

Maribor, tot cu Gábor, despre bibliotecă și despre dispariție în lumea lui și dacă mai e nevoie să se joace în teatru, își creșterea gândesc că, atâta timp cât, probabil că teatrul va

țiu care nu există. O plai pe o bucată de pământ joase la care au ajuns, urmă, Prospero îi atrage, în perspectivă cu care noi a niște costume ale vltomă, aceste lucruri le-am că, tot așa, mă gândesc costumele din garderoba

din ceea ce înseamnă țiu influențează soluțiile

Practic, sunt peste tot. În nțeleg cum se poate ca rețepută de spectatori. Să

ecise și, în același timp, spectacol este o altă plaept, discuțiile cu regizoritorită realității, suportă rit de la un spectacol la ai spus-o și o mai spun: ionează ea, după păremai e nevoie de „antrem avut bucuria acestei

până la premieră. Asta-i, foarte diferit, dar care ruri de care nu știam că rilejul, ți se dă ocazia să le orice loc în care există

ți pune în față o oglindă acol, nu orice provocare înțele, barierele până la e drept, dar, de fapt, pe omerajia.

mnat **Eugenia SARVARI**

Alexandra TARCE, Radu DOGARU, Radu LĂRGEANU și Ruslan BÂRLEA



Foto: Nicu Cherciu

Liviu MALIȚA

Un amplu poem

Pe scena studioului Euphorion a Naționalului clujean, regizorul Răzvan Mureșan a ales să monteze piesa lui Visky András, **Porno**. Aceasta are deja o serioasă istorie spectacologică, manifestată internațional din Ungaria și Polonia până în SUA și Franța, din 2009 (anul în care a fost scrisă, la cererea Teatrului Național din Budapesta) până în 2019.

Trebuie spus din capul locului. La treizeci de ani de la căderea comunismului, această piesă (în foarte buna traducere a poetului Andrei Dósa) este o alegere excelentă, reușind să aducă, în scene cu multă pregnanță, principalele traume provocate de fostul regim politic din România. E de notat, tot de la început, foarte buna întâlnire dintre un dramaturg remarcabil și, în mare măsură, canonic (și un text, în consecință, cu viziune profundă) și perspectiva matură, capabilă să-l pună în evidență, a unui regizor din generațiile mai noi. Dacă, așa cum se spune în didascaliiile prime ale textului (în *Observații preliminare*), „spectacolul sperat știe mult mai multe lucruri despre text decât autorul”, atunci acest spectacol al lui Răzvan Mureșan este, înclin să cred, un foarte bun „spectacol sperat”.

Întâi de toate, pentru că are puterea de a crea o lume. Această însușire e prețioasă, în general, în lumea creației și e cu atât mai demnă de subliniat în cazul de față, în care dramaturgul, Visky András, a elaborat (cu excepția deja a numelor didascalii) un amplu poem, rostit de Fată, o formă – precizează acesta – a „dramaturgiei deschise”. Fidel textului, regizorul îl transformă într-o lume pregnantă, cu mai multe personaje, cu situații și stări dramatice.

Alexandra TARCE



Foto: Nicu Chezeu

Tema principală s-ar putea spune că este invadarea și supravegherea intimității de către Poliția Politică, ceea ce, cu una dintre marile metafore ale spectacolului, transformă întreaga fără într-o „secție de psihiatrie”. Pe acest fundal al interacțiunii dintre Individ și Sistem, se produc cele două mari traume valorificate de text și de spectacol: sinuciderea tânărului bărbat (Omul), iubitul Fetei, aflat într-o captivitate impusă de Securitate cu complicitatea propriului tată (lucrător el însuși al sinistrei instituții, fiind colonel) și avortul spontan declanșat tinerei femei (actriță), silită să suporte moartea și înmormântarea bărbatului ei. Regizorul are inteligența de a evidenția scenic mai multe dintre aspectele ambigue și, în același timp, profunde ale textului, precum: corporalitatea (de la voluptate la suferință și durere), motivul Măruntelului (cu schimbări de situație, ceea ce atrage după sine valorificarea unor semnificații diverse: copilul, îngerul, Moartea, dar și dictatorul și omul în general, care – suntem preveniți de la început – e făcut din „206 oase perfecte”); motivul luminii (și al Iluminării), motivul Nimicului (viziunea metafizică, mai precis biblică, ce apare adeseori în scrierile lui Visky și care are aici valența de a sublinia dramatismul durerii, cât și de a o îmblânzi într-o perspectivă biblică, dându-i un sens). E deseori invocat numele lui Dumnezeu și, într-un moment crucial, se strigă pe scenă cunoscuta replică evanghelică: „Dumnezeul meu, Dumnezeul meu, pentru ce m-ai părăsit?”. Într-un alt registru, după ce rămâne însărcinată, Fata se simte binecuvântată precum Fecioara și recită, fericită, din Evanghelia după Luca. Demn de semnalat, de asemenea, în spectacol, este faptul că regizorul leagă (mai puternic decât în textul care doar sugerează) cele două traume, astfel încât avortul nedorit al femeii (așadar, moartea fătului) e interpretat(ă) scenic ca a doua moarte a tatălui.

Fără să se îndepărteze de realism, spectacolul utilizează strategii antinaturaliste (rup-turi, alternanță de planuri și de temporalități, inserții de secvențe filmate și de elemente de teatru de păpuși), menite să fractureze narațiunea, multiplicând-o, totodată, pe mai multe planuri, unificate printr-o sinteză de mijloace scenice. Din punct de vedere scenografic (această sarcină fiind asigurată tot de către regizor), e de reținut maniera în care e valorificat

și multiplicat spațiul – ca spital etc. –, totul fiind în- plerdut caracterul protec- a sublinia un joc permai- social și politic. Tot mai r- vorbească liber (după c- baie, cu robinotelo pornit- de fapt) pe verticală, du- coboare, /așa că a urcat- plu l-au lăsat,/de urcat a- A urcat, a urcat, a urcat- /jos /jos/jos/ jos/jos/pe c-

Este de observat c- plasme, ecrane, proiecti- direcție contrară, aprop- dar în ceea ce-l privește- dar, cu utilizarea acestor- folosit este unul vechi, c- tate cu istoria televiziun- color). Mai mult, aceste- ce se petrece pe scenă

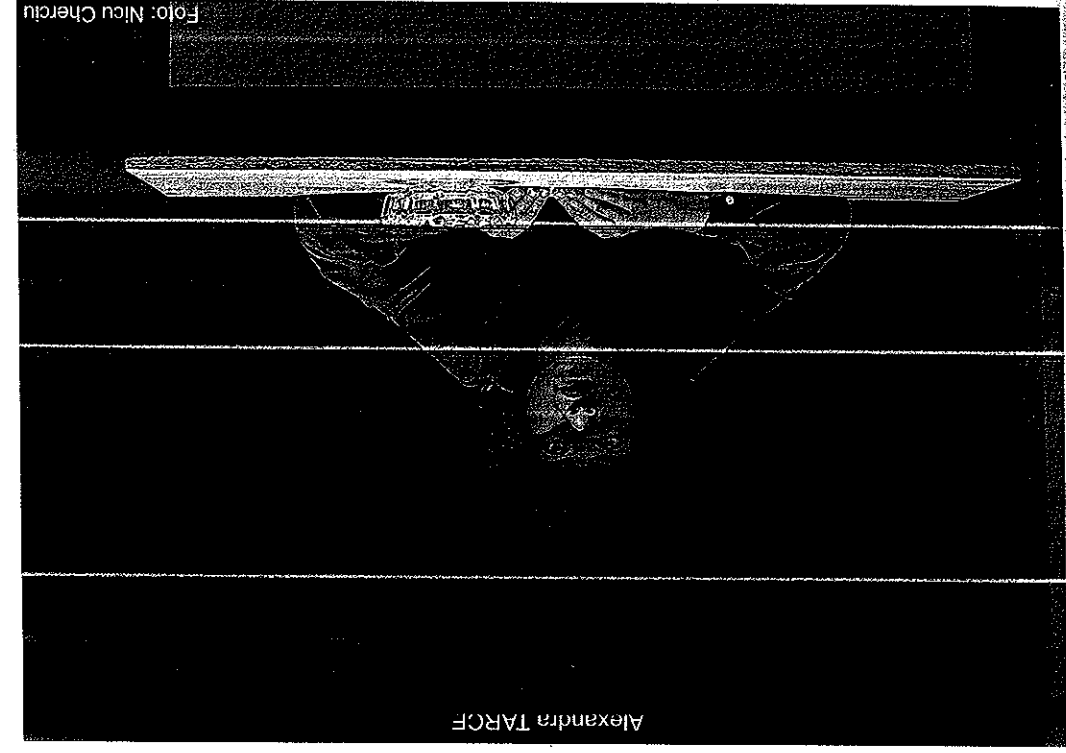
Montajul video pre- Așa este povestea de i- prin jocuri de filmare di- a celor doi îndrăgostiți s- îndrăgostiți. Alteori, com-

supravegherea intimității de
 ale spectacolului, transformă
 interacțiunii dintre individ și
 și de spectacol: sinuciderea
 usă de Securitate cu compli-
 cid colonel) și avortul spontan
 normantarea bărbatului ei.
 tre aspecte ambigue și, în
 e la voluptate la suferință și
 atrage după sine valorificarea
 rui și omul în general, care -
 fețe"); motivul luminii (și al
 biblică, ce apare adeseori în
 atismul durerii, cât și de a o
 invocat numele lui Dumnezeu
 că evanghelică: "Dumnezeu
 stru, după ce rămâne însărci-
 ferită, din Evangelia după
 ptul că regizorul leagă (mai
 astfel încât avortul nedorit al
 a moarte a tatălui.



TEATRUL

și multiplicat spațiul - care e, pe rând, odala femeii, birou de anchetă, cimitir, cameră de
 spital etc. - , totul fiind încadrat și marcat de limitele unei cuști de sticlă. Pe scurt, odala și-a
 pierdut caracterul protectiv, datele intimității. În schimb, topusul scenic este creat pentru
 a sublinia un joc permanent între două planuri: exterior și interior, real și imaginat, între
 social și politic. Tot mai mult, individul este deposedat de spațiul privat, este condamnat să
 vorbească liber (după cum știe Vecinul Sconcs, dar habar n-are inocenta Fată) doar în
 baie, cu robinetele pornite. Sau, ca în soluția tragică a Omului, să se miște (părăsind viața,
 de fapt) pe verticală, după ce autoritățile îi interzic să mai iasă din bloc: "Nu avea cum să
 eboare, /așa că a urcat./ La asta nimeni nu e-gândit./că ar putea să urce,/ori pur și sim-
 pu-l-au lăsat,/de urcat are voie, în privința asta nu au primit ordin./să urce, lasă-l să urce.//
 A urcat, a urcat, a urcat până la zece/ și mai departe, pe acoperiș./ Și apoi/ în jos/ jos/ jos
 Este de observat că, în regia ultimelor decenii, care face uz frecvent de montoare,
 plasmă, ecrane, proiectii, așadar de un nou mediu, provocator, Răzvan Mureșan merge în
 direcție contrară, apropiindu-i teatrului un nou mediu. Și el utilizează ecranul televizorului,
 dar în ceea ce-l privește o face pentru a întări decorul propriu-zis teatral, situându-se așa-
 late cu istoria televizunii, se derulează din când în când imagini alb-negru sau, mai rar,
 color). Mai mult, aceste imagini sunt în mod evident gândite în complementaritate cu ceea
 ce se petrece pe scenă (arată altceva), completând "întâmplările" piesei.
 Montajul video prelungește, uneori, teatralitatea scenei (și ea supusă simbolizării).
 Așa este povestea de iubire derulată pe ecranul alb-negru al televizorului (trată subtil,
 a celor doi îndrăgostiți se prelungește într-o poveste (rememorată sau doar posibilă) a doi
 îndrăgostiți. Alteori, comentariul televizat este discret ironic, contrapunctic, reunind violent



Alexandra TARCF

Foto: Nicu Chertiu

(dar lapidar) mai multe perspective. Ilustrativă e scena în care Fata vorbește despre copiii străzii („murdăreii”, „vrăbiuțele”, în spațiul liber al pieței) și în care, în paralel, pe ecran se derulează imagini color cu pionierii patriei, încolonați, îmbrăcați festiv în costumele specifice cu cravată roșie. Apoi de remarcat cum, în final, imaginea iconică (televizată) a Revoluției române, cu actorul Ion Caramitru și poetul Mircea Dinescu anunțând victoria, se suprapune peste monologul eroinei despre *Nimic*.

Prin același comentariu vizual, se realizează un efect dublu: peste tragismul autentic al victimei este suprapusă o mitologie ironică a revoluției. E schițată, astfel, o istorie a comunismului românesc și, în subsidiar, și a Televiziunii Române, care s-a tot ideologizat și și-a limitat ea însăși aerul de libertate.

De altfel, e de subliniat felul în care regizorul utilizează, în general, scenografia, apelând la un decor minimalist, populat de obiecte scenice aparținând inventarului celui mai obișnuit, ceea ce le conferă o autenticitate singulară și o forță evocatoare.

Cu ajutorul eclerajului (al cărui rol este, în același timp, subtil și esențial) și prin forța de joc a actorilor, aceste obiecte dobândesc, totodată, funcție simbolică, sugerând, în chip evident, un al doilea plan, o altă deschidere ori dimensiune. S-ar putea spune că unele scene sunt construite cu o minuție picturală.

Sigur, merită apreciată prestația actorilor (în marea majoritate, tineri și foarte tineri), care au făcut, cu toții, roluri substanțiale (memorabile). Excepțională este Alexandra Tarce, în rolul protagonistei, al *Fetei*, ea reușind să treacă fluent de la inocență, joacă și umor la seriozitate și tragism. Jocul său atent supravegheat, dar mobil pendulează între un registru al emoției (colorat adesea de o energie a suferinței răvășitoare) și o dimensiune (potențând prin generalizare) a comentariului, când ironic, când sentențios. Miron Maxim și Ruslan Bârlea concretizează convingător niște profesioniști ai terorii, cu tușe tipologice. Felul în care sunt construite, mai ales în partea inițială, scenele de anchetă (interogatoriile *Fetei*) pare să indice o modelare, în subsidiar, și de viziunea Hertei Müller din romanul *Astăzi mai bine nu m-aș fi întâlnit cu mine însămi*.

Temele creative ale celorlalți actori sunt demne de semnalat. Cosmin Stănilă (*Omul*) compune, din apariții scenice comparativ puține, un destin uman complex și tragic. Scenele cvasinaturaliste de amor nu au nimic de-a face cu instinctualitatea, cu sexualitatea frustrată. Ele se înscriu în logica de ansamblu a spectacolului, subliniind perversitatea actului de iubire, ce devine, sub voyeurismul obscen al dictaturii, simplă pornografie. Invers, din partea cuplului de îndrăgostiți (*Fata* și *Omul*), făcând dragoste „pentru ei”, pentru securiști, se etalează o formă de eliberare de sub privirea teroristă a Puterii, un act de libertate pură. Radu Lărgeanu (*Anti*), complice, sfătuitor și confesor al *Fetei* (dublul ei mistic, în terifiantul moment de iluminare din scena înmormântării), rostește, „în civil”, adevăruri frontale, dar lipsite de cinism, întrucâtva protejate de un halou ludic. Apariție tonică, Radu Dogaru (*Vecinul Sconcs*) e cetățeanul exemplar, amintind de un clasic „cetățean turmentat”, dar într-o cheie etică. În ceea ce o privește, Irina Wintze (*Mama*, personaj complex, ambiguu) interpretează cu un firesc zguduitor captivitatea în rolul social al soției de colonel de Securitate. Inconfortul atitudinii e sugerat de eleganța austeră a ținutei vestimentare și de accese de beție asociată cu vomismente, anunțând perturbări în tectonica ființei. Momentele de disperare ale mamei care și-a pierdut fiul sunt realizate dintr-un amestec de expresionism și de realism psihologic.

Producția Naționalului clujean, după piesa *Pomo* de Visky András, e un spectacol modern fără ostentație. Crud și lucid, el este activ în viziune și comprehensiv în însăși structura jocului actoricesc, capabil să atingă intensități. Ar merita văzut atât de cei ce-și pun întrebări în ceea ce privește istoria, cât și de cei care iubesc pur și simplu arta teatrului.

Teatrul Național „Lucian Blaga” din Cluj – *Pomo* de Visky András. Traducere de Andrei Dósa. Regia și scenografia: Răzvan Mureșan. Asistent de scenografie: Radu Lărgeanu. Video: Marius Mureșan. Maestru de lumini: Jenel Moldovan. Regia tehnică: Mădălina Mânzat. Operatori lumini: Andrei Mitran. Operator sunet: Vlad Negrea. Distribuția: Alexandra Tarce, Irina Wintze, Miron Maxim, Ruslan Bârlea, Cosmin Stănilă, Radu Dogaru, Radu Lărgeanu. Data: 20 septembrie 2019.

András VISKY:

„No
cu id
ră dău

Liviu MALIȚA: Por

Cluj, mi se pare un mar
lență, una biblică) vrea
istoria atroce a anilor '80
mea, și-a strivit) biografic
înregistrând o mare trau
detenției politice a tatăl
originară și-a influențat d

András VISKY: S-
strămutat în – de acum
de aproape opt ani), m-
fatalitate, ci, dimpotrivă,
tate și detenție, acest bi
existențial și foarte pers
României, și nu numai. I
cu Lilica (Zelea) Codre
colonel din garda regal
diferite sau la filologi și
aceștia au petrecut ani c
în lagărul nostru. Simt
accente caragialiene. S
blânde sau chiar poetice
poezia, pe de altă parte
efect vizibil unul asupra

L.M.: În ce a cons
intrat în vizorul Securită

A.V.: „La data de 3
„OPENENȚII '83”, de la
sub acoperirea organelc
de urmărire informativă.
organele Ministerului de
depistând în mine un „ca
manuscrite proprii sau a
pericolul iminent consta
diferite grupări disiden
(„Contrapuncte”), dar și
cheziția la domiciliu, se
a dat naștere la 680 de f
nostru închiriat în Satu
informativă.