

Scena.ro

REVISTA DE ARTELE SPECTACOLULUI

Nr. 10 august/septembrie/octombrie 2010

*Uitându-l pe
Kantor*
de Michal Kobialka

Teatrul independent
de Nicolae Mandea

Ariane Mnouchkine
și naufragiații speranței nebune
de Mirella Patureau

Avanpremieră
FNT 2010

ESEURI DESPRE

Lee Breuer
Eugenio Barba
Matthias Langhoff
Romeo Castellucci
Rodrigo Garcia

Despre România
numai de bine
de Ciprian Marinescu



TEATRUL MAGHIAR DE STAT CLUJ prezintă

William Shakespeare

MĂSURĂ PENTRU MĂSURĂ

un spectacol de
Matthias Langhoff



Premiera: 22 septembrie 2010



Cristina MODREANU

I-am văzut fotografia în New York Times. Era legată la ochi și juca rolul spectatorului la una dintre repetițiile generale ale spectacolului ei, care urma să se joace la LaGuardia Performing Arts Center. "The Blind Trip" făcea parte dintr-o serie de producții incluse sub tema generală "Which Direction Home?" / Care e direcția spre acasă?*, iar felul în care Ana Mărgineanu (fiindcă despre ea este vorba aici) apărea în fotografie – ezitând, cu o șarfă acoperindu-i ochii și capul ușor lăsat în jos – părea să spună ceva despre cât de greu e să găsești acest drum, dacă locul de unde ai plecat este România.

Regizoarea Ana Mărgineanu locuiește de mai bine de un an la New York, unde dramaturgul Saviana Stănescu și scenografa Oana Botez și-au consolidat deja statutul artistic prin premii și colaborări la producții importante. Regizoarea Alexandra Badea stă de când a terminat facultatea la Paris, la fel și actrița Mădălina Constantin, ambele fiind parte dintr-o companie independentă. Despre actrița Anamaria Marinca poți citi în "The Guardian" sau în alte publicații importante, fiind prezentă în multe filme recente, dar și în teatru (recent, a vorbit în Scena.ro despre producția de la Young Vic în care a jucat), iar despre Ioana Păun, dramaturg, am aflat mai multe tot la New York, unde am asistat, grație Institutului Cultural Român, la lectura unei piese scrise de ea în comun cu un autor german și unul spaniol. Marinca și Păun locuiesc la Londra, unde se mai află de ani de zile și Mihai Arsene (de curând i-am văzut într-un excelent spectacol site-specific prezentat în Festivalul Internațional de la Brighton). David Kozma și Romulus Chiciuc, doi dintre actorii preferați ai lui Radu Afrim la Sf. Gheorghe, s-au stabilit tocmai în Finlanda, de unde au venit în 2009 la Green Hours cu un foarte special spectacol de muzică și poezie contemporană produs de compania lor, European Theater Collective. Adrian Bratianof, cunoscut din anii de glorie ai Teatrului ACT, își face cu succes meseria de manager cultural în Beijing, China. Multă, foarte mulți alții – actori, regizori, dansatori, artiști vizuali, manageri – vizează sau își fac planuri concrete să plece din țară. Și nu e vorba aici de aceia care pleacă oriunde văd cu ochii, dispusi să facă orice altă meserie ca să aibă în schimb o viață mai bună pentru ei și familiile lor (sunt destule și asemenea cazuri), ci numai despre aceia pasionați, care au plecat tocmai pentru a da o șansă reală talentului lor.

Ce-i face pe toți acești tineri să plece? De ce nu e loc pentru afirmarea lor într-o cultură atât de săracită în acești 20 de ani, o cultură trăind din amintiri, având ca lideri oameni al căror capital de imagine a fost construit în vremuri dubioase și, în unele cazuri (cu numai câteva excepții), nu a fost confirmat ulterior de calitate reală, ci numai de aceeași capacitate de adaptare care i-a ajutat și înainte de 1989? Oare chiar nu e evident că nevoie avem de toți acești tineri creatori? Sau de aceia care, deși locuiesc încă în România, sunt mai cunoscuți și mai apreciați în afara granițelor ei și lucrează mai mult în alte țări decât "acasă"? Ca Gianina Cărbunariu sau Peca Ștefan sau majoritatea dansatorilor români? Și cum se face că în lume se aude numai de ei, cei care au decis să refuze "înrolarea" în

The Blind Trip Home

Cristina Modreanu makes an analysis of the reasons why young artists need to leave Romania in order to give "a real chance to their talent". The author launches a series of unanswered questions: What makes all these young people go away? Isn't it clear by now that Romanian theatre and arts in general need these young artists and their fresh view? Why some of those who still live in Romania are more recognised outside the country and get to work more abroad than "at home"? Giving examples of young Romanian artists who have reached success in other countries, including Ana Margineanu who has presented this summer a new one-to-one show called "Blind Trip" in New York, the author concludes that for all of them the way back home would feel like a "blind trip".

CĂLĂTORIE ÎN ORB

sistem, construindu-și destinul personal și profesional în mod independent, cei care au folosit cu adevărat libertatea câștigată acum 20 de ani – libertatea de a alege, de a călători, de a crea? Ce se întâmplă oare cu majoritatea tinerilor creatori "absorbiti" de sistem, dar deveniți niște execuțanți ai ideilor altora, niște copii ale celor care i-au "adoptat" în trea unei mode superficiale? De câte ori aud îndemnul "să sprijinim tinerii", ceva îmi sună dubios, fiindcă singurul fel de a-i sprijini este, de fapt, să le asiguri libertatea, altfel spus să te asiguri că au libertatea de a alege singuri cum va arăta viitorul lor. Vinovăția unei societăți stă mai ales în aceea că își constrânge în continuare noile generații, le modelează după tiparul strâmb forțat în anii socialismului ratat, care a îngropat conștiința civică sau i-a îngropat la propriu pe aceia care au refuzat să renunțe la conștiința lor. ***

După cum se știe, în vremurile tulburii care au urmat anului 1989, valuri întregi de tineri specialiști din toate domeniile au părăsit țara, fenomen care a diluat sistematic nucleul dur al competenței în toate domeniile, cu rezultate vizibile de la nivel guvernamental și până la vânzătorii de flori din colțul străzii. Dacă ultimii nu îți pot face cine să fie ce rău – în afară de faptul că te faci de râs cu buchetul pe care îl dău – ceilalți au contribuit la instalarea unui climat social apocaliptic, total lipsit de speranță, condiția principală pentru un nou val de plecări care se apropiu acum. Abia ajunsă la o stare de echilibru precar, societatea românească va fi din nou marcată de aceste plecări în deceniul următor.

Mă feresc să folosesc cuvântul "emigrant", fiindcă în lumea de azi contează din ce în ce mai puțin unde anume ai domiciliul, cu condiția să nu te simți prea mult legat de el. Artiștii lumii de azi și-au făcut un stil de viață din a schimba orașele sau chiar țara. Prietenii oricum s-au mutat pe Facebook în multe cazuri, iar rețea poți să o iezi cu tine oriunde te-ai duce. Nu spun că e un mod de viață ideal, nu aici e locul pentru dezbaterea unui asemenea subiect, dar nu pot să nu observ beneficiile ce decurg de aici pentru lumea artistică: fiecare loc nou e o nouă sursă de inspirație, o șansă de schimbare a perspectivei, un nou debut, dar și o nouă înțelegere a valorilor competiției. Dacă asta e partea bună a situației, partea foarte rea rămâne aceea că toată această creativitate care se manifestă pe diferite meridiane se scade din "depozitul" local, lăsându-l aproape secat. În desertul creat, riscăm să-i credem geniali pe aceia care încă mai au ceva de spus, indiferent cum o fac.

Uneori, unii dintre acești tineri creatori încearcă să regăsească "drumul spre casă". Nu numai că nu sunt primiti cu brațele deschise, dar sunt priviți de sus, dacă nu chiar respinși de către "localnici". Asemenei prințului din "Tinerețe fără bâtrânețe și viață fără de moarte", cei care se încăpătânează să se întoarcă riscă să se transforme într-o grămojară de cenușă, în indiferență generală.

Oricum ar fi, în majoritatea cazurilor, drumul spre casă e un fel de căutare zadarnică și obositore, o călătorie cu ochii legați, ca în spectacolul Anei Mărgineanu. Blind trip on the way home. Sau, pe românește, "călătorie în orb".

* Festivalul de spectacole inspirate din Odiseea lui Homer a fost produs de The Internationalists. Spectacolul semnat de Ana Mărgineanu a fost evenimentul de închidere al festivalului, programat pe 29 iulie la LaGuardia Performing Arts Center

DIN NUMERELE URMĂTOARE

DOSAR Teatrul norvegian contemporan - de la Ibsen la Jon Fosse
(dosar realizat cu sprijinul Ambasadei Norvegiei la Bucureşti)

ESEU Tom Sellar: En garde, avant-garde!
(eseu despre starea avangardei în New York-ul lui 2010)

CRONICILE primelor spectacole din stagionea 2010-2011

Din septembrie: o pagină Facebook dedicată revistei Scena.ro

Urmăreşte şi tu Scena.ro
pe Facebook!



▼ Primul abonament
încheiat via Facebook:
Valer Dellakeza

▼ Primul colaborator
găsit via Facebook:
Jack Rider

În curând: site-ul resursă pentru teatrul românesc

www.revistascena.ro

Distribuită prin intermediul
partenerilor noștri:

Librăriile
Humanitas



Bucureşti, Timişoara
Sibiu, Cluj



Ceainăria
Bernschutz

Sumar

AVANPREMIERĂ FNT –

- 4** Romeo Castellucci, Spectacolul-instalație
- 6** Lee Breuer și poezia imaginarului american
- 8** Michał Kobiałka: Uitându-l pe Kantor
- 10** Despre teatrul lui Rodrigo Garcia
- 13** Matthias Langhoff, O estetică a împotrivirii
- 14** Eugenio Barba sau aventura teatrului

ANCHETĂ –

- 16** Despre România, numai de bine

FESTIVAL –

- 19** Întrebări sibiene
- 20** Conferință Barba la FITS

CRONICA DE TEATRU –

- 22** Ca pe tine însuți, regia Radu Apostol
- 23** În vizită, regia Alexandru Dabija
- 24** Berlin Alexanderplatz, regia Dragoș Galgoțiu

CRONICA DE OPERĂ –

- 25** Love and other Demons, regia Silviu Purcărete
- 26** Tragedia lui Carmen, regia Ion Caramitru

IN / OUT –

- 27** Cu Caravana la Brighton
- 30** Festivalul de primăvară de la Budapesta
- 32** Infant 2010
- 33** Scena Sud-Est europeană la Paris
- 35** Teatru la Tel Aviv
- 36** Ben Deckers, un portret cu morală

RUBRICI –

- 37** Alina Nelega – *Spectacol sau lectură?*
- 38** Saviana Stănescu – *Identitate și diversitate în America*
- 40** Mihaela Michailov – *Teatru de teren (I)*
- 41** Mirella Nedelcu-Patureau – *Despre teatrul lui Ariane Mnouchkine*

VOICE OVER –

- 43** Nicolae Mandea – *Despre teatrul independent*
- 44** Jack Rider – *A fi nou în branță*

CĂRȚI DESPRE CARE MERITĂ SĂ VORBEȘTI

- 45** Anarchic Dance / Performing violence
- 46** ȘTIRI
- 48** JURNAL

Scena.ro
REVISTA DE ARTELE SPECTACOLULUI

Revistă editată cu sprijinul
Uniunii Teatrale din
România (UNITER)

Redactor-șef CRISTINA MODREANU

Colegiu de redacție

Magdalena Boiangiu, Iulia Popovici, Anca Rotescu,
Ciprian Marinescu (secretar de redacție), Ionuț Sociu
PR și traducere în lb. engleză Florentina Bratfanof
Concepție grafică Antal Szilárd

Distribuția și comenzi Florentina Bratfanof - 0722 529 446

Coperta I: "Hey Girl!", regia Romeo Castellucci
foto: Steirischerherbst/Manninger

Tipar: Brumar, Timișoara

Scena.ro ISSN 2065 - 0248

2010 Romanian National Theatre Festival Preview

In a preview of the Romanian National Theatre Festival, Scena.ro publishes fragments from the books that will be published this year in the Festival Collection – *50 key theatre directors* (editors Shomit Mitter and Maria Shevtsova, translated by Anca Ioniță and Cristina Modreanu), and *Kantor* by Michal Kobialka, (translated by Cipriana Petre), alongside with essays about some of the directors whose works are going to be presented in the festival this year: Romeo Castellucci, Rodrigo García, Matthias Langhoff.

Anul 2010 a fost un an foarte bun pentru teatru românesc, în ciuda crizei financiare care l-a afectat puternic și a bâlbâielilor administrative ce pun piedici desfășurării serioase și responsabile a oricărui eveniment teatral. Festivalul Shakespeare și Festivalul Internațional de Teatru de la Sibiu au acoperit cu excelență teatrală prima jumătate a anului, iar Festivalul Național de Teatru se pregătește să își alăture în a prezenta pe scenele românești valori teatrale mondiale, unele dintre ele pentru prima dată descoperite în România. Urmează în decembrie Festivalul Interferențe, organizat de Teatrul Maghiar de Stat, recent devenit membru al Uniunii Teatrelor Europene – pentru a încheia un an teatral pe care am fost norocoși să-l putem avea.

Se poate spune deja că teatrul românesc a atins, în 2010, un grad de "updateare" care nu mai permite nimăuia să ignore că am intrat într-un nou secol, iar arta teatrului trebuie să-și acordeze instrumentele în consecință. Dar, pentru a consolida importanța prezențelor internaționale pe scena românească, este util să fixăm în cuvinte contribuția lor la evoluția teatrului lumii. De aceea, în avanpremieră la FNT 2010, publicăm fragmente din volumele ce vor apărea în acest an în Colecția FNT – *50 de regizori cheie ai secolul 20* (editori Shomit Mitter și Maria Shevtsova, traducere – Anca Ioniță și Cristina Modreanu), respectiv *Kantor* de Michal Kobialka, (traducere Cipriana Petre). Cele două portrete din primul volum sunt ale lui **Eugenio Barba** (invitat special anul acesta la Festivalul de la Sibiu), respectiv **Lee Breuer**, celebrul regizor american ce va conferenția la București în cadrul FNT. Se adaugă avanpremiere și un eseuri dedicate teatrului lui **Romeo Castellucci** și **Rodrigo García**, unul dintr-înții mai controversați autori de spectacol europeni, precum și o intervenție semnată de Matthias Langhoff. (C.M.)

Avanpremieră Festivalul Național de Teatru 2010



Cruda. Vuelta y vuelta. Al punto. Chamuscada, regia Rodrigo García // foto: Christian Berthelot



Cristina MODREANU

Romeo Castellucci – installation–performance

Cristina Modreanu comments upon several performances of Romeo Castellucci, who will be present in Romania for the Romanian National Theatre Festival, with his production "Hey Girl!". The theatre critic concludes her analysis with a statement that describes the famous director's work: "Romeo Castellucci's voice is maybe the most original one in today's European theatre, surpassing the borders between theatre and other arts, more exactly making them simply explode, the kind of explosion used as an example by Hans Thies Lehmann when he speaks about postdramatic theatre."

foto: Steirischerherbst / Manningger



foto: Steirischerherbst / Manningger

Romeo Castellucci – Spectacolul-instalație

Castellucci și-a început munca de cercetare "în familie", alcătuind compania Societas Raffaello Sanzio (nume dat "în onoarea marelui maestru al viziunii") împreună cu sora lui, Chiara Guidi și soția lui, Claudia Castellucci. În iunie 1993 au primit în administrare Teatrul Comandini, o anexă a Palatului Guidi din Cesena, care fusese folosit ca școală și care devine din acel moment laboratorul companiei ce fusese înființată încă din 1981. Așa a început ceea ce Claudia Castellucci numea "drumul nostru de la joc la muncă". Primul spectacol – o fabulă cu animale pentru copii, doar că animalele erau reale și foarte numeroase, ceea ce a complicat misiunea companiei. A urmat o serie de creații bazate fie pe un scenariu vizual complex, fie pe partituri muzicale (ultimele coordonate de Chiara Guidi). Toate creațiile companiei reflectă gustul pentru cercetare și pentru avangardă, într-o formă curajoasă și riscantă, pe care Romeo Castellucci o identifică cu "teatrul contemporan", diferit de "teatrul cultural, de repertoriu". Fiecare spectacol adaugă noi

elemente pentru fundamentarea "coordonatorilor unui nou limbaj ce tocmai se formează" (Chiara Guidi). Imaginile înșiruite de Castellucci pe firul non-epic al spectacolelor sale au consistența visului, iar cei ce le văd construindu-se în direct, sub ochii lor, au senzația că participă la o ședință de hipnoză colectivă, în urma căreia au ajuns să viseze același lucru cu sute de semeni. Spectacolele lui refuză logica narativă, funcționând însă conform unui scenariu scris, pe baza căruia se repetă succesiunea acțiunilor, scenelor, imaginilor, la masă, înainte de intrarea în scenă. Dacă spectacolele lor resping textul aproape în întregime, ele folosesc totuși vocea umană la nivelul ei sonor, amestecat cu alte sunete și cu muzica lui Scott Gibbons. Acestea folosesc soft-uri speciale și o tehnică înțeleasă numai de inițiați: sintetizare granulară a sunetelor pe baza unor fotografii (tehnica folosită de Gibbons pentru crearea coloanei sonore a spectacolului *Genesi: from the Museum of Sleep / Geneza: din muzeul somnului* (Melbourne, 2002)). Nu există fundal audio mai potrivit fantasmelor strânsse laolaltă de acest

Regizorul italian stabilit în provincia Forli-Cesena provine din lumea artelor plastice și a studiat pentru a deveni istoric de artă. Pe drum însă, a căzut și el în cursa care i-a "prins" și pe alții: de ce să studiezi istoria în loc să o faci? Romeo Castellucci nu face teatru în sensul clasic al cuvântului: nu construiește spectacole pentru un public anume fiindcă nu lucrează într-un teatru și nici nu alimentează un repertoriu curent, ci își prezintă creațiile – alcătuite în luni de zile de cercetări – aproape exclusiv în circuitul festivalier al lumii, acolo unde la început a fost primit cu rezervă, iar acum este vânat cu ardoare.

magician cerebral și cinic.

Inspirate din "Divina Comedie" a lui Dante, "Inferno", "Purgatorio" și "Paradiso" sunt cele trei componente ale trilogiei prezentate de Castellucci la Avignon în 2008, ce face parte din specia rară de teatru-experiență de viață care nu poate fi uitat. "Visate" fiind de aceeași ființă, în spectacolele lui Castellucci se regăsesc imagini și teme recurente, ușor de identificat și într-o altă celebră serie produsă de italian, "Tragedia Endogonida", prezentată la Avignon și în multe alte orașe europene. Un cal alb, cu ținută maiestuoasă, oameni obișnuiti îmbrăcați în haine colorate, copii – îmbrăcați fie în alb, fie în negru, uneori mascăți, alteori costumați în personaje – mașini ciocnite, cu fiarele contorsionate (care în "Inferno" sunt împinse în scenă, iar în "Tragedia Endogonida" cad "din cer", una după alta). Alăturarea pe scenă a oamenilor cu animalele vii, a adulților cu copiii – unii de cele mai mici vârste – a siluetelor obișnuite cu trupuri umane deformate genetic sau din motive ulterioare (oameni foarte slabii – Franco Pistoni, unul din actorii distribuiți în mai multe spectacole are o siluetă de anorexic – sau foarte grași, persoane cu defecte și malformații fizice), manipularea până la contorsionare a sunetelor (în colaborare cu Scott Gibbons, autorul muzicii și universului sonor al spectacolelor lui Castellucci) sunt elemente comune creațiilor acestui spirit neliniștit. Spectacolele lui Castellucci sunt alcătuite din "momente" care se înșiruie nelinișitor, ca într-un vis suprealist, provocând privitorului stări complexe, emoții intense, uneori la limită.

Inferno, Paradiso, Purgatorio

În prima scenă din "Inferno", regizorul însuși înaintează pe uriașă scenă din Curtea de onoare a Palatului Papilor și spune "mă numesc Romeo Castellucci". Apoi, îmbrăcă o haină de protecție purtată de obicei de dresorii de câini, timp în care pe scenă urcă mai mulți câini

abia ținuți de dresorii lor. Dacă lătratul lor, cu ecou în spațiul deschis al Curtii de onoare, le îngheată săngele în vine celor din sală, momentul în care trei dintre câini sunt lăsați liberi și se reped asupra lui Castellucci, îngigându-ți colții în el și trăgând în toate părțile, e de-a dreptul paralizant. Urmează suspansul absolut creat de un cățărător care se urcă pe peretele Palatului folosindu-se doar de asperitatele pietrelor vechi de sute de ani. Obligat să privești minute în șir edificiu, cu sufletul la gură pentru temerarul care îl escaladează, pipăindu-i atent colțurile, marginile ferestrelor, spectaculoasele ochiuri de lumină pe care se aşează, ca un Crist răstignit în aer, te gândești mai mult la această clădire, construită exact în vremea în care Dante scrisă "Divina Comedie", aşadar o clădire contemporană cu celebrul autor – dar și cu noi – cei care privim visele aievea ale regizorului italian fascinat de această uriașă operă.

Jocuri cu sunete și lumini se văd multe în teatru, dar felul în care sunt ele folosite în "Inferno" pentru a face clădirea să pară vie, bântuită, hătită de sprite rele, în timp ce pe scena din curtea ei interioară un copil bate mingeau cu un aer innocent, atinge o culme a tehnicii și a imaginării deopotrivă. Fiecare bătaie a mingii în scândura scenei face zidul din spatele acesteia să se zvârcolească, cu zgromot de sticla spartă, de cărămidă fărâmătată și de voci disperate, în timp ce lumini aleargă prin încăperi, trecând prin dreptul ferestrelor de parcă s-ar teme să fie văzute.

N-aș putea spune care a fost în continuare ordinea acestor momente de-a dreptul suprealiste, care te aruncă într-o dimensiune onirică, prizonier al unor fantasme puternice și vîi intrupate sub ochii tăi.

Nici nu mai ștui ce m-a impresionat mai mult: covorul de ființe umane care intră și, din mers, se culcă încet pe scenă, zgromotul copitelor de cal răsunând pe sub gradene și prin toată curtea și următoare de apariția unui cal alb străpînat apoi cu roșu de picăturile ce țășnesc cumva din scenă, de parcă și aceasta ar fi o ființă vie, oamenii aruncați cu catapulta sau cei care sar în gol, televizoarele plasate pe marginea ferestrelor cele mai înalte ale palatului, de unde și cad fărâmându-se în scenă, sau imaginea lui Andy Warhol ieșind dintr-o mașină contorsionată într-un accident? Oricum, în minte perfect senzația încercătă când de la primul rând de jos a urcat o pânză albă care, trecută din mâna în mâna de spectatori, a ajuns să acopere în întregime audiența timp de două minute în care te simțeai solidar cu toți cei din jur, cât putea să-ți cuprindă privirea.

Suntem cu toții în același infern, hătită de vini comune, vinovați de păcate similare și, privindu-ne în ochi unii pe alții, înțelegem mai bine care este adevărul. Infernul sunt ceilalți, sau felul în care vina ta se vede în ochii lor.

O solidaritate asemănătoare, o solidaritate în rușine, trăiesc spectatorii și la "Purgatorio", care, deși are o poveste, cu greu poate fi povestit. Introducerea în cheie realistă este înșelătoare. În cele câteva scene ce au loc într-o casă imensă – mai întâi în bucătărie, apoi în camera copilului, apoi în living-room – o mamă și copilul ei funcționează asemeni unor păpuși acționate de forțe exterioare, iar pe măsură ce trece timpul se acumulează o tensiune nelămurită. Câteva banale scene de familie se desfășoară în timp real: pus și strâns masa, luat pastile pentru dureri de cap, jucat pe covor etc. – în timp în care abia se schimbă câteva replici, ca parte dintr-un scenariu mai amplu, ce ne rămâne străin. Una din aceste replici, o întrebare a copilului rămasă fără răspuns, "astă-seară vine?", anunță o prezență ce promite să dezlege misterul, ceea ce se și întâmplă când apare tatăl. Si dacă "misterul" este unul de care auzi din păcate prea des, aproape banal în absurdul lui însăpmântător – abuzul sexual al tatălui asupra copilului (scena de o cruzime deplină în care are loc violul și doar sonoră, totul e auzit, sunet cu sunet, minute în șir, de spectator), în schimb plonjeul în ireal pe care îl propune regizorul imediat după această scenă dă cu adevărat măsura imaginării dezlănțuite a lui Castellucci. Decorul realist dispără, iar în avanscenă coboară un fel de lentilă uriașă – copilul își lipesc mânuțele de ea și rămâne la bază, cu silueta fragilă proiectată pe pata de lumină – în spatele căreia vor aluneca minute în șir flori uriașe, colorate, însăpmântătoare ca niște plante carnivore. O junglă



sălbatică crește în spatele acestui hublou ce pare o ușă de trecere spre un tărâm misterios și plin de pericole, o lume ce scapă realului și face posibile toate inversiunile. De aici apare în cele din urmă o siluetă asemănătoare cu aceea a tatălui, cu tot cu pălăria de cowboy purtată în timpul violului ritualic, numai că tatăl este sensibil micșorat și pe măsură ce se apropiе de seamă că merge greu, chinuit, parcă apăsat de un handicap locomotor, pentru că în cele din urmă să intre într-un fel de criză epileptică, sub ochii fiului său, a cărui siluetă e acum mai mare decât a tatălui. Această inversiune simbolică e proprie regizorului, care nu se teme, cum spuneam, să arate pe scenă distorsiunile ființei umane, transformându-le în semne teatrale neașteptate, ca aici, unde micimea sufletului adulțului e comparată cu interiorul vertical și suplu al copilului maltratat.

Castellucci a adăugat acestor două spectacole – diferite, dar aparținând unui univers comun recognoscibil – instalația numită "Paradiso", o "vizită" cu durata de 3 minute în spațiul spectaculos al Église des Célestines. Într-o atmosferă ireală creată de razele de soare oglindite în pojghița de apă de pe podea și de aburul rezultat din această contopire, lentila rotundă din "Purgatorio" se instalează din nou în fața privitorului, alături de pianul care arde în "Inferno". În spatele lentilei apar din când în când niște aripi negre, la fel cu aceleia care coboără pe peretele Palatului Papilor într-o din scenele din "Inferno", în timp ce tipete de păsări se întătesc, devenind aproape umane. Paradisul e o stare fugării, o tresărire a spiritului trecut deja prin Infern și Purgatoriu și aspirând spre o contopire cu lumina, e un moment intens pe care nu-l mai uiți dacă ai ajuns la el, un fel de amintire a unei neliniști care și-a locuit spiritul febril.

Cu ocazia prezentării celor trei producții inspirate de "Divina Comedie" – evenimentul principal al Festivalului de la Avignon în 2008 – Castellucci declară: "În fiecare zi trăim Infernul, Paradisul și Purgatorul. Fiecare dintre acestea sunt înscrise în structurile mentale ale omului contemporan. Nu mă interesează să lucrez asupra socialului, nu e felul meu de a face teatru. Mă interesează omul, dar la un alt nivel.. mă interesează foamea oamenilor de viață, de iubire.."

Într-un alt interviu declară: "Scena europeană este acum într-un moment fecund, fiindcă în fine, figurile marilor maeștri dispar. Ei au vampirizat mai multe generații, dar acum scena este mai liberă, iar această libertate este necesară mental. Mulți artiști tineri au o vizuire complet deschisă, ceea ce e foarte important. Publicul și el mai deschis, are experiența expozițiilor de arte vizuale, deci e pregătit să primească și noile limbaje din teatru."

Romeo Castellucci și compania Societas Raffaello Sanzio va prezenta în România spectacolul "Hey Girl!" (2007), în cadrul FNT 2010. Castellucci povestește că spectacolul i-a fost inspirat de imaginea unor adolescente așteptând autobuzul într-o stație, în fața școlii. Ce a rezultat este un eseu despre momentul nefabil al trecerii unei fete de la starea de copil la aceea de femeie. Spectacolul este o călătorie printre mituri, incorporând ipostazele acestei vârste incerte prin intermediul unor personaje simbolice precum Fecioara Maria, Ioana d'Arc sau Julieta lui Shakespeare.

În peisajul teatral european, vocea lui Romeo Castellucci e poate cea mai diferită de celelalte, traversând fără complexe granițe dintre teatru și alte arte, mai exact aruncându-le în aer pur și simplu, într-o explozie de genul celei folosite ca exemplu de Hans Thies Lehmann când vorbește despre teatrul postdramatic.



Foto: Ton LEGOFF

Regizorul și scriitorul american Lee Breuer, una dintre cele mai speciale personalități ale teatrului secolului 20, va susține o conferință în cadrul celei de a 20-a ediții a Festivalului Național de Teatru și va face o introducere la proiecția înregistrării montării sale după "Nora" de Ibsen (spectacol prezentat la Festivalul de la Edinburgh în 2007). Lee Breuer va participa la București și la lansarea versiunii în limba română a volumului "50 regizori cheie ai secolului 20", apărută la prestigioasa editură Routledge. Publicăm în premieră fragmente din eseul despre Lee Breuer inclus în volumul aflat în curs de apariție.

Lee Breuer și poezia imaginarului american

Gerald RABKIN

Breuer a creat un teatru care absoarbe în mod conștient strategiile și convențiile mass media și ale culturii populare. Acest teatru este adesea dens, eliptic, liric mai degrabă decât dramatic în mod convențional și, în cazul adaptărilor după clasici, controversat prin alegerile regizorale făcute. Ambiția consecventă a lui Breuer a fost că conecteze teatru american la vitalitatea culturii contemporane și să "aștepte poezia", compusă din energia limbajului coloial, ce exercită presiune, din influențe ale tradiției muzicale populare, și din refractarea imaginilor media.¹

Deși granilele dintre genuri și dintre formele "culturii înalte" și „culturii populare” ce separau în mod tradițional artele, Breuer participa la arta americană experimentală născută din fermentii sociali ai anilor

60 și maturizată în introspectivii ani 70. De-a lungul celei mai mari părți din anii 70 Breuer a lucrat cu compania Mabou Mines fondată în 1970. Acest grup ținea spre o nouă formulă experimentală sintetizată care să împlinească idealul colectivității artistice, prin inovații din noua pictură, muzică, dans, ca și prin preocupările ceva mai tradiționale ale "adevărului" stanislavskian, tradiția din care veneau Breuer și mai toți membrii grupului său. Mabou Mines nu s-a definit niciodată ca o expresie a unei singure vizionări artistice. Chiar dacă Breuer a dominat începuturile companiei cu seria "Animations/Animații", scrise și regizate de el, dat fiind dorința expresă de a lucra în comun și puterea creativă a fiecărui dintre cei care alcătuiau compania, aceasta nu a fost niciodată "teatrul lui Breuer" în felul în care Ontological-Hysteric Theatre a fost,

să zicem, "al lui Richard Foreman".

Din 1976, când JoAnne Akalaitis a regizat *Cascando*, "bagheta regizorală" a fost dat din mâna în mâna, fiind preluată nu numai de Breuer și Akalaitis, ci și de către Ruth Maleczech, Fred Neumann și Bill Raymond, care și-au asumat responsabilitatea de a face diferite oferte artistice sub umbrela Mabou Mines. Împărțirea autorității regizorale i-a permis lui Breuer să se miște și în afara companiei Mabou Mines pentru a regiza o serie de producții inovatoare cu piese clasice pentru instituții precum American Repertory Theatre din Massachusetts (*Lulu*, 1980), Festivalul Shakespeare din New York (*Furtuna*, 1981), Brooklyn Academy of Music (*Gospel la Colona*, 1983, *Furnica Războinică*, 1988). (...)

Chiar dacă nu atât de spectaculoase, inovațiile erau evidente și într-un alt spectacol, *Animations/Animații. The Red Horse Animation/Animație cu cal roșu* a avut premieră la Muzeul Guggenheim în 1970, apoi a fost revăzut și extins pentru Muzeul Whitney în 1972. Spectacolul se desfășura pe o podea goală, având pe fundal un perete de lemn ce forma un unghi de 90 de grade cu spațiul de joc. Microfoane de contact aflate sub podea îi permiteau acesteia să devină un instrument de percuție. Actorii interacționau în cea mai mare parte a producției rămânând jos, nu stând în picioare, ceea ce reprezenta o violare radicală a spectacolului tradițional. În *B-Beaver Animation/Animație cu castor*, prezentat atât la Muzeul de Artă Modernă, cât și la Theatre for New City în 1974, un ansamblu sculptural ce părea să nu fie decât o construcție neterminată din

¹ Breuer, Lee (1980), *Punând în scenă poezia*, Village Voice, 25 mai

Lee Breuer and the poetry of American imaginary

S cena.ro publishes fragments from the Romanian version of the key book – "50 key theatre directors" from Routledge. This book will be launched during the 20th edition of Romanian National Theatre Festival in Bucharest, as part of the festival collection. Lee Breuer, one of the most interesting downtown theater directors of the 20th century, will give a lecture during the festival and will make an introduction to the video projection of his production "Doll's House" based on Ibsen's „Nora”, performance presented in 2007 at the Edinburgh Festival. At the end of the essay dedicated to this director, author Gerald Rabkin concludes: "Breuer is fearless in his search for recuperative strategies, for a theatre without risk cannot rediscover the mysteries American culture no longer understands."

plăci, frânghii și pânze înflorate se transformă în cursul spectacolului într-un spațiu de joc extrem de sugestiv pentru dezordinea anarhică.

Animațiile sunt poeme intens personale, fiecare centrat pe un animal. Cal, castor și câine serveau ca imagini centrale pentru a ilumina greutățile conștiinței contemporane asaltate de o mulțime de imagini și roluri sociale. Calul evocă libertatea și romanticismul – călătorii, viteză, grătie. Castorul creează apărarea – un mamifer constructor, "o specie condamnată, condamnabilă, care condamnă"². Câinele (*The Shaggy Dog Animation*/Animație cu câine confuz 1978) este prins în ritualuri de devotijune și servitute – o figură, cum se spune în notele lui Breuer, "percepță numai în oglinda ochilor stăpânului" (Breuer 1979: 99).

Breuer, poetul, recunoștea că acest limbaj, oricum fragmentat și eliptic, nu era suficient. El a învățat din teatrul de echipă că munca întregului colectiv artistic, conștiința acestuia, trebuie să îmbunătățească textul, iar din artă și film că universul vizual al unui spectacol își poartă propria semnificație. "The Red Horse Animation", prima sa piesă din serie, era parțial bazată pe secvențele fotografice ale lui Muybridge care arătau cai în mișcare. Astfel, de la bun început, estetica lui Breuer era îndatorată vocabularului filmului – cu secvențe, tăieturi, imagini estompate, voice-over și sunete preînregistrate. El accepta de asemenea și teoriile deconstrucției literare, în speciale premisa lui Roland Barthes cum că "munca de a comenta (adică, pentru Breuer, munca depusă pentru "a face un spectacol"), odată separată de orice ideologie a totalității, constă tocmai în a manevra textul, întrerupându-l".³

Breuer își manevrează propriile texte în "Animations" din același motiv pentru care criticii literari deconstrucțivisti "comentau" texte literare: pentru a recupera cât mai multe dintre vocile acestora prin intervenția spectacologică. Breuer rezigorul abia dacă este un interpret a ce scrie Breuer poetul, dar îi este în mod necesar complice. (...)

Câtă vreme teatrul lui Breuer se concentra pe propriile sale texte sau pe acelea ale lui Beckett putea fi privit de sus și minimalizat de către aceia nereceptivi la experiment. În schimb, când el se mișcă în afara companiei Mabou Mines, acceptând comisionari pentru montarea unor clasici recunoscuți, rezultatele erau inevitabil controversate, fiindcă estetica lui rămânea fidelă valorilor și strategiilor muncii sale de la Mabou Mines: altfel spus, dacă toate textele sunt distorsionate de semnale conflictuale, re-interpretarea spectacologică este absolut necesară pentru a le recupera. Pentru Breuer asta însemenă că o nouă dialectică trebuie forțată între textul clasic, care era încărcat de sedimentări istorice, și stilul de montare contemporan. Nu era întotdeauna o îmbinare fericită. De exemplu, versiunea sa agresiv contemporană a piesei *Furtuna*, de Shakespeare (în Central Park, 1981) îl prezenta pe Caliban îmbrăcat în blugi tociți, o vestă de denim și ochelari negri, pe Ferdinand într-un costum de vinil alb, pe Antonio, Sebastian și Gonzalo ca pe un grup de mafioți în costume gen Palm Beach, cu Alonso ca "naș", acompaniați de body-guarzi cu pistoale. Trinculo și Stephano erau modelați după Mae West și W.C. Fields (cel de al doilea era jucat de o femeie, o transpunere de gen pe care Breuer o va împinge la extrem prin producția sa cu "Lear" din 1988, cu distribuție feminină). Mai mult decât atât, în spectacol erau

11 Arieli, jucați de tot felul de persoane, de la un luptător Sumo până la copii foarte mici. Performerii vorbeau într-o varietate de accente, de la "punk cockney" și stilul gutural de vorbire al mafioților, până la limbașul colocvial din Harlem, totul pe fondul sonor al muzicii de Samba și Gamelan. Până și Breuer admite că a mers prea departe și că datorează acestei piese încă o încercare (într-un interviu nepublicat acordat autorului articolului).

Această creație confirmă credința lui Breuer, constant regăsită în spectacolele sale, că "serios" și "distractiv", "elitist" și "popular" nu sunt – când e vorba de cultură – în antiteză estetică și că formele populare de cultură au o vitalitate rar întâlnită în "artă înaltă". Fascinația lui Breuer pentru puterea artei populare, în particular pentru expresia sa muzicală, a crescut de-a lungul anilor. El a scris un poem "doo wop" produs de Mabou Mines cu titlul "Sister Suzie Cinema/Cinema-ul surorii Suzie" (1980), în care apărea un grup de "doo wop" numit Fourteen Karat Soul. Spectacolul evoca muzica rhythm & blues și imaginariul cinematografelor în aer liber, foarte populare în America, revelând o "vulnerabilitate la imaginariul american și la mitologia lui secretă".⁴

Cea mai de succes recuperare a unui text clasic semnată de Breuer a fost *Oedip la Colona*. Breuer și compozitorul Bob Telson s-au reconectat cu înalta, ba chiar recalcaranta artă a tragediei, plasându-i rădăcinile religioase în tradiția gospel și folosind cântăreții de gospel precum Five Blind Boys din Alabama. *Gospel la Colona*^{*} lăua forma unui serviciu pentecostal, completat cu preți, imnuri ale congregației, rugăciuni, discursuri religioase și binecuvântări. Oedip era chiar orb și jucat în același timp de actorul Morgan Freeman și cântărețul Clarence Fountain, cum se întâmplă în teatrul asiatic.

Gospel..., cum spunea Breuer, avea "ochi albi și urechi negre". În ciuda faptului că ritmurile lui erau contaminate de contagioasa muzică gospel, spectacolul era pe deplin fidel tragediei lui Sofocle. Într-o altă colaborare cu Telson, *The Warrior Ant/Furnica războinică* (1988), eroul animalier al lui Breuer era o creatură a cărei individualitate este negată de specia ei. Această fabulă provocatoare despre lupta împotriva conformismului beneficia de o montare multiculturală, Breuer folosind o varietate de forme teatrale occidentale, asiatici și africane. Furnica războinică era jucată de o păpușă Bunraku figurând un Samurai din secolul al XVIII-lea. Ca în "Furtuna", eclectismul se dovedea contraproductiv, măiestria subtilă a maestrilor Bunraku fiind copleșită de ambianța de circ a întregului. Totuși, montarea demonstra voința îndrăzneată a lui Breuer de a amesteca cultura "înaltă" cu aceea populară, expresiile artistice "native" cu acele exotice. În mai recentul spectacol *Peter și Wendy* (1996)⁵, un unic performer dă glas unei game largi de păpuși inventive. Breuer e fără teamă în căutarea lui de strategii recuperative, pentru că un teatru care nu-și asumă riscuri nu poate redescoperi misterele pe care cultura americană nu le mai înțelege.

traducerea Cristina Modreanu

Notele traducătorului

- Doo-wop – stil vocal bazat pe muzica rhythm & blues, dezvoltat în comunitățile afro-americană în anii 40 și ajuns la apogeu prin preluare de către cultura mainstream în anii 60.
- "Gospel la Colona" a fost reluat pentru Festivalul de la Edinburgh în 2010
- "Peter și Wendy", o adaptare de Lee Breuer după Peter Pan, a fost reluat pentru Festivalul de la Edinburgh, ediția 2009

2 Munk, Erica (1977), Arta damnării, Village Voice, 11 aprilie

3 Barthes Roland (1974), S/Z, New York: Hill & Wang

4 Breuer, Lee (1981), Interviu în revista "Theater", vară/toamnă

Michał Kobialka: *Uitîndu-l pe Kantor**



foto: tim_heitman

Am crezut că natura obsesivă a întîlnirilor mele reale și imaginare cu Tadeusz Kantor (1915-1990), artist vizual polonez, regizor de teatru, scenograf, scriitor și teoretician teatral, va lua sfîrșit odată cu publicarea cărții mele despre teatrul lui Kantor, *A Journey through Other Spaces: Essays and Manifestoes*! (1993) și a eseului meu *Forget Kantor* (1994), care au constituit pentru mine o încercare de a închide un capitol al vietii mele academice. Cînd am terminat de scris eseul, însă, mi-am dat seama că uitarea poate doar să găzduiască, să protejeze și să conserve – astfel restaurînd – contururile materiale și imateriale, care îmi vor scăpa totdeauna, aşa cum vor scăpa și trecerii timpului.

Printre impulsurile care m-au condus la scrierea unei noi cărți despre Kantor – *Mai departe, nimic* (2009) – se numără suprapunerea multor aniversări legate de Tadeusz Kantor: în 2005 a avut loc cea de a cincizecea aniversare a fondării Teatrului Cricot 2, ca și cea de-a treizecea aniversare a spectacolului *Clasa moartă*, a douăzeci și cincea aniversare a spectacolului *Wiepole*, *Wiepole*, și a douăzcea aniversare a spectacolului *Lăsați artiștii să moară*, precum și cea de-a cincisprezecea comemorare a morții lui Tadeusz Kantor. Anul acesta se împlinesc douăzeci de ani de la moartea lui Kantor. Toate acestea au constituit un imbold nu numai de a recita scările lui Kantor și de a-i revedea spectacolele, ci și, totodată, de a-mi revizui și reevalua modul în care am gîndit și am scris în ultimii douăzeci de ani despre fenomenul teatral care a fost Kantor.

Astăzi, un motiv în plus de a scrie despre Kantor se adaugă celor deja menționate. Trăim într-o epocă a războaielor planetare (culturale și politice). Condițiile actuale necesită un teatru politic care să pună sub semnul întrebării globalizarea imaginii care servește industria culturală, convingerea unora că societatea tehnologică modernă bazată pe ideea progresului va crea un viitor luminos, sau raționamentul care justifică violența ca fiind indispensabilă în misiunea de a aduce libertate și democrație în lumea non-vestică. Modelele moderne de teatru politic pe care le avem și la care ne raportăm – teatrul politic al lui Erwin Piscator (1920), teatrul epic al lui Bertolt Brecht (1930), sau teatrul oprimaților al lui Augusto Boal (1972) – au trăit dincolo de promisiunea pe care o faceau de a ne oferi un set de practici alternative de reprezentare, care să pună sub semnul întrebării regimurile culturale ori politice existente. Au reușit acest lucru pentru că revoluțiile pe care Piscator, Brecht și Boal le-au sprijinit, sau pe care au dorit să le genereze, și-au pierdut de mult prezența imanentă, iar discursul lor și-a pierdut de mult calitățile radicale. În această epocă a războaielor planetare și a globalizării prin capitalism liberal, este necesar să revitalizăm dezbaterea despre natura teatrului politic. Kantor, într-o manieră misterioasă și, îmi permit să sugerez, într-un mod cu totul original, a propus un praxis teatral care ne poate ajuta, deopotrivă direct și indirect, în evaluarea proiectului utopic al modernității – acel proiect ancorat azi în realitatea haotică, în perpetuă schimbare, deopotrivă armonioasă și conflictuală, determinată de dorințe individuale și de dinamici geopolitice. Într-adevăr, Kantor a creat o practică teatrală care nu se situa pe suprafața confortabilă a ceea ce e arătat ori văzut, ci un praxis care merge dincolo de domeniul "obișnuit" al intereselor și diferențelor acceptate, dincolo de domeniul "obișnuit" al cunoașterii acceptate, dincolo de domeniul "ordinar" al inovațiilor teoretice care persistă numai prin proclamațiile celor care se plasează pe pozițiile unor deținători ai unui adevăr de vînzare. Oricât ne-am strădui să glosăm pe marginea acestui praxis cu vorbe nostalgice sau cu un imaginar neoliberal, chiar și azi, la douăzeci de ani de la moartea autorului, acest praxis își menține via promisiunea și potențialul radical de a contura un domeniu neimaginat încă – promisiunea unui teatru care este un răspuns dat realității, mai degrabă decât o reprezentare a alternativei ei utopice. Teatrul lui Kantor, susțin eu,

¹ Versiunea în limba română a studiului critic dedicat teatrului lui Tadeusz Kantor în acest prim volum despre Kantor (University of California Press, 1993) al profesorului Michał Kobialka, *O călătorie prin alte spații*, este în curs de apariție (2010) în cadrul colecției de carte a Festivalului Național de Teatru, într-un proiect de co-editarie cu Facultatea de Teatru și Film a Universității Babes-Bolyai din Cluj și Editura Casa Cărții de Știință din Cluj.

Michał Kobialka: Forget Kantor

This is an excerpt from the preface of the book "Further on, nothing" by the theatre historian Michał Kobialka, published by Minneapolis, University of Minnesota Press, in 2009. Here one can find a glimpse of his thoughts about Kantor: "Using an expression of Giles Deleuze, we could say that Tadeusz Kantor imagined on stage what postmodern theory later included in its philosophic discourse." A selection of Kobialka's seminal essays on Kantor will be published in the Romanian National Theater Collection in November 2010.

este în realitate și nu *despre ea* – o expresie folosită de Alain Badiou pentru a defini etica unui eveniment radical². Teatrul lui Kantor este un teatru care deschide potențialul reprezentării radicale atât a practicilor de reprezentare dominante cât și a ideii de teatru politic, prin expunerea istoriei și a politicii prinse în acul de a inventa forme de prezentare a evenimentelor. Scrie Kantor:

1914
 Primul Război Mondial.
 Milioane de cadavre
 în hecatomba absurdă. [...]
 A trecut un sfert de secol.
 Al Doilea Război Mondial.
 Genocid,
 Lagăre de concentrare,
 Crematorii, [...]
 Și acesta este răspunsul meu (și al nostru):
 NU EXISTĂ OPERĂ DE ARTĂ...
 NU EXISTĂ ILUZIE "SACRĂ",
 NU EXISTĂ SPECTACOL "SFÎNT".
 EXISTĂ DOAR UN OBIECT CARE E RUPT DE
 VIAȚĂ ȘI REALITATE...
 NU EXISTĂ LOC ARTISTIC...
 EXISTĂ DOAR LOC REAL...³

Acest citat rezumă în mod reprezentativ atitudinea lui Kantor față de evenimentele în mijlocul cărora trăia și hotărîrea sa de a fi în realitate și nu *despre ea*. Pentru a exprima aceasta, Kantor a creat un teatru care denunță categoriile convenționale de iluzie și reprezentare. În locul lor, el a oferit un obiect smuls din practicile de reprezentare dominante; un spațiu de joc real, iar nu unul teatral; și realitatea anexă, unde și-a "pus în scenă" experimentele teatrale între 1944 și 1973 și unde a vorbit despre necesitatea unei

² Alain Badiou, *Ethics: An Essay on Understanding of Evil* (London: Verso, 2001), 42-43.

³ Tadeusz Kantor, *The Milano Lessons: Lesson 12* (citat din *A Journey through Other Spaces*, 258-59).

auto-examinări etice, sau, în cuvintele lui Kantor, unde și-a "prezentat" teatrul său de confesiuni personale: *Clasa moartă, Wiepole, Wiepole; Lăsați artiștii să moară; Nu mă voi mai întoarce; și Astăzi e ziua mea.* [...]

Folosind o expresie a lui Giles Deleuze, se poate spune că Tadeusz Kantor a vizualizat scenic ceea ce teoria postmodernă a inclus mai târziu în discursul său filosofic: o tactică de expunere a practicilor de reprezentare dominante care doresc să înghețe gestul gîndirii spre a comunica ceea ce scapă în procedurile comemorative ale istoriei. Kantor a construit un domeniu în care obiectele (atât cele mitice cât și cele istorice) au fost smulse din înțelesurile lor "potrivite" care le-au fost asociate prin tradiție și ideologie. Cînd spațiul de joc a fost separat de spațiul spectatorilor în *Clasa moartă*, spectatorul nu și-a mai putut vedea imaginea reflectată în spațiul teatral tridimensional, ci s-a găsit în prezența a ceva ce nu putea fi organizat într-un tot epistemologic printr-un cod de referință istoric sau religios. Să încercăm să ne imaginăm traseul parcurs de gîndul lui Kantor care e materializat pe scenă.

Poate că, pentru a-l parafriza pe Kantor, această repetiție ne va forța să ne abandonăm viziunea pioasă a evenimentelor care ne protejează constiința de indoială. Poate ca această repetiție este o procedură de anamneză care elaborează o primă uitare, născută din cuvintele care delimităză contururile tăcerii. Poate, scriind despre teatru și spectacol, vom putea să recunoaștem prezenta unui Altul care ne face să ne enunțăm istoricitatea în clipa rostirii. [...]

Kantor definea teatrul ca fiind activitatea care se petrece atunci cînd realitatea este împinsă la limitele ei ultime, unde toate categoriile și concepții își pierd înțelesul și dreptul să existe. Poate că o astfel de definiție și descriere a funcției teatrului ne va reduce la proiectul radical al artelor asa cum au fost imaginate de gînditorii moderni și, deopotrivă, de cei postmoderni. Practica teatrală a lui Kantor a dezvăluit ceva ce fusese uitat, a dat un nume acestui gol care se naște ca semn al inovației radicale, și a constituit o elaborare vizuală precum și o materializare a convingerii că "îne de moralitate să nu te simți acasă la cineva acasă"⁴, împărtășită deopotrivă de moderni și postmoderni.

Versiune în limba română de Cipriana Petre

* Acest text reprezintă un fragment din prefața la volumul Mai departe, nimic al istoricului de teatru Michał Kobialka (Minneapolis, University of Minnesota Press, 2009). Volumul, cea mai recentă carte dedicată de Michał Kobialka analizei teatrului lui Tadeusz Kantor, a fost distins cu Honorary Mention for Best Book of the Year (ATHE, 2010). Michał Kobialka este cercetător și istoric de teatru, Profesor la University of Minnesota, Twin-Cities, Department of Theatre Arts and Dance.

⁴ Theodor Adorno, *Minima Moralia* (London: Verso, 2002), 39.



Viața ca un biftec tartar

Despre teatrul lui Rodrigo Garcia

Cristina MODREANU

Nu pot să-l cred pe Rodrigo Garcia când spune că nu l-a influențat în vreun fel faptul că tatăl său era măcelar și el însuși l-a ajutat când era copil în măcelăria pe care o deținea.¹ Nu numai pentru că și-a numit compania de teatru pe care a înființat-o odată ajuns în Spania, plecat din Argentina natală, "La Carniceria", adică tocmai "măcelăria", ci pentru că limbajul teatral pe care l-a dezvoltat în ani autorul de spectacole (theatermaker) Garcia este dovada moștenirii care i-a marcat imaginarul artistic. Visceralitatea spectacolelor lui, materialitatea prezentă prin risipa de lichide și produse comestibile alcătuiesc nivelul de bază al creațiilor sale. Abia

¹ Într-un interviu acordat lui Ciprian Marinescu pentru revista "Atent" editată de TN Timișoara ("Atent", iunie 2010), Garcia neagă că ar fi fost influențat de meseria tatălui său:

C.M. Unde este racordul psihologic între carmangeria tatălui tău și spectacolele pe care le faci?
 R.G.: Nu există! Am scăpat de munca de măcelar, care îmi displăcea! Și, ca o ironie, mi-am botezat compania La Carniceria (Măcelăria). Dar nu este nici o metaforă.

Life as a Beefsteak Tartar – notes on Rodrigo Garcia's Theatre

In her essay about Rodrigo Garcia's Theatre, the theatre critic Cristina Modreanu compares his way of making performances with high luxury cooking, underlining the common ritual of the two: "at the beginning we are presented separated components: performers, liquids, objects, after which, step by step, the director mixes them on stage following his own principles, the way one does in his own plate with the beefsteak tartar, obtaining eventually a homogeneous tasty paste of a new performance-manifesto. Theatermaker Rodrigo Garcia's imaginary is influenced by the butcher's craft of his father, even if he says that naming his company "La Carniceria" has nothing to do with it. Life – as seen in his shows – looks like a beefsteak tartar: you have to be conscious of what it is composed of and decide which ingredient counts more for you. It can be called „to live consciously”.



Esparsid mis cenizas en Eurodisney, regia Rodrigo Garcia // foto: Christian Berthelot

nivel al spectacolelor lui Garcia, menit să producă trezirea atenției, a conștiinței, să o pregătească pentru "atacul" următor: acela al ideilor, al avertismentelor strânsе de autor în adevărate editoriale inflamate. Un "J'Accuse" modern, atotcuprindător, o investigație curajoasă a subconștiștualui colectiv așa cum a involuat el în contemporaneitate, discursul lui Garcia – reluat cu variațiuni în mai toate creațiile sale – este una dintre cele mai radicale radiografii poețice ale modernității, artistul asumându-și decis să incomodeze, să trezească revoltă, plasând valoarea avertismentului mai presus de confortul propriu și de căutarea succesului. Paradoxal, succesul a venit și el în cele din urmă, ca urmare a unui reflex tip "Sindrom Stockholm" ce face spectatorii să caute și să suporte cu stoicism invectiva continuă produsă de Garcia și aruncată asupra lor. Poate pentru că se simt mai vii după ce văd spectacolele lui. ***

Comparăriile din domeniul gastronomic se impun de la sine, nu le poți rezista: așa cum bucătării talentați sfidează regulile clasice ale preparării mâncărurilor, Garcia încalcă cu nonșalanță "regulile" clasice ale narativității, stabilind propriile legi ce guvernează creațiile sale. Conflictul și surpriza – vechea lovitură de grătie prezintă în chiar definiția nărațiunii – vin la el din suprapunerea textului (de obicei proiectat pe perete) sau livrat de actori direct spectatorilor, în monolog frontal, fără nici o altă interpretare decât aceea dată de colocvialitatea inclusă) cu ceea ce se întâmplă în paralel pe scenă, aparent fără nici o legătură. Poezia spectacolului vine tocmai din acest amestec de acțiuni scenice și cuvinte. În cele din urmă, cele două componente separate crează un colaj consistent, în care afirmațiile autorului se pot citi cu claritate. Garcia reafirmă rolul artistului de conștiință a societății.

Actorii

În spectacolele lui Rodrigo Garcia corporile actorilor devin instrumente, semne teatrale, dar rolul lor este esențial, fiindcă li se cere să-și aducă propria biografie în scenă. Uneori la propriu, povestind despre membrii familiei, ca în "Povestea lui Ronald, clovnul de la McDonald's", altele epuizându-se în acțiuni scenice dificile, ce forțează limitele, supunându-i la umilințe fizice (simulare de acte sexuale ca în "Aruncă-mi cenușa



"peste Mickey" sau transformarea voită a corpurilor lor în coș de gunoi, ca în Versus) ori chiar la încercări periculoase (focul alergând amenințător pe o sărmă prinșă la un capăt de gâtul sau de genunchii performerilor la începutul spectacolului "Aruncă-mi cenușa peste Mickey"). În spectacolul "Accidente (ucide pentru a mâncă)", unul dintre actori e responsabil cu "executarea" unui homar și cu gătirea lui în direct și tot el este cel care aruncă doi hamsteri într-un acvariu cu apă în "Aruncă-mi cenușa peste Mickey", privind impasibil cum aceștia se zbat ca să nu se înnece. O face rece ca gheata, deși are de înfruntat în ambele cazuri reacția de revoltă a spectatorilor, care în unele cazuri îi cer socoteală, uitând că el este doar performer, nu și cel care a dictat acțiunile scenice – simboluri în cadrul unei demonstrații mai ample. Actorii lui García își sfidează limitele, luptă cu ele în permanență. În spectacol contează mai degrabă rezistența lor fizică, controlul deplin, lipsa de emoție, concentrarea asupra acțiunilor fizice concrete, precise, lipsa de inhibiție, stăpânirea de sine. Actorii lui García sunt expuși, asemeni celor aflați pe masa de disecție, iar corpul lor viu este plastilina din care el modelează idei.

Când l-am întrebat dacă pot asista la repetițiile pentru noul lui spectacol lucrat în vară la Teatrul Național din Timișoara, Rodrigo García mi-a răspuns că de obicei nu permite asta, fiindcă pentru el repetițiile sunt "un act foarte intim". Am înțeles și mai bine din acest comentariu care este esența relației lui cu actorii – ei îi sunt parteneri legați prin firele nevăzute ale unei comunicări dincolo de cuvinte, tovarășii săi într-un periplu intelectual (dar și fizic / fiindcă la García ideile trec prin corp, locuindu-l). Ei sunt cerneala cu care el împroașcă, în scrierea scenică a unor eseuri hrănite din fluidele corporilor lor, o formă inedită și radicală de debatere critică având ca temă lumea contemporană și pe noi toți, cobaii unui experiment social, politic și finanică aflat în plină desfășurare.

Din punct de vedere etic, creațiile lui García au fost declarate "îmorale", în special din cauza implicării animalelor în aproape fiecare dintre ele. De fapt, ele sunt a-morale, fiindcă scopul însuși al creațiilor lui este negarea normelor morale, față de care autorul este refractor, considerându-le parte esențială din ipocrizia generalizată a societății Occidentale aflate în plină descompunere. El atacă și contestă, supune unui interogatoriu dezluțuit normele de funcționare ale acestei societăți, ritualurile ei de consum, acțiunile ei de marketing prin care îndobitocește omul, transformându-l dintr-o ființă într-un consumator. García atrage atenția asupra colapsului iminent al ființei umane în contextul societății

moderne de consum. Să-l acuzi pe García de îmoralitate e ca și cum ai pretinde unui muribund să pună mâna la gură când tușește.

În spectacolul "Versus", o fată se rostogolește printre cărțile răspândite pe jos într-un dreptunghi luminat, în timp ce poemele și desenele lui García sunt proiectate pe fundal. Cărți pe care un tip cu aparență grobiană a urinat mai devreme îndelung, chinuitor, amintind de toți cei care fac asta sistematic, în mod simbolic, dar la fel de respingător. Mai târziu, un alt performer va veni și va împrăștia cărțile cu piciorul, în suturi. Pe fundal, colajul alcătuit de regizor include fotografii de epocă, afirmații personale, desene: ideile, opiniiile versus ignoranță, violență, război, teroare, moarte. Acesta este conflictul aflat permanent în inima producțiilor semnate de acest regizor.

Alte teme constante sunt mâncarea și sexul – ingrediente fundamentale ale existenței. În "Povestea lui Ronald, clovnul de la McDonald's", mâncarea devine recuzită omniprezentă, în "Versus" performerii consumă sub ochii spectatorilor pizza și paste, într-un workshop susținut la Wrocław, cu ocazia acordării Premiului Noi Realități Teatrale pentru García, performerii împrăștiau în scenă mâncare pentru căi din saci imensi de găsit în supermarket-uri, iar în "Accidente (ucide pentru a mâncă)", întreaga acțiune are la bază prepararea prin prăjire la grătar a unui homar (după o nesfârșită agonie a acestuia, accentuată de bătăile inimii auzite printre o lavalieră atașată animalului muribund).

E ca și cum, agresându-ne prin

arătarea acțiunilor primare din care e compusă existența, oferindu-ne spectacolul dezgustător al acestora – acțiunile se petrec lent, în timp real, care pare să se dilate, punând la încercare răbdarea spectatorilor – García ar vrea să ne atragă atenția asupra insignifiantei lor, asupra vulgarității acestor acțiuni. Creatorul pregătește astfel terenul pentru restul intervenției sale: comentariile, versurile, desenele proiectate pe fundal, punerea în abis a acestor acțiuni primare prin muzica produsă live în scenă ("Versus" e aproape un spectacol-concert, prin muzica produsă de un baterist și un chitarist, ambele femei și tot aici apar doi cântăreți tradiționali de flamenco. Muzica nu putea lipsi dintr-un spectacol ca "Versus", care e chiar viața, de la starea embrionară din deschiderea spectacolului – când o cameră video transmite pe fundal micșările unui foetus din burta femeii gravide ce mestecă gumă într-un fotoliu aşteptând să intre publicul – și până la ieșirea din existență, ultima scenă fiind îmbăierea celui dispărut, apariția unui sicriu și a trei coroane roșii, luminate).

Produsele de consum au ajuns să ne conducă viață: ele sunt folosite ca atare în spectacolele lui Rodrigo García, sunt expuse, descompuse, pentru ca văzându-le așa să perceem derizeriorul lor absolut, lipsa lor de importanță reală în economia unei vieți. Această demonstrație este chiar performance-ul în sine. Dar un alt nivel al acestuia sunt comentariile socio-politice, care revin constant în spectacolele lui García. Eseuri întregi par să se scrie în direct pe scenă, prin tehnica inspirată din colajele folosite în artele vizuale: proiecții curg pe ecranul din spatele spațiului de joc, iar în paralel au loc acțiuni aparent fără sens,



Esparcid mis cenizas en Eurodisney, regia Rodrigo Garcia
// foto: Christian Berthelot

dar care se înscriu în cele din urmă
într-o demonstrație perfect coerentă.
Doar ideile rămân – dincolo de acțiuni,
de ingrediente, de cuvinte – doar ideile,
adică ceea ce trecem prin conștiință,
prin minte, după ce percem lumea la
nivel senzorial.

Dacă ar fi să aleg simbolul cel mai puternic, un simbol recurrent, acesta ar fi "omul cu capul înfășurat în ziare" (din "Povestea lui Ronald, clovnul de la Mc Donald's"), cu varianta "omul cu capul înfășurat în cărti" (în "Versus"), căruia cineva i-o "trage", la modul propriu, în al doilea caz în timp ce un cântăreț de flamenco tradițional își cântă netulburat cântecul. Din nou acut scenic concret descompune metafora pentru a spune că intelectualii sunt victimele acestei societăți intereseate numai de rezolvarea nevoilor primare ale celor ce trăiesc în ea. Ironia acompanierii cu cântece de flamenco a acestei "acțiuni scenice" este subînțeleasă. De altfel, dacă privești atent, dincolo de violența primului nivel al spectacolelor lui, Garcia pune în acest amestec similar cu acelea gastronomice, destulă sare și piper. Umorul subtil, ironia, sunt detectabile în spectacolele lui, odată ce ai depășit primul soc, ceea ce explică și faptul că mulți spectatori ajung să le vadă de mai multe ori după ce inițial le considerau insuportabile. Îți dai seama, în toiu bombardamentului inițial, că aceste spectacole au mai multe niveluri și că nivelul cel mai subtil riscă să-ți scape la început din cauza primului nivel atât de agresiv. În "Versus", comentariile despre condiția umană sunt făcute de o maimuță desenată. Personajul animat și foarte furios pe



Versus, regia Rodrigo Garcia // foto: Christian Berthelot

oameni, îi tratează cu înjurături combinate cu citate din Rousseau și Proust. Le dă un veritabil test de cultură generală și de gândire vie. Apoi se enerveză și îi ceră pe spectatori că sunt inculti și nu știu să răspundă la întrebările ei. Cuplul care mimează un act sexual în "Aruncă-mi cenușa peste Micky" e doar pe jumătate gol, cealaltă jumătate fiind acoperită de tricouri simple, imprimate cu nume de filozofi. Subtil e și dinamica producțiilor, echilibrul atent construit. Comentariile autorului sunt alternate cu povestiri spuse de personaje (care au un suport permanent în imaginile proiectate pe fundalul din spate, unde mai apar, cum spuneam, și versuri sau note eseistice, atunci când în scenă au loc acțiuni concrete). Totul e construit astfel încât centrul de interes să se mute de la ecran spre scenă și invers. Când personajul din scenă povestește simplu, fără a efectua vreo acțiune, dinamica proiecției ține atenția trează, iar când în scenă se întâmplă ceva, o acțiune concretă ce trebuie urmărită, atunci pe ecran apar doar din când în când cuvintele autorului, ce pot fi citite în alternanță cu urmărirea acțiunii. E ca și cum ai vedea știrile în direct, cu prezentatorii vorbind, alte știri curgând în josul ecranului și monitoarele din studio afișând alte și alte imagini. Cacofonia media contemporană e luată ca model și indirect ironizată.

Biftec tartar

Revenind la paralela cu gastronomia, care este omniprezentă subliminală Garcia, se poate spune că în producțiile lui scena arată ca platformă de lueru dintr-o bucătărie sofisticată, tot mai aglomerată pe măsură ce spectacolul se "face" pe această "farfurie". Ingrediente se amestecă, ca într-un experiment bizar, pentru a obține concentrațiile perfecte menite să transmită ideea. În "Versus", cărțile de la început, acoperite de fluidi, sunt amestecate cu hainele de care s-au dezbrăcat la un moment dat trei dintre personaje, iar peste toate se adaugă mirosurile (un alt personaj, semănând cu un gigolo care iese la plimbare, intră în scenă și, stând nemîscat cu față la public timp de câteva minute, consumă un tub de spray întreg peste hainele de pe el, iar miroslul persistent umple scenă și sala).

Omniprezența animalelor e necesară pentru a analiza raporturile omului cu acestea, lipsa lui de respect pentru ele, poziția de ucigaș pe care și-o asumă fără vreo clipire – după homarul din "Accidente" și hamsterii din "Aruncă-mi cenușa peste Micky", nu te mai surprinde să vezi în "Versus" cum un iepure alb e băgat de viu într-un cupor cu microunde, personajele așteptând apoi "coacerea", în timp ce savurează floricele, uitându-se la televizor. Nu rămâne decât să speri că aparatul nu funcționează în realitate.

Orieum ar fi, comparația ce vine de la sine este aceea cu **biftecul tartar**. Ca și în cazul acestuia, la începutul spectacolelor sunt prezentate componente separate: performerii, lichidele, imaginile, pentru ca apoi, treptat, aşa cum face gurmandul în propria farfurie, regizorul să le amestice conform unor principii proprii, obținând în cele din urmă pasta omogenă a unui nou spectacol-manifest. Pentru creatorul Rodrigo Garcia, al cărui imaginar se demonstrează a fi influențat de meseria de măcelar a tatălui său, viața e un biftec tartar: trebuie să fii conștient de ce e alcătuită și să decizi care ingredient contează mai mult pentru tine. Se cheamă "a trăi conștient".

(fragment din volumul în lucru „Noile voci teatrale ale Europei”)

The Aesthetics of Opposition

Famous director Matthias Langhoff, currently working in Hungarian Theater from Cluj on a new Shakespeare production that will premiere during Romanian National Theatre Festival in Bucharest this November, shares his thoughts about the aesthetics of opposition: "the aesthetics of opposition represents the effort to confront oneself with those forgotten and to also take into account the dead ones". This kind of aesthetics cannot be imitated and cannot be learned. It is not merchandise that can be bought from workshops or coffee shops. It is the result of a way of life: the necessary opposition.



foto: István Bíró

O estetică a împotrivirii

1.

O estetică a împotrivirii nu poate fi imitată. Şi nici nu se poate învăța. Nu e o marfă ce poate fi cumpărată din workshop-uri sau din coffeeshop-uri. O estetică a împotrivirii e rezultatul unui mod de viață: al unei împotriviri necesare. Brecht spunea: „Ce timpuri sunt astea în care / Să vorbești despre copaci aproape că-i o crimă / E pentru că asta include și tăcerea despre-atâtea crime”. Pe când azi, aproape că-i o crimă să nu vorbești despre copaci și despre dispariția lor. Totuși, versul lui Brecht rămâne valabil fiindcă, rostit asumat, marchează împotrivirea.

Arta ca împotrivire e o artă care te ajută să înțelegi. O estetică utilă supraviețuirii. În continuare arta se hrănește din ororile nedreptății și ale abuzului. Imaginile cu sânge închegat se vând bine.

E greu să te împotrivești răului strălucitor ca aurul, fără să te prosternezi în fața lui și-a scăpările sale. O estetică a împotrivirii e o biografie, sau o depozitare. O estetică a împotrivirii nu poate prelua șablonanele vreunei forme sau ale vreunei reguli. Să faci tăcerea să se audă atât de tare încât să nu te poți prefeca că n-ai auzit-o și de împotrivire, și de estetică. Heiner Müller scria: „Cine are dinți mai buni / Sângele sau piatra. Restu-i poezie.” Să acesta e un lucru care trebuie spus.

2.

Trăim într-o țară care și-a însemnat pe steaguri cuvintele: „LIBERTATE. EGALITATE. FRATERNITATE”. Pentru atât de râvnita venire a acestor trei zeițe – care poate nu va mai avea loc niciodată – s-a vărsat mult sânge, s-a oferit, s-a căutat și s-a jertfit multă dragoste. Dar întotdeauna, potrivnic, în vitrine erau puse curve, mereu cu alte farduri, și în toate aceste lumi eterice se cântă înșelător, din nou și din nou, iată-le, au venit. Duceți-vă la ele și sărutați sticla vitrinelor. Dar starea de împotrivire persistă, neliniștea n-a încetat. Trebuiau luate tot mai multe măsuri pentru a păstra în siguranță vitrinele. Şi cândva, la un moment dat, vitrinele au fost acoperite, pentru că cele trei curve au devenit peste noapte bătrâne și urăte. Artiștii au fost crăuți de o imagine care avea să-i neliniștească. Probabil că vitrinele au fost de mult vândute, de vreme ce, tot mai protejate, ele n-au mai putut fi văzute. Nici măcar în ghidurile turistice. Iar când echipa de lume s-a făcut tot mai mare, când omul s-a retras în izolare, când și-a topit numele propriu în numele colectiv Europa, când aleșii din fanfare au început să intoneze *Nimm mich mit Kapitän auf die Reise* (în traducere liberă – „la-mă căpitan cu tine-n călătorie”), din bagaje lipseau imaginile, desenele și descrierile celor trei zeițe. În valize erau doar banii de cumpărat mărgelile de sticlă. Despre Prometeu, zeul împotrivirii, Kafka ne spune următoarea poveste.

Matthias LANGHOFF

De Prometeu ne vorbesc patru legende. Conform primeia, pentru că i-a trădat pe zei oamenilor, a fost înlanțuit de Caucaz, iar zeii trimiteau vulturii să mănânce din ficatul său care creștea mereu la loc. Conform celei de-a doua legende, din cauza durerilor provocate de ciocurile sfâșietoare, Prometeu s-a adâncit tot mai tare în stânci, până s-a făcut una cu ele. A treia ne zice că, în mijlocul anilor, trădarea sa a fost uitată – zeii au uitat, vulturii au uitat, el însuși a uitat. În cea de-a patra legendă, cum toate-au devenit fără motiv, s-a instaurat oboseala. Zeii au obosit, vulturii au obosit, rana s-a închis și ea, de oboseală.

Din toate acestea, au rămas, inexplicabilii, Munții Stâncioși. – Legenda încercă să ne explice inexplicabilul. Fiindcă sondează sursa adevărului, eșuează în inexplicabil.

O estetică a împotrivirii reprezintă efortul de a te confrunta cu cele uitate și de a ține cont de cei morți.

Traducere din limba germană de Ciprian Marinescu



Eugenio Barba

sau aventura teatrului care își caută sursele

Shomit MITTER

Nici un regizor de la Stanislavski înceoase nu a studiat maimeticulos arta actorului decât Eugenio Barba. Nu e de mirare că Richard Schechner a plasat carteau lui Barba și a lui Savarese, "Arta secretă a interpretului", alături de "Nattyashastra" a lui Bharata și "Kadensho" a lui Zemai, ca una dintre cele mai pătrunzătoare investigații a ceea ce trebuie să fie un interpret. Nici măcar Grotowski, mentorul lui Barba, nu a compilat cu atâta înțelegere o trecere în revistă a trăsăturilor pe care marii interpreți/actori din toată lumea le au în comun. Explorarea sistematică întreprinsă de Barba asupra acestor trăsături constituie o realizare formidabilă, una greu de conceput în 1964, când italianul din Gallipoli a fondat Odin Teatret la Holstebro, un orășel din nordul Danemarcei, împreună cu un grup de viitori actori ce fuseseră respinși de Școala Națională de Teatru din Oslo. (...) Era de înțeles și de așteptat, deci, ca actorii lui Barba să incepă în cele din urmă să se antreneze individual. Descrierea pe care o face Ferdinando Tavini unui antrenament la Odin Teatret e un studiu de armonie în

diversitate: ceea ce pare anarhie este de fapt un exercițiu de precizie, aparentă confuzie este explorare orchestrată a personalității, a tenacității și a individualității: Unii actori încep cu gimnastică, în timp ce alții aleargă sau fac exerciții acrobatice... doi actori se răsucesc și se întorc pe unicurcuri ca niște acrobati de circ, scene Kathakali apar ca niște fulgere neașteptate..., un om dansează ca și cum un curent electric ar trece prin el, un spadasin se duelează cu umbra lui, culorile din Bali explodează, urmate imediat de imaginea mută a lui Katherine în Mutter Courage.

(Watson 1993: 52)

În 1974 un număr de sevene din acest antrenament de rutină era strâns într-o producție de "teatru de stradă" intitulată *The Book of Dances/Cartea Dansurilor*. "Spectacolul" începea cu câțiva actori în costume viu colorate alergând de colo-colo printre un orășel din sudul Italiei, suflând în fluiere și și bătând în tobe să atragă publicul. Odată strânsă audiența, actorii se întorceau pentru a prezenta un număr dintre cele repetate de ei în timpul

antrenamentelor, cum ar fi lupte burlești sau dansuri pe catalige: Învărtindu-se ca niște specialiști pe catalige, trei dintre ei dialogau, schimbau ritmul mișcărilor, oprindu-le suflarea sătenilor aflați de față, alergau în curți și își schimbau rapid măștile și expresia facială. Înaintea lor mergea un tobosar, o actriță cântând la harmonica și doi clovni care alergau printre copii.

(ibid.:112)

The Million/Milionul (1979) care a fost prezentat atât în format "teatru de stradă", cât și transformat pentru o sală studio, era mai degrabă diferit de *Cartea Dansurilor* prin aceea că purta urmele a multe forme străine de teatru, precum Kathakali și dansurile Balineză. Influența acestor forme teatrale date încă din 1978, când mai mulți membri ai companiei fuseseră în diferite părți ale lumii să studieze formele de teatru locale. Intenția actorilor fusese nu atât să învețe aceste forme teatrale, cât să folosească sistemul de antrenament întărit în diferite culturi, să le servească drept catalizator, să-i provoace pentru a-și adânci propriile forme de prezentare și expresie. Când grupul s-a întors la Holstebro, ei au înțeles că, deși formele pe care le studiaseră variau enorm, lecțiile pe care le acumulaseră aveau foarte multe în comun. Marii maeștrii ai fiecarei tradiții pe care o întâlniseră își foloseau corpul în feluri similare. De exemplu, aproape toți tineau să folosească postura și mișcarea în aşa fel încât corpul să pară întins, tras de forțe opuse. Astă, observa Barba, este în totală contradicție cu felul în care oamenii își folosesc corpurile în viața de zi cu zi.

Paralelele dintre diferite tradiții de spectacol studiate de actori erau atât de uimitoare, încât Barba a decis să întreprindă un studiu sistematic asupra acestora. Aceasta a fost începutul ISTA (International School of Theatre Anthropology) - Școala Internațională de Antropologie Teatrală, pe care Barba a înființat-o în 1979. Ideea lui era să aducă laolaltă interpreți din diferite părți ale lumii încercând să afle în ce măsură folosesc tehnici similare pentru a genera prezența lor în scenă:

Actori diferiți, în locuri și la momente diferite, în ciuda formelor stilistice specifice tradițiilor lor, au folosit anumite principii pe care le au în comun cu actori din alte tradiții. Să urmărească aceste "principii recurente" este principala sarcină a antropologiei teatrale. (Barba 1986: 136)

Adesea, când vedem doi actori făcând același lucru, observa Barba, un actor ne trezește atenția, iar altul nu. Oare aceia care ne

Eugenio Barba or the adventure of theatre searching for its resources

In the essay published in „50 Key Theatre Directors” – to be published in Romanian as part of the National Theater Festival Collection – editor Shomit Mitter states: „No director since Stanislavsky has studied the art of acting more meticulously than Eugenio Barba. It is not surprising that Richard Schechner should have placed Barba and Savarese’s “The Secret Art of the Performer” alongside Bharata’s „Natyashastra” and Zeami’s “Kadensho”, as one of the most thorough and far-reaching investigations into what it is to be a performer.”

captivează au anumite trăsături în comun? Ne incită oare din aceleași motive?

De-a lungul anilor 80, Barba a organizat un număr de ateliere și demonstrații la care au participat diferiți maeștri din tradițiile orientale precum Noh, Kyogen, Chhau, Bharatanatiyam și Odissi. Aceștia se întâlneau să-și împărtășească tehnicele și să discute principiile ce se aflau la baza muncii lor. La prima sesiune a ISTA, ținută la Bonn în 1980, de exemplu, Barba a condus o dezbatere deschisă în colaborare cu marea dansatoare Odissi, Sanjukhta Panigrahi:

Mai întâi Barba a rugat-o pe Panigrahi să execute un scurt dans cu acompaniament muzical și vocal, apoi a rugat-o să repete piesa fără acompaniament, iar de data aceasta a rugat-o să se opreasă și să mențină anumite poziții ale corpului în anumite momente, pentru ca el să analizeze tehnicele afilate la baza coregrafiei Odissi. Făcând asta, Barba a subliniat variate elemente incluse în forma respectivă de dans, inclusiv constantele dar precisele întoarceri și contrabalansări ale tensiunii musculare; schimbările și distribuirea greutății; continua alterare a centrului de gravitație.

(Watson 1993: 152)

Elementele dansului lui Panigrahi asupra cărora Barba atrăgea atenția aveau mai puțin de-a face cu aparența dansului Odissi decât cu principalele sale surse de energie. Deasemenea, se întâmpla să fie acele trăsături pe care Odissi le avea în comun cu multe alte faimoase dansuri tradiționale din toată lumea. Rezulta că interpreții din toată lumea generau energie cam în același fel – prin schimbarea posturilor și prin ajustarea tensiunii musculare în anumite feluri fundamentale. O asemenea tehnică a fost intitulată „principiul opozitiei”:

Conform „principiului opozitiei”, dacă dansatorul vrea să meargă spre stânga, începe prin a merge spre dreapta, apoi se oprește brusc și se întoarce spre stânga. Dacă vrea să se culce pe jos, mai întâi se ridică pe vârfuri, apoi se întinde pe jos... Știu acum că această convenție... este o regulă ce poate fi găsită peste tot în Orient.

(Barba și Savarese 1991: 176)

Deși ISTA nu a răspuns la întrebări precum „de ce spectatorii găsesc seducător principiul opozitiei?”, a stabilit într-adevăr că principiul este recurrent în mod universal și este recunoscut de către interpréti, la scară largă, ca fiind ingredientul „secret” care aduce vitalitate spectacolelor lor.

În primii zece ani ai Odin, Barba a produs numai trei spectacole

majore: *Ornitofilene* (1965), *Kaspariana* (1967) și *Feraï* (1969). Deși fiecare dintre acestea se baza pe un scenariu pre-existent, textul era folosit mai degrabă ca o sursă de idei în jurul cărora actorii creau improvizării, lucrând adesea în izolare. Antrenamentul vocal era adesea condus separat de acțiune sau de mișcare și re-combinat cu acestea mult mai târziu. (...) La începutul anilor 70 Barba a încetat să mai lucreze cu scenarii pre-existente și a început să creeze producții bazate în întregime pe improvizăriile actorilor. Munca pentru o nouă producție începea tipic printr-un număr de sugestii care se învârtneau în jurul unei idei, considerate apoi retrospectiv de către grup ca tema spectacolului. Improvizăriile actorilor erau apoi prezentate lui Barba cu o serie de opțiuni vizuale pe care el le putea combina, creând secvențe după cum dorea. Pentru *Brecht's Ashes*/Cenușa lui Brecht (1978), de exemplu, violul lui Katrin era o imagine compozită care combina improvizării unui actor cu un bol cu apă, cu încercarea unui alt actor de a o face pe Katrin să fumeze, deși ea nu vroia asta:

Barba a „cusut” cele două fragmente de individualitate și apoi le-a adus la un loc. Apoi, el le-a cerut actorilor ca, în loc să-și facă scenele în colțuri diferite de cameră, să pună bolul cu apă între picioarele lui Katrin. Juxtapunerea de imagini a funcționat, creând un echivalent al violului, fără viol.

(Watson 1993: 88)

(...) Pe măsură ce actorii ajungeau să se bazeze tot mai mult pe muzică în loc de cuvinte pentru a comunica, ei dezvoltau un limbaj particular de sunete și ritmuri, adesea obținut din instrumente muzicale, ca să delimitizeze un personaj. Un fluier putea să devină trompa unui elefant, de exemplu, iar un acordeon un pântece imens. Ocazional, instrumentele puteau să fie puse să vorbescă unul cu altul: „Vocile” fluierului și acordeonului, animate de doi actori în spectacol, comentau asupra acțiunii, dialogând una cu alta... „Vorbeau” cu detașare, comentând ironic „pasiunile” oamenilor bogăți și ale nobililor; apoi, dimpotrivă, ele devineau servitori obedienti, lucrând pentru a crea decorul acțiunilor stăpânitorilor lor; vântul din tundra Siberiei, zgromotul cailor nechezând...

(Barba 1986: 76-77)

Pentru *Oxyrhincus Evangeliet* (1985) se renunță la instrumente, dar accentul pe folosirea vocilor era un instrument ce rămânea, iar dialogul era alcătuit aproape în întregime din silabe rezonante dar lipsite de sens, provenite din aproximări ale limbilor yiddish și coptă. Scopul acestor „peisaje sonore” era să se asigure că publicul se va scufunda în experiența emoțională a dramei, fără a încerca în zadar să extragă vreo structură rațională din acest bizar asamblaj de imagini.

(Fragment din volumul în curs de apariție în limba română „50 de regizori-cheie ai secolului 20s”, traducere de Cristina Modreanu)

Despre România, numai de bine...

Ciprian MARINESCU

Absorbția tinerilor artiști români în alte țări decât România ne determină să ne întrebăm, din nou, de ce unii dintre ei trăiesc acolo și nu aici. E neliniștea creațoare cea care-i împinge să descopere noi spații culturale sau România nu

are oferte viabile pentru ei? Ce au gândit când au plecat din țară, ce i-a determinat să rămână în afara ei? Cum percep integrarea în alte spații culturale și cum se (mai) raportează la România? Scena.ro a chestionat în acest sens cinci artiști

români care locuiesc în străinătate, pe regizoarele Alexandra Badea și Ana Mărgineanu, respectiv, pe actorii Eugen Jebeleanu, Mădălina Constantin și Daniel Popa. Punctele comune în poveștile lor, dar și diferențele, se pot observa de la sine.

„Scena.ro” vă propune o anchetă ai cărei protagonisti sunt cinci dintre acești artiști, care au ales să trăiască în afara țării.

**Alexandra
Badea**



Mă simt acasă oriunde

Lucrează și în România, și în străinătate. Între 2008 și 2010, a montat "69" și "Cum traversează Barbie criza mondială" la Teatrul Național din Timișoara, "Complexul România" la Naționalul din București, "Google, țara mea" la Teatrul Foarte Mic. Regizoarea Alexandra Badea e stabilită la Paris, unde a plecat imediat după terminarea facultății, cu o bursă pentru un masterat la Sorbona. Aplicația a scris-o cu gândul de-a aprounda partea teoretică a studiilor de teatru, dar și

de a cunoaște alți oameni, de a trăi o vreme într-un alt cadru. A încercat, împreună cu colegii de promoție, să facă un teatru în București în care să-și ducă la capăt proiectul artistic. N-au reușit. Sistemul teatral era obtuz și închis, cu excepția câtorva locuri în care se miza totuși pe regizorii tineri și în care se putea propune tipul de proiect „altfel”. De exemplu, la Green Hours.

La Paris a avut parte de câteva întâlniri importante, care au făcut-o să-și dorescă să mai rămână un timp. A creat o companie de teatru, Europ'Artes, împreună cu Mădălina Constantin și cu alți colaboratori care între timp i-au devenit prieteni.

Pentru Alexandra Badea, noțiunea de străinătate nu există, așa cum nu există granițe și națiuni: "Ele sunt în realitatea celorlați, în general a celor care iau deciziile politice și economice. Poți trăi însă cu ideea că nu există decât o singură comunitate umană, un singur spațiu, chiar dacă stai la coadă să iezi o viză. Mă simt acasă oriunde. Unde lucrez, unde întâlnesc oameni interesanți, unde sunt lăsată să mă exprim și unde simt că e urgent să o fac."

Câteodată, se simte străină în București. Îi plac locurile în care oamenii sunt veniți din toate colțurile lumii, în care limbile se amestecă și identitățile sunt multiple. O atrage diferența celuilalt și complexitatea lumii în care trăim.

foto: Corentin KOSKAS

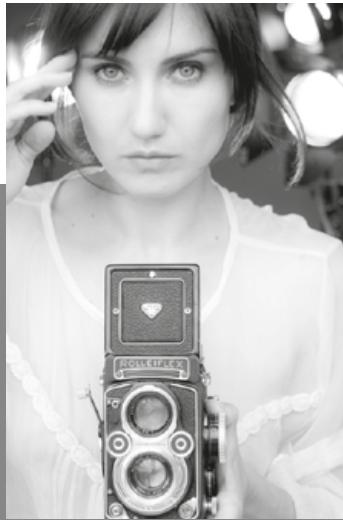
Speaking well of Romania...

Ciprian Marinescu writes about five young Romanian artists that choose to leave Romania and make theater in other countries. The article presents their purposes, their evolution and their concepts, revealing the change they went through, in their way to become accomplished theatre creators. These artists are: director and playwright Alexandra Badea, actress Madalina Constantin, actors Eugen Jebelleanu and Daniel Popa, and director Ana Margineanu. Sometimes one can only speak well of Romania if one leaves Romania behind.

Nu crede că un artist trebuie să se integreze undeva, fiindcă forța lui e în capacitatea sa de a nu se integra, de a impune o singularitate. "Chiar când vorbim de un spațiu cultural, e complicat să definești integrarea. Integrarea într-un curent, într-un stil de lucru, într-un mod de funcționare? Nu cau asta. Încerc să-mi definesc drumul meu și să nu mă las îndepărtată de la el. Instituțiile din Franța m-au ajutat în acest sens. N-am făcut prea mari eforturi. Au existat propunerii din locuri cu care nu avusesem nici un contact. Piesele mele au fost publicate la editura Arche fără să întrețin în prealabil un raport cu ei. Am trimis un manuscris, mi-au cerut și alte texte, a urmat o întâlnire în care m-au anunțat că le vor publica. Nu ștui dacă integrarea e un scop în sine. Eu n-am vrut decât să pot lucra cu oamenii cu care îmi doream să lucrez, fără să mi se impună limite." Cărughtările sunt pentru a se convinge că nu a greșit plecând din țară? "În Franța am învățat să fiu liberă. N-aș fi scris în România. Am un blocaj cu limba română. Probabil că vine din școală, unde mi se impuneau reguli care mă paralizau. De când sunt aici, mi-e mai puțin teamă. Nu încerc să fac lucruri care să placă. Încerc să fiu cât mai aproape de mine. Însă nu mă mai văd acum ca «plecată din România». Au fost ani când am petrecut mai mult timp în România. În 2008, am făcut trei spectacole. Dacă număr luniile, am stat mai puțin la Paris. Nu cred că e important raportul astăzi definitiv, jalonați de concepte ca emigratie/imigratie. E normal să ne deplasăm. E un drum continuu. Oamenii au fost nomazi. Au greșit când s-au opriți, când au acceptat să se traseze granițe."

Zice că nu prea îl mai e dor de România atunci când se află în Franța. Sau de Franța atunci când e în România. Locurile și oamenii iubiti sunt în ea. A învățat asta în 2008, când a locuit mai mult prin hoteluri. Timișoara-București-Caen-Quebec-Kinshasa-Iași-Paris. Se trezea dimineață și nu știa unde e. A trăit anul acela doar cu lucrurile din bagaj. "O senzație extraordinară. Am și întâlnit oameni interesanți. Am savurat atât de tare momentul prezent, încât n-am simțit absența altor locuri și a altor oameni. Foarte ciudat."

Când e departe de Paris, îi este dor de metisajul societății. Ador să stea pe terasă și să privească oamenii. Ca și cum ar face turul lumii stând la cafea. Acum se află în Marsilia. Conduce un work-shop cu studenții Școlii de teatru de la Cannes. În paralel repetă la Paris "Mode d'emploi", primul ei text. În luna mai o să și... joace într-un spectacol al unui regizor din Quebec pe un text scris de ea, "Burnout", iar din iunie se va afla în rezidență la teatrul Tarmac (Paris), pentru un an. "Vreau să scriu despre ziduri (Mexic, Palestina, Cipru...), plecând de la lucrul cu actorii și de la întâlnirile cu alți artiști și cercetători. În rest scriu, la un proiect destul de vast și de complicat. Nu e teatru. Roman? Poate."



**Mădălină
Constantin**

„La Paris am dobândit conștiință politică și socială”

Actriță de teatru și film (una din cele mai recente realizări cinematografice o reprezintă colaborarea din primul film de regie al actriței Fanny Ardant, "Cenușă și sânge"), Mădălină Constantin trăiește de șase ani la Paris. Pasul l-a făcut cu o bursă la Conservatorul Superior Național de Artă Dramatică, apoi s-a automotivat, cu fiecare nou proiect, să rămână. În Paris, colaborează des cu regizoarea Alexandra Badea. Nu-și mai amintește exact ce a determinat-o să plece. În România juca la Bulandra, lucra împreună cu Cătălina Buzoianu, cu Dragoș Galgoiu și cu alții regizori. A fost o întâmplare, sau pur și simplu voia destinului. Se bazează pe faptul că are o dorință continuă de a evoluă: "Atunci când am aflat de stagiu de la Conservator, n-am ezitat nici o secundă, dar nu pentru că nu erau mulțumite de ceea ce făceam, sau pentru că detestam să trăiesc în România, ci pur și simplu pentru că simțeam că mi se deschid noi orizonturi în ce privește arta, cultura și viața. și aşa a și fost. La Paris am devenit altcineva, o persoană mai aproape de mine însămi, cu o conștiință politică și socială pe care în România nu o aveam. În momentul de față, în Franța lucrez în proiecte angajate, de teatru contemporan, care vorbesc despre violență, despre

nedreptate, și simt că fac ceva necesar. Sistemul francez încurajează dezvoltarea individuală a artistului, iar asta mă face să mă gândesc din ce în ce mai mult la proiecte personale, cu idei în care cred. Situația financiară de pe urma spectacolelor în care joc îmi oferă, datorită sistemului de intermitență, posibilitatea să mă mai gândesc și la altceva. În România, asta nu e posibil. Teatrul este atât de prost plătit, încât trebuie să te extenuzi, să colaborezi la zeci de proiecte în același timp."

E convinsă că șansele de reușită ale unui om sunt determinate de mijloacele pe care și le oferă singur, oriunde în lume. I uneori nu-i comic deloc, în Paris i s-a întâmplat să fie pusă în sertarul pe care scrie „actori străini”, dar asta nu înseamnă că e imposibil: "În general, în Franța, mai ales în cinema, există mult conservatorism, și atunci e dificil, dar sunt și oameni care nu fac diferențe, care n-au frică de ceea ce e diferit, oameni cu mintea și sufletul deschise. Cred în întâlniri, în destin și în puterea de a persevera și de a nu te lăsa învins de dificultatea unui astfel de parcurs."

În 2009, Mădălină îmi răspundeau la un interviu pentru revista Atent. Zicea pe-atunci: "Am ajuns să spun: mă întorc la Paris, vin în România. Nu mă simt acasă nicăieri."

Azi simte că a dus experiența pariziană până la capăt și că nu e important unde trăiești, ci ceea ce faci. Fără ca asta să însemne că mâine s-ar muta înapoi. "Aș putea trăi la Paris, în România, sau în orice loc de pe pământ unde cineva are nevoie de mine. Mi-aș dori să lucrez peste tot, doar să fac ceea ce îmi place cel mai mult, să joc." În curând, va începe lucrul la prima piesă scrisă de Alexandra Badea, „Mode d'emploi”. Apoi va relua repetițiile la un alt proiect bazat pe un colaj de texte de Camus, Dario Fo și din „Cântarea Cântărilor”, în regia Sophiei Rousseau. Personajul central al acestei piese este Ulrike Meinhof, jurnalistă germană care a pus bazele mișcării Rote Armee Fraktion, în Germania anilor '60-'70.



**Eugen
Jebeleanu**

De la UNATC București, la Conservatorul de Artă Dramatică Paris

Actorul Eugen Jebeleanu făcea dans de performanță înainte de a intra în teatru. După rolul din „Scrinul negru”, în regia Adei Lupu, a continuat să lucreze și cu Radu Apostol în „Autobahn”, cu Alexander Hausvater în „Athenee Palace Hotel”, cu Radu Afrim în „Boala familiei M” (toate spectacole ale Teatrului Național Timișoara), în „Omul pernă” (Teatrul „Maria Filotti” din Brăila). A fost și protagonist în serialul „Cu un pas înainte”, produs de Media Pro Pictures. Anul acesta, a absolvit actoria la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică (UNATC), iar azi e la Paris, unde urmează să înceapă cursurile la Conservatorul Superior Național de Artă Dramatică. Pe el l-a chemat la Paris dragostea, dar și ambiția și dorința de a se perfecționa ca artist. Ca de atâtea ori până atunci, i-au stat la picioare toate sănsele. Desigur, și în baza lucurilor construite până atunci, a fost admis la Conservator aproape firesc. Franța îl va ajuta să aprofundeze actoria și dansul, să descopere comediea muzicală, să-și ridice nivelul de limbă franceză, în locul în care greșeala e amendată cel mai tare: pe scena din Franța, când joci Molière. Cheia de la motorul francez a și început să pornească. Împreună cu Tânărul actor Yann Verburgh, a depus dosarul pentru propria lor companie pariziană de artele spectacolului, „28”. El, cu Yann și cu o actriță din Bruxelles, Clementine Pons, repetă în prezent la un spectacol de studio – scenariu liber după Almudena Grandes –, care se numește „Sacha, Guillaume et moi”.



**Daniel
Popa**

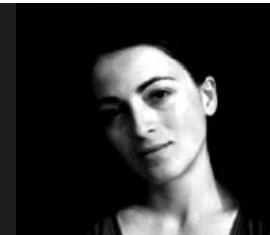
„Dacă vrei să afli și să vezi lucruri noi, trebuie să ieși din casă”

Daniel Popa juca, înainte să plece din țară, la Teatrul Bulandra („Anatomie. Titus. Căderea Romel” sau „Bent”), dar era foarte activ și în spațiul independent („Bucharest Calling” sau „The Sunshine Play” la Teatrul Luni de la Green Hours, dar și în alte spectacole ale Teatrului Joint, pe care l-a înființat la Brașov). Joacă, regizează, scrie – apucă lucrurile din perspectiva mai multor înzestrări. „Parfum de femeie”, regizat de el la Teatrul Bulandra ca parte din proiectul „Blog the Theatre”, a fost premiat la Graz. În ultimii ani, auzim de el mai mult de prin alte țări. În octombrie 2009, l-am reperat în New York, de unde îmi răspundeau la un interviu pentru revista online [www.artactmagazine.ro](http://artactmagazine.ro). Ajunsese în America după un lung ocol prin Germania, Columbia, Olanda. N-a luat-o niciodată din loc doar de dragul plecatului sau al clișeului. „Mă gândesc că dacă vrei să afli și să vezi lucruri noi, trebuie să ieși din casă. Câteodată, asta înseamnă să ieși și din țară.” Înainte de New York, se afla în Olanda. Rutger Hauer îl invitase la Rotterdam, să joace într-un film produs de Rutger Hauer Film Factory. La premiera filmului a cunoscut-o pe Summer și s-a mutat împreună la Amsterdam, unde au locuit aproape un an. Apucase să facă un lungmetraj, trei

scurtmetraje și să obțină rezidență pe cinci ani în Olanda când au luat avionul spre New York. „Inima îți bate altfel la New York. Abia ajungi să te vezi cu oamenii. Cazi într-o continuă alergătură și te gândești că ceva trebuie să se întâpte dacă alergi. De multe ori, doar obosești. Dar măcar obosești alergând, nu stănd pe loc.” La vremea aceea, se pregătea să înceapă cu Ana Mărgineanu un proiect pentru 24 Hours Non Stop Theatre Festival – un festival organizat de The Internationalists – și urma să facă un short pentru New York Film Academy.

I-am spus, ca o constatare, că n-a stat să prindă multe rădăcini în România. „Am stat destul, crede-mă”, a răspuns. „iu că vreau mai bine pentru mine. Astă mă ține, egoismul de artist ce mă cred, și familia mea... Dacă nu mi-e bine, să încerc să-mi fie. Dacă mi-e foame, să mănânc, dacă mi-e sete, să beau, iar dacă vreau să joc neapărat – să mă zbat. De astă tot umblu: să-mi dau mereu senzații noi, să mă țin viu. Știi ce mi-a spus Rutger Hauer? A zis aşa: «Dacă ți-ai propus ceva, și acel ceva nu se împlineste într-un an să zicem, trebuie să schimbi unul din astea trei puncte: a) planul; b) pe tine; c) țara». Ideea e să te pui în contexte care să te facă fericit. Chiar și când nu faci nimic, să-ți fie bine acolo unde ești.” Azi, Daniel e la Londra. Și-a sufletit mâncările pentru „aceeași nouă senzație” pe care îl-a dă obținerea permisului de muncă.

**Ana
Mărgineanu**



Nu mă aşteptam să fie ușor...

Ana Mărgineanu s-a mutat la New York în august, anul trecut. Regizoarea spectacolelor „Bucharest Calling”, „The Sunshine Play” (Teatrul Luni), „Vitamine” (Teatrul Foarte Mic) s-a căsătorit cu un american. Planul lor este să se împărte mereu între România și New York, în funcție de unde au de lucru.

Când a plecat din România, a simțit emoție, neliniște, fluturi în stomac. Sistemul american fiind foarte diferit de cel românesc, încă se străduiește să-l înțeleagă și să-și asume. „Nu mă aşteptam să fie ușor, și nici nu e. Dar nu regret cătușii de puțin, e interesant, și necunoscutul te menține într-o stare vie, de alertă. Încep să mă integrez cu pași de melc.” A avut norocul să înceapă o colaborare cu Institutul Cultural Român din New York. Realizează pentru ei un program de lecturi performative, iar această colaborare îi face intergarea mai usoară. De asemenea, se simte norocoasă că face deja parte dintr-o companie de teatru de acolo, The Internationalists, datorită căreia a avut șansa de a realiza, în primul ei an la New York, două spectacole de teatru.

O întreb care sunt oamenii și locurile care au marcat-o în România. Familia e pe primul loc. Apoi prietenii, oamenii cu care a colaborat mult timp, actorii pe care i-a întâlnit. Green Hours. Teatrul Mic, Odeon, Piatra Neamț, Baia Mare, Arad. „Mi-e dor să mă întâlnesc cu Voicu (Rădescu – n.n.), cu tefan (Peca – n.n.) sau cu dramAcumi și să mă sfătuiesc cu ei. Dar când sunt în România mi-e dor de soțul meu, dacă nu e cu mine, apoi de străzi – să mă plimb pe străzile din Brooklyn.”

Speră să poată relua, atât în țară, cât și la New York, cel mai recent spectacol al ei, „The Blind Trip”. A avut succes cu el în America, și crede că ar fi un spectacol inedit pentru români. La New York mai are de gând să facă un text pe care dramaturgul Peca tefan l-a scris special pentru ea, „The Dinner Party”. I, desigur, visează să-și continue în România proiectul site-specific implementat la Piatra Neamț și Baia Mare, cu „Despre România, numai de bine”.

Questions from Sibiu

Oltita Cintec makes an analysis of the 17th edition of Sibiu International Theatre Festival, taking a tour of the most important events that took place in 2010 edition, among which, performances signed by „encyclopedic figures”: Eugenio Barba, Peter Brook, Pippo Delbono. The theatre critic concludes that: „Now that it has reached its 17th edition, one can see the festival has grown and diversified from one year to another, drawing the attention of the artists, professionals and audience”.



Peter BROOK // foto: Victor PASCAL, ArtComArt

Într-un peisaj festivalier abundant - practic, fiecare oraș mare și instituție teatrală din România are atașat câte un festival de teatru, dar și instabil, întrucât manifestările cu un profil bine conturat și continuitate sănt relativ puține -, Festivalul Internațional de Teatru Sibiu (FITS) ocupă o poziție de top. Ajuns la ediția XVII, a crescut și s-a diversificat de la an la an, atrăgînd atenția artiștilor, specialiștilor și publicului, fiind, după afirmațiile organizatorilor, "al treilea ca amploare și importanță din lume". În 1994, la prima ediție, se numea Festival de Teatru Tânăr Profesionist, programul includea opt spectacole, iar alături de Constantin Chiriac, părintele FITS, se aflau Silviu Purcărete, Tompa Gabor și Victor Ioan Frunză. Auspiciile s-au arătat favorabile un an mai tîrziu, manifestarea devinea internațională, s-a dezvoltat de la o ediție la alta, a contribuit major la atribuirea titlurilor de Capitală Culturală Europeană în 2007, iar în 2010 a ajuns la 350 de evenimente, din 70 de țări, prezentate în 66 de locații din oraș și împrejurimi. Financiar, FITS depinde în medie 30 la sută de statul român, restul fiind sponsorizări, resurse proprii, finanțări străine.

Ediția 2010 a stat sub semnul "Întrebărilor". La vreme de criză, într-o Românie fluctuantă, polarizată, oscilînd între valori europene și tradiții balcanice, întrebările lansate de arte ar putea constitui un memento. Cu condiția să fie ascultate. Cert e că pe durata festivalului, Sibiul a fost colonizat de artele spectacolului. Pentru că FITS nu mai e demult, spre binele lui și sincron cu ceea ce se petrece în lume, numai un festival teatral. Manifestarea e o sărbătoare a tuturor artelor spectacolului, care se întîlnesc într-un ecumenism estetic, într-un program bogat, variat, din care pare că nu lipsește nimic reprezentării teatrale, de dans, circ, muzică de toate genurile, arte vizuale, spectacole lectură, literatură, întîlniri ale specialiștilor din domeniul, conferințe, lansări de carte, ateliere, bursa de spectacole etc. Dintre numele de encyclopédie s-au aflat la Sibiu Eugenio Barba, Peter Brook, Pippo del Bonno. Peter Brook "doar" cu studiu teatral "Întrebări", cea mai recentă co-producție a sa, o monodramă susținută de actrița de culoare Miriam Goldschmidt. Un scenariu cu Miză de poetică teatrală, rafinat, ludic, fără răspunsuri definitive, adică rigide și relativ valabile, cid oar sugerate, cu sublinieri provenite dintr-o viață profesională dedicată în întregime artei scenice a născut un spectacol foarte direct, tonic, intimist. Trupa lui Barba de la Odin a venit cu două reprezentații, "Odă progresului" și "Închisoarea de oase", mărturii spectaculare ale

Întrebări sibiene

Oltița CÎNTEC

traseului experimentărilor pe linia teatrului ritualic, a potențialităților vocii, corporalității, a marilor teme ale spiritualității. Lansarea a două volume semnate Eugenio Barba și o întîlnire cu autorul au finalizat portretul unui neobosit căutător al sensurilor profunde ale artei. La un alt capăt al traseelor experimentale, mai tînărul Pippo Delbono a itinerat la Sibiu "Povești de iunie", reiterînd în subtext ideea că în spațiul creației întrebările sănt practic inepuizabile. Între aceste repere ale teatrului mondial, în programul sibian au fost de toate pentru toți. Enumerarea realizatorilor și a titlurilor ar conduce la o listă importantă, dar dincolo de conținutul ei, esențiale sănt concluziile. Propriu evenimentului sibian sănt amplitudinea, care depășește nu numai granițele patriei, ci și ale continentului, ambiția de a menține panașul citadin de capitală

culturală, de a concura cu evenimente similar de vîrf. Teatrul românesc s-a văzut bine în context creatori în formă bună, cu semnătură recognoscibilă, provenind din generații diferite (Silviu Purcărete, Alexandru Dabija, Radu Afrim, Radu Alexandru Nica), instituții cu blazon artistic (Teatrul Odeon, Act, de Comedie București, Teatrul Tineretului Piatra Neamț, "Radu Stanca" Sibiu, Teatrul Luni de la Greenhours). Festivalul sibian e mai mult decît o etalare a unor creații remarcabile. E o impresionantă cumulare de forțe pentru o confederație a artelor spectacolului, cu un efect hypnotic asupra publicului. Întrebarea fundamentală lansată la Sibiu e, fără dubii ce o fi teatrul acesta de ne place atât de mult și încă la cîteva mii bune de ani de la apariția sa? Răspunsul e implicit.

Florentina BRATFANOF

Conferință Barba la FITS 2010:

"Poporul secret al teatrului"

George Banu și Eugenio Barba au vorbit în conferință susținută în cadrul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu despre poporul secret al teatrului. Conferința a marcat prezența Teatrului Odin la Sibiu, cu două spectacole: unul bazat pe dans, cântec, obiceiuri și asociații cu mitologii ale unor popoare mai mult sau mai puțin îndepărivate, "Odă progresului", iar celălalt ritualic, codat, bazat pe percepția spectatorului și pe comunicarea senzorială, dublate de mesajul transmis prin cele câteva fragmente din poveștile lumii puse laolaltă: "Închisoarea de oase".

În acest context, George Banu a început discuția cu Eugenio Barba despre ce înseamnă Odin Teatret și cum s-a format acesta. În afara poveștilor pe care Barba le spune și în cărți despre teatrul său, conferința de la Sibiu a pus în centrul discuției "poporul secret al teatrului", bazat pe afinități elective – aşa cum a fost definit de George Banu la începutul acestui dialog. Barba a vorbit despre fidelitate, familie, "rude" valoroase care trec peste arborele genealogic obișnuit și sunt alese de el, prin simpla admirație față de ceea ce au făcut: Stanislawski, Appia, Meyerhold, Artaud, Eiseinstein, Brecht și, peste toti, cel pe care îl numește "fratele mai mare", Grotowski. Despre Grotowski, Barba spune că a fost și motorul lucrului său la Odin Teatret: "Instanța superioară era dragostea mea față de Grotowski. Eram fanatic după acest personaj pe care nimeni nu-l cunoștea pe atunci".

De unde vine acest fanatism? După trei ani în care a stat la Opole, lângă Grotowski, cu mici pauze de câteva

săptămâni sau uneori luni, în timpul cărora se ducea în afara Poloniei pentru a face cunoscută munca lui Grotowski în Europa și pentru a trimite articole despre acesta la diverse ziaruri din epocă, Barba nu s-a mai putut întoarce în Polonia. În vremea aceea făcea asistență de regie și discutau îndelung exersându-și mintile neobosite. Deci a venit momentul potrivit pentru ca el, la rândul lui, să înceapă să lucreze, pe cont propriu, desprinzându-se de la "fratele mai mare". și astfel a început Odin Teatret, cu încredințarea că: **tânărul este cineva care nu vrea să devină adult și să accepte compromisurile vieții.** Există un loc în care poate să facă asta și acesta este teatru. După 46 de ani, Barba crede că Teatrul Odin nu mai e la modă, a devenit un clasic, dar a reușit să își păstreze independentă artistică și economică tocmai grație acestui popor secret al tinerilor.

Ceea ce a mai spus Barba și mi s-a părut cel mai important în raport cu starea teatrului din România și cu



practicile sale este că, la început, regizorul nu a avut nici o subvenție din partea statului, dar că nici nu le aștepta, pentru că teatrul îi era lui necesar, avea nevoie de el, și nu făcea teatru pentru recunoașterea exterioară. Era vorba despre o nevoie interioară, o flacără care ardea fără să fie dublată de mijloace reale și practice venite din partea altora. Barba nu a așteptat nimic de la altcineva și a avut îndrăzneala să înceapă pe cont propriu. Poate că această experiență și acest sfat pot fi folosite de către cei tineri care vor avea îndrăzneala să fie spostata (delasat, un pic nebun – termen folosit de Barba), să rupă normele și ceea ce au învățat la școală. Barba a revenit mult la ceea ce înseamnă tradiție: tradiția nu e ceva pe care o primim în mod automat, ne-o construim singuri, ne-o creăm aşa cum dorim noi, nu ne aliem la ceva deja format și cizelat. Barba ne înțeamnă să ne rupem de tradiția pe care o învățăm la școală, aceea de a fi mereu utili, de a face mereu lucruri practice, și mai degrabă să sfidăm ceea ce am învățat, prin "dezvălarea" acelor învățături, prin cunoaștere directă, prin experiență, nu prin cărti. Tinerii au venit în număr mare la conferința de la Sibiu. Unii studenți la teatru, unii tineri jurnaliști, alții pur și simplu tineri care au auzit de Barba. Dintre ei, unii vor face teatru, alții vor fi spectatori de teatru, dar toti fac parte din "poporul secret al teatrului". În plus, acest popor este îmbogățit cu sensul pe care Barba l-a dat tinerilor, fără să țină cont de vîrstă: **cei care nu acceptă compromisurile vieții.**

Despre munca în teatru

La Barba, diferența dintre un spectacol care zboară și unul care se târâie stă în cantitatea de detalii bine executate. George Banu aduce în discuție un fragment scris de Meyerhold, care spune: aceasta este



și drama teatrului occidental, anume că nu poate transmite în mod corect mesajul. Banu aduce și completarea găsită în cartea publicată de editura Nemira: "Teatru. Singurătate. Meșteșug. Revoltă": **Nu căuta să transmiti căldura în cuvinte calde, căută să captezi căldura prin râceala unui discurs lipsit de emoție.** Iar Barba adaugă în timpul conferinței că munca aridă precedă adevărata experiență. Trebuie să transmiti o imagine care e dublă, complementară, extrem de obiectivă, științifică, și alta care e o legendă. Iar o legendă poate stimula doar anumite persoane, în timp ce dimensiunea științifică poate interesa pe oricine din lumea teatrală.

Eugenio Barba pune în centrul muncii sale actorii. Tot ce are sunt actorii săi. Barba nu are la Odin Teatret o metodă de lucru, există doar un proces a cărui reușită depinde de calea/drumul fiecărui actor. Vedem o personalitate care e unică și nu o putem limita. El se exprimă gratuit unui stil spectacular. Ceea ce toți actorii au în comun este prezența lor psihofizică. Acest tip de prezență are un impact direct asupra sistemului nervos al spectatorului.

Despre Barba și munca sa am aflat pentru prima dată cu ocazia unui stagiu la Belgrad, în DAH Theatre and Research Center, un teatru-laborator puternic influențat de Barba. Cele două fondatoare ale teatrului DAH (*dah* în limba sârbă înseamnă respirație, suflu, gură de aer), Dijana Milosevic și Jadranka Andjelic, au participat, imediat după ce au terminat facultatea de teatru "tradițională" din Belgrad, la o ediție **Odin Week Festival**, unde Odin Teatret își prezenta spectacolele, iar Eugenio Barba lucra cu participantii. Festivalul se ține în fiecare an (mai multe detalii aici: <http://www.odinteatret.dk/>

The Secret People of Theatre

[arrangementer/2010/august/odin-week-festival/odin-week-festival.aspx](http://www.sibiu-international-festival.ro/arrangementer/2010/august/odin-week-festival/odin-week-festival.aspx)

Influența puternică a lui Barba asupra celor două regizoare, dar și devotamentul și admirația pe care ele i-o poartă și acum, de fiecare dată când vorbesc despre el, după ce ele și-au creat propriul laborator și produc propriile spectacole, în Belgrad, în Rio de Janeiro, în SUA, mă fac să cred că Barba este pentru Dijana și Jadranka "fratele lor mai mare", cum era Grotowski pentru el. Împreună, ei sunt liderii acestui "popor secret al teatrului".

Florentina Bratfanof makes an abstract of the lecture given by Eugenio Barba together with George Banu at the Sibiu International Theatre Festival, in 2010, focused on the Odin Theatre's work for the past 46 years and its resulted concept: the formation of the secret people of theatre is based on elective affinities. Barba spoke vividly about the need of youngsters to form their own genealogy, based on intellectual proximity and believes, naming "family personalities" like: Stanislavsky, Appia, Meyerhold, Artaud, Einstein, Brecht and, above all, the one called "my older brother, Grotowski".



Mihaela Rădescu și Mihai Gruia Sandu în spectacolul *Ca pe tine însuți*

Avem și noi homleșii noștri

Iulia POPOVICI

Ca pe tine însuți nu e un spectacol despre viața de zi cu zi a vagabondilor bucureșteni. „Violența extremă e extrem de discretă”, spune/ scrie Maria Manolescu despre moartea în tâcere, precedind, dacă au noroc, un mormint în pămîntul reavân al primăverii, sau, dacă nu și pămîntul e prea înghețat, pe prima pagină a ziarelor, a celor lalți de lîngă noi. În fiecare iarnă, 300 de oameni fără adăpost mor pe străzile Capitalei.

Textul pornește de la o documentare – povestea a doi astfel de, să le zicem, homleși, însă pe o linie atipică într-un peisaj dominat de realismul „chiuvetei de bucătărie”. Altfel spus, pe Maria Manolescu, la fel ca și pe regizorul Radu Apostol, ceea ce îi interesează e nivelul psihologic profund și o anume poezie a anormalității în viața acestor oameni. Încă și mai simplu spus, e o poveste despre dragoste, în foarte felurite forme. „Inspirăriile” pentru personaje se numesc Doru și Georgiana, iar creatorii spectacolului îi au cunoscut prin intermediul unei organizații de inserționare socială, SAMU.

Ion (Mihai Gruia Sandu), Maria

(Mihaela Rădescu) și Rafa (Viorel Cojanu) – perechea trăind pe străzi, fără să fie tocmai o pereche, și înțărul cu bani care-și va petrece sfîrșitul iernii cu ei și-o va învârtă pe Maria dragostea. Interpretările sunt excelente, mai ales în cazul lui Gruia Sandu, a cărui specialitate consacrată este commedia dell'arte, ceea ce nu înseamnă că aici nu e misterios/tandru cu măsură/de o înțelepciune discretă, în timp ce Mihaela Rădescu se transformă, cu micul retard mai ales sentimental al personajului, de la ghemoțocul vătuit la un frumos fluture proaspăt ieșit din cocon, dar incapabil să zboare (prea departe).

Potențialul ar fi cumva melodramatic, dacă n-ar exista intermezzo-urile muzicale ale corului reprezentat de Bobo („de la Fără Zahăr”) și artificiile de magie scenică, elementele de (aproape) iluzionism, de la momentele de levitație ale lui Ion la înălțarea cabinei telefonice din stratul gros de zăpadă (de fapt, o plapumă prin care personajele de-a dreptul înloată). Evident, întrebarea ar fi cît de „specifică” e această poveste lumii pe care vrea să o pună în

We have homeless people, too

Starting from the info that every winter 300 homeless people are dying of cold in Bucharest, Iulia Popovici analysis the most recent premiere of director Radu Apostol, “Like yourself” written by Maria Manolescu and produced by Foarte Mic Theatre, Bucharest. The theatre critic positively points out the quality of acting of the main actor: Gruia Sandu, concluding that overall, the production is not specific to the Romanian social problem because it is filtered by the playwright and the actors. The production doesn't want to speak about what homeless people eat and where they sleep at night, but aims to present what they are dreaming about.

cuvinte. Spectacolul începe cu „proba” pe care trebuie să-o treacă Maria – cea de a omori pe cineva; tentativele ei sănătate dramatic de naivă și neputincioase. Deși finalul e tragic, sfîrșitul e o moarte, moartea pare a avea o definiție foarte fluidă în această lume – tocmai din cauză că se vorbește mult despre ea.

„Dacă mori primăvara, atunci pămîntul nu mai e înghețat și poti fi îngropat de cineva care îți-a promis că face asta și se ține de cuvînt și atunci ziarele și mila oamenilor te lasă în pace” (Ion). „Dacă faci violență extremă asupra ta, atunci ești nebun de legat. Dacă faci violență extremă asupra străinilor, atunci ești nebun de legat. De aceea fiecare trebuie să albă pe cineva al lui asupra căruia să facă violență extremă, pentru că ce e între tine și ai tăi e numai treaba voastră și atunci nu ești nebun de legat” (Maria). „Aș vrea să nu mă deranjeze rahatul. Aș vrea să am curaj să mă mor de tot” (Rafa). E un soi de exorcizare a morții prin supradiscursivizarea ei – poate pentru că pe stradă moartea e un tovarăș de suferință care nu te părăsește niciodată.

Nu, povestea nu e specifică deloc – la trecerea prin filtrul interpretării întâi dramaturgice, pe urmă actoricești și fiindcă miza lucrului artistic a fost inclusiv ieșirea din mizerabilismul tematic, identitatea acestor personaje a încremat să mai comunice cu ceea ce constituie locurile comune ale lipsei de adăpost, refuzând să răspundă la acele întrebări ale „genului proxim”: detaliile procurării hranei și a minimului existențial, unde dorm, cum își petrec timpul, cum interacționează cu restul lumii. Singura întrebare ce supraviețuiește e: dar oare ce visează oamenii străzii cînd visează?



foto: Adrian PICUȘAN

Despre Roland Schimmelpfennig se spune că ar fi un reprezentant al realismului magic, or, la o primă vedere, o astfel de sintagmă n-are nimic de-a face cu textul montat de Alexandru Dabija la Teatrul Național din Timișoara. Dacă facem însă o distincție între realismul magic de tip sud-american și cel specific Mitteleuropei, atunci putem înțelege de ce Schimmelpfennig e asociat acestui curent. În cazul dramaturgului german, această expresie poate fi tradusă drept *realism straniu*, iar din punctul acesta de vedere cred că abordarea lui Dabija se pliază perfect pe intențiile autorului.

Alexandru Dabija dă impresia unui regizor fără o platformă estetică clar definită. Între un spectacol ca *Pyramus Et Thisbe 4 You și În vizită* (text tradus în românește de Ciprian Marinescu) nu există nicio legătură, și totuși, la o privire ceva mai atentă, se poate observa că, deși diferite în plan stilistic, ambele spectacole trădează câteva din obsesiile mai vechi ale regizorului legate de ideea de teatralitate. Dar Dabija nu e o excepție în acest sens. Multe dintre spectacolele regizorilor români pot fi analizate în primul rând ca niște eseuri teatrale, și asta se vede cel mai bine la cei din generația '80.

Diferența e că, în timp ce unii regizori afișează un aer încrâncenat și recurg la soluții clișeistice, Dabija are ceva în plus: umor. și asta-l ajută să evite patetismul, simbolistica greoaie și acel ton apocalitic cu care ne-au obșnuit producțiile românești ale ultimilor ani.

Cum altfel, dacă nu cu umor (fie el unul bland și subtil) poți monta un text dens și plin de referințe librești cum e cel al lui Schimmelpfennig?! Autorul însuși pare să sugereze o astfel de lectură: *Dacă aș reuși să-mi tratez nebunia proprietății mele vieții înțotdeauna cu umor, cred că aș fi deja cu un pas înainte.*

E un tip de ironie tandră, atât de des întâlnită în literatura postmodernă, care face suportabilă această întoarcere în trecut, această revizitare a unei lumi populate de fantome teatrale. La crearea acestei atmosfere *stranii* (în spatele fiecărei replici simți ecouri din Cehov, Strindberg sau Ibsen) contribuie jocul bine dozat al actorilor Damian Oancea (Helmut), Victoria Suchici Codricel (Edith, soția lui Helmut) și Claudia Ieremia (Marietta, fiica cea mare).

Folosesc expresia „bine dozat” gândindu-mă la o altă mărturisire a dramaturgului, pe care am găsit-o în caietul program al spectacolului: „Am o imagine despre gradul de temperatură pe care trebuie să-l iarbă fiecare piesă pe care vreau să o scriu – dacă e rece și se derulează încet, sau e fierbinte și decurge rapid.”

E cât se poate de evident că textul montat de Dabija se înscrie în prima categorie, iar meritul regizorului este că a reușit să-i aducă pe unii dintre actori într-un punct zero, fără a-i închide însă într-un joc rece, cerebral. Un patos stins – iată care e temperatura acestui spectacol. Riscul, într-un astfel de caz, este că orice tonalitate în plus (și există destul de multe momente stridente în jocul unora dintre actori) poate strica complet atmosfera hipnotică care se instalează în scenă.

Despre decorurile lui Helmut Stürmer se spune de obicei că sunt spectaculoase. În cazul de față, Stürmer nu mizează pe spectaculozitate, pe ceea ce se vede, ci pe energia care umple acest spațiu. Stürmer reușește să creeze un *mare decor minimalist*, ceea ce amintește oarecum de stilul lui Jean-Guy Lecat, colaboratorul lui Peter Brook: o încăpere largă cu tavan înalt în care actorii par niște intruși; ai senzației că toată lumea se furiosează (de asemenea modul în care actorii știu să relaționeze cu spațiul) și că toți membrii familiei sunt vizitatori în această casă, și nu doar fiul Peter (Colin Buzoianu), cel care ajunge aici cu scopul de a-și cunoaște tatăl. „Sărăcia” decorului (ceea ce în terminologie pedantă s-ar numi



Ionuț SOCIU

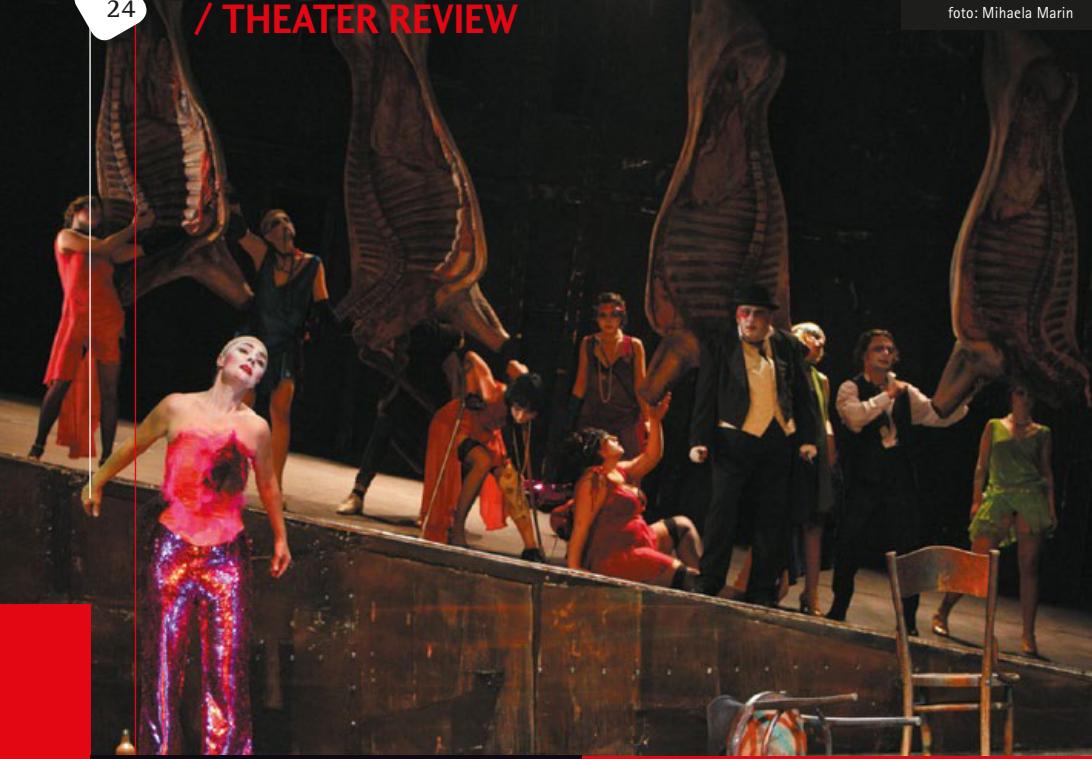
Casa moartă

Alexandru Dabija's theatrical links

Ionuț Sociu detects a link between two recent productions directed by Alexandru Dabija: the successful *Pyramus Et Thisbe 4 You* and the most recent one, produced by National Theatre in Timisoara: *Visiting* by Roland Schimmelpfennig which brings about some of the older obsessions of the director linked with the idea of theatricality. Focusing on the second show, the theatre critic also points out how the director "succeeds in bringing the actors in a zero point, without „closing“ them in a cold, cerebral acting. A quiet pathos – this is the temperature of this show", believes the author of the review.



foto: Mihaela Marin



Oltița CÎNTEC



foto: C.S. EASTMAN

Teatru suprasaturat

Cum să așezi un roman amplu în numai cîteva ore de spectacol, de regulă, în jur de două, într-o formă digerabilă estetic, aceasta a fost provocarea căreia Dragoș Galgoțiu a trebuit să îl facă fată în proiectul său de la Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu. *Berlin Alexanderplatz* de Alfred Döblin l-a îndemnat pe regizor la o transpunere scenică, încercare dificilă, căci opera sursă e un reper literar, dar nu are calități teatrale, e o combinație complexă de istorie și destine individuale portretizate expresionist. Translarea romanului în codurile teatralității era sarcina procedurii de dramatizare, asumată tot de regizor. Oricît ai dori și oricît te-ai strădui, într-un spectacol nu poți reda abundența de detalii cuprinse într-o scriere literară. E vorba de alte genuri, de alte modalități, iar cei care se încumetă la o asemenea întreprindere știu că e obligatoriu să te limitezi la niște cadre care să redea nu atît litera operei, cît spiritul ei, esența. Din păcate, Dragoș Galgoțiu nu a găsit varianta adecvată de dramatizare, în acest punct apărând principala fisură a demersului său. Dorind să spună prea multe, totul, spectacolul său

păcătuiește prin lipsa teatralității, e lung (3 ore și jumătate), decalibrat, confuz, plictisitor. Mărturisesc că și pe mine, ca pe mulți alții, mă ispitez gîndul ca la pauză să părăsesc sala, apoi m-am decis să rămîn pentru a vedea pînă unde pot merge lucrurile. Paradoxal, nu mi-a părut rău – partea a doua a fost mai încheiată, posibil și datorită actorilor (Ofelia Popii, Mariana Mihu, Adrian Matioc, Cristian Stanca, Pali Vecsei, Cătălin Pătru), deși legăturile structurale cu cea de dinaintea antrachetului erau greu detectabile. Frescă a unei perioade complicate din istoria contemporană, cea din Germania anilor '30, *Berlin Alexanderplatz* vorbește despre Franz Biberkopf, un tînăr comerciant care și ucide accidental iubita, nenorocindu-și astfel viața. Pe acest fapt divers spectacolul brodează apoi imaginea unei societăți viciate de criză (financiară, morală, umană), realizatorii, o echipă de top (Andrei Both, decoruri, Doina Levintza, costume) construind o babilonie scenică, Berlinul în curs de fascizare. Fără ezitate, clasific teatrul lui Galgoțiu unul **suprasaturat**. Dorind să fie cît mai fidel romanului,

regizorul îngheșue în scenă toate mijloacele de expresie posibile de la intervențiile naratorului, la replicile personajelor actorie, dans, proiecții video, citări din artele plastice, muzică (clasică, operă, cabaret), un decor masiv, altfel inspirat ca amenajare spațială și ambient teatral. E un spectacol greu și pentru actori, vreo 40 în total, solicită excesiv, întrucît efortul lor e în sine, nu are efecte artistice maximizate. Sînt partituri de grup, dar și individuale, realul se amestecă cu oniricul, prezentul cu *flash-back-urile*, narațunea cu acțiunea și pîrdele biblice, adresarea directă cu sugestia. Plăcute sînt prezențele lui Istvan Teglaș, insuficient exploatați ca dansatori, Nicu Mihoc, Camelia Maxim.

Receptarea presupune un spectator activ, a cărui misiune e îngreunată de lipsa de acuratețe a montării. De aceea, reprezentăția își pierde audiența gradat, dar sigur, transformînd-o din aliat în opozant. Argumentat, pe bună dreptate, căci prea mult devine prea puțin.

Saturated Theatre

Oltita Cintec analyses the most recent production of director Dragos Galgoțiu in Radu Stanca National Theatre from Sibiu: *Berlin Alexanderplatz* based on Alfred Döblin's novel. The duty of transforming the novel into a play was badly performed by the director, because, as the theatre critic thinks: "wishing to tell too much, everything, the show ends up lacking theater sense, it is too long (three and a half hours), upsized, confused, boring."

The Perfection of Dialogue

Medana Weident analyses "Love and Other Demons" - a new success of Romanian director Silviu Purcărete in Germany, inspired by the novel written by Gabriel García Márquez. "Silviu Purcărete together with Helmut Stürmer (stage design, costumes, light design) and Andu Dumitrescu (video) created a wonderful show on the music by Peter Eötvös and the book signed by Kornél Hamvai, succeeding in creating that magical atmosphere, of 18th century Latin America."

Opera din metropola renană Köln și-a îmbogățit repertoriul cu o compoziție modernă, a cărei premieră a avut loc la finele lunii aprilie: "Love and other demons", inspirată din romanul "Despre dragoste și alți demoni" al scriitorului columbian Gabriel García Márquez. Silviu Purcărete, împreună cu Helmut Stürmer (decor, costume, light-design) și Andu Dumitrescu (video), a realizat un minunat spectacol pe muzica lui Péter Eötvös și pe libretul semnat de Kornél Hamvai, reușind să creeze acea atmosferă magică, decadentă totodată, de secol XVIII, din America Latină.

"Zia de 26 octombrie 1949 n-a fost o zi a marilor știri" – aşa începe celebrul roman al marelui maestru al "realismului magic", Gabriel García Márquez. O frază intrată în istoria literaturii universale precum cele de debut din "Străinul" lui Camus, din "Procesul" lui Kafka, ori din romanul care l-a făcut celebru pe Salinger, "De veghe în lanul de secără".

O aparent banală frază, care prin negarea ei ulterioră îi dă autorului prilejul să depene una dintre cele mai fascinante și triste, în același timp, povești de dragoste: cea dintre copila de 12 ani, Sierva María de Todos los Angeles, mușcată de un câine turbat și banuită a fi posedată de demoni, și părintele Don Cayetano Delaura, numit de reprezentantul Inchiziției, episcopul diocizei din Cartagena, s-o exorcizeze.

"Love and other demons", spectacol a cărui muzică aparține mult apreciatului compozitor ungur Péter Eötvös (nu mai puțin de șapte opere ale sale sunt jucate în prezent pe scenele teatrelor lirice europene), își pornește firul narativului în trecut, dar face posibilă – prin text, partitură și, nu în cele din urmă, prin regie și decoruri – o privire din prezent spre această lume apusă demult.

Ceea ce m-a impresionat, înainte de toate, a fost congruența elementelor scenice, aflate într-un continuu dialog de la prima și până la ultima notă: dialogul dintre interpréti, străluciți de altfel (Anna Palimina, născută la Chișinău și stabilită din 2001 în Germania, a interpretat cu bravură partitura de coloratură a Siervei Maria) sau tenorul René Kollo (în spectacol, tatăl fetei, Don Igancio, starul deceniilor trecute de la Bayreuth sau de pe marile scene ale lumii), dialogul dintre cântăreții-actori, cel dintre orchestrelor și interpréti (lucrat filigran de Peter Eötvös, căruia i se alătură și excelentul cor al operei renane), dialogul dintre cele două coruri ale ansamblului körneze, cel dintre regizor și scenograf, dintre scenograf și autorul conceptului video, culminând într-un *tutti* de o mare claritate și frumusețe, răsplătit cu aplauze furtunoase de publicul sosit la premieră.

Atmosfera creată de Purcărete, Stürmer și Dumitrescu te poartă într-o lume îndepărtată, pe cât de vie, colorată, fermecătoare, pe atât de decadentă, dominată de superstiții, ignoranță, oprimare și brutalitate. Spațiul scenic devine o suprafață de proiecție pentru imagini, care fie dublează narațiunea, având darul de a sublinia câteva din momentele revelatoare ale ficțiunii, fie anticipează evenimentele, un exemplu în acest sens fiind tăierea podoabei capilare a tineriei Sierva María de către călugărițele din mănăstirea Santa Clara, părul fiind desigur un simbol al demonilor. Același procedeu îl întâlnim și în cazul metaforei care revine pe parcurs sub formă de vis, constituind sfârșitul nu doar al povestirii, ci și al vieții micuței Sierva María: feerică ciorchini de struguri, ale căror boabe se refac pe măsură ce sunt culese și mâcate cu înfrigurare de



foto: Paul LECLAIRE

Medana WEIDENT

Perfecțiunea dialogului: un nou succes al regizorului Silviu Purcărete în Germania

îndrăgostita femeie-copil.

Culoarea roșie, săngerie, e *firul roșu* al spectacolului: de la purpura episcopalui, spatele înrosit de sânge al Tânărului Delaura care, mistuit de dragoste, se autoflagează – până la cămașa însângerată a fetei în timpul exercițiilor de exorcizare, care iau forma unei celebrări orgiastice a săngelui. Toate acestea, sub privirile Marei Inchizițor. Impresionantă și imaginea catedralei abandonate, cu pereți monumentalni, mișcători, care devin spații de proiecție.



foto: Paul Leclaire

Sfârșitul e inevitabil. Cei doi îndrăgostiți nu-și pot trăi iubirea interzisă și mor – ea la propriu, mistuită de dragoste și istovită de practicile săngeroase de exorcizare, el la figurat, rămânând în viață, dar în aşteptarea morții care-i va putea reuni.

Directorul Operei körneze, Uwe Eric Laufenberg, a lăudat, după premieră, întreaga echipă, mulțumindu-i acesteia pentru minunatul spectacol, apreciind în mod special regia (Silviu Purcărete n-a putut fi de față), decorul și costumele. Lui Helmut Stürmer i s-a adresat cu cuvintele: "sunteți un mare artist."

Eötvös a compus opera inspirată din creația lui Márquez pentru ediția din 2008 a celebrului festival de la Glyndebourne (montarea aparținând tot lui Silviu Purcărete), ținând cont de particularitățile vocale ale interprétilor deja stabiliți. Un adevărat *lux in ziuă de azi*.

"Love and other demons" își continuă, în aceeași montare de succes, drumul început la Glyndebourne, via Köln, la Strasbourg, în toamna acestui an.



Carmen – o tragedie modernistă

Andreea CHISELEV

"Dacă ar fi trăit în secolul nostru, Bizet ar fi fost bucuros să-și recunoască opera în substanța sa cea mai intimă. În care personajele sunt vii și zbuciumate ca niște autentice creațuri și nu agitate fals și obsedate numai de personajele vocale." (Ion Caramitru)



Premiera oficială a *Tragediei lui Carmen* în viziunea lui Peter Brook / Marius Constant și regia lui Ion Caramitru nu m-a luat prin surprindere. Văzusem deja spectacolul în 2007 (în cadrul Festivalului Internațional George Enescu), perioadă din care îmi amintesc postura mea de Tânăr muzicolog ce aspira la cunoașterea direcțiilor artistice contemporane. Am remarcat de atunci unul dintre meritele deosebite ale coproducției TNB-ONB, cel de a îmbina elemente precum muzica, teatrul și... modernitatea concepției. Poate nu atât de modernă precum a fost considerată în anul debutului acestei versiuni la Paris – 1981, dar inovatoare pentru publicul de operă conservator de astăzi (cel puțin cel din țara noastră).

M-a surprins și acum accesibilitatea spectacolului, comparat cu varianta originală a operei lui Bizet: patru ore condensate într-o oră și jumătate, inserții de proză în limba română – cu rol de a dinamiza acțiunea, dar și cu rezultatul de a segmenta oarecum unitatea ansamblului. Personajele au intruchipat însă fidel caracterele deja consacrate, antiteza dintre ispititoarea Carmen și sensibila Micaela sau dintre inocentul Don José și cuceritorul Escamillo fiind convingătoare. La fel de sugestive, scenografia Mariei Miu și lighting design-ul lui Chris Jaeger au contribuit la redarea aerului Sevilliei anului 1930.

Scenele de teatru propriu-zis subliniază de fapt comicul de situație, de caracter sau de limbaj, transformând pe alocuri caracterul tragic într-unul tragi-comic. Am simțit paralelismul celor două planuri ca pe o dedublare a personajelor cheie, ca într-un joc al timpului și spațiului, o pendulară între două lumi diferite, dar complementare. Simbolistica a fost păstrată (dar și îmbogățită), nelipsind focul, ghicul în cărți... dar nici țuica sau țigara. Finalul plin de dramatism în care Don José se transformă din postură de îndrăgostit în cea de asasin nu a lipsit nici din această versiune, demonstrând încă o dată forța unui destin implacabil. Este un exemplu de realism frapant, montarea în regia lui Ion Caramitru având avantajul de a sublinia și mai mult veridicitatea unei povești universal valabile.

Îmi amintesc și o altă variantă a operei *Carmen*, jucată în 2009 la Opera din Leipzig. Modernitatea se referea însă la o capsulă a timpului care transpunea acțiunea în zilele noastre. Carmen purta pantaloni scurți și locuia într-un luxos apartament de bloc, hanul lui Lillas Pastia era un gen de bordel în care eroina dansa la bară în timp în ce cântă celebrele arii ale operei. Prin comparație, modernitatea *Tragediei lui Carmen* de la TNB nu m-a surprins, dar m-a făcut să remarc uriașul pas făcut cu scopul de a diversifica publicul de operă și de a uni spectatorii acestui gen cu iubitorii de teatru.

Un rol esențial l-a jucat desigur muzica, chiar dacă dimensiunea orchestrei a fost și ea redusă. Arhicunoscutele momente muzicale au prins viață sub bagheta lui Tiberiu Soare și a Orchestrei Operei Naționale București. Nu doar publicul a fost reprezentat de o îmbinare muzică/teatru, ci și distribuțiile; dintre cântăreți: Oana Andra / Florentina Irina Onică (Carmen), Vlad Miriță / Răzvan Săraru / Lucian Corchiș (Don José), Iordache Basalic / Ionuț Pascu / Stefan Popov (Escamillo), iar dintre actori: Silviu Biris / Dorin Andone (Zuniga), Eugen Cristea / Florin Lăzărescu (Lillas Pastia), Eduard Adam / Vasile Calofir (Garcia).

Ce demonstrează montarea *Tragediei lui Carmen* la TNB? Printre altele, faptul că scuturarea prafului de pe un spectacol celebru, actualizarea lui – fără a uita de semnificațiile sale – și sincretismul între muzică și teatru, nu pot decât să îndrepte scena românească spre o sincronizare cu epoca în care trăim – o epocă a vitezei, a comunicării, a progresului și uneori a superficialității.

Carmen – A Modern Tragedy

Andreea Chiselev writes about the official premiere of *Carmen's Tragedy* (Peter Brook / Marius Constant version) directed by Ion Caramitru: "What proves the production of the National Theatre in Bucharest? Besides getting the dust off a famous subject, it succeeds in using the syncretism of music and theatre to update the Romanian scene for the time we are living in – a time of swiftness, communication, progress, but sometimes of superficiality."

Caravan 2010 at Brighton – immersion in the contemporary theatre

Cristina Modreanu analyses the shows seen at Brighton Caravan, organised by Farnham Maltings for the second year in the frame of Brighton International Festival with the help of British Council. About the content of the Caravan, the author concludes: "I've stayed in Brighton for no more than four days, but when I came back it seemed to me I was there for one month, that's how consistent was this trip to me." The author admits she was impressed by most of the artists selected: „these modern *homo ludens* make a demonstration of honest diving into the most intimate and sensitive places within themselves, from where they bring out the most authentic messages for their fellow people."

Everything Must Go // foto: Brighton Caravan

Imersiune în formele teatrului contemporan

Cu Caravana la Brighton

Motto: "Life is too short for anything but ecstasy" (Karl Fredricksson)

Titlul unuia dintre spectacolele pe care le-am văzut în luna mai la Caravana 2010 de la Brighton – "Totul de vânzare sau încercare intenționată de a depăși obstacole ne-necesare" – s-ar potrivi pentru o eventuală definiție dată conceptului de Showcase, născut în acele culturi care înțeleg produsul cultural ca pe o marfă, în sensul cel mai bun (există!) al cuvântului. Trebuie să dai mai departe ceea ce creezi. Nu numai pentru bani – deși contează și asta, fiindcă fără bani, aşa puțini cât îi sunt ei necesari, cum ar putea supraviețui cultura? – ci și pentru a împărți cu alții lucrurile în care crezi. A crea/ a crede în/a vinde/ a da mai departe... merită căntărită semnificația fiecărui dintre aceste verbe în contextul globalizării, care atinge și cultura.

Caravana de la Brighton, organizată pentru al doilea an în cadrul Festivalului Internațional de la Brighton, manifestare uriașă cu o durată de mai bine de o lună, având componente teatrale, muzicale, literare, a fost gândită ca eveniment-pandant al British Showcase, piața de teatru care are loc o dată la doi ani în cadrul Festivalului de la Edinburgh, cu susținerea și în organizarea British Council.

Caravana se ține în anii când nu are loc Showcase-ul de la Edinburgh, în speranță ca promoterii internaționali (directorii de teatre, de festivaluri, critici implicați în curatorierea unor evenimente teatrale din toată lumea) să nu piardă legătura cu teatrul englez. O găndire sănătoasă, mai ales pentru că teatrul englez se mișcă rapid, dezvoltându-se prin incorporarea unor zone artistice surprinzătoare, precum și a unor inovații tehnice și a măiestriei dramaturgice tot mai rafinate a autorilor săi dramatice.

Cum, personal, luasem un ultim contact cu cele mai noi tendințe din teatrul englez la Showcase-ul din 2007, la Edinburgh, distanță mi s-a părut deja enormă acum, în mai 2010, când m-am "reconectat", grație Caravanei de la Brighton.

Voi sări peste impresiile turistice, nu pentru că Brighton n-ar fi o superbă stațiune aflată la malul oceanului, cu o arhitectură veche englezescă impresionantă, ce te face să te simți protejat de istorie, în inima căldă a bătrânei Europe, ci pentru că programul pus la cale de gazde era atât de eficient încât dacă te țineai de el, cum am încercat să fac și eu, nu rămânea aproape nici un minut pentru a admira orașul. Abia l-am văzut, în imagini ca fugind pe fereastra unui tren, atunci când alergam de la un spațiu de joc la altul, și

mi-am propus în gând să revin ca să-l parcurg cu harta în mâna, descoperindu-l cu adevărat. Am descoperit, în schimb, noile tendințe din teatrul englezesc cel mai "on the edge" (pe muchea de cutit a avangardei teatrale, adică) și despre asta e cu siguranță interesant de vorbit.

Ce impresionează în demonstrațiile de inventivitate ale acestor „*homo ludens*” moderni este disponibilitatea de a sonda adânc în ei înșîși, onestitatea cu care se dezgolesc în ceea ce au mai intim și mai uman – fie că e vorba de nesiguranța cu care își folosesc vocea și corpul în „Festival” (o producție Lone Twin Theatre), fie că e vorba despre „statement”-uri personale hrănite din biografia reală, ca în „Everything must go” (Beady Eye).

Cu un incredibil curaj de a se expune și cu dorința de a fi autentici acești creatori ai zilelor noastre se întorc spre ei înșîși pentru a găsi inspirația,

Cristina MODREANU

iar rezultatul e spectaculos. În „Festival” este atins nucleul dur al tragediei vieții banale, de fiecare zi, nici personajele și nici povestea nefiind de natură să producă vreo catastrofă de proporții (spectacolul face parte din ceea ce grupul a numit, autoironic, „Trilogia catastrofei”), dar fiind capabile să redea printr-o formulă narativă originală – întâmplările sunt narrate pe rând de personajele principale, fiecare scenă de către altcineva, cu ajutorul citatelor, al mișcării ritmate, și, mai ales, prin cântece – tragedia constantă, de proporții minuscule a vieții care trece pe lângă oameni, a lipsei de iubire, a monotoniei existențiale absolute. Amprenta companiei ar putea fi, pe lângă faptul că lucrează pe baza principiilor creației colective, acea țesătură alcătuită din taceri încurcate, din gesturi începute și neterminate și din posturi caraghiioase – un substitut pentru viață aşa cum e ea, fără



machiajul pus de majoritatea încercărilor de a o prezenta "realist". Viața nu e un "festival", ci o sumă de mici fapte banale care tocesc simțurile și imaginația și curajul de a trăi aventuros, în aşa fel încât atunci când o șansă de aventură apare din senin, se prea poate să fie ratată fiindcă încercarea e prea mare pentru cei care ar trebui să-i fie protagonisti.

Dacă în "Festival" nu avem de-a face cu eroi, ci cu reversul acestora, persoane cu totul invizibile, a căror viață trece neobservată precum aceea a furnicilor, în „Everything must go” / „Totul de vânzare” ni se livrează tot o narațiune, însă una având în centrul ei un personaj incredibil. Actrița pe care o găsim deja în scenă când intrăm ne spune de la bun început că spectacolul e despre tatăl ei, iar acesta se dovedește a fi un personaj simbolic pentru evoluția umanității în secolul care s-a încheiat. Cu o infinită tandrețe, actrița construiește pe nesimțite – folosindu-se de gimnastică, dans, film, mici acrobații, păpușerie, mânuirea unor fotografii imense, cartonate, exerciții pentru 100 de metri garduri – o ramă în care să se potrivească portretul ce dezvăluie partea ascunsă, poate chiar secretă, a tatălui ei. Aceasta ne

apare așa cum și-l amintește ea, în timp ce umblă printre obiectele din casa părintească, scoasă la vânzare. Un om foarte viu, permanent animat de dorința de a-și învinge limitele, de a fi altfel (emoționante filmele de epocă cu ședințele de exersare a unor expresii seducătoare în fața oglinzi), un om cu placerea travestiului (nu lipsesc perucile ce vor arde mai târziu la cererea expresă a proaspetei soții, care va încerca să-l supună convențiilor epocii), protagonist al unor uimitoare filme și fotografii, un destin ce merita fără îndoială povestit. Dacă secolul XX a fost fără îndoială unul al cuceririlor spectaculoase în domeniile tehnice și științifice, viață acestui om extraordinar subliniază partea umană, sensibilă și ambiguă a omului acestei tulburătoare epoci. Traversând perioada dintre războiye, sfioasa revenire din anii 50, turbulenții anii 60 și 70, mohorâții anii 80 și 90, Tatăl în care se pot vedea bine și partea masculină și partea feminină a ființei devine un personaj simbolic pentru secolul care s-a încheiat. Iar actrița Kristin Fredricksson încearcă orice pentru a exprima acest "extraordinar": își pună la încercare corpul, cu exerciții de gimnastică și sărituri peste garduri și ne pune la încercare



Din spectacolul Festival // foto: Brighton Caravan

imaginația, animând fotografii cartonate sau păpuși minusculi într-o machetă figurând casa părintească. Între timp, ne ține permanent de vorbă, dezvăluind momente personale care constituie harta relației cu tatăl acum dispărut. Fără patetism, cu umor, cu autoironie și cu o sinceritate deazzumană, actrița reușește să conecteze deplină cu publicul ei, pe care și-l ia drept terapeut. Sau martor la micul joc de pe scenă, oglindă pentru jocul mai mare care este viața intens trăită.

În finalul spectacolului apar într-o proiecție actrița și tatăl ei, care a asistat la primele reprezentări înainte de a muri: bătrânlul înalt și slab, foarte demn, e decis să rămână el însuși, scop în care își pune în față spectatorilor o rochie, o perucă roșie peste pletele albe și ruj pe buzele înconjurate de o barbă de bunic. Pare extrem de fericit să se incline în față publicului împreună cu fiica lui care i-a moștenit pasiunea pentru joc. Fiindcă ... "încercarea voluntară de a depăși obstacole ne-necesare" egal "joc". Un joc hrănitor din cele mai intime senzații și gânduri, un joc-confesiune absolut mișcător!

Before I sleep – o călătorie în timp

Un alt bătrân ne-a ținut cu sufletul la gură, în cu totul alt fel, în cea mai recentă producție semnată de compania britanică **dreamthinkspeak** fondată și condusă de regizorul Tristan Sharps. Un bătrân pe care îl regăsim în varii forme: ca prezență presimțită, apoi ca prezență reală, în film sau sub formă de păpușă, ghidul nostru în lumea veche a Livezii. Firs, fiindcă despre el e vorba, apare peste tot purtând cu el o ceașcă de cafea, celebra cafea cerută de Ranevskaja în noaptea întoarcerii ei, pentru a prelungi momentul de dinainte de culcare. Before I sleep... Tot înainte de culcare, înainte de marele, definitivul "somm", îl găsim și pe Firs, uitat în casă când toată lumea pleacă. Călătorie pe care ne-o propune Sharps într-o veche clădire din Brighton, Old Coop, apartinând unei foste cooperative alimentare (un fel de strămoș al supermarket-urilor de azi) care ca scop permanent punerea în balanță a lumii vechi, pline de farmec, de culoare, de sunete și mirosuri, și a lumii noi, lumea de azi în care totul se vinde (din nou această tristă constatare), ca într-un

showroom unde suntem cu toții expuși, jefuiți de intimidarea noastră, de mister, de straturile experiențelor și trăirilor care ne-au format și al amintirilor din care ar trebui să ne hrănim. Pledoaria indirectă pentru vechea lăvadă de vișini este limpede și absolut mișcătoare, fără vreo urmă de patetism. Regizorul face să se încline balanța înspre lumea veche pe nesimțite, prin această înscenare ce atinge zonele profunde ale sufletului și scoate la iveală emoții pe care le crezi pierdute în tumultul pragmatic al zilelor noastre. Ce lux: să privești două minute întregi un vișin splendid, înflorit. Sau să descoperi într-un dulap uriaș (dulapul de 100 de ani?) păpușile minuscule care ne arată cum de la OAMENI – colorați, vii, gesticulând cu risipă – s-a ajuns de-a lungul unui secol la dictatori și apoi la pustiul istoriei.

Senzății puternice sunt create prin manipularea sentimentelor spectatorului: treci printr-o hală imensă având pe jos zăpadă și felinare din loc în loc, cu un fond sonor în care se aude șuieratul viscolului – metaforă pentru întinderile nesfârșite ale Rusiei. Apoi dai peste un vișin înflorit aşezat într-un colț și luminat splendid din toate părțile – și ești inundat de bucurie. Pentru ca în următoarele minute să pătrunzi într-o altă hală plină cu trunchiuri de copaci tăiați, peisaj dezolant al distrugerii care nu pune nimic în loc. Totul e gradat cu finețe, atât jocul contrastelor – trecut/vîitor, speranță/prăbușire – cât și alternanța de imagini miniaturizate (micile scene cu păpuși minuscule) și proiecții imense și scene jucate "la scară" (filmul în care Firs îi căută pe Ranevskaia și Gaev într-o pădure, în timp ce aceștia aud cum liniștea e spartă de zgromotul de neînțelus pentru ei al unei autostrăzi sau licitația reală la care suntem invitați să participăm). Ca și în alte spectacole ale sale, creatorul de spectacole site-specific Tristan Sharps folosește mijloace diverse pentru această "înscenare" ce atinge nucleul de sensibilitate rămas inactiv în oamenii de azi: filmul, prezența actorilor vii, iluziile optice, instalații minuscule implicând păpuși și efecte scenice, expunerea de obiecte, toate combinate în cele mai neașteptate feluri. Efectul obiectelor multiplicate este mișcător în simplitatea lui: de exemplu, lumânările arse aflate în diferite stadii de consumare sunt o imagine a dezolării, a trecerii inevitabile a timpului, iar umbra minusculă a lui Firs trecând printre ele pune în perspectivă prezența umană. Găsim mai târziu aceleași lumânări întrregi, neatinsne, la licitația din supermarket și acolo ne spun cu totul altceva – anume că totul e de vânzare, mai puțin timpul care s-a scurs în vreme ce aceste lumânări ardeau, mai puțin senzațiile trăite și gândurile oamenilor care le-au văzut arănd.

Licitata organizată într-un spațiu împărțit ca la IKEA are și ea valoare de simbol. Spectatorii sunt încurajați să ofere prețul lor pentru mobile, haine și alte obiecte, printre care se mai strecoară și o machetă a ceea ce ar putea fi proprietatea aflată în discuție în piesa lui Cehov. După aceea sunt invitați să-și continue turul, care îi duce prin camere decorate cu mobilele și obiectele licitate anterior, dar peste toate a trecut timpul, cu efecte vizibile, devastatoare. La ce bun să cumperi?, când nu lucrurile care pot fi cumpărate sunt cele importante... Inteligența construcție a acestui spectacol site-specific stă în efectul fiecărei scene și a felului în care ele sunt asamblate – efectul este acela că invită, provoacă, aproape obligă la reflexivitate, "ocupăție" tot mai rară pentru omul de azi.

Un alt leitmotiv al spectacolului este scafandru, imagine a ființei imersate în apă precum în amintiri, mediul acvatic funcționând înspre atenuarea impactului cu prezentul, cu realitatea imediată, o sansă de evadare. Un cuplu subacvatic – Ranevskaia și Gaev dansând? – apare într-un cimitir scufundat, apoi într-un acvariu unde danseză purtând căști de scafandru din care ies bule de aer, dând senzația că micile siluete respiră cu adevărat. Apoi, un scafandru apropiindu-se de tine când te uiți pe un geam slab luminat, te privește pentru o clipă ca și cum ar vrea să spună ceva important, apoi dispără. Mai târziu, un costum vechi de scafandru va atârnă într-un șifonier dintr-un apartament părăsit, iar la final, după ce ieșim din vechea clădire, o vitrină ne atrage atenția: două manechine în costum de scafandru stau la măsuța de cafea la care i-am văzut mai devreme pe Ranevskaia și Gaev. În jurul lor, vedem

spectatori care însă nu văd afară, fiindcă geamul este mat. În locul lor am fost și noi.

Devenit celebru cu o altă producție inspirată de mitul lui Orfeu și Euridice ("Don't look back") / "Nu te uita înapoi" – a fost prezentată în premieră la British Showcase 2005, Edinburgh și a fost apoi reluată și la Sibiu, fiind realizată în coproducție cu Teatrul Național "Radu Stanca", în noua clădire a Primăriei – din păcate fără nici un ecou în teatrul românesc pe deplin căzut în autism) Tristan Sharps își continuă cu "Before I Sleep" cercetările în zona spectacolului site-specific și obține, în această nouă producție plecând de la piesa lui Cehov, un rezultat strălucit.

Pe lângă aceste spectacole cu totul speciale, am mai avut și alte experiențe de spectator răsfățat, tratat ca partener direct, capabil să-și capaciteze imaginația și, într-un caz, chiar rezistența fizică, pentru a contribui la împlinirea „vizunii” artistice (poate nici n-ar trebui să pun ghilimele). În "Wondermart", al grupului Rotozaza, cunoscut pentru spectacolele sale one-to-one, ești trimis într-un supermarket cu căștile pe urechi și cu un I-pod în care sunt înregistrate indicații din partea realizatorilor. La capătul unei ore petrecute aici, pe cont propriu, după ce ai făcut diverse exerciții de imaginație menite să te transforme într-un consumator conștient, nu numai că și-ai mai multe despre istoria conceptualui de supermarket, dar îți dai seama că s-ar putea să nu mai intri vreodată într-un asemenea magazin fără să zâmbești. Rachel Hensson își trimite spectatorii, tot unul căte unul, pentru asigurarea unei experiențe solitare, pe cărări de munte. La propriu. Spectacolul "Flickers: Off the Path" se joacă în apropiere de Brighton, într-un sătuc plin de fermieri, iar "excursia" propusă e ghidată cu ajutorul unor "flick books", mici cărți pline de imagini succesiive ale aceluiași loc/personaj, care dau impresia, când sunt răsfoite, că personajele se mișcă. Aici sunt fotografiate locurile, pas cu pas, în așa fel încât răsfoind cărțile să poți găsi drumul. Un personaj simbolic, hieratic, o fată-înger apare în fotografii, însă în realitate ești singur și trebuie să ieși călătoria pe cont propriu.

O serie de alte propuneri artistice, toate surprinzătoare, ne-au fost prezentate în varii forme – în scris, pe video, prin intermediul trailer-elor, în dimineață dedicată "pieței de

teatru". În mod uimitor, nici unuia dintre artiștii și producătorii prezenți nu-i trecea prin cap să se simtă "jignit" că opera nu îi este prezentată live, ci cu toții erau recunoșători pentru șansa de a fi văzuți. De la mulți dintre ei am primit ulterior mesaje cu detalii suplimentare și oferte de turneu. Dar plecasem deja cu un invitat pentru FNT 2010 – Billy Cowie, creatorul "Trilogiei stereoscopice", o serie de trei solo-uri de dans proiectate în 3D, ce dă impresia spectatorului că se află în aceași cameră cu dansatorii. Unul dintre răspunsurile la întrebarea "cum va arăta teatrul secolului 21".

Am stat la Brighton doar patru zile, dar când m-am întors mi s-a părut că sunt plecată de o lună, atât de consistentă a fost această întâlnire cu lumi artistice atât de diferite. Caravana s-a transformat pentru mine în posibilitatea concretă de a "călători" împreună cu artiști aflați pe drumuri diferite, în căutarea propriilor adevăruri, în căutarea formelor celor mai potrivite de a exprima aceste adevăruri și în căutarea unor spectatori deschiși, care să dorească să înțeleagă. Departe de confortul unui mod de expresie convențional, rodat în timp, fiecare dintre acești creatori și-au asumat statutul de "nomad artistic", gata să se îmbarce într-o caravănă spre nu se știe unde. Aș fi gata oricând să mă alătur lor din nou.

Before I Sleep // foto: Brighton Caravan





Turbo Folk // foto: Felvégő Andrea



Lear // foto: Hajdú D. András

Cristina MODREANU

Festivalul de primăvară de la Budapesta: cosmopolit și curajos

OK. Să zicem că vorbește frustrarea din mine. Dar cum să nu-i dai glas după ce faci o vizită în noul sediu al Teatrului Național din Budapesta, o clădire complet nouă, ridicată din temelie în numai doi ani (2000-2002)? Noi unde eram și ce făceam în timpul asta? E drept că și la noi se aude de (cel puțin) doi ani că vor începe lucrările la consolidarea și refacerea Teatrului Național din București, dar dacă atât ne ia până să începem, mie una mi se pare înfricoșător să ne întrebăm când se vor încheia aceste lucrări?

Revenind la Naționalul budapestan, partea care mai domolește frustrarea de apartenență la un neam incompatibil cu construcția și prea atrăs în schimb de distrugere, e aceea că arhitectul clădirii n-a avut altă idee mai bună decât să transcrie în teren conceptul demodat și ușor penibil al teatrului național ca "navă-amiral" a unei mișcări teatrale. Mai precis, a încrezut clădirea cu apă și-i-a adăugat în față un mic parc în formă de punte de corabie, așa încât

în lumina serii, dacă te uiți din profil, rezultă silueta unei nave despăcând apa. Ca și cum asta n-ar fi fost de ajuns, pe "punte" sunt așezate statui ale unor personalități teatrale. Aici s-ar cuveni, probabil, un hohot de râs, fiindcă de mult n-am mai văzut o creație arhitectonică care să arate o mai evidentă lipsă de umor. Ridicată în anii 2000 și respirând aerul începutului de secol XX? Cum să ridici o casă pentru artă, care să nu aibă nici o valoare artistică, ba dimpotrivă, amintind de încercările grandios kitschoase ale constructorilor Las Vegas-ului? Dar râsul se oprește rapid: oare ce e mai rău: să-ți ridici statui ridicole sau să lasi tot ce ai în pagină, cum se întâmplă la noi?

Pendulând între cele două extreme, comparația poate continua și între festivalurile similare – Festivalul de primăvară de la Budapesta (19 martie- 5 aprilie) și Festivalul Enescu de la București. Primul iese în avantaj, fiind mai cosmopolit, având curajul să includă artiști atipici, să

adauge teatru, operetă și dans într-un amestec curajos și strălucitor care spune ceva despre cât de mult se investește în artă în țara care ne este vecină. Organizarea este impecabilă, iar colaborarea dintre cultură și turism ar trebui să dea de gândit tuturor organizatorilor de evenimente artistice de la noi. Îmi place să cred că și asta contribuia la faptul că în week-end-ul în care am fost acolo, în luna martie, Budapesta era plină de autocare cu turiști.

Scurta mea vizită a început cu *Regele Lear*, într-o dintre sălile Teatrului Național despre care vorbeam mai sus. Nu se poate spune că cineva făcuse economie în ceea ce privește spectacolul – costumele arătau ca într-un magazin *haute-couture*, croiuri impecabile, amintind de anii 70, materiale cu texturi grele, vintage, decorurile împărțeau curajos spațiul în gol, "îmbrăcat" doar în lumini – când era vorba despre cămpia prin care rătacea Lear sau despre călătorile lui între curțile fetelor – și supra-aglomerat, când în scenă erau aduse conversațiile de alcov. Atunci, cămărușe supraetajate erau dezvăluite în cele două case cu vedere în secțiune – când luminile se aprindeau într-o, în alta se trăgeau perdelele și tot aşa. Spectacolozitatea decorurilor, a costumelor și a desfășurării de forțe actoricești – interpretarea era foarte bună, deși convențională, printre interpréti aflându-se și Robert Alföldi, cunoscut actor și regizor, acum director al Teatrului Național din Budapesta – nu era completată și de originalitatea vizuinii regizorale. Practic, spectacolul semnat de Peter Gothar era o altă lectură, oarecare, cuminte și lipsită de revelații, a uneia dintre cele mai cunoscute piese shakespeariene.

Apropo de desfășurare de forțe, celălalt spectacol budapestean pe care l-am văzut dispunea din plin de așa ceva: amestec de operetă și

Budapest Spring Festival: Cosmopolite & Courageous

Budapest Spring Festival (19th of March- 5th of April) consisted of art events ranging from theatre, operetta, and dance to music and had the courage to present non-typical artists. The festival has an impeccable organizing team and successfully mixes culture with tourism. Cristina Modreanu analyses theatre productions like *King Lear*, directed by Peter Gothar, an operetta from Budapest *Rebecca* (by Levay-Kunze, directed by Attila Beres, music director Laszlo Maklary), and the most controversial and violent performance in the festival - *Turbofolk* directed by Oliver Frljic.

musical, producția Operetei budapestane cu *Rebecca* (de Levay-Kunze, regia Attila Beres, director muzical Laszlo Maklary) este un exemplu de spectacol comercial demn de apreciere pentru excelența realizării, vizibilă la toate comportamentele. Toți interpréții, dar în special cei din rolurile principale – Dora Szinetar, Zsuzsi Vago și Zoltan Bereczki – aveau o pregătire muzicală ireproșabilă, la care se adăugau calitățile actoricești. Costumele spectaculoase, cu risipă de materiale și croiuri, decorurile pe rotative schimbând mereu perspectiva, ba chiar ajutând la obținerea efectului înăltător al finalurilor *di grande* prin ridicarea de trape cu tot cu interpréții, luminile spectaculoase și coregrafia complexă, executată fără ezitări – toate asigurau prívitorul că are de-a face cu profesioniști ai spectacolului. Chiar dacă la mijloc era punerea în practică a unei rețete, munca de care fusese nevoie pentru asta merita tot respectul. Aici comparațiile pot fi făcute fără teamă de a arunca "partea română" în rușine: Teatrul Național de Operetă a avansat mult în aceeași direcție a producerii unui divertisment de calitate, fără rabat de la mijloacele ce pot crea iluzia. De altfel, pentru realizarea musicalului *Romeo și Julieta*, succes recent al Operetei bucureștene, cele două teatre au colaborat.

Trecând peste concertele la care am asistat, dintre care unul deosebit de mișcător, cu muzica lui Arvo Pärt (Ars Nova Copenhaga), în atmosferă sobră a bisericii Sf. Mihail din centrul Budapestei, ajung la cel mai violent și mai năucitor spectacol pe care l-am văzut de multă vreme, invitat în Festivalul budapestean ce includea o secțiune de teatru internațional: *Turbo Folk*, o producție a Teatrului Național din Croația, regia Oliver Frljic. Frljic a montat mai mult teatru pentru copii – cu un spectacol a fost și la București, la festivalul 1001 povești organizat de Teatrul "Ion Creangă" în 2009 – dar este interesat în egală măsură de dramaturgia nouă. Metoda lui implică crearea unui text împreună cu performerii – nu neapărat actori profesioniști. Ceea ce a rezultat în *Turbo Folk* nu are nici o legătură cu teatru pentru copii, ba dimpotrivă! Probabil că cea mai potrivită mențiune pe afiș ar fi „interzis celor sub 21 de ani”, doar ca organizatorii să se asigure că nu vor tulbura prea mult spiritele. Frljic nu se îngrijește prea mult de asta, ba chiar pare decis să nu lase nimic să-i scape: clișeele cu care sunt descriși balcanicii sunt redate aici în imagini care le întăresc și le confirmă, autorul spectacolului adăugând și alte scene, trecute prin filtrul „insider-ului”, adică de două ori mai dure decât și-ar putea imagina cineva din exterior. Axa spectacolului e dată de muzica *turbo folk*, gen balcanic dezvoltat din rădăcina cîntecelor folclorice de petrecere, prin altoire cu ritmurile disco și electro (echivalentul manelelor românești). Rezultatul e o muzică cu tipare repetitive și un ritm ce-ți face inima să bată mai tare și capul să-ți bubeui, facilitând propensiunea spre violență, ce atinge în spectacol cote inimaginabile. În prima scenă din spectacol cîteva cupluri se bat. Fără nici o glumă: se pocnesc, se împing, se trag de păr și își dau picioare, palme, ghionturi etc. Se bat și se ceartă, oprindu-se numai pentru ca ocările să-și ajungă mai bine înținta. Un bărbat își tîrăște pe jos femeia micuță, dar foarte rea, o femeie mai voinică îi cară la pumnii bărbatului ei, roșu la față ca un rac și tot așa... pe coloană muzicală *turbo folk* bătaia pare extrem de ritmată. Urmează alte scene care confirmă clișeele de care vorbeam mai sus: familia balcanică a devenit un mit subminat continuu de lipsa de comunicare, de săracie, de ignoranță, de aroganță și dorință furibundă de căpătuire. Un set de valori strâmbă s-a instalat fără drept de apel în societățile balcanice și le roade pe dinăuntru ca un



Lear // foto: Hajdú D. András

virus ascuns: oamenii sunt înnebuniți să dea petreceri, chiar dacă nu au bani, să aibă copii cât mai mulți – și să mituască doctorii pentru ca ai lui să aibă o soartă mai bună încă de la naștere (în scena în care nevasta unuia naște, iar doctorului i se îngheșue mita în buzunare, femeia capătă și căteva palme, chiar dacă e în dureri, fiindcă, nu-i așa, femeia trebuie să-și stie locul), ridicola mândrie națională răsare de unde nu te aştepți, iar cea mai "tare" achiziție vestimentară e *treningul* de firmă (orice firmă, numai firmă să fie). Toți performerii sunt îmbrăcați în *trening* și foarte mândri de asta. Scena în care stau pe scaune, privesc spectatorii în față și povestesc cu lux de amănunte cum au "făcut rost" de îmbrăcămîntea mult dorită e una dintre cele mai amuzante și mai îngrozitoare din spectacol. Ba nu. Foarte amuzante sunt și alte scene: cea în care cuplurile care s-au bătut se împacă într-un acces patetic demn de telenoveli, cu plânsete și promisiuni de iubire veșnică sau cea în care un bărbat și o femeie la prima întâlnire vorbesc prin intermediul organelor sexuale, care ajung să facă și schimb de adresă de e-mail, în locul stăpânitorilor lor. În scena finală, femeile care i-au bruscat verbal până atunci pe bărbății stau așezate pe scaune. Bărbății intră toți deodată, cu câte o sticlă în mâna și, cu toții într-un singur gest, sparg sticlele în capul femeilor. Acestea își scutură părul de cioburi și încep să turue din nou.

Dacă înstrăinarea dintre oameni, care ajung să se cunoască via internet atinge deja o problematică universală, violența ce impregnează spectacolul permanent ritmat de muzica *turbo folk* (ale cărei versuri probabil că adaugă și ele un alt nivel comic spectacolului, dar nu erau traduse în spectacol) e tipică Balcanilor și în bună măsură se regăsește și în societatea românească. N-ăs vedea însă nici un actor român care să se supună unui exercițiu de rezistență fizică și psihică atât de curajos cum pretinde acest spectacol. și nici n-ăs vedea pe nimeni destul de curajos încât să prezinte *Turbo Folk* în România. Iată încă o diferență din seria celor cu care a început acest articol. Poate e un semn că e timpul să mă opresc aici.



Rebecca // foto: Felvégj Andrea

Desert 2010 // foto: <http://infant.eunet.rs>Egg(s) Hell // foto: <http://infant.eunet.rs>**INFANT 2010**

Talking about some top performances attended during INFANT 2010 – International Festival of Alternative and New Theatre, Novi Sad, 27th edition – the theatre critic Mihaela Michailov reflects upon the state of experimental theatre in Romania: „The partnership of thought with experiment, the solidarity of research that could transform the testing process and exploring new formulas of representation into recurrent practices are gross minuses of Romanian theatre. From this point of view we find ourselves in a substantial gap of appetence and support for experimental working models, unlike other theatrical spaces geographically very close to us.”

Gălbenuș experimental – Infant 2010

Mihaela
MICHAILOV

Parteneriatul de gîndire cu experimentul, soliditatea cercetării care să poată transforma testarea și tatonarea unor formule de reprezentare noi în practică recurentă săn minusuri flagrante în teatru românesc. Din acest punct de vedere, ne aflăm într-un decalaj substanțial de apetență și susținere pentru modele de lucru experimentale, față de spațiile teatrale care se află, geografic, foarte aproape de noi. Nu avem un mediu optim de experimentare, dar, mai grav, nu cultivăm o gîndire inclusivă față de discursuri necategorizate.

Vedem cu cea mai mare placere ce am văzut deja. Așteptăm ce-am fost obișnuiti să ni se dea. În contextul afinității pentru precedentul digerat, un festival experimental finanțat consistent de autoritățile locale ni se poate părea o ciudătenie. **Infant** (25 iunie-2 iulie), aflat la cea de-a treizeci și săptea ediție, se desfășoară în fiecare vară la Novi Sad, oraș în care există trei teatre – Teatrul Național, Teatrul Maghiar și Teatrul Tineretului. Festivalul curătoriază trasee de cercetare care privilegiază *teatrul medio-narativ*, adică un teatru în care povestea este prezentă activ prin structurarea și destrucțarea mai multor medii interferente: tehnologie live, corporalitate robotizată și abstractizată,

audiografii, text fracturat în particule fonetice și refracții sonore. În caietul-program al festivalului, Jadranka Andeli, care are un mandat de selecționer de doi ani afirmă: „Acolo unde ne așteptăm la dans, găsim un flux neîntrerupt de cuvinte, în locul unui mit descoperim o proiecție video, în locul unui text dramatic descoperim un Parkour” (n.a. **Parkour** – prescurtat **PK** – este o disciplină care te ajută să treci peste orice obstacol prin găsirea celui mai eficient și mai rapid mod de a ajunge din punctul A în punctul B, folosind doar mijloacele propriului corp. Practicanții acestei discipline se numesc **traceur-i**. Antrenamentul acestora include elemente din spațiul cotidian – artificial sau natural – cum ar fi balustrade, copaci, clădiri etc. – sursa wikipedia). Proiectul de defrișare a nivelului de așteptare testată constituie miza unui festival care a reușit să-și mențină direcția chiar și în timpul războiului din Iugoslavia. În cadrul festivalului sunt invitate trupe din întreaga lume, artiști care își definesc specificitatea parcursurilor prin raportare la

practici diverse: arta site-specific promovată de una dintre cele mai cunoscute companii din lume – *Prodigal Theatre* –, storytelling, conceput în formula minimalistă proprie genului de către *Dos Lunas Teatro* din Spania, dramaturgie video – *The Symptoms*, Ungaria etc. **Desert 2010**, creat de Teatrul Ister, fondat în 1994, este un spectacol metalic, de o tandrețe pură, căzută în mecanizare. E tandrețea istovită de alienare și artificializare, într-o lume în care devii umbra unui manechin, respirația sufocată și golită de energie a suflului vital inițial. Trei femei care par să multiplice unul și același corp, în tutu și platoșe, se mișcă haotic pe o scenă în care rătăcesc amneziec fără să-și găsească un punct de echilibru. Sunt trei balerine-roboti pierdute printre corzi care le blochează înaintarea. Trei exemplare pe cale de dispariție dintr-o grădină postumană.

Egg(s) Hell, producție a Teatrului Maladype din Budapesta, este o creație de grup în care modulele de improvizare dă libertății jocului teren de expansiune nelimitat. În interiroul unui set de reguli cu grad maxim de flexibilitate, actorii se joacă de-a ouatul și transformă oul în centrul lumii lor. Ca structură și conținut de explozie a ludicului,

Egg(s) Hell are multe puncte în comun cu **OO!**, creat de Alexandru Dabja și trupa Teatrului Tineretului din Piatra Neamț. Aceeași frenzie a poantei, aceeași bucurie de a fi necenzurat pe scenă și de a da unui gest mic semnificația unei acțiuni încărcate de mai multe posibile coduri de lectură, aceeași unitate de gînd. 33 de păsări flamingo privesc orgia de ouă, surgereea spontană de gălbenuș pe podea, pe perete, pe corp.

Egg(s) Hell este regizat de Zoltán Balázs, care a lucrat de curînd la Teatrul Maghiar din Timișoara. A regizat *Întoarcerea lui Ulise*, scenografia – Velica Panduru.

Dacă în România ar exista măcar un singur festival de nișă care să producă un spațiu de reflectie autentică asupra experimentului, cu siguranță că cercetarea și practica spectacolului s-ar deschide considerabil.

Lectură din piesa autoarei Biljana Jovanovic



South-East European Stage in Paris

Theater critic Doina Papp reports from the festival created by *Maison d'Europe et d'Orient in Paris*. The 6th edition consisted in different activities: theatre productions, screenings, concerts, exhibitions, book launches, readings and debates, all with the theme of Far East Countries. The theatre critic focuses more on some of the readings she attended to: a volume of Turkish plays entitled „Un oeil sur le bazar”, „Passa Tempo” by Aliye Ummanel, „A room with a view to Bosfor”, „Central House” by Biljana Jovanovic and „The Stone Keeper” by Janos Hay.



În foto: Aliye Ummanel

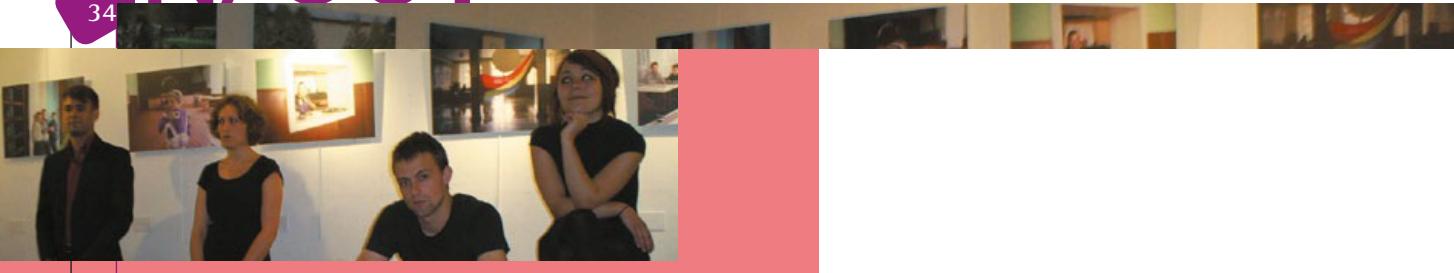
Scena Sud-Est europeană la Paris

Doina PAPP

În pasajul Hennel, între două mari bulevarde din arondismentul 12 al Parisului, se află *Maison d'Europe et d'Orient*, un centru cultural inedit pentru Europa de Est și Asia centrală. Când l-am cunoscut pe energeticul lui director, teatrololog și regizorul Dominique Dolmieu, instituția sus-numită era preocupată mai cu seamă de țările sud-est europene, predilect ex-comuniste. Interesul extins spre Oriental îndepărtat a fost impuls probabil de poziția față de Europa a unor spații emergente din țări precum cele din Caucaz, Asia Mică și chiar Centrală. Nu doar simpla curiozitate pentru pitorescul acestor locuri determină preocuparea, ci dimpotrivă, o atitudine angajată față de posibile discriminări. Și chiar dacă Centralul din passage Hennel nu e imposant, nici ca dimensiuni, nici ca posibilități tehnico-financiare, vizibilitatea în peisajul cultural parizian e în creștere, semn că munca îndărjită a celor câțiva tineri care trădesc aici nu e zadarnică. De curând la *Maison d'Europe et d'Orient* care deține și o bibliotecă - librărie unde se vând predilect cărțile produse de o editură aferentă numită *l'Espace d'un instant*, a avut loc un festival. Un moment de sărbătoare, de întâlniri. El a concentrat pe parcursul a câteva luni activități diferite, de la piese de teatru, proiecții, concerte, expoziții, la lansări de carte, lecturi și dezbateri. Pentru a șasea oară consecutiv, festivalul reunește un "florilegiu de evenimente destinate să facă mai bine cunoscute publicului parizian culturile, societățile și artiștii Europei orientale și Asiei centrale". Am participat la o parte dintre ele, suficientă pentru a mă convinge de eficiență strategiei pașilor mărunți prin care activitatea acestui centru și-a atras tot mai mulți suporterii. Nu voi înșira titluri din amplul program, multe și spectaculoase când e vorba de exemplu, de Navro, ritual de celebrare a primăverii din Persia și Asia centrală, de şamanism sau de

polifonii georgiene, de Teatrul Național din Priština, sau de „FUCK YOU, Eu.ro.Pa!”, piesa Nicoletei Esinencu care mai face încă valuri în Occident. Mă voi rezuma la a relata impresii directe de la cele câteva lecturi teatrale la care am asistat într-un program intitulat inspirat „Samovar littéraire”. Între acestea, la loc de cinste, seara dedicată Turciei cu ocazia Zilei culturii turce în Franța. Antologia de piese de teatru „Un oeil sur le bazar”, apărută cu acest prilej, invocă bazarul nu doar cu sensul lui tradițional, de spațiu comercial specific oriental, ci și la figurat - o vizuie asupra teatrelui însuși ca loc de schimb și fotofă. Dominique Dolmieu, coordonator al volumului alături de specialiști în literatura turcă, conduce dezbaterea împreună cu actrița și regizoarea Sedef Ecer. Aflăm lucruri interesante despre formele tradiționale ale teatrului turc, cu care noi români ne înrudim la origini (teatrul de umbre, karagozul), despre autori de notorietatea lui Nazim Hikmet sau

Aziz Nesin și mai ales despre tinerii autori de azi care au adus în Turcia modelul occidental (inclusiv curentul *in yer face!*). Se vorbește și despre cenzură și alte bariere în calea modernizării la care teatru contribuie astăzi din plin. Înțelegem astă mai ales ascultând-o pe Aliye Ummanel, o Tânără cipriotă de origine turcă cu studii de regie la Londra, acum în rezidență la MEO, a cărei piesă, „Passa Tempo”, a fost lecturată în festival. Povestea ei de război despre momentul când un glont străpunge pântecul unei femei însărcinate în același timp în care tatăl cade rănit pe front, face impresie. Mai ales prin ambiguitate. (De unde provineea glontul?) E provocată o discuție despre fatum și hazard. Piesa e filozofică, dar și poetică. Metafora inițială a maternității ultragiate e asociată destinului unei țări măcinate de conflicte pe care autoarea le rememorează curajoas.



„O cameră cu vedere la Bosfor” și „Casa centrală” de Biljana Jovanovic sunt două piese datând din 1994 care ne poartă în Serbia acelor ani. Autoarea, rebelă și anarchistă, angajată în lupta de rezistență împotriva comunismului (a murit într-un an), își evocă țara ca pe o închisoare. Scrisori stranii, un fel de cutie de rezonanță îmbibată de cinism și derizuire a unei realități dure. Actorii companiei l’Intranquille și regizoarea Anna Dewaele par a-i fi surprins sunetul specific.

În colaborare cu Institutul Cultural Maghiar din Paris a avut loc, la sediul acestuia, și prezentarea lui Janos Hay, scriitor, dramaturg budapestan. Lectura piesei sale „Paznicul pietrelor”, apărută și în volum, l-a recomandat bine pe acest autor cu un umor macabru și o plasticitate a limbajului redată corect de traducerea în franceză. Fiind vorba despre unele situații absurde create de tranzită spre capitalism, cu multe victime colaterale printre cei slabî și nepregătiți (aici un şomer, un retardat, angajat supraveghetor la o carieră de piatră concesionată nemților), piesa conține similitudini cu situații cunoscute de la noi. L-am apreciat eficiența satirică.

Spectacolele lectură de la MEO (cele mai multe) sunt susținute cu aplomb de actorii Teatrului național de Sylovie. La succesul festivalului au contribuit și spectatorii fideli, care găsesc aici, nu numai cu ocazia festivalului, o fereastră deschisă spre alte lumi, uneori puțin și râu cunoscute. Românii sunt și ei prezenti la acest festiv transeuropean cu autori ca Matei Vișniec, Gianina Cărbunariu (tradusă la editura Act-Sud) și pe viitor (sperăm!) Radu Macrinici și Alina Nelega, promovați cu ardoare de membrii comitetului lingvistic român, printre care se numără și subsemnată. Un eveniment aşteptat la MEO e și premiera spectacolului „Balkan’s not dead” de Dejan Dukovski, în pregătire la Theatre de l’opprime. Festivalul de la Brăila cu sloganul Europa via Balcani și-ar dori pe afiș noua piesă a cunoscutului autor macedonean, dacă acesta acceptă și dacă festivalul nu expiază în vremuri de criză.

PROMO



Theatre. Holocaust. Tel Aviv

The theatre critic Iulia Popovici had a sensation of incomplete theatre experience at the Tel Aviv Showcase: International Theatre Exposure. She states that: „judging from the shows presented, Israeli theatre assumes an European identity cut off from the origin context, without the practical possibility to develop in the same time with it, but guarding against „mixing”, „contaminating” with the local element (Palestinian Arabs); migration itself and the mixed cultural background of modern Israeli society, seems to be absent from the cultural landscape presented to us.”



WishUponAStar // foto: Acco Theatre Center



Iulia POPOVICI

Teatru. Holocaust. Tel Aviv

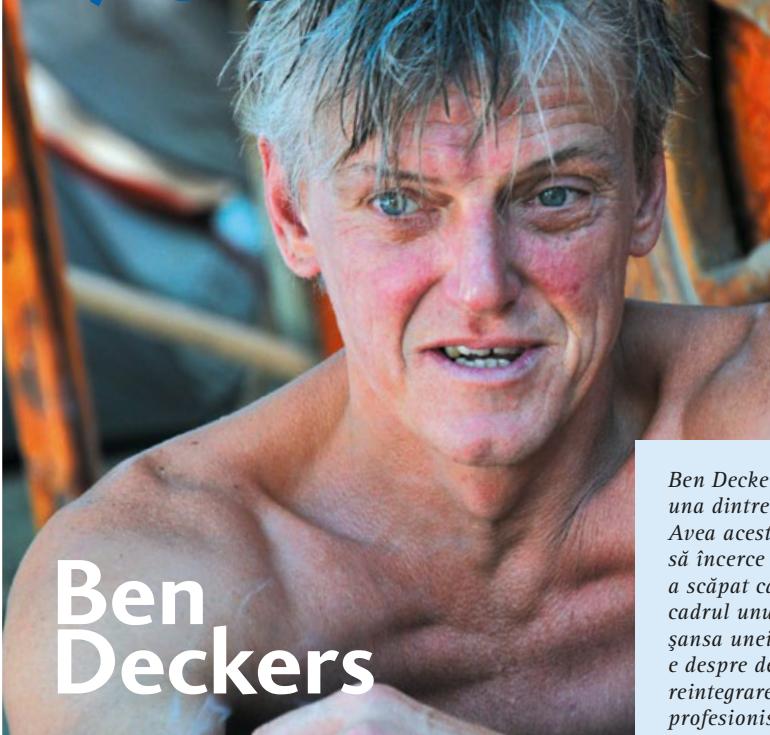
Tel Aviv. Sfîrșit de mai 2010. International Theatre Exposure. A fost un showcase ciudat. Ciudat, pentru că, pe de o parte, a avut un curator cu o aprofundată cunoaștere a scenei artistice europene (Varda Fish, fostă directoare pentru relații internaționale la reputatul teatru Habimah), însă, pe de altă parte, a fost organizat și patronat de Ministerul Culturii și cel al Afacerilor Externe din Israel. În general, în spațiul euroatlantic, instituțiile reprezentând statul nu intervin în selecția festivalurilor, a showcase-urilor sau a altor manifestări de acest soi – și nu mă îndoiesc că nici ministerele israeliene nu au redactat ele însele lista spectacolelor invitate. Cind însă situația politică, ideologică și identitară e de o natură atât de complicată precum în Orientul Mijlociu, miza unei întâlniri cu specialiști internaționali devine mult mai meandrică decât putem noi percepe din acest colț al Europei (recunosc, totuși, că l-am văzut pe ambasadorul României în Polonia, la un moment dat, ieșind dintr-o sală de teatru din Poznań unde avea loc o lectură cu *Stop the Tempo* de Gianina Cărbunariu, cu motivația că nu poate asista la defâmarea țării pe care o reprezintă...).

lată un preambul menit să explice rațiunile pentru care, cu o singură excepție, nu aș vedea în turneu în România nici unul dintre spectacolele la care am asistat la Tel Aviv, cu o singură excepție (și jumătate). Sigur, probabil că în organizarea în cauză, Teatrul Național Palestinian din Ierusalimul de Est sau compania El Hakawati a lui François Abu Salem (artist de ascendență franceză și palestiniană) n-ar fi acceptat oricum să participe la showcase, însă absența teatrului de limbă arabă mi-a dat nu doar mie o senzație de tablou incomplet.

Asta nu înseamnă că producțiile în sine, de la Habimah, de la Teatrul Arabo-Evreiesc din Jaffa, de la Cameri, de la Teatrul Khan din Ierusalim etc., nu ar fi fost de o bună calitate artistică. O legendă a teatrului israelian, Rina Yerushalmi e o regizoare introspectivă, cu un discurs scenic interesant de decodări atipice ale unor teme iconice (viața lui Theodor Herzl, fondatorul sionismului, textul lui Anski, *Dybbuk*)

Văzut, însă, prin prisma spectacolelor prezentate, teatrul israelian își asumă o identitate europeană ruptă de contextul de origine, fără posibilitatea practică de a evoluă odată cu el și care, ferindu-se de „mixarea”, „contaminarea” cu elementul local (arabii palestinieni); emigrația însăși și backgroundul cultural mixt al societății israeliene moderne păreau să lipsească din peisajul teatral prezentat nouă. (Trebuie spus că sistemul teatral israelian e unul de repertoriu, deci am putut vedea producții cu date de premieră foarte diferite, acoperind ultimii cinci ani, încă și mai mult, dacă luăm în considerație că unul dintre spectacole îl avea drept autor pe Hanoch Levin, plecat dintre cei vii în 1999.) Un teatru tânăr, cu o tradiție de numai 62 de ani, și cu o dramaturgie contemporană extrem de dinamică – cu o tematică preponderent identitar-istorică: trauma națională a Holocaustului, sacrificiile pentru crearea unui stat evreiesc (uneori cu derapajele inerente), o revizitare și rescriere constantă a trecutului care ajunge să paraziteze un întreg spațiu public. Un spectacol și jumătate, aşadar. Pe

de o parte, *Recviemu* lui Hanoch Levin (Teatrul Cameri), după trei povestiri cehoviene, o feerie la punctul de întâlnire, al bătrînetii, dintre viață și moarte alimentată de fluxuri rituale. Pe de altă parte, copleșitor, *WishUponAStar* de și cu Smadar Yaaron (2005, coproducție Acco Theatre Center și Spielzeiteuropa – Berliner Festspiele) e un *one-woman show* performativ ce revizează miturile naționale evreiești pentru a le întrupa în coșmare ale vietii contemporane, setate în cultul celor morți și în spaimea de un dușman virtual, perpetuu, numit palestinianul de lîngă noi. Ca performance, *WishUponAStar* are o forță de evocare în real de greutatea unui bumerang ce te lovește în plex. Aproape un act de lezmajestate, care te face să înțelegi din alt unghi funcția politică a teatrului. Mă întreb dacă nu cumva și politica teatrală a contribuit la ceea ce sarcasticii numesc „răsucirea în mormînt a lui David Ben Gurion”: în prezent, sănătatea multi fundamentaliști evrei în Israel devătă pe vremea întemeietorului ateu al statului israelian.



Ben Deckers

„Nu există nicio legătură între droguri și creativitate.”

Ionuț SOCIU

Când am înălțat 14 ani, mi-am cumpărat prima chitară electrică. Colegi mei de la clasă voiau să devină doctori sau ingineri, iar eu voiam să intru într-o trupă punk și să mă droghez. Taică-meu nu era prea încântat de planurile mele de viață. Astă se-nămplă prin '74-'75, anii în care zeii mei erau David Bowie, Jimi Hendrix și The Velvet Underground. Când am înălțat 18 ani, o trupă punk din Belgia, De Brassers, mi-a propus să cânt alături de ei la sintetizator. Așa a înălțat perioada *wild* a vietii mele. Am băut foarte mult și am luat toate drogurile posibile în acea perioadă. În minte că am luat odată heroină, cocaină și speed în același timp, după care am făcut sex timp de trei zile. Aveam 33 de ani când, într-o zi, am căzut pe stradă și am fost dus la spital. Am fost externat la două zile, m-am dus acasă, am băut două sticle de whiskey și am ajuns din nou la spital, aproape mort. De data asta, eram hotărât să mă las. Am înălțat un program de recuperare care a durat patru ani. În cadrul acestui program am înălțat să devin interesat de teatru. Am făcut câteva cursuri de actorie și am cunoscut un regizor care m-a invitat să joc în trupa lui. La

înălțat au fost roluri minore. Mai târziu am jucat în piese de Shakespeare și am făcut adaptări după Kafka, după care am înălțat să ne scriem propriile texte și să facem improvizații. Într-o zi, le-am spus colegilor mei că aş vrea să scriu un monolog despre toată experiența mea cu drogurile. M-am dus în sudul Belgiei la castelul unui prieten, unde am scris primul text din ceea ce avea să fie o trilogie. Avea 35 de pagini. M-am întors la prietenul meu, regizorul Alain Pringels, și i-am dat să citească textul. Deși subiectul era unul deprimant, am râs împreună în hohote la prima lectură. După ce am terminat repetițiile, am hotărât să jucăm acest spectacol nu numai pe scenă, ci și în școli și în închisori. Al doilea monolog l-am scris în Portugalia. Tot timpul cât am lucrat la acest text, câinele meu a fost prin preajmă, și că am hotărât să joace și el în spectacol alături de mine. O scenă goală pe care să fim doar noi doi: eu și cu câinele meu. Aș vedea eu spectacolul. Între al doilea și al treilea monolog, s-au întâmplat câteva lucruri bizare. Câinele meu murise, mă despărțisem de iubita mea și aveam mari

Ben Deckers : „There is no connection between drugs and creativity.”

Ionuț Sociu tells the story of Ben Deckers and his meeting with theatre as therapy. Ben Deckers wrote an autobiographical trilogy based upon his experience as a drug and alcohol addicted and played his own part. He played it on a theatre stage, then in schools and prisons. Today he is working as social assistant in Antwerp, and when he is not working he is traveling around the world with his dog, Ocho.

Ben Deckers e un factotum. A înălțat prin a cânta cu De Brassers, una dintre cele mai importante trupe belgiene ale anilor' 70- '80. Avea acest vis încă din adolescență: să intre într-o trupă punk și să încearcă toate drogurile din lume. A fost la un pas de moarte, dar a scăpat ca prin minune. Teatrul ca terapie. Astă a descoperit în cadrul unui îndelungat program de recuperare, care i-a oferit șansa unei noi vieți. A scris o trilogie autobiografică (prima parte e despre dependență, a doua despre terapie și a treia despre reintegrare) și și-a jucat propriul rol. Mai întâi pe o scenă profesionistă, iar mai apoi în școli și în închisori. Astăzi lucrează ca asistent social în Antwerp (lăsată pe alții să-și găsească joburi), e pasionat de alpinism și înnot, iar când nu lucrează, călătoresc prin lume alături de câinele lui, Ocho.

probleme financiare. Am înălțat din nou să beau, dar am reușit să depășesc până la urmă și acest moment. Pentru al treilea spectacol i-am chemat pe câțiva dintre prietenii mei muzicieni pe scenă. A ieșit un mix între teatru și muzică live.

Cam astă e povestea acestei trilogii. Nu mă consider un om de teatru și nu mă interesează ce se întâmplă în teatru european. Există însă un regizor pe care îl apreciez enorm și ale cărui spectacole m-au marcat profund: Romeo Castellucci. Pentru mine, teatru e o formă de terapie, prin care încerc să mă ajut atât pe mine, cât și pe ceilalți. Dar nu vreau să fac asta într-un mod moralizator, spunând „asta e bine, asta nu e bine”. Eu doar spun o poveste.

Cea mai impresionantă experiență a fost cea din închisori. Acolo am întâlnit oameni cărora povestea mea le-a dat speranță. „Uite că el a reușit!”, iși spuneau cei mai mulți dintre ei.

„Cum de-a supraviețuit?!” se întrebau alții. „Noi de ce n-am putea să facem asta!?” Ei, exact astă voi am să le arăt prin acest spectacol. Că sunt viu, că mă aflu acolo în fața lor și că da, am supraviețuit. În minte că prima oară când am ajuns cu câinele meu într-un penitenciar, mulți dintre deținuți și-au aruncat drogurile pe unde au putut, pentru că au crezut că vin cu un câine antrenat pentru identificarea substanțelor interzise.

Un alt contact interesant e cel pe care îl am cu elevii și cu studenții. De ani de zile joc acest spectacol în fiecare toamnă în fața studenților medicinii de la Universitatea din Antwerp. După ce termin spectacolul, port un dialog cu ei, iar apoi sunt interviewat de câțiva medici. Un grup de psihiatri analizează replicile și mișcările mele, iar spectacolul meu devine astfel material didactic. N-am nicio problemă cu asta, atâtă vreme că pot fi util cuiva.

Un lucru e clar: nu există nicio legătură între droguri și creativitate. În cadrul programului de recuperare am descoperit că am o minte pe care nu am folosit-o niciodată pentru a studia. Abia la 37 de ani am înălțat facultatea. Astăzi lucrez ca asistent social, iar jobul meu e să-i ajut pe alții oameni să-și găsească joburi. Acum, când nu mai iau droguri și nici nu mai beau, am mai mult timp și pot să fac mai multe lucruri. Înainte eram drogat tot timpul și zăceam zile întregi fără să fac nimic. Nu cred că e nimic creativ în povestea asta. Mi-am distrus ani buni din viață și am văzut cum mor prietenii lângă mine.

ALINA NELEGA

Spectacolul–lectură, spectacol sau lectură?

Desigur, nici spectacol, nici lectură.

Contrag multora care cred că de la spectacolul-lectură până la producția propriu-zisă, cu lumini, sound, decor și costume nu e decât un pas, nici acela semnificativ, practica scenică ne arată că nu e de ajuns să ai o lectură bună, pentru un viitor spectacol de calitate. E ca și când ai spune că pentru a avea un spectacol bun, e suficient să ai un text bun. Și tot practica scenică demonstrează că acest lucru e, din păcate și cel mai adesea, foarte departe de adevăr.

Spectacolul-lectură e un gen în sine, și nu o etapă intermediară. El se ocupă în primul rând de text, relevând, sub o mână regizorală talentată, structura și formula de compoziție a întregului, adesea neclară în pagină. Iar dacă beneficiază de lecturi actoricești profesioniste, spectatorul poate simți ritmul piesei și energia textului. Dar, așa cum un actor care citește bine nu va fi neapărat distribuția ideală pentru rol, nici un regizor care știe să facă spectacole-lectură nu va fi neapărat regizorul ideal al piesei. Căci pentru spectacol mai e nevoie de o "idee de spectacol", care să nu distrugă textul, ci să-i pună în valoare nuanțele, să dea rotunjime întregului. Dar și citirea textului pe energia lui e o condiție necesară spre interpretarea scenică, dar nu și suficientă. Spectacolul-lectură e 2D, pe când producția e 3D.

Mai mult, contrar obiceiuri recente de a înregistra și a difuza la radio lecturi ale unor texte noi sau piese în primă citire în România, spectacolul-lectură departe și de spectacolul radiofonic. Oricât de plăcut ar fi timbrul actorilor și oricât de inteligentă piesa, spectacolul radiofonic e un alt gen, care are scena lui proprie, și mijloacele specifice de a construi imagini mai apropiate de film decât de teatru, mai delicate și mai pătrunzătoare – poate – decât cele construite cu mijloace strict vizuale.

Dar după tot ce nu este spectacolul-lectură, poate ar fi bine să vedem și ce este el. De multe ori, acesta este o modalitate de a face cunoștință cu un text, de a-l "asculta împreună". Această lectură a piesei în relieful prezent, aproape la nivel de audiobook, aduce textul mai aproape de literatură decât de teatru, probabil încă o dată, dacă mai era nevoie, cât de hibrid este statutul "piesei de teatru". El funcționează astfel în spiritul intelectual și tradițional al *citirii literare*, căci dacă este prea încărcat de interpretări actoricești, relieful dispără. Am văzut de câteva ori spectacole-lectură unde fie regizorii (de obicei tineri, dar nu numai) se grăbeau să dea tot ce puteau, încărcând firava citire cu sugestii muzicale, conotații de interpretare actoricească și manevre de lumină. Nu există modalitate mai sigură de a masacra un text nou, căci spectacolele-lectură se repetă puțin, tocmai pentru a nu ucide prospețimea textului. Un text obosit încă dinainte de a fi montat are toate șansele să moară repede.

Performance or reading ?

Alina Nelega clarifies in her essay the purpose of the reading and its various roles: "The reading is a genre in itself, and it is not an intermediary phase. It primarily deals with the text, revealing, under a talented director's hand, its structure and the composition of the whole, often unclear when one reads a play for the first time. The author, which is a well-known Romanian playwright wisely synthesizes: "The reading is the 2D version of a play, but the production is the 3D version."



Dar în afară de placerea unui public, de obicei restrâns, de cunoșători, de oameni care citesc ei își, spectacolul-lectură are privilegiul de a permite, ba chiar de a provoca reacția directă și nemediată a publicului. Discuțiile din finalul lecturii sunt nu numai necesare, dar extrem de folosite pentru autorul dramatic, dar și pentru cei care doresc să problematizeze, să-și exprime păreri sau să aducă critici. Astfel, mediul în care se desfășoară spectacolul-lectură reia o funcție ancestrală a teatrului: aceea de *forum*. Pentru un autor dramatic, spectacolul-lectură e un mod simplu și eficace de a evalua reacția spectatorilor la text. De aceea, textele prezentate în spectacole-lectură nu se tăie niciodată. Ar fi contra naturii, căci este singura ocazie în teatru când autorul dramatic este pe prim plan, când răspunderea evenimentului ce are loc îi aparține în cea mai mare parte. Atunci când acest lucru este posibil, respectiv când lecturile se fac în beneficiul și în prezența autorului, regizorul trebuie să se dea un pas înapoi pentru a lăsa textul să vorbească și a-și proba sиеști calitatea de cititor, un dat fără de care nici o montare scenică reușită nu este posibilă.

Din păcate am văzut adesea, ocupându-mă cu răspândirea textelor noi prin metode mai apropiate de spectacol decât de publicare în volum (avantajul fiind cel puțin faptul că, în cel mult două ore, treizeci-patrutzeci de "cititori-ascultători-spectatori" fac cunoștință cu piesa), spectacole-lectură în care regizorul, fără să se străduiască să citească piesa cu adevărat, să intre în interiorul textului și să "meargă cu el", își impunea vizuirea proprie asupra unei piese despre care puțină lume auzise sau o citise. Nimeni nu știe atunci cum arată textul cu adevărat și cât din ritmul, energia și subtilitatea lui se pierd astfel. Spectacolul-lectură este pentru autor ceea ce este expoziția pentru artistul plastic. Nu poți pretinde publicului să-i placă un exponat, dacă tu i-l prezintă trunchiat.

Spectacolul-lectură este aşadar un gen aparte. Nici spectacol până la capăt, dar nici lectură pur și simplu, undeva între literatură și teatru, în același timp și literatură, dar și teatru.

Desigur, și spectacol, și lectură.

SAVIANA STĂNESCU

Identitate & Diversitate: ID-ul dramaturgiei americane



Criticul american Todd London a primit o invitație din partea Conferinței „Scandinavia On Stage” de a compara starea dramaturgiei pan-scandinave cu starea dramaturgiei americane. Cum nu știa mai nimic despre dramaturgia scandinavă după Strindberg, s-a recuzat din prima parte a temei, cu convingerea că nu există o „stare” a scrierii dramatice americane, ci numai „stări”, stații de-a lungul unui amplu drum în continuă schimbare. Într-un efort de a trasa totuși o hartă a acestui peisaj și de a ordona teoretic multitudinea de creații din dramaturgia contemporană americană, London scrie eseul „Starea dramaturgiei americane”, o „introducere ezitantă la o națiune de scriitori dramatici care sunt prea mulți, prea variați, prea diferenți artistic, geografic și generațional, ca să poată fiem îmbrățișați laolaltă.” E adevărat, în actuala societate americană a corectitudinii politice și grijii permanente de a nu comite „păcate” de discriminare rasială, de gender, clasă, etnie sau orientare sexuală, dramaturgia contemporană

s-a diversificat și nuanțat, dezvoltând în același timp noi „rețete” dramatice de explorare a identității. Principala temă tratată în deceniile anterioare de care mari clasică ca Eugene O'Neill, Tennessee Williams, Arthur Miller etc. – familia americană – a început să reflecte creuzul *imigrantin*, multitudinea de culori și orientări care este acum SUA și mai ales New York.

MARELE DRAMATURG AMERICAN E MORT; TRĂIASCĂ MARII DRAMATURGI AMERICANI

Todd London consideră că e cazul să îngropăm noțiunea de *Mare Dramaturg American*, această idee a „marelui scriitor” fiind de o vreme bună un concept învechit, al trecutului. Eugene O'Neill, „Părintele” dramaturgiei americane, este în același timp fiul ei bântuit și fantoma ei fără odihnă. „Dacă O'Neill a dat naștere teatrului naționii noastre și a murit pentru el, cum a spus Tennessee Williams, el a și definit posibilitățile experimentale ale

acestui teatru cum nimeni altcineva n-a mai făcut-o înaintea sau în urma sa. În drumul către capodoperele sale realiste, confesive, autobiografice, el s-a luptat cu mituri, măști, tragedia greacă, expresionismul, comedia romantică bulevardieră, balada, psihanaliza, plus cu propriile lui angoase criminale, printre mulți alții inamici. Pentru noi, O'Neill este ceea ce Strindberg ar fi putut fi, devenind Ibsen, în perioada pieselor lui majore în proză.”

Dar O'Neill a fost un american pur, născut în cabina unui actor-manager foarte ocupat, acel tipic fiu al imigrantului, care scrie la bătută, crescând cu radicalii de pe coasta Massachusetts și apoi cu avangarda din Greenwich Village. O'Neill este – zice London – „tulburatul Johnny Appleseed al Teatrului American, cultivând mai mult pământ și plantând mai multe semințe decât pare uman posibil, udând solul cu propriul sânge.”

După el, câțiva alții au fost admisi în Pantheonul american, cei mai notabili fiind Tennessee Williams, care a umblat pe acea margine de prăpastie dintre poezie și patologie, tăiată de O'Neill, și Arthur Miller, care a întregit în continuare clasicul tragic și americanismul contemporan, dramatizând conștiința individuală în acel loc unde întâlnesc conștiul social.

Într-adevăr, în reflectarea „tragediilor mărunte”, din viața de zi cu zi a familiei americane în piese ca „Lungul drum al zilei către noapte” sau „Din jale se intrupă Electra”, în „Menajeria de sticlă” sau „Un tramvai numit dorință”, în „Moartea unui Comis Voaitor” și „Vraijoarele din Salem”, O'Neill, Williams și Miller aduc un anume tragic domesticit în dramaturgia contemporană.

Spectacolul nenorocirilor pe care îl prezintă ei nu eşuează/ culminează în patetism, ci într-o angoasă omniprezentă a tragediei americane „mărunte”, cu rădăcini într-un fatalism paradoxal prezent în această societate pragmatică și activă, în care miturile formatoare ale cowboy-ului și ale salesman-ului se ciocnesc și se întrepătrund. Să vedem însă dacă dramaturgii contemporani s-au ancorat în acest „tragic mărunt”, l-au folosit, l-au fructificat sau l-au ignorat.

STAREA A DOUA: AMERICA ESTE MAI MULTE AMERICI

Contra impresiei că America exportă cultură, în stil blockbuster, Todd London consideră că nici mainstream-ul american nu este conștiuent de scriitorii care dau formă acestei culturi, din tranșee. Vezi observă că multe dintre numele pe care London le citează au o componentă rasială sau etnică. Aceasta nu este, zice el, rezultatul unui

Identity & Diversity: The ID of American Dramaturgy

Saviana Stănescu makes a concise analysis of today's American playwrights, commenting upon the ideas found in Todd London's essay: The State of American Playwright but wisely inserting her own ideas upon the major theme in these times: exploring the identity. The author states that "the American contemporary dramaturgy has become more diversified and nuanced, developing in the same time new dramatic "recipes" of exploring this identity issue." Saviana Stănescu ends her article with the conclusion that the main issue of Todd's essay is that he only commented upon the texts he have been read not seen. Therefore Stănescu suggests: "an analysis of productions from Broadway and off-Broadway could be a better attempt to capture the phenomenon of American theatre. Because what producers want and what the audience expects are things that can't be ignored in every attempt of synthesis/analysis."

efort conștient de includere din partea sa. Poate că nu este rezultatul unui efort, totuși criticul american face în mod sigur o selectare conștientă a autorilor pe care îi menționează după ce și-a educat gustul în a fi mai interesat în varietatea tematică, stilistică și coloristică decât alți colegi. "Lumea dramaturgiei americane în care trăiesc eu nu operează pe procente corecte politici, deși mi-e teamă că teatrele noastre o fac. Eu doar descriu ceea ce văd. Văd o profesie a dramaturgiei a cărei nemaipomenită vigoare vine, în ultimii cincisprezece ani, dinspre vocile care au fost considerate excepții înainte. Momentul generativ s-a produs în anii 1960 și începutul anilor 1970, cu sălbatica proliferare a dramaturgiei off-off Broadway. Deși energia ei s-a schimbat, încă mai simțim represurile acelei explozii, acel moment de cotitură când, deodată, scriitori cu toate tonurile de culoare a pielii, naționalității și orientării sexuale, care nu fuseseră acceptați de monocromaticul Broadway, au început să arunce creații pe scenă, dintr-un fel de răzbunare."

Este menționată în primul rând Susan-Lori Parks, care reconstruiește istoria americană prin dovada absenței istoriei african-americană – ceea ce ea a numit în „The America Play”, „marea gaură a istoriei” (în acea piesă, un bărbat negru imbrăcat ca Abraham Lincoln este numit „părintele fondator”). Parks și o altă scriitoare pasionată de politică și lingvistică vivace, Kia Corthron, sunt doi dramaturgi contemporani care n-ar fi putut exista – artistic vorbind – fără precedentele politică și poetică jazz ale lui Amiri Baraka și fără subiectivitatea intensă a halucinațiilor teatrale ale lui Adrienne Kennedy, afirmă London.

Actualizând eseu lui London, trebuie să o adaug pe Lynn Nottage, câștigătoarea Premiului Pulitzer de anul trecut, pentru „Ruined”, care se situează și ea în aceeași linie socio-politică, aducând puternice accente globale prin documentarea pe care a făcut-o la fața locului, în Africa, pentru această piesă puternică, de o poezie dură, despre mutilare genitală, război civil și genocid.

Toate aceste scriitoare își trag de fapt seva din opera de anvergură a lui August Wilson, care a analizat cu profunzime și vervă și limbajului experiența african-americană a secolului XX scriind câte o piesă plasată în fiecare decadă.

În fiecare zonă a scriiturii dramatice, poți vedea – zice London – lanțuri de influență între scriitori din diverse generații. Mai tinerii scriitori de comedie ca Nicky Silver, Charles Busch și David Lindsay-Abaire par a fi băut din spiritul unor dramaturgi ceva mai bătrâni ca mereu imaginativii John Guare, anarhicul Christopher Durang, intensul Harry Kondoleon, sau „Molière-ul” american – Charles Ludlam. Nu există o școală „Arthur Miller” de dramaturgie, dar e greu de imaginat niște dramaturgi-gânditori ca Tracy Letts, John Patrick Stanley, Jon Robin Baitz, Marsha Norman, Emily Mann sau Donald Marguiles fără el, aşa cum sunt greu de imaginat satiriști ai capitalismului macho ca Keith Reddin sau Howard Korder fără David Mamet.

David Henry Hwang, aducând viața chinezilor-americani pe scenă, îl provoacă pe Chay Yew, mai violent și sexual, sau Diana Son, care ia mixajul etnic al Americii ca atare și adesea lasă moștenirea ei coreeană în afara scrisului. Mai recent, Tânără regizoare-dramaturg Young Jean Lee ia pe cont propriu sfidarea canoanelor clasice și creează spectacole precum recentul „Lear”, o reinventare a poveștii clasice shakespeareane în care personajul Lear nici măcar nu este prezent, piesă fiind centrată pe copiii necunosători ai unui tată care e lăsat în frig (sau trimis la azil).

De asemenea, putem observa influența unor scriitori-profesori ai altor scriitori. Probabil cel mai influent profesor de dramaturgie contemporană americană a fost Maria Irene Fornes, născută în Cuba, trăitoare în New York, a cărei operă minimalistă și existențială a început și a susținut aproape întregul off-off-Broadway. Ca profesor, Fornes a pus accentul pe o scriitură centrată pe corpul omenesc și pe subconștient, schimbând viețile mai multor duzine de dramaturgi americani din cei mai însemnați, nu numai cei latini. De la dramele comice de familie cehoviană ale cubanezului-american Eduardo

Machado la violentele piese de frontieră ale scriitorului Chicano Octavio Solis, la improbabile povești de dragoste ale Puerto-Ricanului Edwin Sanchez, la cele bovarice ale lui Nilo Cruz, la dramele poetice de reconfigurare a clasicilor ale lui Caridad Sánchez, la piesele imaginative ale lui Sarah Ruhl, putem recunoaște influența lui Fornes. Alți doi dramaturgi-profesori au înflăcărat mintile noilor generații de dramaturgi, mai degrabă decât să producă discipoli într-un anumit stil teatral: Paula Vogel, a cărei operă subtilă, de un umor rafinat, include „How I learned to drive” și „Baltimore Waltz” – a mânat publicul în apele negre ale incestului, morții de SIDA, violenței domestice, discriminării împotriva lesbienelor; iar Mac Wellman, unul dintre cei mai radicali scriitori experimentalni, ale cărui satire ale culturii americanee – cu urși pandă giganți și bulgări intergalactici – se desfășă în limbaj, limbajul ca peisaj, limbajul ca eveniment, a creat urmași ca Ann Washburn, Nina Beeber sau Lisa d'Amour.

Tocmai am văzut noua piesă a Annei Washburn, „The Small”, în regia lui Les Waters, reprezentativă pentru noul val de scriitoră „alternativă” care explorează viețile indivizilor mărunti, singuratici, devorați de propria incapacitate de a relaționa și de indiferența celor din jur. Iată că și ea, după piese parodic-istorice ca „The Ladies” (despre nevestele dictatorilor) și „Aparition” (poeticofantastică), se întoarce la drama americanului de rând, a tinereturui paralizat de depresie, angoasă, marginalitate. Familia disfuncțională, problemele identității rasiale/entice/sexuale și drama singuraticului/marginalului sunt aşadar principalele teme din dramaturgia americană contemporană, explorate și re-explorate în multiple și fascinante feluri, centrate pe psihologie și nu pe shock, grotesc și violență aşa cum o fac mulți tineri furioși britanici (spre exemplu: „That face” de Polly Steinhem a avut mare succes la Londra, nu și la New York) și europeni.

În concluzie: POATE FI AMERICA UN PRODUS AL IMAGINAȚIEI AMERICII?

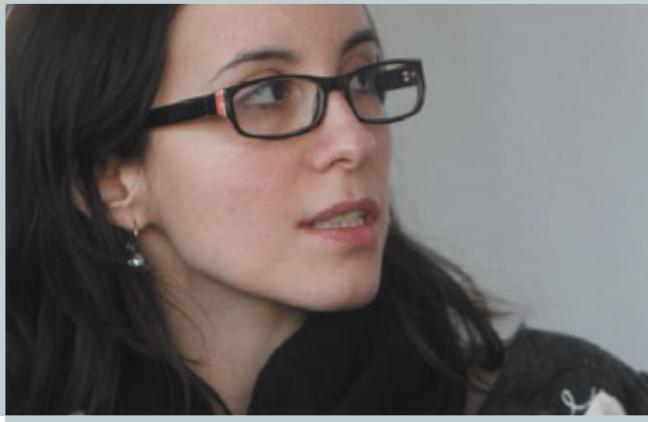
Todd London a cartografiat o relativă cărare istorică prin dramaturgia de azi. Nu a localizat fire tematicе, nu a pus în discuție acel „despre” al

scriiturii contemporane. „Sunt conștient că încercările de a rezuma sau esențializa culturi sunt ca acele conversații pe care le ai când călătoresc, la o bere cu turiștii din alte țări – chestia pe care o pot spune despre America este că...” Totuși, orice efort de a depăși distincțiile culturale nu face altceva decât a le trasa, cu o anume onestitate. De fiecare dată când criticul crede că a pus degetul pe ceea ce pare a fi o trăsătură distinctivă a dramaturgiei americane – fluiditatea identităților, spre exemplu – îi alunecă printre degete. Enumeră câteva din temele găsite doar în piesele citite recent: satire ale comportamentului în corporațiile din California; portrete hiper-reale ale generației X, cea pierdută în ea înșăsi și în America; o alunecoasă farsă sexuală bazată pe „Gardianul” lui Molnar; o pinteresă întrebare concentrată pe un personaj proustian care îmbătrânește; o piesă despre un ucigaș în serie care-l găsește pe Isus pe drumul către moarte; și altele. Observăm însă că vorbește de piese „citite”, nu „produse”. Fiind director al principalei organizații ce sprijină noii dramaturgi „New Dramatists”, Todd are acces la o multitudine de piese, din care puține ajung pe marile scene.

O analiză a producțiilor de Broadway și off-Broadway ar putea fi o tentativă mai potrivită de captare a fenomenului teatral american. Căci ce vor producătorii și ce vrea publicul sunt lucruri care nu pot fi ignorate în orice încercare de sinteză/analiză. Todd London mărturisește: „Tentativa mea personală de găsi o legătură puternică între cel mai mare număr posibil de piese, este aceea a Americii însăși. America, mi-am dat seama de fiecare dată când citeam o nouă piesă, este un lucru inventat, un produs al proprietății imaginării. Așa a fost întotdeauna, un loc ca o idee a unui loc, refugiu, casă, natură, posibilitate și închisoare, o națiune proclamată a fi indivizibilă, dar, și acum, ușor de divizat. Așa că mă întorc la gândul că scriitorii noștri – poate că scriitorii fiecărei alte țări – redescoperă, refac, construiesc și deconstruiesc, vîsează încontinuu la (și se trezesc în) patria lor. Poate că această auto-definire și definire națională care apar simultan sunt în inima proiectului american și a expresiei sale teatrale. Poate că dramaturgii noștri sunt mereu în procesul descoperirii Americii și al inventării ei în același timp. Unde vor ajunge, nimici nu știe.”

MIHAELA MICHAILOV

Teatru de teren (I). Documentare și storytelling



Povestea este acțiune.

Este performare a unei informații codificate prin stabilirea unui *parteneriat de reacție* între cel care o spune și cel care o ascultă. Este modalitate de cercetare narativ-comunitară, care expune public un spațiu, un eveniment, o istorie personală sau colectivă. Este descindere în documentarea unei lumi.

Metoda documentării, arhivării, filtrării poveștilor unui spațiu este absolut esențială pentru demarcarea unui teatru de investigare, cu efect în definirea și adâncirea problematicilor de maximă urgență din perimetru sondat.

Documentarea presupune o dublă raportare la materialul investigat. Îi accentuează relevanța în interiorul comunității, care devine reprezentată prin *depozitul mobil de povești specifice*, și semnificația în afara comunității. Teatralitatea acestei duble semnificări definește multiplicarea punctelor de vedere, importante pentru o percepție stratificată.

La începutul anilor 70, în Marea Britanie și Statele Unite a avut loc o revitalizare a „storytelling”-ului (optez pentru traducerea *actul de a*

povesti). Pornind de la mișcările împotriva războiului din Vietnam, s-a creat o „contra-cultură de povestitorii” și a apărut „un nou performer profesionist – povestitorul, care lucrează cu un material narrativ bazat pe tradiții sau care nu tjne de tradiția unei comunități anume.”¹

Storytelling-ul are la bază o documentare aplicată în interiorul unui fenomen, care vizează istorii personale sau un repertoriu de povești tradiționale. Povestea e capitalul de documentare cu un potențial de teatralitate care face ca spectacolul să fie un martor activ al unui eveniment.

Povestea e centru generativ de identitate: identitatea celor care se spun prin poveste, identitatea celor care re-prezintă prin raportare directă povestea, identitatea locului prin care se spune o lume.

Povestea documentează dezbatere. Activează nucleele de contradicție din mijlocul unui eveniment și le transpune în format narrativ accesibil și în afara ariei vizate de evenimentul respectiv.

1 Michael Wilson, *Storytelling and Theatre*, Palgrave Macmillan, New York, 2006

Documentarea oferă un teren de experiență și expertiză și *socializarea cu comunitatea care își creează pîrghii de exprimare prin povestile pe care le împărtășește*.

Povestea devine platformă de reprezentare pentru un spațiu investigat prin istorii personale emblematicе pentru o colectivitate. Proiectele de teatru și artă activă care au la bază un proces de documentare complex capătă din ce în ce mai multă substanță în România – **Tabăra de Dramaturgie a Cotidianului**, organizată de Centrul de Cercetare și Creăție „Vlad Mugur” al Facultății de Teatru și Televiziune a Universității Babeș-Bolyai din Cluj, ajunsă anul acesta la cea de-a 7 ediție, **Despre România numai de bine**, proiect inițiat de Ana Mărgineanu și Peca Ștefan, din care fac parte spectacolele **Povesti adevărate complet inventate despre Baia Mare și 5 minute miraculoase în Piatra Neamț, Construiește-ți comunitatea!** – tangaProject, **Turneu la Țară** – tangaProject, 20/20, text și regie Gianina Cărbunariu.

Documentarea pentru un spectacol de teatru cu miză socio-politică construiește o comunitate-în-acțiune prin narăjunea-comunicator, adică prin acel tip de narăjune care devine purtătoarea identității unui grup definit prin referința la ea.

Afirmăția lui Jack Zipes² – „Narăjunea cartografiază lumea” – este revelatoare pentru felul în care povestea devine harta identitară, culturală și politică a unei colectivități.

Pe 2 august a debutat proiectul **Roșia Montană – Story Mining**, conceput de dramAcum (Radu Apostol, Gianina Cărbunariu și Andreea Vălean) lucrează cu dramaturgul Peca Ștefan, actrița Cristina Toma, scenograful Andu Dumitrescu și coregraful Florin Fierou, spectacolul urmând să fie montat la Teatrul Maghiar de Stat, Cluj. Teatrul își depășește relevanța pur teatrală și ajunge să fie reflectie asupra unui teritoriu social vulnerabil prin semnificația conflictuală pe care o are în acest moment în România. Teatrul devine circumstanțial analitic și post-circumstanțial problematic de vreme ce, pe de o parte, coboară în contradicțiile unui loc minat și subminat de multiple interese și, pe de altă parte, transcende nivelul local prin implicațiile ideologice și politice ale zonei vizate. Un perimetru cu resurse de patrimoniu substantiale va fi transformat în capital aurifer. Dezbaterile televizate, editorialele scrise pe această temă, mitingurile de protest și argumentele tuturor celor implicați în acest proces de transformare suferă de un exces de *emoționalitate*, pe care proiectul de teatru îl poate contrabalașa prin echilibrarea pozițiilor. Intervenția teatrală prin arhivarea poveștilor locale reprezintă un instrument de lucru esențial pentru aportul de date și perspective care largesc unghiul de receptare. Perspectiva își creează propria teatralitate.

Teatrul de teren descinde în urgența fenomenelor sociale.

2 Jack Zipes, *Creative Storytelling, Building Community, Changing Lives*, Routledge, New York, 1995

Documenting and storytelling

Mihaela Michailov resumes the need for theatre projects or art projects as active art, projects based upon a complex documentation phase, naming a few of them: Camp for everyday dramaturgy, organized by Research and Creation Center „Vlad Mugur” of Theatre and Television Faculty of Babeș-Bolyai University from Cluj, **Speaking good about Romania**, project initiated by Ana Mărgineanu and Peca Ștefan, **Build your community!** – tangaProject, A tour to the countryside – tangaProject, 20/20, written and directed by Gianina Cărbunariu. There are more and more such projects in today's Romania which is a good sign.

Mirella NEDELCU-PATUREAU



Ariane Mnouchkine și naufragiații unei speranțe nebune...

De fiecare dată când pregătim un spectacol, plecăm de la zero; lumea ne zice: „Nu e adevărat, știți niște lucruri”. Da, știm poate mai bine cum să căutăm. (Ariane Mnouchkine, întâlnire cu elevii de la Conservator, CNSAD, din Paris, 2008.)*

* Note reluate în volumul *Ariane Mnouchkine, interviuri cu regizoarea, prezentat de Béatrice Picon-Valin, col. Mettre en scène, Actes Sud Papiers, Paris, 2009.*

Ariane Mnouchkine and the leftovers of crazy hope

In a meeting with the students in Paris in 2008, Ariane Mnouchkine said: "Every time we work for a show, we begin from zero. People say to us: "It isn't true, you know some things." Yes, maybe we know better how to search." With this quote Mirella Nedelcu-Patureau starts her overview of the work of one of the most important French director and continues to underline the main characteristics of her performances, focusing in particular on the most recent of her works: *Les Naufragés du Fol Espoir*, premiered in February 2009. This show is "a political theatre filtrated through the most refined means of theatrical handcraft, a reflection about utopia, abstracted by a double game of mirrors."

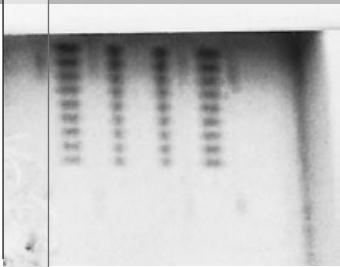
Forța explozivă a Cartușeriei din pădurea de la Vincennes

De mai bine de patru decenii, Ariane Mnouchkine și al său Théâtre du Soleil au reprezentat pentru generația lui mai '68 și cea imediat următoare o anume formă de artă angajată, un teatru vibrând în ritmul istoriei și al fabulei politice, de la epopeea Revoluției franceze, 1789¹, spectacol fondator al imaginii de acum mitice a companiei, care se instalează apoi în celebra Cartușerie de la Vincennes, la *Ultimul Caravanserai*, spectacol tragic și lucid despre odiseele contemporane ale milioanelor de refugiați și de clandestini care traversează planetă. Un loc în afara instituției și a circuitelor teatrale obișnuite. Ceea ce fascinează aici un public hrăniti din aceleași idealuri politice cu artiștii este metoda de lucru, creația colectivă pe bază de improvizății. Publicul poate să privească acțiunea de pe gradene sau să fie inclus în aceeași căutare teatrală și politică la care îl invită actorii. Spectacolul 1789 reînvie tradiția teatrului de bâlcă din Franța, cea a saltimbancilor ce povestesc

acțiunea în piețele publice. Continuarea în anul următor cu 1793, epoca terorii și a virajului revoluționar, invită la o reflexie asupra revoluției și a ultimelor sale momente.² Începând cu anii '80, Théâtre du Soleil intră într-o perioadă pe care regizoarea o definește ca pe o „mișcare dialectică între căutarea unui teatru contemporan și o nevoie periodică de a coborî la sursele teatrului”. Putem include în această vastă tentativă magnificul ciclu shakespearean cu *Richard al II-lea*, în 1981, *Noaptea regilor*, în 1982, și *Henric al IV-lea* în 1984, realizate după modele ale teatrului japonez sau ale dansurilor kathakali. În anii 1990 revizitarea tradiției continuă cu

¹ Este interesant de notat replica în timp a unei tinere companii, D'ores et déjà, care a jucat în toamna lui 2009 un spectacol pe aceeași temă și aparent cu aceleași metode ale creației și improvizăției colective, *Notre terreur*, în regia lui Sylvain Creuzevault. Generațile își răspund în timp, dar despre această replică de factură contemporană, diferită în răspunsurile și temerile sale, voi reveni mai tîrziu, spectacolul cu *Notre terreur* este programat în Festivalul de toamnă de la Paris 2010.

² Creat în 1970, la Palladio din Milano, la invitația lui Paolo Grassi, co-director cu Giorgio Strehler la Piccolo Teatro.



ciclul Atrizilor, *Iphigenia în Aulida* de Euripide, și *Orestia* de Eschil. O nouă perioadă e marcată apoi de colaborarea cu un dramaturg, de acum colaborator constant al trupei, Hélène Cixous. Un soi de sinteză se stabilește între coralitatea trupei și prezența unui autor unic, totul articulat „în armonie” cu un ghid, Ariane Mnouchkine. Marile spectacole din această perioadă, *Istoria teribilă dar neterminată a prințului Norodom Sihanouk* (1985) și *Indiada sau India viselor lor* (1988), sprijinite pe experiența acestor forme de teatru tradițional, încearcă să se confrunte cu tragediile politice ale lumii contemporane: genocidul cambodian sau declarația de independență a Indiei. Cu *Tobe pe diguri* (1999), spectacol pentru marionete interpretat de actori, Mnouchkine propune un spectacol magic, pe un text scris de H. Cixous după tehnica teatrului No, cu un rafinament extrem de joc și imagini, spectacolul înscrindu-se de fapt în sfera dezbatării politice despre esența puterii. Cu *Ultimul Caravanserai* (2003) Ariane Mnouchkine revine deci la creația colectivă într-un spectacol angajat pe teme contemporane.

Privirea „îndreptată înăuntru”, sau farmecul neașteptat al intimului

Ne obișnuisem să vedem aşadar în Ariane Mnouchkine un soi de conștiință politică a artistului contemporan, icoană exemplară și autoritară. Și iata că, în 2007, un spectacol de-al său ne va surprinde, ne va obliga să regăsim pe teritoriul neașteptate, trecând, aş zice, de la zona marelui infinit sau a gestului istoric, la grădinile secrete și fragile ale individualului. *Les Ephémères*, este o creație colectivă care pleacă de la improvizări – metoda de lucru de predilecție a Arianei Mnouchkine – dar toate aceste episoade, visate, evocate de interpreți sunt cusele de astă dată din sfera intimului, a dramelor cotidiene și banale. „De ce oare, se întreba Ariane Mnouchkine într-un interviu, de ce uităm atât de des că suntem muritori, că trecem în această lume prea repede, de ce uităm că fiecare moment trebuie să fie trăit din plin” și încheie citându-l pe cineastul suedez Bergman, „adesea nu suntem decât niște analfabeți ai sentimentului”. Iată parcul ce ni-l propuneau aceste *Efemeride* teatrale: un soi de educație afectivă, pentru analfabeți sentimentalni, pentru noi toți cei care preferăm să uităm că fiecare clipă a vieții noastre e unică și trăită o singură dată. Ambiția regizoarei și a trupei sale este ca fiecare episod scenic să reînvie în mintea spectatorilor o amintire din copilărie, un doliu, un anume picnic pe nisipul fierbinte al unei vacanțe la mare, fixate pentru totdeauna într-un catalog intim al memoriei. În aria de joc centrală, străjuită de două rânduri de spectatori, niște platouri de scanduri mobile, de dimensiuni variabile (în spectacol sunt utilizate în jur de 25 de elemente), sunt împins de figuranți, ele intră și ieș din scenă cu protagoniști și decor cu tot, dar mai ales se pot roti în jurul axei lor, astfel încât actorii pot fi văzuți de spectatori din toate părțile, sub unghiuri diferite. Viziunea acțiunii e aproape totală, dând senzația că publicul se învârte în jurul actorilor cu niște camere de luat vederi mobile. În mod paradoxal, aceste platouri mișcătoare, elemente pur convenționale aşadar, sunt încărcate cu accesorii naturaliste, până la ultimul pahar sau ustensilă de bucătărie.

Magia teatrală a ecranului de cinema

„Ador cinematograful, scria prin 1993 Ariane Mnouchkine³. Dar nu e vorba să rivalizăm cu cinematograful (...) Eu fac teatru, iubesc teatru! Dacă într-o zi vom face cinema pe scenă, dacă într-o zi niște personaje privesc un ecran, acesta nu va rămâne pe scenă decât dacă devine teatru și dacă cinematograful joacă ca un actor de teatru.” Iată cheia în care trebuie citit ultimul spectacol al Arianei Mnouchkine la Théâtre du Soleil, *Les naufragés du Fol Espoir*. Într'adevăr, avem pe scenă ecrane, camere de luat vederi, se filmează în direct sub ochii noștri, cu efecte ale iluziei cinematografice dezvăluite în secretele lor naïve, furtuni de fulgi de hârtie, stârnite de un ventilator primitiv și multe altele. Căci suntem invitați să asistăm la turnarea unui film în 1914 de o echipă de gentili visători, pacifisti și socialiști utopici, în vreme ce marea, adevărată furtună a anului 1914, se pregătește, și războiul va bate curând la ușa acestui studio improvizat în cărciumioara zisă a Speranței nebune, le Fol Espoir. De fapt, regizoarea revine la primele sale arme, cele ale teatrului politic. Adresându-se actorilor săi în timpul repetițiilor, Ariane Mnouchkine le spune „Cred că astăzi, spectacolul cel mai politic pe care putem să-l facem este un spectacol care redă un pic de entuziasm, de clarvizuire, de speranță ființei umane...” *Les Naufragés du Fol Espoir*, creat în februarie 2010, este aşadar un teatru politic, dar trecut prin mijloacele cele mai rafinate ale meșteșugului teatral, o reflectie despre utopie, distilată într-un dublu joc de oglinzi. Hélène Cixous a făcut o adaptare după un roman rămas neterminat și publicat postum al lui Jules Verne, *Naufragiații corabiei Saint Jonathan*; de fapt, ea reia miezul acestui roman și-l inserează într-un alt sertar: povestea naufragiului este la baza scenariului filmat în 1914 de un regizor exaltat ce crede în magia artei și în capacitatea ei de a schimba lumea și de a crea o Cetate ideală. O naivă și cuceritoare credință în ființa umană a acestor pionieri ai celei de a saptea arte⁴ străbate platoul în acest joc permanent între iluzie și realitate. Un film în teatru, cu toată magia și grotescul inerent al filmelor mute, instalat pe marea corabie a Cartușeriei Teatrului du Soleil, transformată la rândul său într-o pitorească cărciumioară, le *Fol Espoir* de pe malul Marnei, în genul celor îndrăgite de pictori impresioniști. E de la sine înțeleas că spectacolul are un farmec nespus, un *vintage* melancolic și burlesc ca o peliculă descoperită într-o ladă de amintiri din podul bunicii...

³ Vezi volumul citat de interviuri cu Ariane Mnouchkine, din colecția *Mettre en scène*, 2009.

⁴ Tatăl regizoarei a fost un cunoscut producător de cinema din perioada interbelică, Alexandre Mnouchkine, și casa sa de producție purta numele fiicei sale, *Les Films d'Ariane*.

Theatre / Independent / Independent theatre

Professor Nicolae Mandea, the Dean of the theatre section at the National University for Theatre and Film, Bucharest, the one who actively supported in the last decade the new generations of directors and playwrights, comments in this issue of Scena.ro upon the status of Romanian independent theatre today. Nicolae Mandea ends up his intervention with the conclusion: „The growing up of independent theatre became vital for Romanian theatre and society. Maybe it is even a problem of adaptation and survival.”

Teatru / Independent / Teatru independent

Nicolae MANDEA



Ce este teatrul independent?

Discuția despre teatrul independent este pândită de capcana nedefinirii unei perspective privind punctul de plecare.

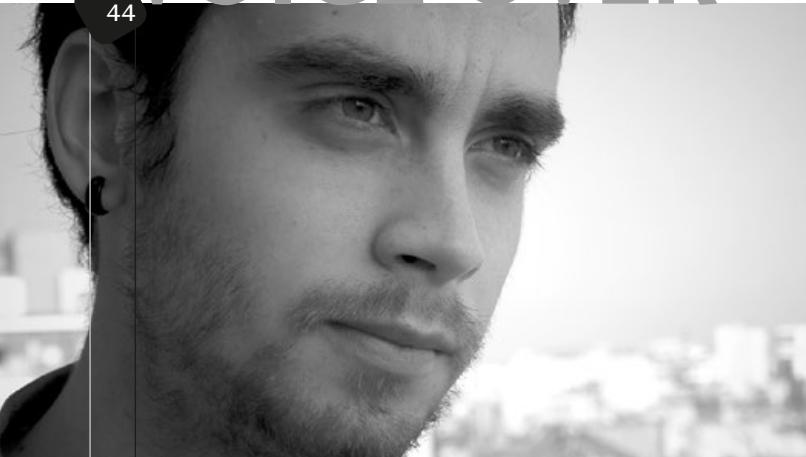
Teatrul independent este un teatru care spune NU, un teatru care ia atitudine, un teatru al confruntării, al provocării, un teatru care își asumă riscuri, inclusiv cele legate de cenzură, de interdicție, de suprimare directă sau prin blocarea resurselor. Există o tradiție veche, o tradiție care ne duce spre originile artei teatrale și ale genului comic, tradiție mereu confirmată în marile epoci teatrale sau în perioade de mari răsturnări politice. În anii '60, emblema teatrului independent era Living Theatre, grupul teatral înființat de Julian Beck și Judith Malina, probabil cea mai radicală expresie a spiritului anti-sistem, cu o estetică și atitudine de grup hrănite din gândirea radicală a lui Antonin Artaud și influențate decisiv de ideile lui Bertolt Brecht. Privind astăzi dintr-o altă perspectivă, Teatrul Cricot înființat de Tadeusz Kantor reprezintă o cale și mai substanțială către „un teatru autonom”, un teatru care, în spiritul nonconformist și liber al avangardei, își justifică existența prin simplul fapt că există în disprețul oricărui sistem de producție sau recunoașteri instituționale. Uneori asumarea negației se produce în chiar interiorul sistemului, iar acesta reacționează. *Revizorul*/ui Pintilie este cel care ne vine imediat în minte, fără a fi singular, în teatrul românesc. După 2000, *Stop the Tempo*, spectacolul Gianinei Cărbunariu despre rezistență soft în spațiul marilor orașe, realizat în condiții asumat marginale rămâne emblematic pentru nașterea unei noi generații.

Teatrul independent este un teatru care se reinventează. Adeseori redescoperirea teatrului înseamnă un nou fel de a te raporta la realitate, fie la realitatea lumii, fie la realitatea teatrului. Teatrul documentar, înțelegând acest cuvânt în toate sensurile, de la naturalismul istoric la teatrul antropologic sau teatrul comunitar, generează forme teatrale care, fără a fi în mod manifest antisistem, se particularizează ca stilistică și mod de producție. Teatrul memoriei comunitare își descoperă propriile convenții de comunicare. Teatrul care renunță la bagajul de tehnici și convenții contemporane pentru a reveni la întrebările inițiale ale artei teatrului se reinventează parcurgând trasee similare lui Peter Brook, Ariane Mnouchkine, Pipo Delbono sau Rimini Protokoll. Uneori se instituționalizează, uneori nu, dar spiritul său independent înrudește experiențele teatrale cu arta conceptuală contemporană. La noi, un exemplu recent este spectacolul lui Bogdan Georgescu *I Am Special*, jucat în București în Centrul Comunitar La Bomba, iar în țară în case de cultură din localități în care teatrul este ceva exotic. Conceptul spectacolului (teatru născut dintr-o poveste autentică, redată mediului care a

generat-o) și conceptul etic („Ofensiva Generozității”) au generat o experiență inimitabilă, experiență comunitară și estetică în același timp.

Atunci când se maturizează, teatrul independent dezvoltă o piață teatrală independentă. Nu suntem în această situație! Într-o piață independentă matură, numărul artiștilor excepționali nu crește, numărul spectacolelor cu adeverat novatoare nu este mai mare. Diferența majoră este în numărul de spectatori și numărul de săli și spații teatrale. O capitală cu 20 de săli la 2 milioane de locuitori poate avea, în momente privilegiate, un teatru excelent, dar nu o piață adeverată și o industrie a spectacolului. Ce ar însemna însă un teatru independent matur? În primul rând o rețea răspândită în toate mediile sociale, capabilă să dezvolte și să perfecționeze un sistem propriu de management cultural, pe principii alternative în raport cu sistemul de stat. O rețea care dezvoltă, printr-un organism propriu, relații cu finanțatorii puternici dispuși să își asume răspunderea socială corespunzătoare activității lor economice. O rețea preocupată de nivelul profesional al artiștilor, tehnicienilor, managerilor implicați și de drepturile lor sociale. O rețea care își asumă o misiune educativă și formativă cu o pondere cel puțin la fel de semnificativă ca misiunea artistică.

Politici culturale luminate pot favoriza maturizarea sectorului teatral independent, dar nu o pot genera artificial. În condițiile create de ofensiva împotriva statului social, ilustrată perfect de recenta ordonanță, autoritățile locale nu mai pot înființa instituții culturale comunitare decât prin concedierea proprietarilor angajați. Maturizarea teatrului independent a devenit vitală pentru teatru și pentru societate. Poate chiar o problemă de adaptare și supraviețuire.



Jack RIDER

Sunt nou în bransă, mă scuzați...

Am terminat o facultate. Nu m-am chinuit mult și în trei ani a fost gata. Ea se cheamă „de Arte”. Pe diploma ce a rezultat din aventura asta scrie că sunt artist vizual. De aici încep întrebările, nelămuririle și, poate, problemele.

Toată lumea mă întrebă ce o să fac acum. Neamuri, prieteni, colegi. Unii din colegii mei de promoție lucrează deja la Zara și asta îi face oarecum mai “serioși” decât mine în ochii unora. Pot crea o diversiune și să le spun că urmează masterul. Asta însemnând oarecum că studiile nu sunt gata. În fapt, ele sunt gata, iar masterul în România, în domeniul său, nu este decât o tragere de timp. Cred că, dintr-o (poate) asumată inconștiență și o sinceră dorință de a lucra chiar în domeniul artelor vizuale, sper încă într-o schimbare a vântului. Am să explic cum îl simt eu acum.

În momentul de față suntem, din punctul meu de vedere, înapoiați pe teren propriu, adică în țară, și practic inexistenți în deplasarea, atât în Europa, cât și mai departe, peste alte mări și țări. E punctul meu de vedere. În nici un caz nu am pretenția de a fi critic sau curator de artă, e viziunea unui Tânăr viitor producător. Punctul asta s-a format după 3 ani de

studiere a variatelor istoriei ale artei, internaționale și românești, și după un șir lung de cursuri practice. Aici e necesară o lămurire: departamentul pe care eu l-am frecventat se cheamă Foto-Video, Procesarea Computerizată a Imaginii. Dacă mă întâlnesc astăzi cu un absolvent al aceluiasi profil universitar din, să zicem, Lituanie, Austria, Norvegia, Olanda, Polonia, etc. (și mă opresc aici, deși mai sunt multe, și asta fără să menționez supra-puteri culturale), el va putea cu mândrie să îmi spună nume de artiști contemporani din țara lui, iar eu îi voi umfla ego-ul național cu ce știu eu despre ei, pentru că i-am studiat în școală. Eu îi voi spune apoi niște nume pe care școala și lumea galeriilor și muzeelor din București mi le-a livrat, iar el va ridica sincer și politic din umeri. Vom ajunge într-un final la Google și îi voi lămuri. De ce așa? Pentru că dacă este să privim sincer, dar foarte sincer, nu cu orgoliu și pretenții fanfaronice, vom constata că numele noastre nu prea există. Îi știm noi, cei puțini, care umblă prin galerii, cei care studiem asta în facultate, dar ei, din punct de vedere al realizărilor artistice raportate la o scară largă, sunt invizibili.

I'm new around, forgive me...

Jack Rider writes about the problems of young contemporary visual artists, what the schools in this field offers or not, how can a visual artist coming from Romania compete with someone coming from Lithuania, Austria, Norway, Holland, Poland, etc: "I've just finished a faculty. I've not been tortured much in three years and now it's finished. It is called "Faculty of Arts". On my diploma is written visual artist. Here start all the questions, and a foggy future.

Am cunoscut oameni de teatru și film din România, citiți și inteligenți, cu o vastă cultură vizuală ce nu au zisă niciodată de cei ce îmi erau predăți ca iluștri înaintași în școală. Iar adevărul este că nici nu aveau de ce să audă. Voi încerca să sintetizez problema. Totul se întâmplă în găsi. Profesorii prezintă studenților doar artiști din zonele lor personale de interes, sau de care îi leagă evenimente culinare comune. Sunt expuși în galerii prietenii de pahar ai galeristului, sau actualele prietene ale acestuia. Sunt promovați în media cei ce reușesc să aspire la mondenitate. Iar atunci când nu există criterii de selecție sănătoase, cum ar fi contemporaneitatea lucrării, valoarea ei, gradul de inovație pe care îl propune, placerea ei în contextul actual al artei mondiale, rezultă ceea ce avem acum. Adică mai nimic.

Problema și mai dureroasă însă, cea care pe mine unul mă face să contemplez cât se poate de serios plecarea din țară, este că nici nu vom avea. Pentru că nu producem nimic. Facultățile de arte se bazează pe un sistem arhaic, de maestru-pupil, în care maestrul este în cele mai multe cazuri o nulitate frustrată ce încearcă să își imprime de fiecare dată viziunea de care nimeni nu a fost și nu va fi interesat. Incapabili să înțeleagă că fiecare artist ar trebui, măcar teoretic, să deschidă un drum nou din punct de vedere conceptual și estetic, ei promovează maniere învechite, prezente în arta internațională acum cel puțin 10 ani. Astfel rezultă studenți cu lucrări atât de similare încât nu îți mai dai seama, în expoziția de licență, unde se termină una și unde începe alta. Din asta nu se naște, și nu se va naște niciodată, nimic. Recunosc, au fost 3 oameni în facultate cu care am putut comunica, pentru că dădeau măcar dovadă de luciditate și deschidere, deși nu le împărtășesc viziunea artistică.

Nu am să mă plâng de lipsa unei piețe autentice de artă. De lipsa de gust și educație vizuală prezentă la nivelul populației intelectuale. Cred că un artist cu adevărat creativ și muncitor poate să își vândă lucrările și în condițiile actuale. E doar nevoie de multă inteligență pentru asta și de o perseverență înrudită cu mania. Dar se poate. Iar eu sper că se va putea din ce în ce mai mult.

Din vară astă încep să mă lupt cu vântul. Sentimentul astă îl împart cu câțiva din colegii mei, ceea ce îmi dă speranță. Dacă se poate sau nu, am să știu cam în 3 ani. Dacă vor apărea oameni noi în școli ce își vor propune să susțină și să îndrume, nu să “mântuiască” studenții. Dacă vor răsări, după sau în timpul Crizei, și colecționari veritabili de artă. Dacă tinerii vor începe să privească mai profund arta și să treacă de vălu hipsterismului și al modei. Dacă vom pricepe că arta trebuie să fie într-o permanentă evoluție, și că, mai ales în contextul actual, dacă ea nu evoluează și rămâne prinșă în capcana postmodernistă, în care toți ne cătăm între noi de la mic la mare, ea își va pierde total autenticitatea și vitalitatea. Atunci, s-ar putea să fie bine.

Și Hegel nu o să ne mai poată spune: “Eu v-am zis.”

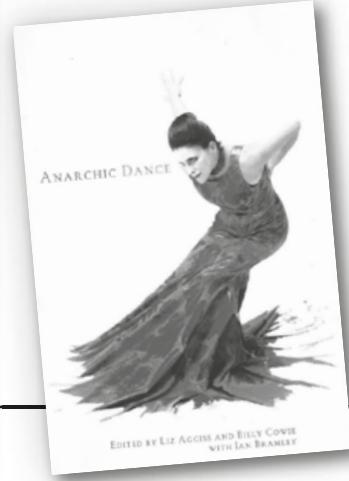
Jack Rider este artist vizual, lucrează în zona graficii și a fotografiei. Are proiecte video concretizate în scurtmetraje și video-instalații, unele din ele selecționate în festivaluri importante de profil. Interesat de zona graficii de afiș atât în proiecte personale inspirate din pop art și new media, cât și în comenzi de afișe pentru o serie de spectacole de teatru. Absolvent al Universității Naționale de Artă din București, Departamentul Foto-Video, promoția 2010. <http://thejackrider.tumblr.com>

Anarchic Dance / Dans anarchic

editat de Liz Aggiss și Billy Cowie, împreună cu Ian Bramley editura Routledge, Londra 2006

Am descoperit cartea numai după ce l-am cunoscut pe Billy Cowie, unul dintre cei mai speciali artiști englezi ai momentului. Nu i se poate spune "regizor", nici "coregraf", nici "artist vizual", fiindcă nici una dintre aceste etichete nu e de ajuns pentru cineva care folosește toate instrumentele utile celor de mai sus, pentru a genera proiecte inovatoare, incitante.

Billy Cowie este invitat la FNT 2010 cu **Trilogia stereoscopică** spectacol în trei părți realizat prin filmarea și redarea în 3D a unor piese coregrafice "dirijate" chiar de el pe muzica proprie. Este o altă ipostază venind după cariera lui Billy Cowie alături de grupul Divas Dance Theater, grup alcătuit împreună cu Liz Aggiss. Cartea apărută la Routledge, la sfârșitul unei etape creative, analizează spectacolele care au adus faima acestui grup – dansul lor incorporând elemente de teatru, operă, cabaret, film, poezie. Analizele teoretice produse de scriitori invitați de cei doi să-și spună părerea sunt însoțite de un DVD demonstrativ, conținând fragmente din toate spectacolele discutate. Imaginea concurează cuvântul în cel mai dinamic mod, alcătuind poate cea mai bună formulă explicativă pentru studiul artelor spectacolului. Poate că nu peste multă vreme toate cărțile despre artele spectacolului vor fi însoțite de imagini – ca ultimă șansă de a atrage un nou public și de a alcătui o istorie vie, cu mijloace contemporane, a performance-ului. (C.M.)



Scena.ro draws attention on two books.

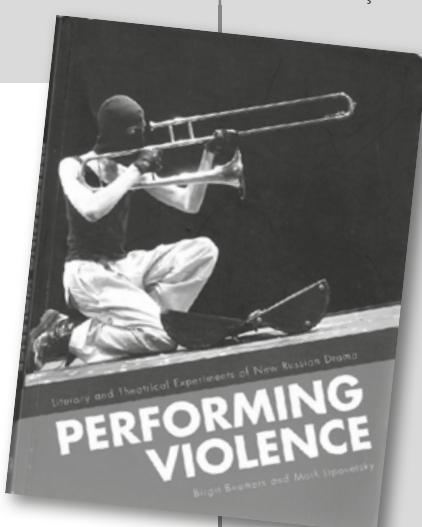
The first, *Anarchic Dance*, edited by Liz Aggiss and Billy Cowie, together with Ian Bramley, marks the end of a creative phase of the two artists and analysis the performances that brought the fame of their group, Divas Dance Theater, whose "dance consisted of theatre, opera, cabaret, film, poetry."

The second one, *Performing Violence. Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama* by Birgit Beumers and Mark Lipovetsky, is dedicated to the New Russian playwrights and the developing steps after the fall of the communist regime. Among its subjects: Evgheni Grishkovetz, Presniakov brothers, Ivan Viripaev or those communicating through violence as Kuroshkin, Koliada, Sigarev and Klavdiev.

Performing Violence. Literary and Theatrical Experiments of New Russian Drama / Interpretând violența. Experimente literare și teatrale ale noii dramaturgii rusești

de Birgit Beumers și Mark Lipovetsky, Intellect Books, Bristol, UK/Chicago, USA, 2009

Primul lucru care sare în ochi cititorului acestui amplu studiu de peste 300 de pagini dedicat noii dramaturgii rusești este contextul similar în care a evoluat aceasta după schimbarea regimului comunist – aproape identic cu ceea ce s-a întâmplat în România. Există un decalaj, totuși: schimbările au fost pregătite în Rusia încă din anii 80, când *perestroika* îngăduia autorilor dramatični măcar să viseze la un alt tratament pe scenă. De aceea, în anii 90 au apărut deja acei autori dramatični capabili nu numai să scrie texte ci și să le interpreteze ei însăși sau să regizeze spectacole bazate pe acestea. Nume descoperite ulterior și de scena românească sau complet rămase în umbră pentru noi – deși foarte cunoscute în lume – precum Evgheni Grișcovet, frații Presniakov, Ivan Viripaev sau cei ce "comunică prin violență" adică Kuroškin, Koliada, Sigarev și Klavdiev sunt analizate în amănunt și plasate în contextul mai amplu al tendințelor și evoluțiilor culturii post-sovietice. Studiul este prefațat de Sacha Dugdale, director la Royal Court, pion esențial în relansarea noii dramaturgii în țările din Est, inclusiv în România, și de regizorul Kirill Serebrenikov, a cărui carieră în teatru și film a "explodat" grație noii dramaturgii și subiectelor ei fierbinți. Inclusiv – sau poate începând cu – violența. (Cristina Modreanu)





Manifestarea a avut loc la Maison Jean Vilar din 11 până pe 16 iulie 2010

Scena.ro la Festivalul de la Avignon

În cadrul zilelor României la Avignon, organizate de Theatre Bourg-Neuf cu sprijinul Institutului Cultural Român de la Paris, teatrologul Mirella Patureau a moderat o serie de cinci întâlniri intitulate Complètement à l'Est, în cadrul cărora s-a discutat și despre "Scena.ro și teatrul românesc contemporan".

La discuții au participat: profesorul și teatrologul George Banu, dramaturgii Matei Vișniec și Alina Nelegă și regizoarea Alexandra Badea.

Mirella Patureau a declarat despre acest eveniment: "La aceste întâlniri despre teatrul românesc participanții au prezentat câteva aspecte ale unui teatru încă puțin sau chiar deloc cunoscut în Franța, încercând să sublinieze ceea ce au adus acești ultimi douăzeci de ani de la schimbarea regimului politic pentru teatrul românesc: autori, spectacole, afirmarea unor creatori și recunoașterea lor sau noi tendințe din curente care traversează acum Europa."

Réaltympatica: "Conexiune eșuată" la ICR New York

Réaltympatica este un grup artistic care se plasează la limita cu teatrul, creând spectacole dependente de spațiul pentru care au fost gândite. În această vară am asistat la o lectură regizată de Ana Mărgineanu la Institutul Cultural Român de la New York cu una dintre piesele grupului, *Connection Failed/Conexiune eșuată*, dar am aflat mai multe despre ei - Robert Redmer, Ioana Păun, Renata Gaspar - abia după aceea. O lectură realizată în manieră tradițională, bazată pe un text scris special pentru a fi jucată într-un loc anume, îți poate da o

idee, dar nu poate reda întreaga putere a textului. Așa că a trebuit să-mi imaginez că aud toate cuvintele actorilor prin căști, spuse numai pentru mine, dându-mi senzația că aud direct gândurile performerilor (așa cum prevede scenariul Réaltympatica); a trebuit să-mi imaginez că mă aflu împreună cu cei trei într-o spălătorie publică și că le văd gesturile din care înțeleg că încearcă să se evite unul pe altul, chiar dacă gândurile ce le trec prin cap se referă la celaltă, cu care nu schimbă nici un cuvânt.
Din punct de vedere emoțional,

abordarea grupului Réaltympatica este inteligentă și subtilă: ei folosesc toate clișeele despre emigranți (fiecare membru al grupului provine dintr-o altă cultură, la fel și personajele lor, a căror întâlnire are loc într-o spălătorie din Marea Britanie) ca punct de plecare și le descompun pentru a scoate la iveală ceea ce oamenii au în comun, indiferent de unde ar veni ei – fragilitate, sensibilitate, nevoie de a relaționa cu adevărat cu semenii lor.

Condiția emigrantului, sentimentul de singurătate trăit când te află departe de locul unde te-ai născut, continua stare de competiție și lipsa de încredere în ceilalți generată de ea, sunt toate teme fierbinți, extrem contemporane în lumea de azi. Păcat numai că o asemenea piesă nu poate fi jucată în România din care emigrează atâtă oameni: aici nu avem spălătorii publice, toată lumea își spălă rufele murdare în familie, cu ușa încuiată. C.M.

Click on CULTURE

Florentina Bratfanof

Când lumea spectacolului – atât artiștii și organizațiile independente, cât și instituțiile de stat – e afectată de scăderea bugetelor, există o provocare: cum să rămăi proaspăt, să fii creativ, să găsești soluții pentru ca proiectul tău, mai mare sau mai mic, să continue să existe? Iată ce site-uri pot fi punctul de plecare pentru informare, în vederea unei viitoare aplicații pentru finanțare:



www.finantare.ro

printr-un newsletter la care te înscrii gratuit ai acces la ultimele știri cu privire la deschiderea unor portițe de finanțare și termenele limită pentru aplicarea la aceste surse. Un instrument util al site-ului este și calendarul finanțărilor nerambursabile care te ajută să fii la curent cu deschiderea sesiunilor de finanțare și termenele limită până la care trebuie să aplici: <http://www.finantare.ro/index.php?application=programe>

Sursele de informare folosite sunt reprezentate de cei peste 300 de finanțatori monitorizați permanent, mass-media națională și internațională prin intermediul agenților de presă, organizații financiar-bancare naționale și internaționale, organizații ale societății civile, diverse organizații profesionale etc.

Finanțări pentru cultură



www.banipentruarte.wordpress.ro

Blogul conceput și dezvoltat de Raluca Pop este o adevărată sură de sprijin pentru profesioniștii din artele spectacolului pentru că este mai specific decât www.finantare.ro și vizează direct finanțările pentru proiectele culturale, editoriale, etc. În plus, blogul a fost de la început creat pentru a fi și o platformă de întâlnire și dezbatere a profesioniștilor din acest domeniu, platformă cu atât mai utilă cu cât nu există încă o comunitate încheiată a acestora.

Click on culture 10: funding for culture

Florentina Bratfanof relates to the present urgent need in Romanian culture to find new resources for funding independent projects. Therefore, she points out two Romanian websites that announce and talks about the different initiatives and resources: www.finantare.ro and a financing resources blog by Raluca Pop, www.banipentruarte.wordpress.com.

Festivalul Național de Teatru, ediția 20



ROMANIAN SHOWCASE 3 / Spectacole românești de top

- 20/20** scris și regizat de Gianina Cărbunariu
Studio Yorick din Târgu Mureș
- Aici, la porțile beznei** după Euripide, regia Mihai Măniuțiu
Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, Iași
- Aniversarea** de Thomas Vinterberg și Mogens Rukov, regia Vlad Massaci, Teatrul „Nottara”, București
- Breaking the waves (Viața binecuvântată a lui Bess)**
adaptare scenică după un scenariu de Lars von Trier, regia Radu Nica, Teatrul Național „Radu Stanca”, Sibiu
- Capete înfierbântate** de Mihaela Michailov, regia David Schwartz, Centrul de Introspecție Vizuală și Tanga Project, București
- Codrii** de David Mamet, regia Alexandru Berceanu, Teatrul Clasic „Ioan Slavici”, Arad
- Cucuiu-n frunte** după Eric Bogosian, regia Radu Iacoban și Tudor Aaron Istodor, Teatrul LUNI de la Green Hours, București
- Elling** dramatizare de Axel Hellstenius în colaborare cu Petter Naess după romanul Frați de sânge de Ingvar Ambjørnsen, regia Vlad Massaci, Teatrul de Comedie, București
- Femeia care și-a pierdut jartierele** de Eugene Labiche regia Silviu Purcărete, Teatrul de Comedie, București
- Hamlet** de William Shakespeare, regia Uray Peter Studio M, Sfântu Gheorghe
- Herr Paul** de Tankred Dorst, regia Radu Afrim Teatrul Tineretului, Piatra Neamț
- Hoții** de Conor McPherson, regia Cristi Juncu Teatrul 74, Târgu Mureș
- Legenda Marelui Inchizitor** după F. Dostoevski regia Radu Pencilescu, Teatrul Național București
- Livada de vișini** de A.P. Cehov, regia Felix Alexa Teatrul Național București
- Miriam W.** de Savyon Liebrecht, regia Radu Afrim Teatrul „Toma Caragiu”, Ploiești
- Odysseia** după Homer, regia Tim Carroll Teatrul Național „Marin Sorescu”, Craiova
- Povești de familie** de Biljana Srbljanovic, regia Cristian Ban Teatrul „Andrei Mureșanu”, Sfântu Gheorghe
- Pyramus & Thisbe 4 You** după William Shakespeare regia Alexandru Dabija, Teatrul Odeon, București
- Royal Fashion**, regia Dan Puric Teatrul Național de Operetă, București
- Sfârșit de partidă** de Samuel Beckett, regia Alexandru Tocilescu, Teatrul Metropolis, București
- Strigăte și șoapte** de Ingmar Bergman, regia Andrei Șerban Teatrul Maghiar de Stat, Cluj-Napoca
- Supermarket**, scenariul și regia Theo Herghelegiu Teatrul Inexistent și Club La Scena, București



PREMIERE IN FNT – titluri rezervate

- Măsură pentru măsură** de William Shakespeare
regia Matthias Langhoff, Teatrul Maghiar de Stat, Cluj-Napoca
- Spectacol** de Rodrigo Garcia
Teatrul Național „Mihai Eminescu”, Timișoara

SPECTACOLE INVITATE DIN STRĂINATATE

- Hey Girl!**, un spectacol de Romeo Castellucci
Romeo Castellucci & Societas Raffaello Sanzio (IT)
- Regele moare** de Eugène Ionesco, regia Silviu Purcărete, coproducție Les Arts et Mouvants, Cie à L'endroit des mondes allant vers (Paris), Ex-Ponto Festival (Slovenia), UNITER, Institutul Cultural Român prin programul Cantemir
- Trilogia stereoscopică**, un spectacol de Billy Cowie (UK)
- Dybukk**, regia K. Warlikowski (Polonia)

DEBUT ÎN FNT

- Exil în pământul uitării**, regia și coregrafia Andreea Tănăsescu, Centrul Național al Dansului, București
- Funcționarii** după A.P. Cehov, regia Alexandru Mâzgăreanu, Teatrul Metropolis, București

DEZBATERI, CONFERINȚE, ÎNTÂLNIRI

- Lee Breuer**, fondator Mabou Mines, USA
– conferință și prezentare video
- Michal Kobialka**
– conferință și proiecții spectacole semnate Kantor
- Teatrul privit de aproape**
– conferință susținută de George Banu
- Octavian Saiu** în direct cu Silviu Purcărete
- Conferințe creatori români**
- Dezbaterere – Starea teatrului românesc** (la ediția 20)

LANSĂRI DE CARTE

Colecția FNT:

- 50 key Theatre Directors** (editori Maria Shevtsova și Shomit Mitter, Routledge, 2005)
– traducere Anca Ioniță și Cristina Modreanu
- Kantor** de Michal Kobialka – traducere Cipriana Petre; în colaborare cu Catedra de Teatru a Universității „Babeș Bolyai” din Cluj-Napoca

Alexandru Dabija, de vorbă cu Arthur Kopit, Theresa Rebeck și David Henry Hwang la ARTE 2



foto: Adrian Piclișan



foto: George Dăscălescu

Recent, s-a desfășurat la București programul ARTE 2 (American – Romanian Theatre Exchange), program realizat de Teatrul Odeon în parteneriat cu Centrul de dezvoltare dramaturgică Lark din New York, în prezența directorului John Eisner și a directorului de program Saviana Stănescu. Pe scurt, trei celebri dramaturgi americani: Arthur Kopit, Theresa Rebeck și David Henry Hwang au venit în România pentru a lucra pe texte proprii cu trei tineri regizori, Mara Roșu, Alexandru Mărgăreanu și Bogdan Drăgoi, dar și cu actorii teatrului Odeon. Rezultatul a fost trei seri de spectacole-lectură, multe impresii despre lucrul împreună dramaturg-regizor pe un text dat. Printre cei prezentați la conferința de presă de lansare a evenimentului a fost și regizorul Alexandru Dabija, foarte pregătit pentru a pune întrebări dramaturgilor. Iată ce s-a discutat:

Alexandru Dabija: Aș vrea să-l întreb pe domnul Kopit, știindu-i piesele din anii 60, 70, dacă există o majoră diferență între felul de a scrie atunci și ce se scrie acum.

Arthur Kopit Probabil. Nu poți să elimini complet modul în care piesele sunt produse. Când scriam la început, puteam să facem piese cu personaje foarte multe și era foarte ușor așa. La piesa mea *Indienii* nu am numărat niciodată câte personaje are și nu conta. Nu cred că aş mai putea scrie o astfel de piesă astăzi, aş vrea să cred că aş putea, dar este foarte greu. Eu nu prea am tendința de obicei să scriu piese cu puține personaje. Este mai greu să te simți separat ca scriitor de mediul în care se produc piesele. Pot să scriu o piesă și dacă e bună se produce, dar nu prea mai e ușor. Costă foarte mult să produci o piesă. Eu nu scriu ca să plac publicului, deci nu mă afecteză. Scriu doar piese pe care îmi doresc să le văd sau ceva ce încă nu am mai văzut. Deci îți ia energie să te blochezi, să nu te lasă influențat de realitatea în care scrii. Fiecare piesă a mea e diferită de toate celelalte. E ca și când mereu începi de la zero, asta nu s-a schimbat niciodată. Dar e o energie pe care trebuie să o consum acum de care nu aveam nevoie înainte. Este o foarte bună întrebare și foarte importantă.

Theresa Rebeck Aș vrea și eu să spun ceva. De curând mi s-a cerut să scriu o piesă pentru un teatru din

Dellaware, știi unde se află Dellaware? Cine știe? Și aveau bani să producă o piesă și aveau o companie mare pentru că sunt atașați la o universitate, asemănătoare cu Teatrul Odeon, și mi-au cerut să scriu o piesă pentru 20 de roluri. Și când i-am spus lui Arthur despre asta, m-a întrebat dacă nu mă va deranja faptul că aceasta va fi singura producție pe care o voi vedea după piesa mea? Și răspunsul meu a fost nu. Pentru mine, asta e de fapt o oportunitate de a scrie despre America la o scară mai mare. Este foarte greu să scrii despre America cu doi-trei oameni pe scenă. Pentru că e o țară foarte mare, cu probleme epice. Și am multe povestiri în cap, pe care nu am putut să le spun din cauza asta.

David Henry Hwang Și eu scriu o piesă mare. Din nou a fost o ocazie cu o companie din Oregon, care avea și o companie rezidentă. De obicei, nu mai iau comenzi, dar pe asta am luat-o pentru că m-am gândit: „cine îmi mai comandă o piesă cu atâtea personaje?”

Arthur Kopit Și eu aş vrea să adaug că piesa la care lucrez are foarte multe personaje. Ceea ce tocmai ați aflat acum este faptul că dramaturgii sunt nebuni!

Alexandru Dabija, talking with Arthur Kopit, Theresa Rebeck and David Henry Hwang at ARTE 2

With the occasion of the launching of ARTE 2 (American – Romanian Theatre Exchange), programme initiated by Odeon Theatre together with Lark Play Development Centre from New York, Romanian director Alexandru Dabija asked the American guests some questions which resulted in a fruitful dialogue. The fragments presented here are dealing with writing for theater, the playwright status in America, his role and how this role has changed in the past years. From the playwrights' answers many ideas are to be mentioned: the different ways of developing a play, the production of a play, different manners in expressing their need to write: books- for Theresa Rebeck and libretto - for David Hwang. Arthur Kopit still wants to write plays with as many characters as needed, no matter if they will ever be staged.

Alexandru Dabija: Totuși, forță creativă sau nevoie de a scrie se transferă în cazul ăsta în proza jurnalistică, sau în altceva?

Theresa Rebeck Am început să scriu romane, am două romane scrise și lucrez la al treilea. Nu mi-a plăcut deloc, dar iată că o fac, tocmai ca să scriu o poveste mai puternică, mai mare. Era important pentru mine să fac acest lucru.

Arthur Kopit Cred că nebunia dramaturgului este că, deși vede și știe că e de greu, el continuă să facă acest lucru. Lucrezi cu speranță că dacă e bună piesa, poate ea se va produce prima dată în altă țară, poate și mai ușor în Marea Britanie, poate și în State, tu oricum o vei scrie.

Alexandru Dabija: Dar în ce măsură mai există doza de experiment, de avangardă în scrierea unei piese de teatru, având în vedere că producțiile sunt din ce în ce mai studențești? Nu există atunci tentația foarte mare să se scrie un teatru experimental, un teatru dificil pentru public?

Arthur Kopit Nu știu cum să scriu o piesă de avangardă. Scriu ce scriu și altcineva spune că e de avangardă sau nu, iar piesele mele mă surprind pe mine însuși. E ca un copil care nu știi ce va fi: e ceva din tine, dar e și ceva din el. Și își va găsi locul, poate într-un teatru mic, dar nu-mi plac piesele pe care le simt scrise cu ideea de a fi „diferite”. Simt onestitatea piesei, dacă piesa este autentică sau nu. Oamenii pot avea opinii diferite, dar există adevărul acela pe care l-a văzut artistul, este vizuirea individuală a artistului care și-a găsit forma cea mai bună pentru ce vrea să spună. Deci naști ceva și te surprinde și vei vedea ce loc în viață va avea și unde va exista.

David Henry Hwang Eu scriu în feluri diferite, iar pe unele dintre piese le consider copiii mei, una este chiar „Copilul de aur”. Scriu pentru locuri în care simt că central de greutate apartine altcui. În operă ar fi compozitorul, într-o producție avangardistă poate că regizorul e principalul pion, într-un musical pe Broadway poate fi producătorul. Acolo încerc să fiu un bun mășteșugar. Eu sunt interesat de întreaga ecologie a operei și unele dintre ele se înscriu în avangardă.

Theresa Rebeck În America este dificil ca dramaturgul să devină locomotiva către o mișcare de avangardă și mi se pare că de multe ori se scriu piese de avangardă, mai experimentale, care de multe ori nu își vor găsi un loc, cărora nu li se va da viață.

Vorba de cultură

la Radio România Cultural



cu **Ema Stere și Attila Vizauer**
luni-vineri de la 12
www.cultural.srr.ro

PARTENERI MEDIA

SAPTE SERI
www.sapteseri.ro

 Radio
România
Cultural

*Liter*Net. ro

Art Theater *Act* Company

 metropotam.ro™

PORT.ro
cinema tv teatru

69

ÎN ORICE POZIȚIE O IEI,
REVISTA E LA FEL DE INTERESANTĂ.
ȘI PE FAȚĂ,
ȘI PE DOS.

SAPTE SERI



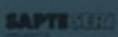
59484901290011



RODRIGO GARCIA ÎN ROMÂNIA, LA TEATRUL NAȚIONAL TIMIȘOARA, PREVIEW: 8 OCT. 2010, LA SĂLA 2

www.tntimisoara.com

Teatrul Național Timișoara este o instituție publică subvenționată de Ministerul Culturii și Patrimoniului Național



teatrul național timișoara
director general Maria-Adriana Hausvater



stagiunea
2010-2011