsesivele prim-planuri cu figurile actorilor, nemiloase și tandre, în același timp.

Multe se pot specula pe seama opțiunii lui Andrei Șerban pentru arătarea procesului facerii și nu pentru reconstituirea poveștii în sine, a produsului finit. Mă opresc doar la problematica ce mi s-a părut că se leagă organic de supratema spectacolului, cea a credinței – credința în divinitate și credința în eficacitatea artei de a (re)suscita miracolul. Etalarea sforilor, a jocului ca joc și procesualitate, amână mereu sau alungă undeva în trecutul contemplat sentimental (în sensul schillerian al termenului) momentul operei finite, al creației autonome, suficiente sieși. În loc de iluzia totală, perfectă, spectatorului îi sunt servite jumătăți de iluzie, sferturi, trucuri executate parțial la vedere, în așteptarea survenirii clipei de grație, a unei întâlniri sau a unui act de credință, care pot să se producă sau nu – în funcție și de capacitatea sau nevoia publicului de se investi în ceea ce i se prezintă pe scenă.

Complicitatea spectatorilor este absolut necesară pentru întregirea iluziei și refacerea vrajei, se spune în parabola tronului împărătesei din China antică, relatată de naratorul spectacolului, Zsolt Bogdán, în postura lui Ingmar Bergman. În ultimă instanță, de ei depinde dacă vor să creadă în faptul că au în față tronul unei împărătese, scaunul regizoral al lui Ingmar Bergman sau un obiect oarecare de recuzită din dotarea Teatrului Maghiar din Cluj; altfel spus, totul depinde de disponibilitatea publicului de a se autoiluziona, în timp ce „Magicianul” din spatele mașinăriei teatrale (regizorul) își expune propriile deziluzii, îndoieli, neputințe, precum și setea neostoită de miracol. Acestea se fac ecoul tribulațiilor vizavi de

religie și artă ale lui Ingmar Bergman însuși. Nu întâmplător, într-un text publicat în *Adevărul literar și artistic* (nr. din 12 ian. 2010), invocând un eseu al lui Bergman, din 1965, intitulat *Pielea șarpelui*, Andrei Șerban notează:

„Și totuși, acest artist sublim (Ingmar Bergman, n.m.) se îndoiește de forța artei în secolul în care trăim: «Dacă e să fiu cu totul sincer, privesc arta (și nu numai arta filmului) ca pe ceva lipsit de importanță. Literatura, pictura, muzica, cinematografia, teatrul se nasc și se întrețin din ele însele. Noi mutații și combinații apar și apoi sunt distruse. Văzută din exterior, această mișcare posedă o vitalitate plină de nerv... aproape febrilă. Aș spune că seamănă cu o piele de șarpe plină de furnici. Șarpele e mort de mult timp, dar pielea lui se mișcă. Religia și arta sunt ținute în viață din motive sentimentale, ca un gest convențional de curtoazie față de trecut». Nu cred că poate fi formulată o declarație mai lucidă și mai alarmantă a stării de fapt actuale a artei decât aceasta. Vedem că tot ce ne înconjoară corespunde imaginii unei piei de șarpe pline de furnici. O imagine deloc confortabilă, care mă pune pe gânduri dacă într-adevăr mai are rost să continui să lucrez”.

Sentimentalismul, gestul convențional (dejucat ca atare) și curtoazia față de trecutul luat ca model, despre care vorbește eseuul lui Ingmar Bergman, sunt atitudinile fundamentale ce caracterizează deopotrivă spectacolul lui Andrei Șerban. În acest sens, poate cea mai ilustrativă secvență din montarea de la Teatrul Maghiar este aceea în care interpretul lui Bergman aplică peste fața actriței care o joacă pe Agnes o bucată de pânză impregnată cu vopsea verde-movulie, întinzând apoi cu o pensulă peste obrajii fetei machiajul ce-i va imprima culoarea pământiu-lividă a morții. Gestul care demască trucul, reface, simultan, un episod binecunoscut din Noul Testament, acela în

care evlavioasa Veronica șterge cu o maramă figura îmbibată de sânge și sudoare a lui Isus, pe Drumul Crucii. Reverența și contestarea, pietatea și scepticismul, se îmbină aici într-un melanj inextricabil.

Așadar, ne aflăm în burta încăpătoare a șarpelui... Pielea lui foșnește... Scaunul pe al cărui spătar scrie mare „BERGMAN” și de care atârână, într-o parte, o bască îl întâmpină pe spectator încă din holul sălii studio a Teatrului Maghiar, într-un spațiu interstițial, drapat în roșu, în care actorii se amestecă mai întâi printre spectatori, angajându-se în conversații „civile”, pentru ca apoi, încetul cu încetul, să își asume condiția de personaj (multiplicat). După ce studiază afișul spectacolului, pe care figurează însuși Ingmar Bergman, surprins într-o atitudine sugestivă, Bogdán Zsolt prinde să-l încarneze: își afundă basca – emblema regizorului suedez – pe cap și face prezentările, explicându-ne nouă și actrițelor cine ce are de jucat și cum a început totul.

După încheierea prologului, publicul este introdus în sala de spectacol, unde trebuie să traverseze scena pentru a ajunge la locuri, croindu-și drum printre obiectele de recuzită învăluite într-un abur alb, dens, care-i mijlocește scufundarea într-un univers ce se vrea imaterial – și chiar reușește, cel puțin pe moment, să pară ireal, de vis, străbătut fiind, bineînțeles, de strigăte și șoapte. Totul e drapat și aici în roșu, de la scaunele spectatorilor, aliniate de-a lungul unei laturi a dreptunghiului scenei, la cei patru pereți care îi înconjoară, aceasta fiind, în imaginarul lui Bergman, culoarea sufletului. Patul în care zace Agnes, pătuțul-leagăn al fetei Annei, câteva paravane (când transparente, când translucide), niște măsuțe, orologii răspândite prin toată

încăperea, alcătuiesc scenografia minimalistă, de maximă fluiditate, compusă de Carmencita Brojboiu, care semnează și costumele actorilor.

Naratorul Bergman risipește însă rapid magia indusă prin efecte facile, intervine, comentează pe toată durata reprezentației, conduce cu mâinile spoturi de lumină spre chipurile actrițelor, iar acestea, la rândul lor, se smulg ca la un semn din transa celor mai intens-dramatice stări, deturnând cursul jocului, ce părea perfect instalat în zona iluziei realiste, și cerând explicații sau amuzându-se pe seama anumitor situații. E, potrivit regizorului, „o lecție bună de detașare pentru actorii prea identificați cu rolul – cum să fii total liber și în același timp pregătit sută la sută să te implici”, perfect însușită de interpreții Teatrului Maghiar.

Fermecători, charismatici, ca întotdeauna, Bogdán Zsolt și Kézdi Imola își demonstrează încă o dată, fără ostentație, măiestria. Talentul lui Bogdán Zsolt este mai bine pus în valoare de numeroasele și foarte rapidele schimbări de mască. În monologul covârșitor al preotului Isak, actorul mi-a amintit de rolul pe care l-a creat pe vremuri, pe scena Teatrului Național, în spectacolul cu *Hamlet* al lui Vlad Mugur, mai precis de rugăciunea minată de îndoială a lui Claudius. La prima reprezentație la care am putut asista, am mai apreciat în mod deosebit jocul plin de emoție conținută, prezența maternală a lui Varga Csilla. La a doua reprezentație privirea mi-au focalizat-o mai cu seamă Kató Emőke și Pethő Anikó, una într-o dispoziție de zile mari, măturând ca o furie învăpăiată podeaua scenei cu trena rochiei sale negre, de doliu, în timp ce crisparea îi îngheța trăsăturile feței, cealaltă într-o continuă dăruire de

sine, mișcătoare și grăcilă, emanând acea bunătate care nu e de la sine înțeleasă, ci e rodul înțelegerii și al autocontrolului. Am regretat însă puțin privirea „de dincolo”, enigmatică, a lui Harriet Andersson, care e apanajul altei vârste, absența sa neputându-i fi imputată de aceea lui Anikó Pethő. De altfel, la finalul spectacolului, publicul are ocazia să revadă acea privire, surprinsă de aparatul de filmat în ultima secvență a peliculei cineastului suedez, proiectată pe peretele tapizat din fața sa. În dreptul scaunului gol, cu numele lui Ingmar Bergman, întreaga distribuție execută apoi o scurtă reverență, cu mâinile împreunate în salutul chinezesc, ca și cum s-ar afla în prezența unei mari împărătese. Rămâne la latitudinea fiecărui actor sau spectator în parte să stabilească dacă a văzut-o sau nu pe majestatea sa imperială. Mie uneia mi s-a arătat o ciudățenie: o împărăteasă cu ochi oblici, înveșmântată în piele de șarpe.

(„Împărăteasa drapată în piele de șarpe”,
Teatrul azi, nr. 3-4-5, 2010, revizuit în 2026.)

...

(Despre *Supermarket*, dramaturgia și regia de Theo Herghelegiu)

Festivalul Underground, destinat primordial producțiilor independente de teatru, este organizat anual de Casa de Cultură a Municipiului Arad (CAMARAD), al cărei sediu, în stil neoclasic, a găzduit, pe vremuri, una dintre cele mai vechi clădiri de teatru de pe teritoriul actual al României – proprietate a lui Iacob Hirschl, dată în folosință în 1817, deci pe timpul când Aradul făcea parte din Imperiul Austriac. În anul 1873, Teatrul Vechi și-a încetat activitatea, datorită inaugurării clădirii ce adăpostește astăzi Teatrul de Stat „Ioan Slavici”. Schimbându-i-se destinația, sala reamenajată a Teatrului Vechi avea să servească

timp îndelungat drept spațiu de proiecții cinematografice, începând din anul 1907. Aici a rulat, de pildă, în 16 aprilie 1913, primul lungmetraj românesc, *Independența României*. Cinematograful „Urania” a fost închis definitiv în anul 1978, din cauza stării avansate de degradare a clădirii. După minime reparații și tentative de renovare, aceasta a fost redată circuitului teatral în 2002, dar încă își așteaptă salvatorul. [...]

În micul „foaier” al Teatrului Vechi, atunci când plouă, apa se prelinge de-a lungul pereților netencuiți sau picură din tavanul brăzdat de rugina de pe armătura de metal din structura de rezistență a lăcașului. După o perdea ce abia se mai ține într-un colț, la dreapta, se ascund „culisele”, adică un mic depozit de obiecte de recuzită, acoperite de moloz. Sala de spectacol propriu-zisă, cu întreg echipamentul tehnic de care dispune, este complet expusă privirilor spectatorilor, dispuși pe trei laturi. De sub acoperiș, din când în când își fac simțită prezența prin piuituri și țipete scurte porumbeii care s-au aciuiat acolo, făcându-și cuib între grinzile acestei „arce” fantastice sau în micile grote din zidurile de cărămidă. Între aceste ziduri roșcovane am văzut respirațiile înghețate – nu există sistem de încălzire în Teatrul Vechi! – ale interpreților din excelentul muzical *Supermarket*, scris și regizat de Theo Herghelegiu, cea mai complexă reprezentație pe care mi-a fost dat să o văd în cadrul festivalului. După mine, cireașa de pe tortă... Timp de două ore și jumătate actorii joacă, dansează și cântă *live* în această producție a Teatrului Inexistent și a Teatrului Arca din București, ce sper să mai figureze în programul clubului gazdă din capitală, „La Scena”, la data tipăririi rândurilor de față. Este vorba despre un muzical în răspăr, de

fapt, făcut cu un profesionalism de invidiat – un spectacol-manifest contra consumerismului, care uzează, în mod paradoxal, de toate mijloacele teatrului comercial, transformate în instrumente de deconstrucție a structurii dramatice clasice, aristotelice. Verva autoarei se revarsă, însă, pe toate registrele comicului, nu doar asupra unei anumite tradiții teatrale (cu priză preponderent de ordin sentimental la public, bazată pe prestigiul dobândit în timp, sugerează Theo Herghelegiu), cât mai cu seamă, așa cum anticipasem, asupra aspectelor negative ale societății de consum, a cărei emblemă este, evident, *supermarketul* și, mai concret, coșul de cumpărături.

Obiect fetiș al contemporaneității, coșul de cumpărături coagulează toate frustrările, angoasele, ambițiile și fanteziile omenirii. Fie că refuză să-i devină sclavi, fie că îl glorifică, personajele lui Theo Herghelegiu nu se pot sustrage razei sale fascinatorii: asimilat de propriul mediu, omul va sfârși el însuși ca obiect de schimb, în chip de marfă – dovadă idila dintre doi marginali, Romicella, o fetișcană depresivă, jucată cu sensibilitate de fluture pe lampă de Mihaela Popa, și Tutu, un magazionier-cărăuș personificat de Ionuț Burlan (posesorul unei voci excepționale!), însăilată între rafturile *supermarketului*, ce se finalizează prin metamorfozarea îndrăgostitului într-un... salam! (Căci, nu-i așa, iubirea transfigurează...?!) De altfel, în descendența lui Caragiale și a teatrului absurdului, ideea de individ autonom lasă locul aici aceleia de „duo”, sudat, în mod precar, fie de melancolie (Romicella și Tutu), fie de spaimă (perechea de homosexuali Speriat 1 și Speriat 2), fie de invidie (Manuela și Grațîela, două „fițoase” ahtiate după „shopping”, la modul compulsiv). Pare că insul izolat nu mai reușește să constituie, singur, un centru și un întreg, care să iradieze sens.

„Hybrisul” acestei umanități decăzute îl enunță, cu maximă intensitate, excentrica Mașa, desprinsă din filele teatrului cehovian (*Trei surori*), în interpretarea memorabilă a Danei Voicu. În izbucniri de un tragi-comic devastator, aceasta întărește mesajul personajului colectiv (Corul), acuzând resemnarea, inautenticitatea, prozaismul, alienarea contemporanilor, neputința cuplului, absența dialogului real, mediocritatea indivizilor – incomparabil mai lipsiți de miez decât oamenii „de prisos” ce populau odinioară scrierile lui Cehov. Mașa e hârtia de turnesol ce revelează stadiul actual de descompunere atins de spiritul uman.

Coloana sonoră a spectacolului, semnată de Eduard Jighirgiu, care joacă de asemenea în piesă, este, fără doar și poate, de pus la colecție. Am regretat că nu pot să îmi cumpăr un DVD cu albumul *Supermarket*, pe care l-aș fi vrut să includă textul muzicalului, ce combină proza cu fraza versificată în stil voit naiv, când mușcătoare, când amuzantă, cu alunecări spre registrul absurd. În spectacol mai evoluează, absolut onorabil, Andreea Duță, Adriana Drăguț, Karl Baker, Cristina Moldoveanu, Ioana Ciorață, Oleg Apostol, Niculae Predica, acompaniați la pian de Tiberiu Chiranus. Performanța lor, a tuturor, ca echipă, este absolut remarcabilă, dar ca apariții individuale cred că e de reținut și urmărit numele foarte tinerei actrițe Mihaela Popa, ca să nu mai vorbesc de Dana Voicu sau de polivalentul Eduard Jighirgiu.

(Fragment revizuit din „Flash-uri – Underground
și Euromarionete”, *Teatrul azi*, nr. 9-10, 2010)

...

(Despre *Tipografic Majuscul* – concept, regie și scenariu de Gianina Cărbunariu, *Familia offline* de Mihaela Michailov, în regia lui Radu Apostol, *Nu ne-am născut în locul potrivit*, concept, regie și dramaturgie de Alice Monica Marinescu și David Schwartz, *Zic Zac*, concept, regie și interpretare semnate de Andrea Gavrilu și Ștefan Lupu, *Clear History*, concept de Nicoleta Esinencu și *Parallel*, în regia lui Ferenc Sinkó și a Letei Popescu)

Tema ediției din acest an a festivalului Temps d’Images a fost „solidaritatea” (sau absența ei), majoritatea pieselor de teatru reprezentate sub acest generic fiind puternic ancorate în social, atât prin problematica abordată, cât și prin mijloacele de investigare a realităților curente sau devenite istorie utilizate, cum ar fi recursul la document ori la alte materiale „ready-made” (de tipul interviurilor redade *ad litteram*). [...]

Din oferta generoasă de spectacole înscrise în festival am reușit să vizionez cinci: *Tipografic Majuscul* – concept, regie și scenariu semnate de Gianina Cărbunariu (Asociația dramAcum și Teatrul Odeon), *Familia offline*, în regia lui Radu Apostol, pe un scenariu de Mihaela Michailov (Asociația Culturală Replika și Teatrul Foarte Mic), *Nu ne-am născut în locul potrivit* – concept, regie și dramaturgie semnate de Alice Monica Marinescu și David Schwartz, *Zic Zac*, un spectacol conceput de Andrea Gavrilu, „rezemată” de Ștefan Lupu, potrivit materialelor promoționale (o producție UNATC București), și *Clear History* – concept Nicoleta Esinencu (Teatru-spălătorie, Chișinău, Republica Moldova).

Îmi erau deja cunoscute alte trei spectacole reprezentate în cadrul festivalului, toate realizate de către proaspeți absolvenți ai Facultății de Teatru și Televiziune din Cluj: e vorba de

Autobahn de Neil LaBute, regia Leta Popescu, *Funde James Bosley*, regia Lorand Maxim (ambele ieșite între timp din circuit, din câte am înțeles), și *10 studii despre iubire cu „i” mic* – concept de Lucia Mărneanu și Andrei Mărginean, regia și scenariul Lucia Mărneanu. La spectacolul *Parallel*, în regia lui Ferenc Sinkó și a Letei Popescu (coproducție GroundFloor Group – ColectivA), care a avut avanpremieră în festival, am avut ocazia să asist ulterior, la premiera oficială din 5 decembrie.

Mugur fraged, adevărul...

Cu *Tipografic Majuscul*, regizoarea Gianina Cărbunariu continuă explorarea și interogarea (memoriei) trecutului nostru recent, predecembrist, începută cu spectacolul *X mm din Y km*, bazat pe o filă din dosarul de urmărire al disidentului Dorin Tudoran.

Tot de la un dosar de urmărire pleacă și cel mai recent spectacol al ei, și anume de la dosarul „Elevul”, avându-l drept protagonist pe Mugur Călinescu (28 mai 1965 – 13 februarie 1985), de al cărui caz regizoarea a aflat parcurgând cartea *Șase feluri de a muri*, semnată de istoricul Marius Oprea (Polirom, 2009). Este vorba despre un adolescent dintr-o familie de condiție modestă din Botoșani, de doar 17 ani la momentul deschiderii dosarului, care, în 1981, pe când era încă elev al Liceului „A.T. Laurian” din localitatea pomenită, s-a încumetat să critice situația politică și economică a țării (fiind marcat de audiția clandestină a emisiunilor difuzate de postul Europa Liberă). Protestul său inedit s-a concretizat prin inscripționarea cu creta a unor lozinci și mesaje anticomuniste pe câteva panouri și ziduri din centrul orașului, băiatul intrând astfel în vizorul Securității, alături de anturajul său. După numeroase

acțiuni de intimidare și punere la punct a „insolentului”, s-a încercat inclusiv racolarea lui pe post de informator, însă fără succes. Mugur Călinescu a decedat prematur, la vârsta de 20 de ani, suferind de leucemie, boală despre care s-a speculat că i-ar fi fost provocată prin iradiere de către agenții Securității. Scenariul spectacolului îl constituie un colaj de texte din dosarul de urmărire informativă și interviuri realizate cu doi ofițeri implicați în operațiunea de supraveghere, precum și cu mama băiatului.

Dacă în *X mm din Y km* (adică din kilometri de dosare strânse în arhivele Securității) regizoarea pune sub semnul întrebării valoarea de mărturie, veridicitatea și autenticitatea documentelor furnizate de fosta poliție politică, iar, la limită, chiar a cuvântului scris, printr-un ingenios joc al schimbărilor de perspectivă, în *Tipografic Majuscul* puterea cuvântului e reafirmată în forță – cu majuscule.

Astfel, cu ajutorul imaginilor proiectate de camere mânuite *live* de către actori, procedeu cu care Gianina Cărbunariu ne-a obișnuit deja, inscripțiile băiatului ajung să acopere nu doar salteaua-paravan din fundal, tavanul sau podeaua, ci și trupurile interpreților concetățenilor lui Mugur, care încearcă exasperați să le „scuture”, să le comprime până la anihilare, să șteargă urmele „crimei de lezmajestate” comise de imprudentul adolescent. Cuvintele și ideile din spatele lor se dovedesc contagioase, periculoase, autorul – inițial anonim – reușind să declanșeze o adevărată criză în sistem și să semene panică în rândurile agenților și supușilor săi. Nu întâmplător, băiatul se întreabă de ce se tem toți de mângălelile lui, de vreme ce le-au catalogat drept neadevăruri. Ca niște pietre aruncate în apă, ele

provoacă o reacție în lanț, propagată în cercuri concentrice: cercul familiei (destrămate), al prietenilor, al colegilor de școală, al profesorilor, al locuitorilor orașului, al informatorilor, al cadrelor din Securitate, doar că cercurile acestea înfiorate se repliază și se strâng apoi, sufocant, în jurul lui Mugur.

Eroul e supus la presiuni greu de suportat și aproape imposibil de parat (pe inspirata coloană sonoră compusă de Bogdan Burlăcianu revine mereu, ca laitmotiv, o frântură din *Under Pressure*, celebra melodie a formației Queen), de la șantajul emoțional (practicat mai mult sau mai puțin conștient de mama băiatului), suspiciune (colegi), dezicere (amici, tatăl), intimidări și amenințări (din nou tatăl și organele Securității), anchete (cu posibile episoade brutale, inclusiv sub aspect fizic), filaj, ascultarea telefonului (organele Securității), la o ședință de demascare, în care ipocrizia, cinismul și lașitatea sunt la ele acasă (reprezentanții autorității școlare). În această situație, Mugur se închide tot mai mult în sine, făcând jocul „reeducatorilor” săi doar de formă.

O scenă magnetică prin ambiguitatea și bogăția semnificațiilor ei condensează întregul tâlc al istoriei: salteaua-paravan din fundal se prăbușește controlat, susținută de sfori (într-o primă fază gândul mi-a fugit la Zidul Berlinului și la albumul *The Wall* al celor de la Pink Floyd), iar băiatul se angajează într-o suită de salturi și asalturi asupra acesteia, aruncându-se repetat pe burtă, cu mâinile și picioarele desfăcute larg, ca o pasăre în zbor frânt, în același timp atrasă și respinsă, propulsată înapoi de trambulina-obstacol. E ceva sublim și, totodată, grotesc, tragicomic și absurd, în confruntarea aceasta tenace și mută a omului cu un sistem aflat la pământ, dar care își exercită încă forța asupra individului, la fel de implacabil ca legea gravitației.

Scenografia spectacolului e sobră și economicoasă: câteva scaune, salteaua-paravan amintită, folosită adeseori pe post de ecran, aparatele de proiecție manevrate cu dexteritate de către actori, care captează pe viu și aduc în prim-plan reacțiile fizionomice ale interpreților, surprind grimase, decupează priviri aflate în dialog, mișcări ale buzelor, sau mijlocesc proliferarea textelor cu caracter subversiv. Cromatic, predomină tonurile de gri, nuanțele intermediare între alb și negru, care evocă cenușiul vieților și al străzilor în comunism, despre care nu uită să pomenească aproape nici un supraviețuitor al acelei perioade.

Regizoarea apelează la tehnici ale distanțării în felul în care dirijează jocul actorilor, iar aceștia se pliază bine pe rupturile de ritm impuse de o astfel de abordare – punctate la nivel sonor de zgomote sacadate care evocă atât păcănitul unei mașini de scris la trecerea de la un rând la altul, cât și sunetul de ușă grea, metalică, ce se trănțește cu putere în urma ta. Interpreții își asumă cu ușurință mai multe identități, inclusiv pe aceea de narator (având fiecare de întrupat mai multe personaje), precum și coregrafia studiată a spectacolului, culminând cu secvențe de pantomimă. Cu toate acestea, actorii se simt parcă mai în elementul lor atunci când li se dă răgazul să dezvolte pe scenă o relație, să adâncească o stare, să foreze în interiorul personajelor. (O fi o chestiune de temperament, de școală, de obișnuință?) Scena se animă vizibil în astfel de momente, chiar dacă ele sunt, la exterior, cele mai statice din ansamblul spectacolului, cu actorii așezați pur și simplu pe scaune și angrenați în conversație.

Cătălina Mustață creionează în tușe delicate portretul mamei umile, timorate, măcinate de grijă pentru fiul ei, și e

tendențioasă cu măsură în postura lucrătoarei care dă informații la Securitate despre inscripțiile cu bucluc, în timp ce Alexandru Potocean și Mihai Smarandache trec cu mult aplomb, chiar cu impetuozitate, de la ipostaza de anchetator la cea de anchetat.

Gabriel Răuță, în rolul tatălui lui Mugur, reușește să dea un contur frisonant portretului bărbatului a cărui brutalitate e potențată de lașitate. Silvian Vîlcu, interpretul lui Mugur, îmbină firesc idealismul și luciditatea, pândite de melancolie, ale unui adolescent taciturn, cu inteligența tăioasă, care, în treningul lui negru cu glugă, s-ar încadra perfect în rândul tinerilor din zilele noastre, formați în cultura protestelor stradale. Deziluzia nu vine deodată în cazul său, căci e materia vâscoasă pe care lumea aceea gri o respira în fiecare secundă și care nu poate decât să devină și mai consistentă în prezent, când vechii persecutori își declină cu nonșalanță orice responsabilitate, așa cum se întâmplă la finalul spectacolului. În ciuda gravității faptelor reprezentate pe scenă, nu lipsesc din montare nici accentele hilare - teama, isteria colectivă, fățarnicia luând adeseori aspecte rizibile, care fac oarecum mai digerabilă pastila cea amară. Talentata echipă de realizatori nu ratează nici o ocazie de a învia și umaniza notele aflate la dosar.

Părinți de carton

Dacă spectacolul Gianinei Cărbunariu se axează în principal pe problematica individului aflat în conflict cu societatea – împotriva căruia semenii se coalizează cu intenția reală sau mimată de a-i face un bine, chiar dacă binele acesta presupune renunțarea la adevăr și principii, semnarea pactului cu agresorul – și mai puțin pe aspectul purității maculate a unui

minor (căci Mugur Călinescu nu atinsese vârsta majoratului la momentul „ofensei” comise la adresa autorităților și a ofensivei subsecvente a Securității), *Familia offline*, în regia lui Radu Apostol, tratează explicit condiția de copil în România și, mai precis, a copilăriei sacrificate pe altarul fantasmei bunăstării economice. Spectacolul face parte dintr-un proiect intitulat „Copiii migrației”, care, așa cum se precizează pe pagina de prezentare de pe Facebook, „își propune să dezbată – prin mijloace teatrale – problematica migrației forței de muncă, din perspectiva copiilor rămași în țară”. Distribuția e alcătuită din copii, cu excepția actorilor Mihaela Rădescu (excelentă în travesti, în rolul bunicului lovit de senilitate, care e și un fel de *raisonneur* involuntar, comic, al poveștii, un bufon à contre-coeur) și Viorel Cojanu (discret și abil conducător de joc în rolul fratelui mai mare și al părintelui-surogat, al părintelui prin delegație, în absența părinților reali, până la momentul abdicării de la această postură). Micii interpreți sunt Bianca Gheorghe, Denis Nadolu, Ionuț Roșca, Mario Ștefan, Andreea Baraitan, Georgiana Moise, Anca Negoită, Roberta Parascan și Ana Maria Zaincovschi, toți elevi ai Școlii 55 din cartierul bucureștean Republica.

Scenariul semnat de Mihaela Michailov surprinde câteva episoade semnificative, punctate de momente critice, din existența unei familii ai cărei principali susținători (mama și tatăl) sunt plecați la cules de căpșuni în Spania. Din când în când cei doi trimit acasă cadouri și, la un moment dat, chiar un bebeluș, spre a fi crescut, alături de frații săi, de către singurul fiu ajuns la vârsta maturității și integrat, la rândul său, în câmpul muncii. Scenariul, regia și scenografia spectacolului

(ultima semnată de Maria Manda) denunță necruțător iresponsabilitatea părinților care își închipuie că grija și căldura părintească pot fi suplinite în vreun fel de abundența bunurilor materiale, confecționate toate din carton în montarea lui Radu Apostol. Opulența aceasta de butaforie nu face decât să accentueze aspectul sărăcăcios al interiorului apartamentului în care se derulează acțiunea piesei și să evidențieze derizoriul obiectivului vizat de către părinți, cu prețul neglijării cvasitotale a copiilor, aflați, practic, într-o stare vecină cu abandonul.

Mezinul familiei, făcut colet și expediat în țară, fără, aparent, vreo umbră de remușcare, nici nu este reprezentat în carne și oase în spectacol, ci e figurat de o cutie goală de carton, trecută din brațe în brațe: e simbolul victoriei idealului material asupra celui uman și a vidului asupra ființei, asupra prezenței. Însă marea reușită a spectacolului nu constă atât în afirmarea unei teze (care, poate, cel puțin în anumite medii, nici nu mai are nevoie de demonstrație), cât în dezinvoltura cu care se desfășoară pe scenă micii actori.

Copiii selectați în echipa spectacolului au participat în prealabil, timp de un an, la niște ateliere de „teatru educațional” (în urma cărora au rezultat și două cărți, semnate de Mihaela Michailov și Radu Apostol, una conținând textul piesei, *Familia offline, spectacol de teatru educațional*, iar alta documentând metoda de lucru, *Teatrul educațional, jocuri și exerciții*).

Într-un studiu devenit clasic, *Către o poetică a performance-ului*, aparținând regizorului și teoreticianului american Richard Schechner (vezi *Performance. Introducere și teorie*, UNITEXT, 2009), autorul identifica cele trei locuri unde se petrece ceea ce el consideră a fi esența dramei, și anume, transformarea. În

teatru, susținea Schechner, transformarea se produce „la trei nivele diferite: 1) în dramă, adică în poveste; 2) în actorii a căror sarcină specială este aceea de a suferi o rearanjare temporară a corpului/minții lor, ceea ce numesc «transportare» [...]; 3) în publicul în care schimbările pot fi fie temporare (*entertainment*), sau permanente (rituale)”. Nu știu în ce măsură *Familia offline* își poate transforma spectatorii în sensul dorit de către autorii săi și pe ce termen. Probabil că în lungul său traseu prin țară, în zonele serios afectate de fenomenul migrației forței de muncă și de lăsarea în urmă a copiilor, pe unde spectacolul a fost reprezentat de nenumărate ori în turneu, acesta a condus la conștientizarea de către o parte a membrilor comunităților respective a pericolelor la care își expun urmașii: carențe afective grave, soldate uneori cu disfuncții organice (prin somatizarea tulburărilor psihice cauzate de absența părinților), inadaptare, autoizolare, marginalizare, eșec școlar, risc crescut de accidente (copiii nefiind supravegheați corespunzător), maturizare precoce ș.a.m.d.

Oare câți părinți dintre cei care își petrec majoritatea timpului la lucru în străinătate, despărțiți de progeniturile lor, s-au aflat, totuși, în sală la aceste reprezentații? Nu neg, desigur, egala importanță a informării și sensibilizării persoanelor din anturajul copiilor „migrației” (inclusiv a colegilor lor de școală, de pildă) cu privire la problemele cu care aceștia se confruntă zi de zi și care explică posibile deviații de comportament. În rândul acestora impactul spectacolului a fost, pesemne, considerabil. În culisele festivalului Temps d’Images, în cadrul căruia echipa de realizatori a avut curajul să înfrunte un alt tip de public decât publicul său țintă, am avut, însă, ocazia să

înregistrez și reacții adverse. La sfârșitul reprezentației, un spectator se întreba dacă o școală sau un liceu nu ar fi fost o scenă mai potrivită pentru un astfel de spectacol. Pe lângă riscul ca mesajul social al montării lor să cadă aici în gol, realizatorii și-au mai asumat unul, de data asta pe latură estetică: să figureze în programul manifestării cu un spectacol jucat în principal de minori, deci de artiști amatori, alături de piese interpretate exclusiv de actori profesioniști. Sigur că performanțele pe care unii și alții le pot atinge nu sunt comparabile, copilul-actor beneficiind, în schimb, din start, de indulgența și simpatia înduioșată a publicului.

Totuși, montarea lui Radu Apostol nu mi s-a părut deloc lipsită de virtuți artistice: micii interpreți nu se screm defel să facă teatru, nu au mina aceea crispată și nici atitudinea de animal împăiat, atât de frecvent arborate la serbările școlare, ci se joacă cu relaxare, cu lejeritate, cu bucurie, cu umor (în ciuda temei abordate), gândesc clipă de clipă situațiile în care se regăsesc, cântă, dansează, există cu adevărat sub ochii noștri. Privirile ațintite asupra lor nu îi mortifică. Neastâmpărul, forfota, haosul, spontaneitatea specifice universului copiilor sunt încorporate și speculate abil în spectacol, nicidecum reprimare.

Puțină importanță are faptul că eu una am plecat încântată de la spectacol: în cazul acesta cred că distribuția a resimțit și va resimți în timp cel mai tare urmele „transformării” despre care vorbea Richard Schechner – altfel spus, copiii care, puși sub lupă, au învățat să se regăsească pe ei înșiși. Ceea ce nu-i puțin lucru: să te transformi în ceea ce ești și să te arăți așa lumii, în loc să îi întorci o figură convențională...

Ubi bene?!...

Într-o încercare – dificilă! – de ierarhizare, aş spune că cea mai puternică interpretare la care mi-a fost dat să asist în cadrul festivalului Temps d'Images le-a aparţinut actorilor îndrumaţi de David Schwartz în *Nu ne-am născut în locul potrivit*, spectacol pe un scenariu alcătuit de către regizorul însuşi şi de Alice Monica Marinescu pe baza a cinci interviuri cu persoane reale, care au trecut prin experienţa traumatizantă a refugieiului. În structura mozaică a piesei rezultate se regăsesc şi câteva fragmente din *Ghidul de Obţinere a Cetăţeniei Române pentru Cetăţeni Străini* sau versurile imnului naţional. Trei dintre poveştile de viaţă reţinute de autori îi au drept protagonişti pe un palestinian din Kuweit (interpretat de Alexandru Fifea), o sârboaică (Katia Pascariu) şi o irakiancă de religie creştină (Silviana Vişan), cu toţii refugiaţi în România postdecembristă de spaima războaielor şi a conflictelor religioase şi interetnice din locul lor de baştină.

O evreică (interpretată de Mihaela Rădescu) – care, datorită apartenenţei tatălui său la mişcarea comunistă, copil fiind, fusese nevoită să se refugieze împreună cu familia în Uniunea Sovietică, întoarsă în România – trăieşte la vârsta a treia un al doilea exil, de data asta în propria ţară, după ce este aruncată în stradă în toiul nopţii, doar în cămaşă de noapte, în urma retrocedării către vechii proprietari a casei în care locuia (şi care fusese naţionalizată sub regimul comunist). Bătrâna doamnă găseşte acum refugiu în sânul comunităţii evreieşti din Bucureşti, fiind găzduită într-un cămin de bătrâni gestionat de către membrii acesteia (Căminul „Moses Rosen”).

În fine, o altă poveste, oarecum excentrică, întrucât îi lipsește referința românească, ce constituie punctul comun al celorlalte patru (pe lângă, desigur, tema mare a dezrădăcinării), este a afganului crescut de părinții săi în refugiu în Iran, care alege, într-o primă fază, să se întoarcă în țara de origine, devastată de războaie, dar, după efectuarea unor studii în Germania, se hotărăște ulterior să fugă în Occident, împreună cu prietena lui (cu care a înființat o formație de muzică). Amândoi visează să ajungă, cu orice preț, în Statele Unite ale Americii, chiar riscându-și viața pe parcursul unui transport clandestin de persoane.

Cele cinci istorii împletite constituie o mărturie-fluviu impresionantă despre condiția de exilat, rostită pe un ton când amar, cu buzele uscate (bătrâna evreică), când febril, pătimaș, revoltat (palestinianul, persecutat împreună cu familia sa, rând pe rând, de către kuweitieni, evrei, irakieni, și expulzat, într-un final, definitiv, din țara natală, pentru „vina” de a fi solicitat cetățenia română), ori blajin, împăciuitor, fără resentimente, dar nici capitulând (văduva sârboaică, mamă a doi copii, convertită în România la baptism), alteori pe ton de mirare copilărească, naiv-comică (femeia din Irak, care speră să se regăsească la un moment dat cu frații și surorile ei, răspândiți prin Occident, obiectiv de împlinirea căruia o despart însă lipsurile materiale), sau de îndârjită împotrivire, cu accente *hip-hop* (tânărul afgan).

Sunt atinse subiecte precum discriminarea, marginalizarea, exploatarea, abuzurile la care este expus insul care nu aparține majorității unei țări (străinul, minoritarul, apatridul), fie sub presiunea fățișă a sistemului ori cu asentimentul tacit al autorităților, fie din cauza intoleranței unor indivizi sau comunități

dominante, sau, de cele mai multe ori, din toate aceste motive conjugate. Detaliile și filtrul subiectivității fiecărui povestitor în parte au darul să însuflețească niște realități poate bănuite de către spectator, dar niciodată aprofundate și percepute în adevărata lor amploare, în absența unor experiențe similare de viață.

Asupra publicului autohton un impact deosebit îl are lumina percutantă pe care personajele o aruncă asupra situației din România, a relațiilor străinilor cu indigenii și a relațiilor din sânul etniilor care o locuiesc. Sărăcia, șomajul, birocrăția, corupția, hoția, promiscuitatea, ostilitatea față de romi, încălcarea drepturilor azilanților străini, garantate lor prin lege, nu trec neobservate, la fel cum nu trec nenotate nici micile dovezi de solidaritate, de oriunde ar veni ele. Verva satirică a regizorului potențează ironia din spatele anumitor remarci, precum în scenele în care azilanta din Serbia se luptă să învețe pe de rost Constituția României și imnul *Deșteaptă-te, române!*, în vederea prezentării la examenul pentru dobândirea cetățeniei române.

Lectura cu voce tare a *Ghidului de Obținere a Cetățeniei Române pentru Cetățeni Străini* oferă, de asemenea, prilej de umoristică delectare pe seama frazeologiei goale, a limbajului de lemn și a lipsei de adecvare a textului la profilul și nevoile cititorilor vizați. Repetiția cuvântului „democrație” în tot acest context nu poate decât să stârnească zâmbete, acompaniate, ce-i drept, de scrâșnetul dinților.

Scenografia spectacolului, concepută de Adrian Cristea, este cu adevărat minimalistă: scena e ocupată de cinci microfoane și cinci scaune, care evocă un peron de așteptare, undeva, la o intersecție de drumuri – spațiu de trecere, impersonal, al nimănui, care vorbește cu de la sine putere despre starea de

venetic a apatridului (dar oare nu și a omului generic și mai ales a omeniei, pentru care pare că încă nu s-a inventat locul potrivit?!).

Costumele actorilor sunt haine de zi cu zi, destul de terne și de sărăcăcioase, cu puține elemente de identificare, cum ar fi legătura de cap, care ajută la a o „îmbătrâni” pe Mihaela Rădescu în rolul evreiceii, sau paltonul care îi conturează Katiei Pascariu o alură de asemenea mai matură, de ființă muncită și umilă în postura sârboaiicei.

Monoloagele, intercalate cu o știință bine strunită a montajului, sunt întrerupte din când în când de scurte momente muzicale sau scandate, în timpul cărora interpreții scot la iveală niște sticle ascunse în suportul microfoanelor, pe care le folosesc pe post de instrumente de percuție. Alteori, monologul se transformă în veritabilă polifonie, povestea unui personaj fiind preluată de către celelalte și spusă de mai multe voci.

Actorii vorbesc în general cu fața la public, iar uneori i se adresează direct, dar nu prea des (păstrând, pe cât posibil, accentul modelelor lor reale). Asemeni Gianinei Cărbunariu, David Schwartz este un adept al tehnicilor distanțării, care îi permit să infuzeze o doză de dramatism scenariului inițial, ce risca altminteri să rămână mult prea ancorat în discursiv. (Deși regizorul a operat cu infinită discreție, acest tratament aplicat materialului de la baza piesei trădează o preocupare de ordin artistic, și nu doar pentru dimensiunea politico-socială a spectacolului, legată de identificarea și exploatarea nucleelor de teatralitate ale istoriilor consemnate prin metoda verbatim.)

Jocul implicat și extrem de convingător al actorilor compensează ușoarele lungimi care i se pot reproșa montării.

Acolo unde reușește David Schwartz, eșuează (parțial) regizoarea Nicoleta Esinencu cu spectacolul *Clear History*. Sobrietatea dusă la extrem devine, în acest caz, ușor tendențioasă, tezistă, iar refuzul actorilor de a ieși la aplauze la final nu a făcut decât să-mi confirme prima impresie.

Spectacolul abordează un subiect dacă nu tabu, în orice caz încă ținut sub preș la noi, neintrat în conștiința publică: e vorba despre lichidarea sau deportarea în Transnistria a evreilor din teritoriile românești de peste Prut în timpul regimului lui Ion Antonescu, acțiuni întreprinse de Armata Română (aflată în glorios marș de eliberare a zonei de sub ocupația sovietică), cu aportul populației românești locale.

Asemeni lui David Schwartz, regizoarea din Republica Moldova și-a conceput scenariul (bilingv, româno-rus) pornind de la fragmente de interviu cu martori ai tragicelor evenimente, combinate cu discursuri oficiale și documente de epocă. Pe ecranul din spatele actorilor sunt proiectate fotografii cu victimele pogromului, surprinse în periplul lor de coșmar spre lagărele de muncă și ghetourile din Transnistria, sau extrase din presa vremii, care probează orientarea antisemită a guvernării românești. Uneori imaginile îi acoperă complet pe interpreți, alteori persoana care ia cuvântul apare decupată într-o fâșie de lumină. Pe coloana sonoră a spectacolului figurează mici secvențe de interviu, mixate cu bucăți de discurs oficial, în varianta originală.

Doriana Talmazan, îmbrăcată într-o rochie neostentativă, neagră, imobilă și dreaptă ca o lumânare aproape pe parcursul întregii reprezentații, oficiază din mijlocul scenei, evocând prigoana comunității evreiești din Basarabia și Bucovina și dând glas, rând pe rând, atât agresorilor, cât și agresaiilor.

La dreapta ei, Veaceslav Sambriș, așezat pe un scaun, deapănă pe îndelete, cu accent moale, moldovenesc, amintirile macabre din copilărie ale unui simplu băietan de la țară, nevoit să asiste la dezlănțuirile de ură și violență ale consătenilor săi, îndreptate împotriva vecinilor evrei. La stânga, pe alt scaun, Irina Vacarciuc povestește istoria unei femei, martoră a aceluiași gen de evenimente, acuzată la un moment dat că și-ar fi însușit niște bunuri din casele părăsite ale evreilor – deși nu făcuse altceva decât să urmeze exemplul gloatei... Evocările celor trei constituie un inventar al ororii, cuprinzând scene cumplite de spoliere, de tortură, de exploatare, de viol, crimă și profanare. Iar sentimentul, deloc confortabil, care te însoțește pe parcursul relatării este că lucrurile se pot repeta: într-un context propice, cu „libertate de la poliție” și asmuțit de cuvântări deșănțate, „spiritul primar agresiv”, cum îl numea Marin Preda, poate re izbucni oricând la suprafață.

Și totuși, cu toate că actorii își fac treaba cu credință și onestitate, fiind ei înșiși cutremurați de faptele înșirate, cu toate că publicul e și el la rândul lui mișcat, iar la sfârșit, în sală, se lasă o tăcere grea, în consonanță cu atmosfera extrem de apăsătoare a spectacolului, nu mi-am putut reprimă senzația că emoția resimțită (sau, mai bine spus, smulsă prin băgatul degetului în ochi) s-a datorat mai degrabă realităților istorice prezentate decât performanței artistice, pe principiul „viața bate arta”. Au fost de ajuns două clipite pentru ca o simplă voce tremurătoare din *off*, de pe coloana sonoră a spectacolului, aparținând unuia dintre martorii direcți ai evenimentelor rememorate, să risipească vraja hipnotic-glacială indusă de jocul reținut, la modul programatic, al actorilor, cu clocotul ei greu strunit de simțiri, pesemne lungă vreme înăbușite.

Încurcatele căi ale inimii

Alături de preocuparea pentru omul social, omul ca exponent al istoriei, o altă direcție importantă de investigație cu mijloace teatrale bine reprezentată în cadrul festivalului Temps d'Images a constituit-o intimitatea, fără să lipsească nici aici problematizarea cu implicații ce depășesc cercul relațiilor apropiate. În spumosul *Zic Zac*, spectacol conceput de Andrea Gavriliiu, atracția și tensiunea în cuplu, zigzagul pasiunii între orgoliul stăpânirii de sine și dăruirea de sine, între plăcerea dominației și voluptatea supunerii, între respingere și dorință, se exprimă în pași rapizi de dans, punctați de mișcări acrobaticе, cu o vervă ameteitoare.

Nu există un fir narativ foarte clar dezvoltat pe parcursul reprezentației: tema perechii sudate sau despărțite după cum dictează ritmurile stăpânite de un fel de zeu al muzicii (DJ-ul hirsut, mucalit și capricios, interpretat de Gabriel Costin) se pierde de câteva ori pe parcurs, pentru a fi regăsită spre final. Vorbim mai degrabă de o suită de improvizații (la origine), puse ulterior cap la cap – dar ce iureș, ce bucurie a jocului, câtă energie emană performerii!

Andrea Gavriliiu (strălucitoare și plină de nerv) și Ștefan Lupu (febril și expresiv) încarnează mai multe ipostaze ale feminității, respectiv ale masculinității: la început ei apar în posturile a doi tineri scrobiți și înțepați, care se tatonează, cu interes reciproc mai mult sau mai puțin voalat, de la mesele unui restaurant cu bar și discotecă, apoi ea se transformă în *femme fatale*, iar el în urmăritorul și cuceritorul ei, care o transformă în sclavă, până când amorul celor doi ia o alură de competiție sportivă, devine zbucium, duel în vorbe de duh și

vorbe în doi peri, schimonoseală sau zbatere gracilă, înfiorată ca o atingere neconsumată (scena sărutului imposibil) – și tot așa.

Paleta muzicală diversă și schimbările de costum reflectă variațiile din chimia subtilă a cuplului, colorând sonor și vizual spectacolul. Dar principalul atu al montării rămân interpreții, al căror entuziasm debordant e contagios. La Cluj dedicația lor a fost răsplătită cu aplauze dintre cele mai călduroase, cu atât mai mult cu cât în public s-au aflat și foștii lor profesori de actorie, plus o seamă de studenți de la Facultatea de Teatru și Televiziune locală.

În fine, nu pot să închei trecând cu vederea peste un spectacol ca *Parallel*, în regia lui Ferenc Sinkó și a Letei Popescu, pe care l-am văzut, însă, așa cum am precizat în introducere, după încheierea festivalului, la premiera oficială.

Una dintre protagoniste, Lucia Mărneanu, este o tânără și talentată actriță și graficiană, care a făcut deja valuri în zona teatrului independent cu *10 studii despre iubire cu „i” mic*, un *one-woman show* scris, regizat și performat de ea, ce demontează iubirea convențională și mitologia *kitsch* creată în juru-i, pentru a-i opune o viziune foarte personală despre dragoste, concepută ca expunere a insului și vulnerabilitate absolută în fața ființei iubite.

În *Parallel*, alături de Lucia Mărneanu evoluează kata bodoki-halmen, o proaspătă absolventă de – țineți-vă bine! – Teatrologie, marea revelație a acestei montări. Cele două au contribuit în mod substanțial la scrierea scenariului spectacolului, care se vrea unul de echipă, incluși fiind aici, pe lângă regizori și protagoniste, Valentin Oncu (scenografie), Gyopár

Bocskasai (costume), danaga (muzica – la concurență cu kata bodoki-halmen, care cântă *live*, acompaniindu-se la ukulele, câteva melodii compuse de ea însăși) și Tihamér Török (video).

Am recunoscut în finalul poetic al spectacolului pana iscusită a Luciei Mărneanu, cunoscută deja mie din *10 studii...* Spectacolul este vorbit aproape integral în limba engleză și subtitrat în română. În prima parte predomină, însă, limbajul corpurilor: actrițele nu scot nici un sunet articulat, doar se străduiesc să urmeze instrucțiunile unei antrenoare de *fitness*, care emite indicații energice din ecranul unui laptop, plasat cu spatele la public. Fetele sunt echipate în *body*-uri lucitoare (unul roz, altul roșu) și ciorapi țipători (verzi, respectiv albaștri), părând foarte preocupate de sculptarea formelor lor feminine. Concentrarea, îmbrăcămintea, mișcărilor uneori stângace, în contratimp cu ritmul dictat din ecran, le conferă un aer comic. Pe măsură ce trece timpul și oboseala începe să-și spună cuvântul, spectatorul resimte, la rândul său, un oarecare disconfort.

Exercițiile se întesc, devin din ce în ce mai solicitante, mușchii se încordează cu tot mai multă putere, transpirația curge. Gimnastica se transformă în cursă nebună, torturantă, imaginea chinuită a protagonistelor evocând calvarul dietelor excesive și al antrenamentelor nesfârșite pe care omul contemporan e gata să-l traverseze obsedat de silueta perfectă, așa cum o definesc revistele *glossy*, *mass-media* în general. Fetele sar acum coarda, ridică greutatea, își flexează brațele cu obstinație sub presiunea lor – și parcă nu mai sunt atât de feminine, ci trec în pielea sexului opus.

Încet-încet se precizează câmpul de investigație al spectacolului: limitele de gen, identitatea sexuală, convențiile sociale privitoare la frumusețe și gen, precum și relația nu totdeauna armonioasă dintre trup și spirit.

Scena e divizată de un perete care o traversează pe la mijloc, perpendicular pe zidul din fund, și se oprește, în față, la ceva distanță de marginea ariei de joc delimitată de spectatori, lăsându-le protagoniștilor un pic de spațiu liber comun, pentru secvența pe care tocmai am descris-o. O ușă situată la coada acestui perete face legătura între cele două spații „paralele” de joc rezultate, în care se desfășoară acțiunile pe parcursul restului reprezentației.

Ambele „încăperi” sunt dotate cu câte un bideu și un coș de gunoi. Mai există într-una un scaun. În partea a doua a spectacolului, bideul din fundalul fiecărei cabine, simbolizând alteritatea, masculinul, falusul, catalizează atenția fetelor și a publicului, în preajma lor fantasma transgresiunii prinzând contur tot mai ferm: protagoniste le își explorează trupurile, aproape complet dezgolite, cu o atenție specială acordată mărcilor apartenenței de gen, ce constituie, evident, o sursă de angoasă și disperare, trăiri exprimate prin mișcări lente, posturi stranii, cvasi-hipnotice, gesturi inspirate de dorința de a fi Altul – un veritabil poem coregrafic! Într-un final, lucrurile se precipită, metamorfoza se petrece sub ochii noștri, în ritm îndrăcit, cu ajutorul artei travestiului. Sâni striviți și lipiți de trup cu bandă adezivă sunt îndesați în cămașa bărbătească, o cârpă îndesată în lenjeria intimă devine semnul bărbăției, pe față se lipesc peri negricioși, aspri, ș.a.m.d.

Odată transformarea încheiată, fetele schimbă locurile și își ocupă pozițiile în fața câte unui microfon. Pe cât de discret e travestiul Luciei Mărneanu (pantaloni negri, cămașa bărbătească amintită, bocanci), pe atât de strident e cel arborat de către kata bodoki-halmen. Ea întruchipează un fel de Drag Queen, un travestit excentric, înălțat pe tocuri imense și înveșmântat într-un costum negru, lucios, de piele, mulat pe corp și decupat la spate, în dreptul feselor, peste care poartă o jachetă scurtă, din imitație de blană de felină.

Ceea ce urmează sunt două monoloage desfășurate în paralel, care constituie, de fapt, un dialog atent orchestrat, ce implică și publicul, căruia protagonistele i se adresează din când în când, fie interpelându-l ironic-agresiv (personajul interpretat de kata bodoki-halmen), fie transmițându-i neliniști, inclusiv de nuanță metafizică, sub formă de întrebări retorice (personajul Luciei Mărneanu).

Tema mare a acestui dialog lirico-satiric, punctat de recitalurile vocal-instrumentale ale lui kata bodoki-halmen, o constituie homoerotismul, cu subteme ca acceptarea sau respingerea de către societate ori familie și conflictul cu sine, cu propriul trup. Sunt chestionate, de asemenea, rolurile atribuite prin tradiție bărbatului și femeii („Tatăl nostru care ești în ceruri/ Mama noastră care ești în bucătărie”, sună invocația din debutul poemului-rugăciune ce încheie spectacolul), iar, la limită, însăși Creația și Creatorul (presupunând că există unul). Actrițele se întrec pe sine și debordează de vervă (auto)ironică, de umorul sub care-și camuflează sensibilitatea ultragiată și mina serioasă, chiar tragică. Două performanțe de excepție, care nu trebuie ratate! Spectacolul abia și-a croit drum în lume și îi prevăd viață lungă, neirosită.

În speranța că n-am irosit nici eu complet timpul cititorului (*if any...*), închei cu regretul că n-am putut cuprinde în această dare de seamă extinsă spectacole ca *Dreaming Romania* (concept și regie Mihai Pintilei și Radu Horghidan, o producție Teatrul Fix, Iași), câștigătorul marelui premiu al primei ediții a Festivalul Național de Teatru Independent, organizat în acest an, sau *Punct Triplu* de Bogdan Georgescu (o producție ColectivA și Teatrul Național Târgu-Mureș, realizată cu sprijinul AFCN).

(Fragmente din „Zig-zag teatral la Temps d’Images (I)”,
Tribuna, nr. 271, 16-31 decembrie 2013;
„Zig-zag teatral la Temps d’Images (II),
Tribuna, nr. 272, 1-15 ianuarie 2014.)

II. Revoluția din decembrie 1989 în dramaturgia românească

Înainte de a intra în subiectul propriu-zis al investigației de față, care vizează reprezentările Revoluției din decembrie 1989 în dramaturgia românească, pentru mai buna orientare a cititorului voi începe cu o notiță istorică. Regimul comunist din România – instaurat sub ocupație sovietică la sfârșitul celui de-Al Doilea Război Mondial și perpetuat după retragerea Armatei Roșii (în 1958) de către lideri locali mai mult sau mai puțin fideli Moscovei – s-a prăbușit în câteva zile, în decembrie 1989, în urma unei revoluții sângeroase. Aceasta a fost cea mai violentă schimbare de regim din Centrul și Estul Europei, de la sfârșitul Războiului Rece, și, totodată, prima revoluție televizată din istorie.

Revoluția a izbucnit la Timișoara, un oraș din vestul țării, în 16 decembrie, și s-a extins apoi în capitala României, București, și în alte câteva orașe (Sibiu, Cluj, Brașov, Arad, Târgu Mureș, Constanța, Brăila etc.). Un punct de cotitură în evoluția evenimentelor l-a reprezentat mitingul organizat de către dictatorul Nicolae Ceaușescu la București, în 21 decembrie, în piața din fața sediului Comitetului Central al Partidului Comunist Român, în scopul condamnării insurecției de la Timișoara. O decizie ce s-a dovedit fatală pentru Ceaușescu, căci mulțimea adunată acolo s-a întors împotriva sa. A doua zi, la amiază, soții

Ceaușescu, Nicolae și Elena, părăseau Bucureștiul într-un elicopter care a decolat de pe acoperișul aceleiași clădiri ce le servise cu o zi înainte drept tribună. După nici o oră, a început apoi prima transmisiune din studioul Televiziunii Române „libere”, care fusese ocupată de către demonstrați, iar poetul Mircea Dinescu și actorul Ion Caramitru au anunțat victoria revoluției. În stradă a continuat, însă, să se tragă, chiar și după judecata și execuția sumară a cuplului Ceaușescu (capturat între timp la Târgoviște), în ziua de Crăciun. În rândul populației s-a creat o adevărată psihoză legată de „teroriștii” care împușcau oameni și, deci, de o posibilă contra-revoluție. Până în 27 decembrie s-au înregistrat peste 1000 de victime și peste 3000 de răniți, victime ale unor forțe din Securitate (poliția secretă), miliție și armată¹.

Tot în 22 decembrie (ziua fugii dictatorului) s-a constituit Frontul Salvării Naționale (FSN), un grup compozit, avându-l ca lider pe Ion Iliescu, un fost activist comunist, marginalizat în trecut de Ceaușescu, care a văzut în el un posibil rival. Acest grup ar fi urmat să conducă România până la organizarea primelor alegeri libere din istoria postbelică a țării. Transformarea Frontului Salvării Naționale în partid politic, în ianuarie 1990, a dat naștere la suspiciuni legate de „confiscarea” Revoluției de către eșalonul secund de cadre ale Partidului Comunist Român. Atunci au izbucnit primele proteste anti-FSN, reprimare de către autorități cu ajutorul minerilor din Valea Jiului, chemați în capitală să facă „ordine”. Alegerile din mai 1990 au fost câștigate detașat de Ion Iliescu și FSN, iar, în luna

¹ Dennis Deletant, *România sub comunism. Paradox și degenerare*, trad. din engl. de Iulian Comănescu, Humanitas, București, 2025, p. 446.

următoare, minerii au fost din nou chemați în capitală să reprime manifestația opozanților Frontului Salvării Naționale din Piața Universității, zona proclamată de către protestatari „liberă de comunism”. Au făcut-o cu mult zel, „mineriada” din iunie 1990 având un caracter extrem de violent. Abia la alegerile din 1996 a ajuns coaliția partidelor de opoziție la putere, semn că, de bine, de rău, mecanismul democratic începea să funcționeze. Este perioada în care s-au pus bazele aderării României la Tratatul Organizației Nord Atlantice (2004) și ale intrării sale în Uniunea Europeană (2007). Ion Iliescu a mai câștigat, însă, un mandat de președinte, în 2000, iar succesorul Frontului Salvării Naționale, Partidul Social Democrat, rămâne cel mai puternic partid din România.

În tot acest timp, dificultățile tranziției de la o economie planificată la una de piață liberă, proasta guvernare, sărăcia, corupția, au făcut ca emigrația românească să ajungă a cincea cea mai mare din lume (pe fondul ridicării restricțiilor ce afectau libera circulație a persoanelor înainte de '89). La începutul anului 2022, peste 4 milioane de români lucrau în afara țării. Nu e de mirare, prin urmare, că majoritatea reprezentărilor artistice autohtone ale Revoluției din decembrie 1989 ocolesc tonul optimist-triumfalist și trădează o mare dezamăgire. Astfel, referindu-se la operele scriitorilor români care au abordat subiectul Revoluției din '89, criticul literar Sanda Cordoș observă că acestea „denunță cinismul schimbării ce îi sacrifică pe inocenți, ucigașii rămânând fantasme colective fără chip”². Revoluționarul nu mai e văzut ca un „personaj subversiv și

² Sanda Cordoș, „Revoluție și imaginar social”, în Corin Braga (ed.), *Enciclopedia imaginariilor din România*, Polirom, Iași, 2020, p. 167.

conspirator”, precum în literatura care tematiza revoluția în trecut, ci ca „victimă a manipulării”. Complementar, mai notează Sanda Cordoș, în romanele despre Revoluția din 1989 apare adeseori o „imagine a țării bolnave ori blestemată”. Sunt concluzii valabile și pentru dramaturgia românească postdecembristă, în opinia mea, cu deosebirea că aici ucigașii au, uneori, chip (mai ales în dramaturgia anilor '90). Mai concret, am în vedere piesele *Ghilotina*, *Aerisirea* (1993) și *Spitalul Special* (1994) ale lui Iosif Naghiu, *Repetabila scenă a balconului* (1996) a lui Dumitru Solomon, *(T)Țara mea* (1998) a lui Radu Macrinici, *Decembrie, în direct* (1999) a lui Horia Gârbea, *Complexul România* (2007) a Mihaelei Michailov, *Anul dispărut. 1989 (2015-2019)* a lui Peca Ștefan și '90 (2017), „scenariu colectiv bazat pe experiențe personale și povești de familie” semnat de actorii Alexandru Fifea, Alice Monica Marinescu, Katia Pascariu, Alexandru Potocean și Andrei Șerban. La acestea s-ar mai putea adăuga trei scenarii care au fost montate, dar nu și publicate până la ora actuală: *Oaia neagră de la Cluj – un poem în mișcare și sunet despre apariția și dispariția lui Călin Nemeș* (2019), conceput de actorul Ionuț Caras pe baza scrierilor actorului clujean Călin Nemeș (un tânăr artist boem, transformat în erou și rănit în timpul Revoluției, care s-a sinucis ulterior) și ale mărturiilor despre acesta; *Proiectul Revoluția / The Revolution Project* (2019) a dramaturgei americane (de origine română) Saviana Stănescu; precum și *Jurnal de România. 1989 (2020)*, scenariu de teatru documentar multimedia conceput de regizoarea Carmen Lidia Vidu pe baza amintirilor actorilor Oana Pellea, Ion Caramitru, Florentina Țilea și Daniel Badale, de la Teatrul Național din București. În același context merită amintită și piesa *Porno*

(2011) a dramaturgului András Visky, maghiar din România (a cărui piesă a fost scrisă în maghiară și tradusă ulterior în română).

Decembrie '89 și „tragedia limbajului”

Întâietatea reprezentării artistice a Revoluției din decembrie '89 îi revine, însă, unei autoare complet străine de mediul cultural românesc: cunoscuta dramaturgă britanică Caryl Churchill. Aceasta a întreprins în 1990 două călătorii de documentare în România, pe parcursul lunilor martie și aprilie, însoțită mai întâi de regizorul Mark-Wing-Davey, iar apoi și de studenți de la Central School of Speech and Drama din Londra. S-a creat o echipă împreună cu studenți de la Academia de Teatru și Film din București (actuala Universitate Națională de Teatru și Film „I.L. Caragiale”). Observațiile la fața locului, interviurile cu localnici, *workshop*-urile comune, britanico-române, organizate în această perioadă, i-au servit lui Caryl Churchill în scrierea piesei *Mad Forest* [*Pădurea nebună*]. Semnificativ, aceasta poartă subtitlul 'A Play from Romania' [„O piesă din România”] (nu „despre România”), formulă care încapsulează „experiența de a nu înțelege”³. *Mad Forest* a avut premiera în 25 iunie 1990, la Central School's Embassy Theatre din Londra. S-a jucat apoi la București, la Teatrul Național, unde au avut loc șapte reprezentații, cu începere din 17 septembrie. Spectacolul s-a mai jucat ulterior la Royal Court Theatre din Londra.

³ R. Darren Gobert, *The Theatre of Caryl Churchill*, Bloomsbury, London – New Delhi – New York – Sydney, 2014, p. 157. (Toate traducerile din engleză ne aparțin.)

Limbajul – cu tot cu limitările lui – joacă un rol central în *Mad Forest*. Revoluția din decembrie '89 se răsfrânge în piesa lui Caryl Churchill mai cu seamă sub aspectul său de experiență lingvistică pândită de eșec: fie ca o trecere „de la tăceri neliniștite și momente smulse de libertate a exprimării la un Turn Babel românesc, departe de a fi utopic”⁴, fie ca un fapt de viață greu de transpus într-o altă limbă decât româna și, în ultimă instanță, imposibil de redat în cuvinte. „Nu existau cuvinte în română sau în engleză pentru a exprima cât de fericit(ă) eram”, spune Traducătorul în partea mediană a piesei, bazată pe transcrierea cvasi-literală (specifică teatrului „verbatim”) a unor interviuri cu participanți la Revoluție⁵. (Personajul se referă la euforia resimțită pe străzile Bucureștiului în primele ceasuri ale Revoluției, înainte de declanșarea focurilor de armă teroriste.) La fel, inginerul Gabriel (unul dintre protagoniștii părților întâi și a treia, ficționale, ale piesei), „erou” rănit la Revoluție, e incapabil să vorbească despre cele întâmplate în 21 și 22 decembrie: „Nu pot să vorbesc despre asta acum”⁶. Sora lui, Lucia, învățătoare, se plânge, în schimb, de inerția limbajului post-revoluționar, rămas prizonierul acelorași clișee și prejudecăți de dinainte de '89: „Așa spuneam înainte. Nu spunem acum ceva diferit?”⁷. Senzația de dificultate a comunicării e amplificată în *Mad Forest* de faptul că spectatorului i se

⁴ Mary Luckhurst, „On the challenge of revolution”, în Elaine Aston și Elin Diamond (ed.), *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*, Cambridge University Press, Cambridge – New York – Melbourne – Madrid – Cape Town – Singapore – São Paulo – Delhi, 2009, p. 65.

⁵ Caryl Churchill, *Plays: 3*, Nick Hern, London, 2014, p. 85.

⁶ *Ibidem*, p. 93.

⁷ *Ibidem*, p. 95.

reamintește constant pe parcursul piesei că asistă la niște istorii filtrate de o limbă străină (care cu greu alcătuiesc, puse cap la cap, o ISTORIE coerentă). Publicul participă, prin urmare, la o veritabilă „tragedie a limbajului”, cu expresia dramaturgului Eugène Ionesco⁸. Sintagma lui Ionesco se referă la piesa sa *Cântăreața cheală*, cu care *Mad Forest* are elemente în comun⁹. Astfel, în ambele piese limbajul colapsează în final într-o dezlănțuire cacofonică de voci discordante, pe fondul iritării crescânde a personajelor. De asemenea, ambele piese sfârșesc cu sugestia de reluare, în cerc vicios, a întâmplărilor derulate anterior, prevestind o nouă izbucnire violentă.

Revoluția în dramaturgia abstractizantă a anilor 1990-2000

În ce privește piesele românești care reflectă momentele istorice din decembrie 1989, e de remarcat că doar în ultimele cinci din cele pomenite anterior (începând cu *Anul dispărut*. 1989 a lui Peca Ștefan, din 2015) sunt utilizate mijloace ale teatrului documentar, precum în *Mad Forest* a lui Caryl Churchill. Cu o excepție (*Oaia neagră de la Cluj...* a lui Ionuț Caras), acestea din urmă se bazează într-o proporție importantă sau chiar în exclusivitate (cum e cazul piesei '90) pe amintirile actorilor care le-au interpretat în premieră. Celelalte piese,

⁸ Eugène Ionesco, *Note și contranote*, trad. din fr. și cuv. introductiv de Ion Pop, Humanitas, București, 1992, pp. 187-192.

⁹ Vezi și Sanja Bahun-Radunović, „History in Postmodern Theatre: Heiner Müller, Caryl Churchill, and Suzan-Lori Parks”, *Comparative Literature Studies*, vol. 45, nr. 4, 2008, p. 460.

scrise în intervalul 1990-2010, sunt mai legate de tradiția teatrului poetic-aluziv din perioada comunistă, uneori chiar în pofida voinței autorilor lor. În acest sens, cazul cel mai ilustrativ e cel al lui Iosif Naghiu (1932-2003), care i-a dedicat mai multe piese „omului revoluției prăbușite”, reflectând dezamăgirea sa legată de turnura evenimentelor de după 1989. Într-un comentariu pe marginea lor, dramaturgul scria despre renunțarea la „mitologie” și „metaforă” ca despre un fapt împlinit¹⁰. El credea despre sine că e autorul unui teatru al „furiei” descătușate după decenii de reprimare, cenzură și autocenzură. Însă piesele din seria „omului revoluției prăbușite” (*Celula poetului dispărut*, *Ghilotina*, *Aerisirea*, *Spitalul Special* și *Monstrul*), redactate între 1990 și 1993, sunt toate tributare teatrului abstract și parabolic, cu influențe dinspre teatrul absurdului, de dinainte de 1989.

Un caz aparte e cel al piesei într-un act *Revolta*, care a fost scrisă de Iosif Naghiu pentru sertar, în 1971, și revăzută după Revoluție, când autorul i-a adăugat precizarea că „acțiunea se petrece în Decembrie 1989”¹¹. Dramaturgul imaginase în *Revolta* o situație ce s-a dovedit premonitoare pentru căderea regimului lui Ceaușescu: o revoltă stârnită de discursul ținut la o adunare de adeziune de către un apropiat al puterii, cu identitate fluidă, de „artist-sportiv-muncitor”, în timp ce conducătorul suprem – Tovarășul – ațipise, cu dopuri de ceară în urechi. Întâmplarea nu e arătată, ci doar intens comentată de către doi potențați, Prietenul și Prietenul bun (care se dezic, înfricoșați, de fapta

¹⁰ Iosif Naghiu, *Spitalul Special și Visul românesc și omul revoluției prăbușite*, Editura UNITEXT, București, 1994, p. 79.

¹¹ Iosif Naghiu, *Execuția nu va fi amânată*, Editura Cartea Românească, București, 1993, p. 6.

Amicului lor), cărora li se alătură, scurt, și fosta iubită a insurgentului. Contactat într-un final la telefon, Tovarășul Președinte (inaudibil pentru spectatori) leșină la auzul veștilor despre răzvrătirea poporului. (Păcatul său capital, din care i se trage căderea, e acela de a fi luat obiceiul să-și astupe urechile la vorbele altora.) Un personaj mut, Valetul gradat, în uniformă de ofițer de Securitate, asistă impasibil la zbuciumul „prietenilor”, din ce în ce mai agitați pe măsură ce vuietul mulțimii revoltate crește în intensitate. În timpul acesta el degajează meticulos locul acțiunii (o încăpere somptuoasă) de documente și mobilier. La final îi va scoate din scenă și pe cei doi prieteni, ca pe niște obiecte neînsuflețite. E prezentă, așadar, și sugestia confiscării „revoltei” de către membrii ai poliției politice. Muțenia se dovedește mai eficace decât cuvintele care stârnesc poporul (discursul Amicului) și decât strigătele mulțimii, ce fac să se cutremure pereții (la propriu). „Epoca filmului mut”, pe care unul dintre personaje o declară încheiată și înlocuită de „realitatea, tristă, obiectivă și sonoră”¹², pare, totuși, să supraviețuiască apariției sonorului, altfel spus revoltei ce se concretizează în piesa lui Naghiu ca „un vuiet, o mare de zgomote”¹³.

Iosif Naghiu a publicat inițial *Ghilotina* în revista „Teatrul azi” (numerele 8-9-10 din 1992), iar apoi într-un volum din 1993, care mai include, printre altele, piesele *Revolta* și *Aerisirea*. În „Teatrul azi” titlul piesei e mult mai lung și mai explicit, în maniera autorului german Peter Weiss: *Spectacol televizat în direct despre executarea „prin sinucidere” a unui terorist în zilele din decembrie sau Ghilotina XX*. După mărturisirile dramaturgului,

¹² *Ibidem*, p. 15.

¹³ *Ibidem*, p. 7.

în *Ghilotina* „e vorba de o revoluție care începe tragic și se sfârșește grotesc”¹⁴. Fraza se face ecoul celebrei constatări a lui Karl Marx cu privire la dubla apariție a marilor „evenimente și personalități care au o importanță istorică mondială”: „prima oară ca tragedie, a doua oară ca farsă”¹⁵. Astfel, protagonistul piesei, teroristul sinucigaj, e, în intenția autorului, un nou Sfânt Pavel pe drumul Damascului. El își dă singur pedeapsa (prin auto-ghilotinare) pentru crimele comise la Revoluție ca militar sub acoperire, sub efectul drogurilor administrate celor ca el la ordinul superiorilor. Și asta exact atunci când e pe cale de a fi eliberat prin intervenția tatălui său, Generalul Dreptate (încarnare a oportunismului drapat în principialitate). Nu întâmplător protagonistul se numește Paul, în timp ce fratele lui, erou al revoluției, poartă numele apostolului Petru. Totuși, tragedia personajului e subminată de mulțimea care nu primește și nu recunoaște miracolul. Doar trei femei sunt dispuse să îl ierte și să îl însoțească pe calea renașterii spirituale: propria lui mamă, mama unui copil ucis de el și sora acestuia (personaje care trimit la cele trei Marii biblice). Cele trei apariții supranaturale ale Copilului Ucis la revoluție trec, de asemenea, nebăgate în seamă de poporul mai interesat să procure bunuri materiale și „Certificate de Participant la Executarea prin Sinucidere a Teroristului Paul Iovan”¹⁶. Fascinația pe care o exercită asupra mulțimii cuvinte încărcate de promisiuni ca „dividende,

¹⁴ Adina Barțaș, „Iosif Naghiu: «Construind metafore, erezii, utopii»”, *Teatrul azi*, nr. 7-8-9, 1994, p. 40.

¹⁵ Karl Marx, „Optprezece brumar al lui Ludovic Bonaparte”, în Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere alese în două volume*, ediția a 3-a, vol. 1, Editura Politică, București, 1966, p. 203.

¹⁶ Iosif Naghiu, *Execuția nu va fi amânată*, pp. 55, 57.

procente și acțiuni”¹⁷, proaspăt reintroduse în vocabular după căderea vechiului regim, anihilează orice altă preocupare. E prezentă și în *Ghilotina* sugestia confiscării Revoluției de către diverși profitori, care se erijează în conducători ai maselor dezorientate. Dintre aceștia se detașează personajul numit Reprezentantul Revoluției, care pare a fi regizorul din umbră al evenimentelor, și Revoluționarul, care joacă după cum îi dictează cel dintâi. Într-un discurs al acestuia din urmă dramaturgul a introdus o parafrază, în cheie ironică, a primei cuvântări televizate a lui Ion Iliescu, omul ajuns la putere după căderea regimului Ceaușescu. Iliescu deplângea, în 22 decembrie 1989, compromiterea idealurilor socialiste de către fostul dictator și acoliții săi, trădându-și astfel atașamentul pentru sistemul contestat în stradă (ceea nu a împiedicat populația să-l aleagă ulterior președinte).

O sintagmă adusă în prim-plan de Revoluția din decembrie '89, și anume „gloanțele vidia”, se află în centrul celei mai patetice izbucniri a personajului numit Mama copilului ucis din *Ghilotina*: „Cum poate un cuvânt fără rost, fără înțeles, să sfârtece un copil?”¹⁸.

Impasul scriitorului după Revoluția din decembrie '89 l-a preocupat intens pe Iosif Naghiu. Piesa *Aerisirea*, cu acțiunea proiectată pe fundalul protestelor din Piața Universității și a mineriadei din iunie 1990, îl are în centru pe Stelică, un scriitor care s-a făcut remarcant în evenimentele din decembrie '89 și care a abandonat ulterior condeiul, dedicându-se aerisirii casele rudelor, prietenilor și vecinilor acaparați de manifestațiile

¹⁷ *Ibidem*, p. 56.

¹⁸ *Ibidem*, p. 29.

contra noii conduceri a țării. La un moment dat Stelică e acostat de către doi mineri, evident în misiune „de sus”, și somat să înceteze cu aerisitul. Motivul? Acțiunea sa „poate fi interpretată ca o iluzie”, explică unul dintre mineri, pe care Stelică se vede nevoit să-l corecteze: „– Ca o aluzie!”¹⁹. Întoarcerea la scris, chiar unul contondent („Înjurați domn șef!”), ar fi de preferat, sugerează cei doi, căci „au trecut timpurile când scrisul era o treabă din aia... rușinoasă!... Nebăgată în seamă decât când era vorba de flori, rândunele, omagii și secretari de partid!...”²⁰. Azi, explică unul dintre ei, scriitorii au acces la „toate femeile” și „toate ideile”, pe când, în trecut, nu puteau scrie despre „gagici”, ci doar „despre tovarășe!... Tovarășa-mamă, tovarășa-Femeie, tovarășa-Femeie-Conducător!...” (79). Minerii sunt pictați de către dramaturg în tușe groase, de șarjă, în calitatea lor de reprezentanți ai clasei socio-profesionale folosite pe post de instrument de represiune a opoziției politice de către cei ajunși la putere în vâltoarea Revoluției din '89. Sunt neciopliți, lubrici și fac greșeli de limbaj. Dar Naghiu nu cruță nici figurile de intelectuali. Protagonistul e căutat și de către Gogu, un regizor de origine română stabilit în Franța, care speră să smulgă de la el un text despre revoluție pe care să-l poată monta la Paris, unde l-a prezentat deja pe Stelică drept „un fel de erou, un mic Havel al contestației”, „un autor care a trăit, a făcut revoluția, a realizat cum s-ar zice documentația pe viu”²¹. Intenția fățarnicului Gogu de a obține un oarecare profit personal pe seama celui alt e cât se poate de clară. Piesa se

¹⁹ *Ibidem*, p. 81.

²⁰ *Ibidem*, p. 79.

²¹ *Ibidem*, p. 67.

încheie pe o notă pesimistă, cu un Stelică descurajat și obosit, supravegheat în continuare de agenți ai puterii, ca înainte de '89, și cu prețuri care cresc constant, marcând, prin salturile lor periodice, trecerea timpului (măsurat, după revoluție, în bani). Schimbarea de regim pare să nu fi produs și asanarea moravurilor, „aerisirea” necesară. Solitar în preocuparea sa pentru igiena interioară, scriitorul simte cum aerul din jurul său se îmbâcsește din nou, devine irespirabil. În atare condiții – fără o primenire prealabilă, individuală și colectivă – cuvântul scris e de prisos.

Un personaj secundar din *Aerisirea* descinde din universul lui Ion Luca Caragiale. E vorba de Cetățeanul cu chef, în care cititorul și spectatorul român vor recunoaște imediat, datorită expresiilor și ticurilor sale verbale, o versiune (decăzută) a Cetățeanului turmentat din comedia *O scrisoare pierdută*. Simbol al poporului român prostit și amestecat de politicieni demagogi, acesta din urmă e, în esență, un om cumsecade. Cetățeanul cu chef al lui Naghiu pare, în schimb, să-și fi pierdut complet busola morală, încurajând agresiunile comise de mineri, pentru a se bucura de spectacol. Personajul își amintește, cu greu, că a fost în stradă la revoluție (nu și ce a făcut acolo), fiind dat afară din casă de propria nevastă în urma unei crize de sughițuri provocată de spaimă...

În *Spitalul Special* (Premiul Uniunii Teatrale din România pe anul 1993), Iosif Naghiu dezvoltă o metaforă angoasantă a societății postcomuniste românești: spitalul în care eroii și victimele revoluției împart aceleași saloane cu cei care au tras asupra lor și în care se încearcă ștergerea oricărei interogații și responsabilități de natură morală, nivelarea indivizilor. În

momentul în care pacienții sau chiar membrii personalului spitalului (precum Doctorița Deseară) dau semne de nonconformism, conducerea recurge la mijloace ce amintesc mult prea bine de practicile specifice poliției politice de dinainte de '89, inclusiv tortura. Spitalul e ierarhizat, la etajele superioare fiind cazați „simulanții”, adică profitorii revoluției. Atenția direcției se îndreaptă cu precădere asupra Salonului 22, în care zac la pat Liviu Pițu, erou al revoluției, și Lăutaru, teroristul vinovat de împușcarea lui (în 22 decembrie 1989). Acesta din urmă se prefăce bolnav, în comă, pentru a scăpa de ancheta ce-l vizează. Pe măsură ce investigația trenează, Lăutaru prinde curaj să-și afișeze vitalitatea sfidătoare (impulsionat, în acest sens, și de ordinul unui ofițer superior), în timp ce starea de sănătate a lui Pițu se deteriorează. Experimentul (ce poate fi asimilat unuia de reeducare) eșuează, iar pacienții, în loc să fraternizeze, se încaieră, pe fond de răpăit de mitraliere și de zbor de elicopter. Unii dintre ei reușesc să fugă și să emigreze, alții pier sau sunt răniți. Pițu supraviețuiește, regăsindu-se în același pat de spital, alături de un nou pacient. Experimentul reîncepe. Finalul contondent și circular al piesei amintește de *Mad Forest* a lui Caryl Churchill.

Pițu e, în fapt, un anti-erou, predispus la autoironie și măcinat de întrebări hamletiene legate de rostul participării la revoluție, de vreme ce „astăzi legile revoluției s-au schimbat”, iar pe revoluționar, în loc de martiriu, îl pândește ridicolul²². După fiecare înfruntare, el își pierde câte un dinte, diminuându-i-se astfel capacitatea de a rosti vorbe mușcătoare. De la Pițu

²² Iosif Naghiu, *Spitalul Special...*, p. 72.

Doctorița Deseară deprinde limba interiorității sau „limba spargă” (trimitere la limba inventată de poeta Nina Cassian). Din acest motiv, ea devine inaccesibilă și, deci, suspectă în ochii conducerii spitalului, care o elimină.

Spitalul e populat de o lume foarte amestecată și, în mare parte, promiscuă, care mai cuprinde, pe lângă revoluționari, falși revoluționari sau teroriști, și „bișnițari” (cuvânt derivat în română din *businessmen*, devenit, după 1990, un peiorativ, pe fondul exploziei fenomenului de speculă), violatori ori asistente excesiv erotizate. Atmosfera lubrifică ce domnește în piesă se explică prin aceea că anii '90 au reprezentat un moment de descătușare a sexualității reprimată de către rigidul regim comunist și de etalare deșănțată a acesteia. Conducerea spitalului e formată din impostori care se pretind vindecători ai rănilor provocate de „dictatura Odiosului și Sinistrei” – apelative pentru Nicolae și Elena Ceaușescu lansate în spațiul public imediat după execuția lor și preluate la modul ironic de către dramaturg²³. De fapt, aceștia nu fac decât să prelungească agonia corpului social bolnav al țării.

Dumitru Solomon (1932-2003) a fost un dramaturg din aceeași generație cu Iosif Naghiu, înrudit cu el prin stil. În *Repetabila scenă a balconului* (Premiul Uniunii Teatrale din România pe anul 1995), autorul a optat pentru o formulă de teatru anti-mimetic, non-aristotelic, care descinde, la fel ca dramaturgia lui Naghiu, din teatrul absurdului și în care limba-jul, utilizat autoreferențial, joacă un rol central (la fel ca în *Mad Forest* a lui Caryl Churchill). Textul vorbește despre intruziunea

²³ *Ibidem*, p. 8.

(real-)politicului în ficțiune: Romeo și Julieta trebuie să cedeze balconul declarațiilor de dragoste demagogilor care vor ține de acolo discursuri sforăitoare adresate maselor. „Aș fi vrut să ne spunem cuvinte de dragoste, dar ne-au luat toate cuvintele”, se plânge Julieta²⁴. Demagogia politicianistă e încarnată în piesă de anonimii A și B, în ale căror discursuri apar, rând pe rând, ecouri din frazeologia unor dictatori ca Mussolini sau Ceaușescu, distorsionate de jocuri de cuvinte ce împiedică identificarea actorilor sau publicului cu vreunul dintre aceștia. Cel din urmă, impersonat la nivel lingvistic de personajul numit A, i se adresează poporului, întruchipat în piesă de un Cor, cu „Dragi tovarăși”²⁵ și cu frânturi de propoziții împrumutate de către dramaturg din ultimul discurs al dictatorului, până când se aude un zgomot de elicopter, iar deasupra sa coboară o frânghie cu ajutorul căruia A e extras din balcon (aluzie la fuga lui Ceaușescu din București). B îi ia locul, în ipostază de revoluționar care se va dovedi curând interesat să preia el puterea și să facă un comitet de conducere împreună cu Doica Julietei – căreia, pentru a preveni refuzul acesteia, îi propune imediat să „îl descentralizăm și descomunizăm”²⁶. Schimburile de replici ale lui B cu Corul evocă, în această porțiune de text²⁷, luările de cuvânt televizate și lozincile scandate în stradă în decembrie '89. Limbajul e și aici auto-referențial, împănat de jocuri de cuvinte și de cuvinte inventate de către dramaturg

²⁴ Dumitru Solomon, *Repetabila scenă a balconului*, Editura UNITEXT, București, 1996, p. 38.

²⁵ *Ibidem*, p. 27.

²⁶ *Ibidem*, p. 34.

²⁷ *Ibidem*, pp. 31-35.

prin derivare, pe bază de rimă, din cele comune. Iată o mostră: „B Domnilor! Am doborât dictatura! // Corul Ura! // B Vom instala democratura! Corul Ura!”²⁸. Prin astfel de procedee, Solomon îl stimulează pe cititor/spectator să privească cu detașare ironică cele prezentate în piesă, predispunându-l la reflexie critică. Atitudinea autorului față de Revoluția din decembrie '89 e, evident, una dezvrăjită. Personajul B îi face mulțimii o serie de promisiuni absurde: ziua de muncă de cinci minute, împărțirea de case „antreprenorilor și antrenorilor” etc. Mai toate trimit însă la măsuri adoptate în mod real imediat după Revoluție (scurtarea timpului de lucru, retrocedarea pământurilor și caselor naționalizate în comunism, privatizarea fabricilor). Vorbitorul, Doica și Corul nu par să își facă iluzii cu privire la rezultatul schimbării de regim și al reformelor ulterioare: o vrajbă generalizată, ca între Capulets și Montagues, între: „Republicani și monarhiști. Proprietari și chiriași. Reformiști și fripturiști. Avangardiști și post-moderniști”²⁹. Comparația cu finalul piesei *Mad Forest* e, și în acest caz, inevitabilă.

Radu Macrinici (n. 1964) și Horia Gârbea (n. 1962) sunt doi dramaturgi care au debutat în primul deceniu de după revoluție, amândoi preocupați de figura torționarului și de metamorfoza lui după decembrie '89. În *(T)Țara mea* (Premiul Uniunii Teatrale din România pe 1997), Macrinici urmărește familia unui torționar – compus din cuplul sado-masochist El și Ea și Ela, fiica lor de treisprezece ani – înainte, în timpul și după Revoluție. Torționarul e forțat de superiorii din poliția secretă să locuiască în apartamentul în care și „muncește”, fiind nevoit

²⁸ *Ibidem*, p. 31.

²⁹ *Ibidem*, p. 33.

să-și trimită familia la plimbare ori de câte ori se află în exercițiul funcțiunii. El încearcă să șteargă cu var urmele de sânge și scrijeliturile victimelor sale de pe ziduri, ține luminile stinse, însă Ela tot descoperă reziduurile macabre ale ocupației tatălui său, dez-îndrăgostindu-se progresiv de familie și țară. Fata își pierde inocența, atât la propriu, cât și la figurat, în compania unui Orb clarvăzător, dușman al regimului, care trăiește la subsolul clădirii. Ela și Orbul sunt singurele personaje care, deși nevinovate, se simt responsabile pentru morții Revoluției, însă strigătele prin care cei doi invocă justiția la finalul piesei sunt acoperite de zgomotele emise de un grup de rockeri. Tatăl Elei primește telefonic ordin să cedeze locuința unui coleg, probabil pentru vina de a fi avut un moment de remușcare și de a fi vrut să se apuce de altă meserie. După degingolada revoluției și o rotire formală a cadrelor, poliția secretă își reia vechile îndeletniciri. Semnificativ e că înlocuitorul tatălui Elei pare mai primitiv decât acesta din urmă, limbajul său abundând în injurii și cuvinte din zona scatologicului (mai ales după cele șase luni de inactivitate și nesiguranță datorată schimbării – aparente – de regim). Nici tatăl Elei nu e însă străin de acest limbaj, folosit mai ales în momentele de intimitate în cuplu. Prin aducerea limbajului crud pe scenă, sub influența teatrului *in-yer-face*, Macrinici e un deschizător de drum – mai îndrăzneț decât Naghiu în *Spitalul Special*, dar mai timid decât congenerul său Ștefan Caraman (n. 1967), care, în 1997, a publicat un prim volum de teatru intitulat *Zapp...*, șocând lumea teatrală românească. (Un continuator al lui Caraman în această direcție – abandonată ulterior – a fost, în primele lui piese, dramaturgul Peca Ștefan.)

Intriga piesei lui Macrinici se desfășoară pe două paliere, concret și simbolic, atent îmbinate, ca în scena în care Ela, făcându-și tema la română, descoperă că a uitat un semn diacritic și a scris în loc de „țară” – „tară”. Dramaturgul construiește o rețea întreagă de analogii între trupurile mutilate de tortură ale victimelor tatălui Elei și trupul defect al țării lăsate acesteia moștenire. Atunci când fata se revoltă contra acestei moșteniri, intervine mama, care o sfătuiește să nu confunde „țara cu oamenii ei”³⁰. Ela realizează atunci că „mie nu mi-a vorbit nimeni niciodată despre oameni. Am învățat despre țară, partid, popor și națiune”³¹. Într-adevăr, în comunism colectivitatea luase locul indivizilor, preocuparea pentru interioritate fiind considerată o culpă. Ironia e că Ela duce o existență foarte singuratică, fiind înconjurată în majoritatea timpului doar de păpușa și animăluțele ei împăiate, ca Laura Wingfield de menajeria ei de sticlă. Le va pierde în timpul Revoluției, înfățișată în piesă ca o paradă de scene mai mult sau mai puțin alegorice, la care Ela și mama ei asistă de pe o bancă dintr-un parc. Totul culminează cu momentul în care niște soldați mitraliază jucăriile fetei, așezate la picioarele ei ca în tabloul ieseii din Bethleen. Nici păpușa Barbie oferită de mama sa după revoluție, nici Moș Crăciun (denumire interzisă în comunism – la fel ca și sărbătoarea de Crăciun – și înlocuită cu sintagma „Moș Gerilă”) nu pot să umple golul lăsat de pierderea jucăriilor copilăriei, întrucât Ela, pe cale de a deveni „om”, pricepe că toate acestea nu sunt decât surrogate ale realității.

³⁰ Radu Macrinici, *(T)Țara mea*, Editura UNITEXT, București, 1998, p. 67.

³¹ *Ibidem*, p. 67.

În *Decembrie, în direct*, Horia Gârbea jonglează cu reversibilitatea relației călău-victimă, într-o scurtă parabolă dramatică, în două personaje, care ilustrează teza confiscării revoluției de către eșalonul secund de cadre ale Partidului Comunist. Un Anchetator brutal, cu educație precară, devine victima mult mai perfidului și instruitului său Prizonier, fiu răsfățat de nomenclaturiști, devenit dizident al regimului comunist din capriciu și teribilism. Acesta din urmă îl convinge pe Anchetator să-l elibereze, cei doi regăsindu-se ulterior pe baricada unei revoluții vag localizate, la care participă fără multă râvnă, nefiind clar cine cu cine se luptă. Aici cinismul fostului Prizonier începe să se devoaleze în toată amploarea lui, spre stupoarea fostului său torționar. Într-un final, fostul Anchetator ajunge pe scaunul de tortură, murind, fără să-și trădeze complicitii, de mâna fostului Prizonier, îmbrăcat acum „în uniformă impecabilă de ofițer cu fireturi și decorații”³². Ceea ce se schimbă după revoluție sunt doar aspectul camerei de tortură, devenită mult mai aseptică și luxoasă, uniforma torționarului, precum și numele instituției de represiune.

O piesă de tranziție între dramaturgia (încă) livrescă a anilor 1990 și cea de-literaturizată, mult mai directă, a anilor 2000, e *Complexul România* a Mihaelei Michailov (n. 1977), reprezentând debutul ei ca dramaturg. Piesa e gândită pentru o scenă de tip arenă, ca o succesiune de șaisprezece „clipuri dramatice”, o „instalație în care fiecare clip e un calup de istorie colectivă și individuală”³³. Aceasta surprinde momente din viața copilului

³² Horia Gârbea, *Decembrie, în direct*, Editura Allfa, București, 1999, p. 74.

³³ Mihaela Michailov, *Teatru. Complexul România*, Editura UNITEXT, București, 2007, p. 5.

(apoi adultului) Georgică și a prietenului său cel mai bun, Mircică, precum și a familiilor lor, înainte, în timpul și după revoluție. Acțiunea „clipurilor”, desfășurată între două porți de fotbal, ca fazele unui meci, e punctată (până la finalul secvenței dedicate revoluției) de intervențiile unui cor de pionieri – procedeu de inspirație brechtiană. Versurile scandate de cor ironizează și parodiază, la modul subversiv, limbajul de lemn al epocii comuniste, poeziile omagiale ale vremii. Paradoxul e că, în gura naivului Georgică, care e un elev silitor și, deci, impregnat de lozincile comuniste (pe care le debitează inclusiv acasă, spre exasperarea cu greu reținută a părinților), limbajul de lemn sună și mai găunos – mai cu seamă atunci când se amestecă cu expresii licențioase deprinse de la colegii de clasă.

Secvențele dedicate vieții înainte de revoluție denunță micile și marile orori ale comunismului. Mircică își face temele la lumânare (într-o scenă care pare imitată după piesa lui Macrinici) și e trimis dimineața, foarte devreme, să țină rândul la coadă la alimente. (Sunt felii de viață cotidiană emblematice pentru România ceaușistă, prezente și în *Mad Forest* a lui Caryl Churchill.) Tatăl băiatului, un inginer cumsecade, apăsător de mizeria lumii comuniste, e anchetat de Securitate și omorât în bătaie pentru vina de a fi făcut o glumă pe seama Elenei Ceaușescu, căreia îi imitase vorbirea agramată. Prietenul lui Georgică, nonconformistul Mircică, tratat în școală ca un fel de paria, pe motiv că tatăl său e deținut politic, ajunge la școala de corecție din cauza unui desen ireverențios la adresa „Tovarășului” Nicolae Ceaușescu. Filtrată prin ochii copiilor, ca și unele scene anterioare, revoluția pare, inițial, o joacă, o petrecere cu baloane și artificii. Atins de un balon, Mircică moare, însă, în

brațele lui Georgică. Anii trec, Georgică termină liceul, emigrează în Canada, se interesează din când în când, la telefon, de soarta bunicii și a mamei, apoi se reîntoarce în țară, unde vrea să deschidă o spălătorie auto, în amintirea lui Mircică și a pasiunii sale pentru mașini – încarnare a viselor sale de evadare din realitatea României comuniste. Într-alt „clip”, Georgică își vizitează în spital mama bolnavă de Alzheimer, trebuind să-i reamintească, în mod repetat, că Ceaușescu a murit și dându-i vestea condamnării, în Parlament, a sistemului comunist, declarat „ilegitim și criminal”³⁴. Suntem în 2007 (anul despărțirii oficiale a României de comunism și al integrării sale în UE). Piesa se termină cu un monolog al lui Georgică (adresat, în mare parte, mortului Mircică), suscitată de un reportaj despre revoluție transmis la televiziune. Protagonistul rememorează „noaptea aia blestemată când a murit în brațele mele”³⁵, în care Mircică a devenit parte din el, dictându-i toate gesturile ulterioare. O noapte „halucinantă”, aflată în ierarhia amintirilor memorabile ale lui Georgică pe același loc cu noaptea în care echipa bucureșteană Steaua a câștigat Cupa Campionilor (ceea ce explică prezența porților de fotbal în scenă și driblingurile executate în prima parte a piesei de cor) și cu noaptea când a ținut în mână cheia primei sale spălătorii de mașini. Acum Georgică deține un întreg complex de spălătorii, într-o Românie devenită Raiul pasionaților de mașini (sau, mai degrabă, un complex de întreținut și lustruit vise de evadare?!), și dorește să deschidă una și la Bruxelles, lângă Parlamentul European. „Super tare”, „plasmă”, „integrare” sunt cuvintele și expresiile

³⁴ *Ibidem*, p. 54.

³⁵ *Ibidem*, p. 55.

din monologul fals triumfal al protagonistului care semnalează intrarea într-o nouă etapă a istoriei, în care „multe nu s-au schimbat. Altele da. Fraierii ocupă în continuare ecranul. Turnătorii sunt în primii zece”³⁶.

Cu *Complexul România* începe, în mod real, în dramaturgia românească, travaliul memoriei legate de Revoluția din decembrie 1989. Dilemele etice ridicate de aceasta, care constituie axul central al dramaturgiei anilor '90 dedicate evenimentului în cauză, încep să treacă, odată cu apariția *Complexului...*, în planul secund. Actul evocativ devine mai important decât împărțirea vinovățiilor. Dramaturgul face un pas în spate, nu-și mai impune propria viziune despre revoluție, ci lasă vocile Cetății să se audă și să se exprime, într-un limbaj cât se poate de autentic. Subiectivitatea e acum suverană.

Revoluția în teatrul documentar al noului mileniu

Anul dispărut. 1989 face parte dintr-o trilogie prin care dramaturgul Peca Ștefan (n. 1982), în colaborare cu regizoarea Ana Mărgineanu, au cartografiat, între 2015-'17, câteva momente din istoria recentă a românilor. Piesa a avut premiera în 2015, la Teatrul Mic din București, dramaturgul folosind în scrierea ei amintirile întregii echipe artistice și tehnice a spectacolului de la acest teatru. *Anul dispărut. 1989* începe cu reproducerea verbatim a interviurilor realizate cu echipa respectivă, având ca subiect amintirile membrilor acesteia despre revoluție (interpretate în spectacol de altă persoană

³⁶ *Ibidem*, p. 57.

decât cea interviuată, principiu respectat de-a lungul întregii montări). Câțiva spectatori sunt invitați la finalul secvenței să-și împărtășească, la rândul lor, amintirile legate de revoluție. Urmează reproducerea, tot verbatim, a mesajului din seara de Revelion al lui Nicolae Ceaușescu. Istoria „mare, obiectivă”, a anului 1989 e prezentată în continuare prin câte o enumerare succintă a evenimentelor majore ale fiecărei luni³⁷. Între acestea sunt intercalate trei scene mari, bazate pe poveștile ficționalizate ale echipei spectacolului, în care se încearcă recuperarea „istoriei subiective” a anului 1989, precum și alte două scene paralele mai mici (desfășurate în alte spații de joc și la care au acces numai anumiți spectatori, aleși prin tragere la sorți). Cele trei scene mari se focalizează pe lumea teatrului, pe cea a copiilor, respectiv pe microcosmosul familial sub regimul comunist. Ultima e axată pe drama Luminiței, o tânără forțată de familie să facă avort și să se despartă de iubitul ei, Filip, student la Filologie și poet, filat de Securitate, cu care aceasta voia să evadeze din lagărul socialist. Istoria ei are o continuare neașteptată într-una dintre scenetele paralele (care presupune deplasarea a doi actori și a doi-trei spectatori cu o mașină prin centrul Bucureștiului) și un final pe măsură, prezentat pe scena principală a spectacolului. Subiectul lor îl constituie mărturia unei mame, care, la insistențele fiului ei, student la jurnalism, recunoaște că și-a construit o falsă biografie de revoluționară, însușindu-și povestea (și iubitul) prietenei ei celei mai bune, împușcată în 23 decembrie 1989. E vorba de Luminița. Studentul află, cu această ocazie, că e fiul tânărului poet dizident

³⁷ Peca Ștefan, *Anul dispărut*, ediție electronică (EPUB), 2019, p. 6.

îndrăgostit odinioară de aceasta. În discursul ei expiator, mama vorbește despre minciuna generalizată (care ar fi împiedicat progresul real al țării) și despre generația copiilor ei, abandonată (în sens figurat) de părinți, îndemnându-și fiul și fiica să nu repete greșelile celor de vârsta ei. În sfârșit, în ultima secvență a piesei sunt intercalate mărturiile membrilor echipei spectacolului și ale spectatorilor despre visele lor din decembrie '89, precum și dezamăgirile sau chiar regretele lor ulterioare, cu fragmente, transcrise tot verbatim, din ultimul discurs al lui Ceaușescu (jucat simultan de mai mulți actori în spectacolul de la Teatrul Mic) și din înregistrarea procesului și a execuției dictatorului și a soției sale. Vocile se încălescă pe alocuri, dar nu se ajunge la acel colaps generalizat al limbajului și al înțeleșurilor care caracterizează finalul piesei *Mad Forest*. O întrebare adresată puterii stăruie în aer la final, legată de ucigașii, neidentificați nici după treizeci de ani, ai victimelor revoluției. Există și un epilog, în care unul dintre actori povestește istoria lui Nae Gavrilă, un instalator de pe un șantier, care, îmbătându-se de bucurie după difuzarea execuției lui Ceaușescu la televizor, s-a spânzurat, tot de bucurie, de țeava caloriferului din baracă, nu înainte, însă, de a scrie următorul bilet: „Mă bucur c-a murit! Mă duc și eu după el ca să-l înjur!”³⁸. Mult timp după aceea, colegii lui, de pe șantierul dispărut între timp, s-ar fi întreat dacă Nae Gavrilă a fost „cel mai prost sau cel mai deștept dintre noi”. Spectatorii sunt invitați să formuleze propriul răspuns, în timp ce luminile din sală se sting.

³⁸ *Ibidem*, p. 84.

Mărturiile membrilor echipei spectacolului de la Teatrul Mic, cu vârste cuprinse între 3 și 38 de ani la momentul revoluției, construiesc o imagine foarte pestriță a evenimentului. Cei foarte tineri în decembrie 1989 au o anumită detașare, pe care persoanele intervievate de Caryl Churchill pe vremea când lucra la proiectul piesei *Mad Forest* evident că nu o aveau. Între un „da” răspicat rostit ca răspuns la întrebarea dacă au participat la revoluție (de către trei persoane intervievate) și un „nu” la fel de răspicat (al majorității celor intervievați, zece la număr, care fie erau prea mici ca să participe, fie erau departe de zonele fierbinți ale revoluției, fie s-au temut să iasă în stradă și/sau s-au mulțumit, pur și simplu, să urmărească desfășurarea evenimentelor la televizor), încap și trei-patru răspunsuri ezitante. Cel mai tulburător e al garderobierei Felicia, care se întreabă dacă faptul că i-au trecut „câteva gloanțe pe la ureche” „se pune că am participat?”³⁹. O actriță invocă suspiciunile părinților săi legate de realitatea împușcăturilor auzite, senzația lor că sunetele proveneau de pe o bandă înregistrată. Alții își amintesc de psihoza legată de teroriști, de zvonul că apa de băut ar fi fost otrăvită. Un actor a reținut, amuzat, ipocrizia unor șefi de șantieri, care „schimbaseră placa și strigau: Jos teroriștii! Jos comuniștii!”⁴⁰. Regizoarea tehnică își amintește cum un student își purta iubita pe umeri. Fata a fost nimerită de un glonț drept în frunte și a căzut chiar în fața ei. (E posibil ca această întâmplare să fi stat la baza poveștii Luminiței.) Deși cei intervievați provin din clase sociale diferite și nu au cu toții studii superioare, limbajul utilizat de către aceștia e destul de unitar:

³⁹ *Ibidem*, p. 25.

⁴⁰ *Ibidem*.

anii îndelungați de coabitare în același mediu profesional au nivelat diferențele. Doar un tehnician folosește câteva expresii o idee mai colorate și se referă la Ceaușescu cu porecla „Ceașcă”.

Dacă în *Anul dispărut. 1989* Peca Ștefan investighează, în principal, pre-istoria Revoluției din decembrie 1989, în '90, „scenariu colectiv bazat pe experiențe personale și povești de familie” semnat de actorii Alexandru Fifea, Alice Monica Marinescu, Katia Pascariu, Alexandru Potocean și Andrei Șerban, coordonați de regizorul David Schwartz (n. 1985), centrul de interes îl constituie post-istoria Revoluției, mai precis dramele cauzate de tranziția la societatea de consum, afectând atât clasa de jos, cât și clasa de mijloc: pierderea locuinței (pe fondul speculei generate de retrocedarea caselor naționalizate în comunism), a locului de muncă, precaritatea materială, dependența de jocurile de noroc (industrie care a explodat după '89). Perspectiva asupra acestei post-istorii este una asumat de stânga, Schwartz fiind adeptul unui teatru „explicit politic”, ce „revalorizează poveștile personale care nu se conformează normelor devenite standard în sfera publică postsocialistă: liberalismul economic, conservatorismul cultural, anticomunismul și îmbrățișarea fără rest și fără reținere a valorilor democrației capitaliste de tip occidental”⁴¹. Același lucru e valabil și pentru echipa coagulată în jurul lui. Consumerismul societății postcomuniste e acuzat și în piesele lui Naghiu sau Solomon (care au înregistrat, inclusiv la nivel lingvistic, primele semne ale pătrunderii capitalismului în România), însă nu la modul acesta programatic, specific lui Schwartz & Co. Dacă în piesele

⁴¹ David Schwartz, „Un teatru explicit politic”, în Mihaela Michailov și David Schwartz (ed.), *Teatru politic. 2009–2017*, Editura Tact, Cluj, 2017, p. 5.

primilor sugestia e că oamenii sunt prada propriei lor lăcomii sau a lăcomiei și oportunismului celor din jur, manifestate fără opreliști după '89, în '90 se conturează, în schimb, teza că oamenii din clasa de jos și de mijloc, indiferent de orientarea lor politică, au devenit după revoluție victime sigure ale sistemului capitalist. Piesa e compusă din cinci „povești”, separate prin intermezzo-uri muzicale, în stilul *song*-urilor brechtiene. Cea dintâi e împărțită în două părți (Sfânta zi de azi și Certificat de tâmpenie), care înrămează celelalte povestiri. Aceasta se referă chiar la momentul inaugural al lumii surprinse în '90, și anume la zilele Revoluției din decembrie 1989, văzute prin ochii unui copil, Alex, și ai mamei sale, educatoare de grădiniță (precum și ai unei prietene de familie, Gina, actriță). În prima parte, Alex, un băiat de nouă ani, își așteaptă înfrigurat mama, care lipsește de multă vreme de acasă. Privește fascinat imaginile de la televizor, transmise din curtea „Televiziunii Române Libere”: „n-am mai văzut așa ceva, sunt oameni adevărați, vorbesc, strigă, vorbesc normal, nu ca la Telejurnal”⁴². Apare Gina, exaltată, care îi explică lui Alex că e revoluție, că „nenorocitu'”, a fugit cu elicopterul, că mama lui e o „eroină” și că viețile lor se vor schimba în bine: vor putea circula liber în străinătate, vor avea mâncare, „ciocolată din aia bună din Germania”⁴³. Într-un târziu, apare și mama, plină de sânge: a fost ridicată de Miliție, împreună cu alți manifestanți, înjurată și bătută, cu puștile și

⁴² Alexandru Fifea, Alice Monica Marinescu, Katia Pascariu, Alexandru Potocean și Andrei Șerban, „'90. Scenariu colectiv bazat pe experiențe personale și povești de familie”, în Mihaela Michailov și David Schwartz (ed.), *Teatru politic. 2009–2017*, Editura Tact, Cluj, 2017, p. 245.

⁴³ *Ibidem*, p. 245.

picioarele, a văzut un om împușcat în picior, cu o gaură în loc de gleznă. În partea a doua a poveștii, „eroina” revoluției moare în brațele fiului, doborâtă de greutatea materiale ivite pe parcursul anilor '90 și de grijile de la locul de muncă, peste care s-a suprapus un diabet. A refuzat să ceară certificat de revoluționar: „Când i-o zice certificat de tâmpenie, poate atunci mi-l iau!”⁴⁴. „Sfânta zi” a fugii lui Ceaușescu a devenit, pentru ea, o amintire din cele mai neplăcute.

Limbajul personajelor piesei e foarte atent diferențiat în funcție de apartenența lor de clasă, la fel ca și concepțiile lor – trăsătură ce o distinge de restul pieselor analizate aici. Autorii nu rezistă, însă, tentației de a caricaturiza figura intelectualului anticomunist, arătând, în schimb, înțelegere și compasiune nedisimulată față de principalii perdanți ai tranziției la o economie de piață, de tipul minerilor din Valea Jiului (stigmatizați în anii '90 din cauza violențelor comise de aceștia în timpul mineriadelor – vezi *Aerisirea* lui Naghiu). În timp ce un student implicat în epurarea profesorilor „colaboraționiști” din facultate vorbește despre „năzuințele sfinte ale revoluției din decembrie”⁴⁵, un miner ajuns șomer după 1989 se întreabă dacă „nu erea mai bine pe timpul lu Ceaușescu? ... de ce l-or pușcat? C-așa or vrut șmecherii ăștia! Acuma, intelectualii ăștia nu știu să facă de niciunele, știu numai să trăncănească din gură și să ia bani...”⁴⁶.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 291.

⁴⁵ *Ibidem*, p. 251.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 276.

A fost sau n-a fost...?

Revoluția din decembrie 1989 e un capitol extrem de controversat din istoria României, atât pe plan intern, cât și pe plan extern. Autenticitatea sa e pusă sub semnul întrebării⁴⁷. Unii vorbitori se feresc să o catalogheze drept revoluție și se referă la ea în termeni ca: revoltă, răzmeriță, răsturnare de regim, lovitură de stat sau, pur și simplu, evenimentele din decembrie 1989. Încercând să sintetizeze teoriile ce s-au vehiculat de-a lungul timpului pe seama Revoluției din decembrie '89, Ruxandra Cesereanu le-a grupat în trei mari categorii: teoria revoluției pure, teoria conspirației (interne sau externe) și teoria revoluției hibridate cu o lovitură de stat⁴⁸. În *Mad Forest* a lui Caryl Churchill confuzia generată de Revoluția din 1989 își găsește cel mai bine expresia în salva de întrebări cu care își înnebunește colegii de salon pacientul unui spital, rănit la cap în timpul evenimentelor din decembrie și dereglat cu tâlc: „Am avut o revoluție sau un puci? Cine trăgea pe 21? Și cine trăgea pe 22? Trăgea armata pe 21 sau unii trăgeau și alții nu, sau erau cei din Securitate deghizați în uniforme militare?”⁴⁹ etc., etc.

Având în vedere această controversă, mi s-a părut interesant ca, în loc de concluzii, să inventariiez termenii și expresiile prin care e desemnată Revoluția din decembrie 1989 în piesele analizate anterior (sau care trimit la aceasta). A rezultat următoarea înșiruire: „revoltă”, „vulcan în erupție”, „ocean în

⁴⁷ Vezi Jolan Bogdan, *Performative Contradiction and the Romanian Revolution*, Rowman & Littlefield International, London – New York, 2017, pp. 45-62; Dennis Deletant, *op. cit.*, pp. 450-454.

⁴⁸ Ruxandra Cesereanu, *Decembrie '89: deconstrucția unei revoluții*, ediția a II-a, revizuită, Polirom, Iași, 2009, pp. 63-188.

⁴⁹ Caryl Churchill, *op. cit.*, p. 93.

diluviu pe care-l împing elefanții fără să țină cont de regulile de circulație”, „descărcare de energii”, „miracol pe viu”⁵⁰, „coșmar în direct”, „eroică bulibășeală”, „circ terorist”⁵¹, „Revoluția Română”⁵², „o revoluție”, „zarva asta”⁵³, „Revoluția din 1989”, „noaptea aia blestemată”⁵⁴, „revoluție”⁵⁵, „Re-vo-lu-ți-e”, „Revoluție”⁵⁶.

Bibliografie

- Bahun-Radunović, Sanja, „History in Postmodern Theatre: Heiner Müller, Caryl Churchill, and Suzan-Lori Parks”, *Comparative Literature Studies*, vol. 45, nr. 4, 2008, pp. 446-470.
- Bardaș, Adina, „Iosif Naghiu: «Construind metafore, erezii, utopii»”, *Teatrul azi*, nr. 7-8-9, 1994, pp. 39-40.
- Bogdan, Jolan, *Performative Contradiction and the Romanian Revolution*, Rowman & Littlefield International, London – New York, 2017.
- Cesereanu, Ruxandra, *Decembrie '89: deconstrucția unei revoluții*, ediția a II-a, revizuită, Polirom, Iași, 2009.
- Churchill, Caryl, *Plays: 3*, Nick Hern, London, 2014 (ediție electronică).
- Cordoș, Sanda, „Revoluție și imaginar social”, în Corin Braga (coord.), *Enciclopedia imaginariilor din România*, Polirom, Iași, 2020, pp. 153-171.
- Deletant, Dennis, *România sub comunism. Paradox și degenerare*, trad. din engl. de Iulian Comănescu, Humanitas, București, 2025.

⁵⁰ Iosif Naghiu, *Execuția nu va fi amânată*, pp. 5, 7, 62.

⁵¹ Iosif Naghiu, *Spitalul Special...*, pp. 9, 29.

⁵² Radu Macrinici, *op. cit.*, p. 62.

⁵³ Horia Gârbea, *op. cit.*, pp. 62, 71.

⁵⁴ Mihaela Michailov, *op. cit.*, p. 55.

⁵⁵ Peca Ștefan, *op. cit.*, p. 25.

⁵⁶ Alexandru Fifea, Alice Monica Marinescu et al., *'90. Scenariu colectiv...*, pp. 245, 291.

- Fifea, Alexandru, Marinescu, Alice Monica, Pascariu, Katia, Potocean, Alexandru și Șerban, Andrei, „'90. Scenariu colectiv bazat pe experiențe personale și povești de familie”, în Mihaela Michailov și David Schwartz (ed.), *Teatru politic. 2009–2017*, Editura Tact, Cluj, 2017, pp. 243-294.
- Gârbea, Horia, *Decembrie, în direct*, Editura Allfa, București, 1999.
- Gobert, R. Darren, *The Theatre of Caryl Churchill*, Bloomsbury, London – New Delhi – New York – Sydney, 2014.
- Ionesco, Eugène, *Note și contranote*, trad. din fr. și cuv. introductiv de Ion Pop, Humanitas, București, 1992, pp. 187-192.
- Luckhurst, Mary, „On the challenge of revolution”, în Elaine Aston și Elin Diamond (ed.), *The Cambridge Companion to Caryl Churchill*, Cambridge University Press, Cambridge – New York – Melbourne – Madrid – Cape Town – Singapore – São Paulo – Delhi, 2009, pp. 52-70.
- Macrinici, Radu, *(T)Țara mea*, Editura UNITEXT, București, 1998.
- Marx, Karl, „Optsprezece brumar al lui Ludovic Bonaparte”, în Karl Marx, Friedrich Engels, *Opere alese în două volume*, ediția a 3-a, vol. 1, Editura Politică, București, 1966, pp. 203-295.
- Michailov, Mihaela, *Teatru. Complexul România*, Editura UNITEXT, București, 2007.
- Naghiu, Iosif, „Ghilotina”, *Teatrul azi*, nr. 8-9-10, 1992, pp. 51-59.
- Naghiu, Iosif, *Execuția nu va fi amânată*, Editura Cartea Românească, București, 1993.
- Naghiu, Iosif, *Spitalul Special și Visul românesc și omul revoluției prăbușite*, Editura UNITEXT, București, 1994.
- Schwartz, David, „Un teatru explicit politic”, în Mihaela Michailov și David Schwartz (ed.), *Teatru politic. 2009–2017*, Editura Tact, Cluj, 2017, pp. 5-12.
- Solomon, Dumitru, *Repetabila scenă a balconului*, Editura UNITEXT, București, 1996.
- Ștefan, Peca, *Anul dispărut*, ediție electronică (EPUB), 2019.



ISBN 978-606-37-3029-0