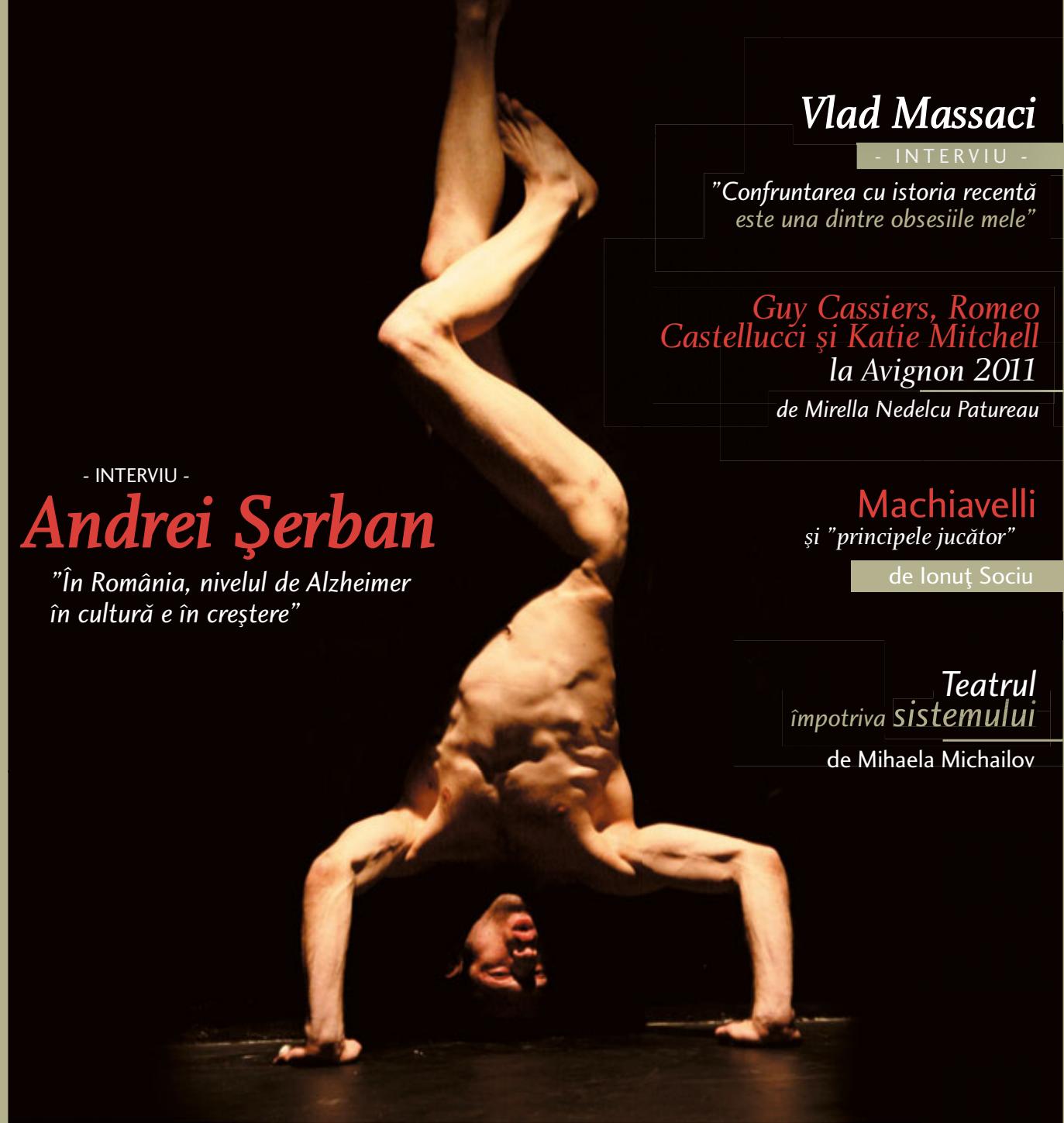


Scena.ro

REVISTA DE ARTELE SPECTACOLULUI

Nr. 15 octombrie/noiembrie 2011



Vlad Massaci

- INTERVIU -

"Confruntarea cu istoria recentă
este una dintre obsesiile mele"

Guy Cassiers, Romeo
Castellucci și Katie Mitchell
la Avignon 2011

de Mirella Nedelcu Patureau

- INTERVIU -

Andrei Șerban

"În România, nivelul de Alzheimer
în cultură e în creștere"

Machiavelli
și "prințipele jucător"

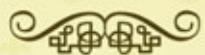
de Ionuț Sociu

Teatrul
împotriva sistemului

de Mihaela Michailov

Godot

CAFE - TEATRU



CEA MAI BUNĂ CAFEA DIN CENTRUL VECI.
O SCENĂ, UN PIAN. SPECTACOLE, CÂNTĂRI,
EXPOZIȚII, ÎNTĂLNIRI, DISCUȚII.

GODOT ÎȚI FACE CU OCHIUL.

Str. Blăncari Nr.14

021 31 61 682 | 0736 414 244 | contact@godotcafeteatru.ro
www.godotcafeteatru.ro

Freelance Artist

For Cristina Modreanu, the acrobat putting his life on stake tumbling through air without a safety net is a metaphor for the freelance artist. The same fierce courage is necessary to maintain artistic freedom, despite the constant struggle and uncertainty. In exchange, the resulting art tends to be more daring and vital. In Romania, in the absence of public policies to encourage independent cultural initiatives, the freelance artist is constantly tempted to give into the security of the institutional safety net. For the benefit of art, Cristina Modreanu advises: "If you think you're an artist, but you were never a freelancer, resign from your job at least for a while."

Am văzut în ultima vreme mai multe spectacole de circ – nu circul acela cu dresură de animale, ca în copilărie, unde te întrebui ce te șochează mai mult: miroslul animalelor, mila stârniță de tristețea lor de ființe captive, care le iese prin piele, sau riscul interacțiunii dintre fiară și om. Ci Noul circ, acea complexă formă de artă ce include elemente de teatralitate, dans, acrobație, gimnastică și o uluitoare disciplină, fără de care actul artistic nu ar fi posibil. Riscul pierderii integrității fizice, ba poate chiar a vieții – trapeziștii pe care i-am văzut dansând complicate coregrafia aeriene suspendați deasupra capetelor mulțimii nu aveau plasă de siguranță – se află mereu în prim-planul unor asemenea întreprinderi (într-o formă mai ușoară, la fel se întâmplă și în teatrul de stradă, care presupune apropierea extremă de public – vezi reportajul de la FETA 2011, Gdańsk). Astfel de acte artistice nu implică doar talent, antrenament și expresivitate cultivată atent și continuu, ci și o uluitoare formă de curaj, care stârnește instantaneu admirația. Pentru că e un curaj subînțeles, de care posesorul nu face caz în nici un fel, un tip de asumare onestă, deschisă, directă, care igienizează spontan raporturile dintre artist și publicul său. Aici nu e vorba despre iluzie, ca la teatru, nu se pune problema să ne mințim frumos (cum se întâmplă adesea pe scenă, ca în politică – a se citi excelentul eseu Machiavelli și "principele jucător", semnat de Ionuț Sociu în acest număr), ci despre un omagiu adus performanței. Pe care nu ai cum să nu-l privești cu admirație deplină și să nu-l invidiezi în cel mai bun sens al cuvântului. Fiindcă îți inoculează în mod subtil dorința de a atinge la rândul tău acel nivel înalt de performanță. Adică dorința – în ultim sens – de a fi mai bun. Ce altceva mai înalt poate arta să ne inspire? ***

Artiștii de circ riscându-și viața fără plasă de siguranță seamănă pentru mine cu artiștii "freelancer" de aici și de oriunde din lume. Artiștii neasimilați unei instituții, care aleg să-și exerseze liber creativitatea, asumându-și odată cu această libertate o uriașă responsabilitate, un volum de muncă cel puțin dublu și o permanentă stare de veghe. Aceasta din urmă este motorul principal care îi ajută să mențină ritmul proiectelor în care sunt implicați – și pe care adesea le gândesc, le construiesc, caută să le finanțeze și le promovează chiar ei – dar și cheia rezistenței lor interioare. Pentru că a fi liber, ca artist, înseamnă a avea o disciplină a artei tale, abilitatea de a o îngrijii ca pe o plantă exotică, menținerea unei atenții permanente față de lume și de viață, atenție din care această artă își extrage inspirația (în limbajul lui Zeami – "să-ți cultivi floarea", cum spune Andrei Ţăran în amplul interviu acordat revistei Scena.ro). Nu mai puțin, înseamnă să privești totul – viața și arta – cu mai multă relaxare și cu puțin umor, evitând să te iezi prea mult în serios. Spre deosebire de artiștii înscriși într-un sistem, care – cu puține excepții – nu se mai întrebă ce proiecte urmează, în ce spectacole vor fi distribuți, cu cine anume vor colabora, cum să-și mențină corpul/instrumentul de lucru în formă maximă,

foto: Lucian Spătaru



Cristina Modreanu

freelance artist / artistul liber

artistul liber trebuie să jongleze permanent cu răspunsurile la toate aceste întrebări. Și, mai ales, trebuie să nu uite să-și pună toate aceste întrebări. Nu e de mirare că de cele mai multe ori calitatea artei lui este apreciabil mai mare decât a artistului comod, care s-a întins pe canapeaua instituțională și se bucură liniștit de confortul ei (în ciuda neîncrederii generalizate în instituțiile statului pe care o declară în sondaje, românii continuă să prefere să rămână legați ombilical de acestea – o schemă schizoidă care nu poate să nu dea de gândit).

Pe scena românească, pe lângă toate aceste diferențe se mai înregistrează una, care dezechilibrează lucrurile și mai mult: cu o mentalitate distorsionată de sistemul comunist în decenii întregi, societatea românească se uită la artistul freelancer cu un dispreț abia mascat, ca și cum ar avea de-a face cu o insectă bizarră. Pentru cei întepeniți în funcții sau pe statele de plată e foarte greu de imaginat cum poate supraviețui cineva fără un venit constant asigurat de stat – care, nu-i aşa, are datoria să

sustină cultura, chiar și atunci când aceasta a uitat de mult care îi e misiunea în societate, și își amintește doar ce drepturi are, neșopticind nimic despre obligații. De multe ori, confruntați cu acest dispreț și subminații de obosela firească ce intervine după ani de libertate asumată, într-un sistem care încă are probleme cu înțelegerea și asumarea acestei libertăți, deși o exercează mai mult sau mai puțin autentic de peste 20 de ani, freelancer-ul renunță la libertatea sa și caută o plasă de siguranță. La noi, în absența unor politici publice care să încurajeze inițiativele culturale independente valoroase, asta se întâmplă mult mai repede în carieră decât pe alte meridiane. "Rata de înfrângeri" e sensibil mai mare.

Pentru însănătoșirea acestui domeniu, ar trebui dată o lege specială (care ar putea ajuta în toate domeniile la fel de bine): cine nu are în CV-ul lui cărăbușiva anii de libertate asumată nu poate să fie numit artist. Altfel spus, dacă te crezi artist, dar n-ai fost niciodată freelancer, dă-ți demisia cărăbuș

SINOPSISURI de noi piese contemporane
ȘTIRI despre lumea spectacolului internațional
LINK-uri către principalele evenimente festivaliere ale anului

Cu Scena.ro ești pe scena lumii!

Scena.ro îți aduce **interviuri** cu practicienii scenei românești și internaționale; **cronici** la spectacolele românești de teatru, dans și operă; **dezbatere** pe teme incitante privind viața teatrală românească; **eseuri** semnate de teoreticieni de peste graniță; **rubrici** de Cristina Modreanu, Alina Nelega, Visky Andras, Mirella Patureau (Paris), Mihaela Michailov, Saviana Stănescu (New York), Irina Ionescu (Londra) și mulți alții colaboratori din țară și din străinătate; **dosare speciale** anuale dedicate teatrului contemporan din alte țări (inclusiv synopsis-uri de piese noi).

Abonează-te și tu pentru 2012!

90 lei

Prețul unui abonament nou

75 lei

Prelungirea unui abonament existent



Scrie-ne la
[scena.ro@gmail.com.](mailto:scena.ro@gmail.com)

www.revistascena.ro 

Distribuită prin intermediul partenerilor noștri:

Librăriile **Humanitas** și
Librăriile **Cărturești** din toată țara
Ceainăria Bernschutz Lipscani
Librăria Engleză **"Anthony Frost"**
Violeta's Vintage Kitchen
Librăria **Jumătatea Plină** din București

Librăria **Book Corner** din Cluj
Salonul **Bernschutz Eremia Grigorescu**
Libraria **Avant-Garde** din Iasi
Libraria **Cartea de Nisip** din Timișoara
Godot Cafe Teatr

Un proiect finanțat de:

 **Centrul Național
al Dansului**

Cu sprijinul:

 **CONSILIUL GENERAL
AL MUNICIPIULUI
BUCUREȘTI**

 **PRIMĂRIA
MUNICIPIULUI
BUCUREȘTI**
CENTRUL DE PROIECTE CULTURALE

Sumar

FESTIVAL –

- 9** Mihaela Michailov – *Corpul post-Dracula*

INTERVIU –

- 3** Andrei Șerban
10 Mihai Măniuțiu
12 Ben Kellett
14 Vlad Massaci

CRONICA DE TEATRU –

- 17** Florența sunt eu, regia Alexandru Dabija
18 Antigona, regia Mihai Măniuțiu
19 Fără cap, regia Ioana Petre

EVENIMENT –

- 20** Platforma. Festivalul Temps d'Image de la Cluj

DOSAR. DANSUL CONTEMPORAN ÎN ROMÂNIA de Mihaela Michailov

- 21** Corpul evacuat - 2

CRONICA DE DANS –

- 27** Camera 1306, coreografia Cosmin Manolescu

IN/OUT –

- 28** Câteva nopți de vară la Avignon
31 FETA 2011, Gdańsk
34 Tanz im August 2011, Berlin
37 X-ON, Impulstanz Viena

ESEU –

- 38** Ionuț Sociu – *Machiavelli și „prințipele-jucător”*

RUBRICI –

- 40** Alina Nelega – *Pentru un fringe românesc*
41 Mihaela Michailov – *Teatrul împotriva sistemului*
42 András Visky – *Teatrul vechi și nou*
43 Irina Ionescu – *Galopul lui Joey...*
44 Mirella Nedelcu-Patureau – *Génica Athanasiou în penumbrele avangardei pariziene (I)*
46 Saviana Stănescu – *O tabără româno-americană*

VOICE OVER –

- 47** Jean-Lorin Sterian – *Lorean theatre*
48 CĂRȚI DESPRE CARE MERITĂ SĂ VORBEȘTI

EVENIMENT –

- 49** Ideo Ideis

- 52** ȘTIRI –

Scena.ro
REVISTĂ EDITATĂ DE ARTELOR SPECTACOLULUI

Revistă editată de Asociația Română pentru
Promovarea Artelor Spectacolului – ARPAS

Redactor-șef Cristina Modreanu

Colegiu de redacție

Magdalena Boianu, Anca Rotescu, Iulia Popovici
Ciprian Marinescu (secretar de redacție), Ionuț Sociu
PR Florentina Bratianof
Traducere în lb. engleză Ilinca Tamara Todoruș
Concepție grafică Antal Szilárd
Distribuția și comenzi Katia Pascariu - 07280 SCENA

Coperta I: István Téglás in Dance a Playful Body
spectacol prezentat în
Festival Moving Romania, Potsdam
foto: Irina Stelea

Tipar: Brumar, Timișoara

Scena.ro ISSN 2065 - 0248

Interview Andrei Serban: “In Romania, the level of cultural Alzheimer is rising.”

I interviewed by Cristina Modreanu, Andrei Șerban talks about this summer's Traveling Academy, where sixty young actors took part in the workshop at Ipotești exploring Zeami's teachings on the art of Nō. In its third year of activity, the project is motivated by Andrei Șerban's belief that actor training in Romania is at a low point, precisely at the moment when a renewal lead by the new generation of theater artists is needed. Șerban's own vocation for teaching and always learning, has shaped his career in theater and opera directing. Confessing to having no signature style, Andrei Șerban enjoys the balancing acts between different aesthetics and approaches, from academic to experimental. In his recent work, which will be showcased by the National Theater Festival this November in Bucharest, he has been exploring Chekhov. Andrei Șerban finds that Chekhov speaks eloquently about contemporary times, when we are so out of touch with both our deeper inner selves and a truthful external reality: “we don't live in reality, we don't see our fate, our potential, we live in a dream.”



foto: Mircea Cantor



Regizorul Andrei Șerban

„În România, nivelul de Alzheimer în cultură e în creștere”

Interviu realizat de Cristina MODREANU

Când vine vara, scena teatrală românească intră de obicei în letargie. Există însă un spirit animator care, atunci când apare, se impune ca o prezență magnetică. Regizorul Andrei Șerban a părăsit România în 1969 și a stabilit la New York, unde conduce, din 1992, catedra de teatru de la Columbia University, dar se întoarce vara pentru a împărtăși cu tinerii creatori români ceea ce a învățat și pentru a monta noi spectacole. Cu o zi înainte de a începe cea de a treia ediție a Academiei Itinerante Andrei Șerban, un proiect inițiat și susținut de ICR New York,

ne-am întâlnit la București pentru a vorbi despre relația ambivalentă a regizorului cu țara de origine și despre proiectele sale, fie ele americane sau europene. În această toamnă, Andrei Șerban este invitatul special al Festivalului Național de Teatru care include un Focus dedicat regizorului, prezentându-i cele mai recente producții realizate în România și Ungaria.

Revista Scena.ro mulțumește Institutului Cultural Român pentru găzduirea întâlnirii cu Andrei Șerban în frumoasa grădină din Aleea Alexandru.

PROMO

FNT 2011

Motto: „Omul, acest animal ciudat...” A.P. Cehov



FNT la rampă

Ediția 2011 a Festivalului Național de Teatru (FNT), care se va desfășura la București, între 28 octombrie și 6 noiembrie, are ca generic câteva cuvinte ce-i apartin unuia dintre cei mai importanți dramaturgi ai lumii, Anton Pavlovici Cehov, sub semnul căruia a stat, de altfel, intervalul supus selecției (stagiuina 2010-2011), întrucât anul trecut s-a aniversat un secol și jumătate de la nașterea scriitorului. Este și unul dintre motivele pentru care secțiunea intitulată „Focus” se concentreză asupra personalității și creației regizorului Andrei Șerban, artist de renume internațional și autor, în ultimii ani, al cătorva spectacole inspirate, direct sau indirect, din universul cehovian. Acestea li se adaugă un număr notabil de producții foarte diverse ca stil și ideologie, semnate atât de regizori de valoare unanim recunoscută, cât și de tineri direcțori de scenă aflați la începutul carierei, producții ce concretizează, fiecare în felul său, încercarea teatrului

românesc de astăzi de a răspunde întrebărilor ce-l preocupa pe omul universal dintotdeauna. Gruparea spectacolelor pe secțiuni urmărește să evidențieze unele dintre tendințele scenei autohtone actuale, oferind totodată spectatorului posibilitatea de a-și orienta mai rapid alegerea, în funcție de interes și preferințe. Organizatorii festivalului sunt Uniunea Teatrală din România – UNITER, Ministerul Culturii și Patrimoniului Național, Primăria Municipiului București prin ArCuB – Centrul de Proiecte Culturale al Primăriei Municipiului București și Consiliul General al Municipiului București. Director artistic și selecționer unic al ediției 2011 este criticul de teatru Alice Georgescu, iar director executiv este Aura Corbeanu, vicepreședinte UNITER. Includem, în continuare, lista spectacolelor românești participante la FNT 2011.

Dans în teatru

Crazy stories in the city, Teatrul Foarte Mic București
un spectacol de Arcadie Rusu

Nevestele vesele din Windsor de William Shakespeare
Teatrul Metropolis București, regia: Alexandru Tocilescu

Othello și prea iubită lui Desdemona, după William Shakespeare
Teatrul de Mișcare Studioul M Sfântu Gheorghe, regia: Mihai Măniuțiu

Yerma de Federico Garcia Lorca, Teatrul Tineretului Piatra Neamț
regia: László Beres

Teatrul de mâine

9 grade la Paris, Teatrul Act București, un spectacol de Peter Kerek

Blifat de Gabriel Pintilei, Teatrul Odeon București, regia: Alexandru Mihail
Purificare de Petr Zelenka, Teatrul Național București
regia: Alexandru Măzgăreanu

TV for dummies de Mona Bozdog și Mihaela Michailov
Teatrul Național „Vasile Alecsandri” Iași, regia: Ioana Păun

În prim-plan, actorul

Absolut!, după Ion Creangă, Teatrul Act București

Emigranții de Slawomir Mrożek, Club La Scena București

Felii de Lia Bugnar, Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu

Focus: Andrei Șerban – Cehoviziuni

Ivanov de A.P. Cehov, Teatrul „L.S. Bulandra” București
Strigăte și șopante de Ingmar Bergman,

Teatrul Maghiar de Stat Cluj

Trei surori de A.P. Cehov, Teatrul Național Budapesta
(invitat din străinătate)

Unchiul Vanea de A.P. Cehov, Teatrul Maghiar de Stat Cluj

Spectacole tematice

Caligula de Albert Camus

Teatrul Național „Marin Sorescu” Craiova
regia: László Bocsárdi

Cântăreața cheală și Lectia de Eugène Ionesco

Teatrul de Comedie București
regia: Victor Ioan Frunză

D'ale carnavalului de I.L. Caragiale

Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu
regia: Silviu Purcărete

Despre iubire la om, după A.P. Cehov

Teatrul Dramatic „Sică Alexandrescu” Brașov
regia: Alexandru Dabija

Furtuna de William Shakespeare

Centrul Cultural pentru UNESCO „Nicolae Bălcescu”
București, regia: Victor Ioan Frunză

Galaxia Švejk, după Jaroslav Hašek

Teatrul Tânărăcă București
regia: Alexander Hausvater

Îngropăți-mă pe după plintă, după Pavel Sanaev

Teatrul „L.S. Bulandra” București
dramatizarea și regia: Yuri Kordonsky

Însemnările unui necunoscut, după F.M. Dostoevski,

Teatrul „L.S. Bulandra” București
regia: Alexandru Darie

Leonce și Lena de Georg Büchner

Teatrul Maghiar de Stat Cluj, regia: Gábor Tompa

Macbeth (un studiu) de William Shakespeare

Teatrul Național București (Centrul de Cercetare și
Creație Teatrală „Ion Sava”)
regia: Radu Pencilescu

Mai întâi te naști de Line Knutzon

Teatrul „Andrei Mureșanu” Sfântu Gheorghe
regia: Radu Afrim

Metoda, după Metoda Grönholm de Jordi Galcerán

Teatrul „C.I. Nottara” București
regia: Theodor Cristian Popescu

Mountainbikers de Volker Schmidt

Teatrul German de Stat Timișoara
regia: Radu Alexandru Nica

Neguțătorul din Venetia de William Shakespeare

Teatrul „Tamási Áron” Sfântu Gheorghe
regia: László Bocsárdi

Platonov de A.P. Cehov, Teatrul Național Târgu-Mureș,
compania „Tompa Miklós”, regia: Zsolt Harsányi



foto: Micafotografă

Este inevitabilă într-o discuție cu Andrei Șerban o paralelă între România și America. N-o să vă întreb asemeni lui Andrei Pleșu cu ani în urmă "De ce te încăpătânezi să vii în țară?", ci doar cum se vede țara atunci când reveniți? Vi se pare că se schimbă lucrurile în societatea românească și în teatru în special?

În teatru se schimbă, dar nu atât de radical și de iute cum mi-aș imagina că ar trebui să se schimbe, pentru că generația de mijloc și cea veche continuă de fapt fiecare în stilul lui și rar văd surprise. Pe cei tineri și foarte tineri nu-i cunosc aşa de bine, fiindcă nu sunt încă acceptați în instituțiile oficiale. Unii dintre ei refuză aceste instituții, ceea ce e un semn al revoltei, al tinereții, iar asta e foarte bine, dar nici acolo nu văd o luare de poziție adeverătată, vitală, organică, nouă, puternică. Realmente nu o văd. Iar la nivel de învățământ lucrurile stau destul de dramatic. De câte ori vin, probabil că am un aer foarte

critic și foarte arrogant în ce spun și de-asta sunt foarte puțin simpatizat de multă lume. Când am spus într-o conferință la TNB că școala românească de teatru e într-o mare criză s-a creat un val, deși nu spusesem nimic original. Toată lumea știe că aşa este, dar faptul că am spus-o eu a creat reacția. De aceea simt o responsabilitate cu acest workshop pe care îl fac la Ipotești - am văzut peste 250 de tineri la audieri.

E a treia ediție a Academiei Itinerante, proiect inițiat în 2009 de ICR New York. Ați observat diferențe de la o ediție la alta? Entuziasmul crește. Nu mă așteptam. Toți vor să vină. Eu fac o audiere - participanții trebuie să pregătescă un cântec și un monolog - și ce văd este că majoritatea au terminat școala, dar au foarte puține mijloace, sunt foarte puțin pregătiți, și de necrezut cînd vezi cum bate vântul prin ei. Și au absolvit de la profesori mari, celebri... Acești copii trebuie ajutați, dar ce pot face într-un workshop de 2 săptămâni? Aș fi vrut să lucrez cu maximum 20, un nucleu restrâns de care să mă pot ocupa intens, dar anul acesta am ajuns să accept 60. Atât de mulți au nevoie,



foto: Mircea Cantor



încât nu mai contează că pentru mine ar fi mai comod să lucrez cu mai puțini. Voi încerca să dorm mai puțin și să lucrez cu fiecare individual. În același timp, ce se întâmplă în România e foarte interesant – e o lume în mișcare spre altceva, nu se știe spre ce, totul e sub semnul întrebării, nimic nu e stabil și asta e foarte bine. E un teren în mișcare, aproape de cutremur, dar sunt semne că poate să meargă spre bine. Văd posibilitatea unei noi generații care nu s-a exprimat încă, dar care va aduce un suflu nou. Simt că se poate întâmpla.

Ați putea paria după primele ediții pe niște nume ca fiind parte din acest viitor al scenei românești?

N-aș vrea să dau nume, fiindcă i-aș jigni pe cei nenumărați. Ce le spun tuturor este că în artă imposibil devine posibil și posibilul devine imposibil. Posibilul – adică tot ceea ce este evident, știut, mediocru. Vedem foarte des asta. De aceea acel "ah!" ce marchează surpriza produsă în subconștient, acesta este scopul nostru în teatru. Pentru asta facem totul. Pe mine, deși sunt în vîrstă a treia a vieții și a carierei, ceea ce m-a ținut întotdeauna nu neapărat Tânăr, dar nemulțumit, în căutare, este faptul că nu m-am limitat la un stil anume. Cred că această nemulțumire față de mine însuși îmi produce o stare de disconfort de care am nevoie. Nu cred că am făcut ceva care să rămână. Dar tot ceea ce am făcut, am făcut nu ca să fiu aplaudat, ci ca să mă ajute să trăiesc, să comunic cu alții, să mă eliberez pe cât pot de prejudecăți, de propriile mele închisori. De aceea mă îndrept foarte mult spre cei foarte tineri. De exemplu, ce o să fac la Ipotești se bazează pe o carte care va fi publicată la Editura Nemira – *Tratatele Nô* ale lui Zeami, pentru care am scris prefață. E cartea care mie îmi place cel mai mult dintre cărțile de teatru. Vreau să le citesc din această carte cursanților, pentru că sunt aici lucruri extraordinare, care ne-ar putea ajuta. De exemplu: despre floarea care nu se ofilește, imaginea esențială a căutării în teatrul japonez. Un copil începe de la 4 ani să studieze Nô – la el vocea, prospețimea, farmecul, totul merge – el are floarea. La 12 ani vocea se schimbă, devine un clapon, trupul se înalță, devine stângaci, nu mai știe

ce-i cu el, începe adolescența: floarea e acolo, dar începe să se scutore. După 20 de ani, dacă antrenamentul nu e susținut, floarea se ofilește. Cine nu are floarea până la 35 de ani, cu greu o mai obține, iar dacă o ai, este esențial după această vîrstă să o cultivi. Zeami vorbea despre tatăl lui, Kanami, care la 51 de ani juca încă roluri mai usoare, fiindcă nu mai avea energia tinereții, dar de câte ori era pe scenă capta total atenția publicului, fiindcă avea încă această stare de grație – floarea. Floarea care nu se ofilește și se menține vie până la bătrânețe este floarea adevărată. Pentru cei tineri, ideea de a înțelege metafora florii este esențială. Pentru că am pierdut simțul calității, suntem centrați pe cantitate – să acumulezi, să obții, să ai succes – în schimb, cum nu primești nimic înapoi, spiritual vorbind, nici nu știi când devii arid. Mai este o frază care îmi place foarte mult aproape de maestri și de ce trebuie să transmiti: *Cel care știe să descopere nouă explorând vechiul este demn să-i învețe pe alții*. Asta mi se pare foarte frumos.

De fapt, ceea ce vreți să le oferiți acestor oameni într-un timp foarte scurt este o cheie către ei însăși. Căți dintre ei reușesc să învețe să folosească această cheie, din câte ați observat până acum? Ii mai urmăriți după aceea?

E greu de spus. Un exemplu e tot ce s-a întâmplat cu generația Tânără de la Naționalul bucureștean după scurtul timp în care am făcut greșeala de a accepta să fiu director acolo. Atunci, în 90, i-am adus crezând că vor induce o nouă energie în vechiul schelet al elefantului muribund. După ce am făcut *Trilogia...* și celelalte spectacole, după tot antrenamentul coordonat de actori americani, după tot ce li s-a oferit credeam că ceva s-a depus în ei. Dar din clipa în care am plecat, tot ce au făcut a fost să încerce să se asimileze spiritului învechit al Teatrului Național, să se integreze, să capete o poziție confortabilă și să fie ca ceilalți, fără să dorească să schimbe nimic. Ei sunt azi mai bătrâni în spirit decât cei cărora trebuia să le insuflu tinerețea. Asta a fost prima mare deceptie, să-i văd pe acești tineri că au trădat acele idealuri de drum împreună. A fost trist și să văd că tot ce am încercat n-a ajuns nicăieri. Apoi am făcut câteva workshopuri, cu mulți tineri în România, din fericire cu alte

Ivanov // foto: Bulandra



concluzii: unii îmi spun când îi văd după ani cât de mult a însemnat pentru ei, că i-a atins. Nu știi cum te atinge o astfel de experiență, în workshopuri căutăm realmente imposibilul. Zilnic eşti în fața necunoscutului. Exemplul meu: în anul petrecut când eram Tânăr cu Peter Brook la Centrul Internațional de Cercetări Teatrale din Paris eram zi de zi sub teroare, mă întrebam constant că voi mai rezista, pentru că tot timpul eram provocat să fiu în dificultate. Nimic nu era comod, sau de la sine înțeles, trebuia să mă întreb constant: de ce fac teatru?, de ce sunt aici? ce caut? Atâtea întrebări iar fiecare întrebare era o cheie... mai mult decât puteam să diger atunci. După aceea însă, toată viața mi-am amintit de acest an, încă și azi profit din aceste întrebări. Mi-a luat foarte mult timp să asimilez, digestia a fost foarte înceată. Dar în fiecare din noi ceva s-a depus, acolo unde contează, în esența fiecăruia, chiar dacă nu la fel în toți. Deci, în workshopuri ceva se transmite. Un exemplu frumos pentru mine este Marius Manole, care a venit la Horezu, la două Academie unde lucram ceva legat de Brâncuși. N-am reușit să facem un spectacol, dar am fost acolo 10 zile de cantonament, timp în care el, care nu mai fusese la săa ceva, era la început foarte nervos. Ziua începea la ora 6 dimineața cu un exercițiu de liniste – pur și simplu stăteam cu totii împreună, în tacere, o tacere care durează. Pentru actori, care vorbesc mult pe scenă, e bine să învețe din când în când să tacă. Să beneficieze de liniste. Iar Manole, care nu putea să stea locului o clipă, găsea asta imposibil, în primele zile exploda. Apoi, ceva s-a întâmplat în el, în atitudinea lui, o atenție nouă, o concentrare diferită și în timp – (fiindcă am lucrat cu el la Ivanov la Bulandra) – a devenit clar că ceva în sensibilitatea lui a fost atins. Se concentrez mai mult, nu mai merge în 70 de locuri să facă 70 de spectacole, a înțeles că are nevoie de liniste, de o direcție interioară. Eu cred că el e conștient azi de pericolul de a pierde floarea în mijlocul carierei sale.



Poate un alt cuvânt pentru asta ar putea fi "echilibru". Cuvânt care se leagă și de traseul dvs. definit de cineva drept "echilibrism între două lumi" – formulă care aproape a devenit titlul autobiografiei dvs. apărute la Polirom. Ce vă aduce acest echilibru permanent pe care încercați să-l păstrați între America pe de o parte și România/Europa pe de alta? Tot timpul mă întreb... Într-un fel, nu mă regăsesc, cred că despre asta e vorba. Sunt permanent între teatru, operă și învățământ. E un fel de jonglerie, de echilibristică – o căutare care continuă să fie foarte experimentală, mai ales cu studenții, mai puțin în teatru, acolo nu se mai face asta aşa de mult. În America sigur nu, dar nici în România. Pentru mine, un experiment în România a fost spectacolul *Purificare*. Dar, evident, a avut riscurile sale, ca orice experiment, a creat controverse, fricțiuni. La fel și *Tanacu*, un gen controversat de teatru documentar. Cert e că nu pot tot timpul să fac asta – mai ales în teatre mari care vor un spectacol mare, cu o piesă clasică. Apoi, în operă, mai ales la cele mari – Paris, Viena – sunt anumite cerințe, anumiți cântăreți... Când ai cântăreți precum Renée Fleming sau Domingo e foarte greu să-i schimbi. Îmi și place să jonglez, să lucrez mai academic, iar apoi să revin la ceva mai experimental. Prins între diverse forme, sunt în căutare de ceva ce nu voi găsi niciodată. E ca și cum ai monta *Hamlet* – nu există *Hamlet* perfect, e o piesă imposibilă, încerci să-i vei găsi, căci *Hamlet* e mai presus decât oricare din noi – dar revii la el iar și iar, nu ai de ales. Un alt motto pe care îl am pentru Ipotești, ca să-i inspir pe tineri este: când discipolul a întrebat cum să lucreze ca să ajungă la împlinire, maestrul i-a răspuns: "căută ca și cum ai găsi și găsește ca și cum ai continua să cauți".

Căutăm totuși acel "om nou", o sintagmă compromisă de vocabularul comunist. Actorul vechi – nu actorul antic – ci actorul contemporan muribund plin de clișee, de manierisme, trebuie înlocuit de actorul nou – un actor al viitorului. Dar ce înseamnă un actor al viitorului? Cum va fi un actor în 50 de ani?

Iată o întrebare foarte interesantă – întrezăriți un răspuns?
Nemulțumirea față de mine este că întotdeauna cau... în trecut, în realismul psihologic, din care continuăm să ne hrânim. Tot din Stanislavski – din asta trăim. Când se va naște un nou profet al teatrului care să atingă ceva ce nu știm încă? Ce-ți aduce libertatea ca actor? Ce înseamnă un actor nou, un om liber? Când cauți metafore de acest tip, le cauți în dans sau în jazz, nu în teatru. Cel

mai frumos exemplu de libertate este acela al jazzmenilor: pleacă de la o temă, apoi improvizează, revin la melodie, se ascultă unii pe alții, și iar improvizează liberi, dar într-o structură. În dans, a existat Merce Cunningham, pe care după Brook I-am admirat cel mai mult, I-am privit ca pe o icoană. În dansurile lui văd imaginea frunzelor mișcate de vânt: atâtă libertate, fiecare creangă, fiecare frunză are dinamica ei, ritmul ei propriu- și în același timp sunt într-o armonie perfectă, libere și împreună, aparținând aceleiași surse, căci toate sunt legate de trunchi. Nimeni în dans n-a făcut asta, toți coregrafei se fixează într-un concept. Singur Merce era aproape de natură.

În același timp, acum, după dispariția lui care era – să spunem pentru a continua metaforă – vântul, dansatorilor săi le este foarte greu să mai continue, iar ansamblul e în prag de dezintegrare. E foarte greu să-și găsească singuri libertatea pe care el le-o dădea. Pe când în cazul altor mari dansatori, operele rămân și pot fi dansate în continuare.

Așa este, dar pentru mine asta este arta adevărată.

Efemeră.

Exact, efemeră. Deocamdată, după tot ce am făcut în viață mă consider ceea ce Craig numea "meșteșugar șef". Nu mă consider un artist, pentru mine Merce Cunningham este un artist, eu nu am ajuns acolo.

Gordon Craig spunea că un meșteșugar e cel care ia o operă și o reface, în așa fel încât ea să pară ceva complet nou. Astăzi, e ceea ce încerc să fac, măcar din când în când, modest vorbind. Dar un adevărat artist e cel care creează ceva care nu seamănă cu nimic altceva. Sunt departe de asta. De exemplu, când văd tinerii care imită stilul Purcărete sau stilul Afrim mă gândesc că e un drum închis. Îmi pare bine că ei nu mă pot imita pe mine, fiindcă eu nu am un stil. Dar e foarte greu să găsești ceva al tău și să ai curajul, disciplina, rigoarea, curiozitatea și să nu-ți fie frică de emoție. Mă uit la teatrul german, cu care am o relație de atracție-respingere: într-un fel, ceea ce fac ei este extraordinar, în acest moment sunt cei mai tari – au actori excepționali, preciși, inteligenți, au regizori care au curaj și merg foarte departe în tot felul de încercări. Problema mea cu ei este că acest teatru fiind intelectual, taie emoția. Eu mă duc la teatru ca să simt ceva, nu ca să gândesc. Am probleme cu post-brechianismul care te obligă să gândești. Urăsc sentimentalismul, dar mi-e sete de emoție, de revelație, de surpriză, de acel "ah!" spontan pe care îl poate provoca teatrul. Pentru mine, un actor este cineva care este, care are prezență (în engleză *presence*) care transmite ceva fără să facă nimic, doar fiind acolo, îți comunică ceva. Deci, merg la teatru pentru a simți ființa umană, esența ființei, ce ține de subconștient, de o sensibilitate necunoscută. Astăzi nu ne permite teatrul german – care e prea axat în comentariul social, în critica socială – dar dincolo de asta mai e și ceva ce ține de inefabil, de mister, de un nor al necunoașterii care permite o deschidere spre altceva.



foto: Mica fotografă

Ivanov // foto: Bulandra

În România, Natașele-egale cu ele însеле, cu zero idealuri și fără vizuire - câștigă.

Spectacolele dvs. din ultima vreme au avut implicit un comentariu la adresa societății românești. Cum vedeați această societate din punct de vedere politic?

Cred că *Ivanov* reprezintă cel mai bine ceea ce spuneți. Deși e o piesă de tinerețe, *Ivanov* spune ceea ce ne atinge în acest moment: pe de o parte există dorința aprigă de a avea, de a poseda, de a fi cineva, de a fi cel dintâi, recunoscut de ceilalți - deci tot ceea ce e materialist, palpabil, greoi. În același timp, personajul *Ivanov* și cineva care se simte încis, nu-și găsește locul - nici acasă, nici la prietenii, nici cu soția, nici cu Tânără amantă care vrea să-l salveze. *Ivanov* moare de înimă rea, sufocat de prea multă poluare a unui aer viciat pe care nu poate să-l respire. El caută o două viață, la care nu are acces. Așa cum trăim acum, nu există nici un fel de a ajunge la acea altă realitate care este în noi. Eu sunt convins că în fiecare dintre noi există două vieți, dar nu avem acces decât la prima, la cea vizibilă. Cehov ne amintește subtil că trăim mereu la suprafață. Iar cealaltă viață care există în noi apare în momente foarte rare: ori când ne îndrăgostim foarte tare, ori când cineva apropiat moare... atunci apare o altă chemare. De astă suferă *Ivanov*. La Cehov cuvântul era plăcileală, dar l-am retradus... fiindcă de fapt e vorba despre depresie. Lui *Ivanov* îl lipsește contactul cu o altă realitate dinuntru lui, simte o absentă, ca și cum nu e nimic acasă, parcă ar fi un străin față de sine însuși. Cum e posibil să trăim o viață mediocră, în care nu avem nici o vizuire despre noi sau despre lume? Cehov face radiografia omului de azi. De aceea *Ivanov* atinge adânc ceea ce se întâmplă acum în România.

Festivalul Național de Teatru include în acest an un Focus Andrei Șerban, evenimentul aflându-se în 2011 sub semnul lui Cehov, de care ați fost foarte interesat în ultima vreme - ați montat piesele lui în România, Ungaria, Rusia. Ce spune Cehov esențial pentru omul contemporan, de ce această întoarcere la opera lui?

Fiind doctor, îmi imaginez că Cehov lucra toată ziua cu oamenii. Dimineața vizita pacienții, iar între 3 și 6 se pare că avea activități sociale - era implicat să facă creșe pentru copii, parcuri etc, avea o uriașă conștiință socială, extraordinar! - apoi seara scria. Folosea tot acest bagaj pentru a scrie impresii, cu o mare detașare. Un doctor bun nu este sentimental, el trebuie să privească detașat pacientul, dar și să aibă interes real, o anumită compasiune. Aici, nordicul Bergman îi seamănă, fiindcă are o răceală uluitoare, dar și o căldură incredibilă. Liv Ullmann - o senzualitate tip *hot and cold*. Cehov făcea în piesele lui o radiografie, un raport, nu e nici o interpretare acolo. Captează viața ca un fotograf de geniu, ce poți să spui? Ne arată cum suntem, ne arată că trăim 95 la sută din timpul vieții în iluzie, în vis, și căt de ridicol, comic și dureros de tragic este acest fapt. Asta sper să descriu și în spectacolele mele.



Intuitia că există o două realitate - ce spuneam mai devreme. De exemplu, faptul că surorile vor să meargă la Moscova. Ce-i aşa de greu? Sunt fete de general, pot lua un bilet de tren, ce e aşa de complicat? Dar aici, în provincie, sunt fetele generalului care vin de la Moscova, pe când la Moscova ar fi niște provinciale. Deci acel "La Moscova, La Moscova!" e un fel de minciună, o iluzie. Nu trăim în real, nu ne vedem situația noastră, trăim într-un vis. Iar asta are atât de multe variante de iluzii, de minciuni frumoase cu care ne amăgim. Un personaj ca Natașa - ai crede că e o bestie. Dar Cehov spune că personajele lui nu sunt nici eroi, nici ticăloși, deci Natașa nu e o bestie. E cineva care trăiește în prezent, spre deosebire de toți ceilalți, cineva foarte pragmatică care profită de faptul că surorile trăiesc în iluzie. Sigur că idealurile ei sunt mic-burgheze, lipsite de o vizuire, dar trăim într-o lume în care Natașa câștigă, ea este egală cu ea însăși. Așa e și România - aici Natașa cea fără vizuire, câștigă. Cu toții avem dorințe - să trăim mai bine, mai inteligent, dar toți spunem "de mâine schimb totul". Nu de azi, dar de mâine. Asta se cheamă *boala lui mâine* și suferim cu toții de ea.

Există o prejudecată destul de răspândită în România despre lipsa de cultură din America, cum răspundeți celor care au impresia că Europa e mai presus din acest punct de vedere? Să iau de exemplu studenții de la Columbia. Când vin la audieri habar nu au de nimic, deși tineri, au "Alzheimer cultural". Din punct de vedere al sofisticării și a plăcerii când lucrezi în Europa, tinerii citesc, sunt mai pregătiți intelectual. Diferența însă vine după aceea, fiindcă atunci când intră în facultate studenții americanii sunt acolo "trup și suflet", se aruncă cu totul în ceea ce fac, sunt total angajați, au curajul de a merge peste orice limită cum nu am văzut în nici o altă țară. Deci admir dedicația și seriozitatea lor. E adevărat că nici nu au de ales, plătesc câte 50.000 de dolari pe an ca să lucreze cu mine, deci nu și-ar permite să nu ia lucrurile în serios. Eu nu aş da acești bani! Dar în România, e mult mai greu să-i faci pe tineri să se concentreze cu adevărat, iar nivelul de "Alzheimer" în cultură e în creștere.

Interviul integral pe

www.revistascena.ro



The post–Dracula Body

Mihaila Michailov writes about the Moving Romania dance festival that took place at the fabrik Potsdam in Berlin. A project initiated by Ciprian Marinescu, Moving Romania is not simply an occasion to familiarize German audiences with the Romanian dance scene. As a research forum, the festival brings into discussion the managerial practices, work habits, and creative methods specific to both countries.



Corpul post-Dracula

Mihaila MICHAILOV

"Cînd vine vorba de România, cine nu se gîndește la Nadia Comăneci, Ilie Năstase sau Dracula - dar la dans?"

Este întrebarea pe care și-o pune Sabine Chwalisz, directoarea artistică a companiei fabrik Postdam (lîngă Berlin), un spațiu de dans contemporan pe care și-a dorit să-l faci plic și să-l duci cu tine în bagajul de mînă. Și asta nu numai pentru că este situat lîngă un lac superb care-ți face diminetile mai vii, ci, mai ales, pentru că are cam tot ce îți-ar trebui ca să luceuzzi în liniște la o piesă: studiouri de repetiții, sală de spectacole, o cafea retro, camere pentru artiștii-rezidenți și o echipă extrem de implicată în proiecte. Pe scurt, fabrik este un spațiu de artă contemporană în care se regăsesc discursuri corporale multiple și intervenții care s-ar putea defini cel mai bine prin eterogenitate, trăsătură stilistică specifică și festivalului **Moving Romania**. Inițiat de Ciprian Marinescu și realizat împreună cu coregraful Cosmin Manolescu, în calitate de curator, **Moving Romania** a fost mai mult decât o prezentare a unor spectacole românești. Festivalul a reprezentat un spațiu de cercetare activă, care a pus în discuție atât practici manageriale specifice celor două contexte culturale – cel românesc și cel german –, cât și practici de lucru, metode și formule proprii artiștilor invitați. Festivalul a avut rolul unui generator de idei strategice pentru apariția (în cazul nostru) și evoluția (în cazul nemților) unor cadre de gîndire contemporană în care diverse demersuri să poată lăsa, pe termen lung, urme solide.

Atelierul desfășurat în cadrul **Moving Romania** a creat formatul propriei unei reflectări corporale care a depășit construcția unei arhive de exerciții, axîndu-se pe schimbul de competențe și preocupări ale dansatorilor și coregrafilor prezenți.

Atelierul a început cu o plimbare cu obiective mai mult sau mai puțin precise prin Postdam, în care participanții, împărțiti în grupuri de acțiune, au avut de structurat o călătorie. Pe o foaie de hîrtie au fost scrise 28 de puncte pe care membrii grupurilor le aveau de parcurs. Pe măsură ce traseul – formă de socializare a corporilor echipei cu cei cu care interacționau – evoluva, țintele devineau din ce în ce mai abstracte și mai subiective în ce privește poziționarea într-un spațiu dat:



14. Găsește un "loc neterminat" indiferent ce-nseamnă pentru tine acest lucru și încercă să-l termini folosind mișcări sau cuvinte.
15. Găsește un "obiect pierdut", oricare ar fi el pentru tine, și ia-l cu tine.

În grupul din care-am făcut parte, trebuia, la un moment dat, să numărăm păsările și cîinii, și pentru că n-am dat de nici o pasăre vie, am început să fotografiem păsări din vitrine. În secunda în care am terminat de fotografiat vreo 3 bufovi, au zburat deasupra noastră patru păsări.

Relevanța unui astfel de exercițiu în cadrul unui atelier de dans este că problematizează poziția corpului social, mediile cu care acesta intră în contact, fără să fie, de multe ori, conștient de potențialul lor, precum și apartenența la un grup cu o dinamică unitară. Exercițul extinde rolul corpului scenic, propunîndu-i o varietate mult mai mare de contexte de acțiune și o gîndire mult mai laxă a noțiunii de spectacol contemporan. Participarea devine astfel o experiență socială care aduce în discuție felul în care funcționează o rețea arbitrară de socializare (membrii grupului au tras, la început, biletele cu numărul echipei din care

au făcut parte) și modul în care această arbitraritate ne definește, pînă la un punct sau de la un punct încolo, relațiile.

La finalul celor patru ore de mers și coabitat, grupurile și-au prezentat jurnalul colectiv de călătorie, punctînd cele mai importante momente.

Următoarele zile ale atelierului au continuat cu schimburile de exerciții propuse de dansatori și cu prezentări în cadrul cărora au fost arătate DVD-uri cu fragmente din spectacolele lor, care au stimulat discuții vii.

Moving Romania a fost gîndit ca o platformă de reprezentare a corpului contemporan în contexte interdependente.

Festivalul Moving Romania a fost organizat de către Institutul Cultural Român din Berlin, fabrik Potsdam și Asociația Română pentru Promovarea Artelor Spectacolului. Moving Romania este un proiect finanțat de Centrul Național al Dansului București și de Fundația Robert Bosch.



Regizorul Mihai Măniuțiu a devenit de curând directorul general al Teatrului Național din Cluj, funcție din care își propune să imprime teatrului un puternic caracter internațional. Prima „deschidere” către exterior o face... în sens invers, odată cu Întâlnirile Internaționale de la Cluj (7-9 octombrie 2011), festival de trei zile care se concentrează pe opera lui Gellu Naum și care așteaptă la Cluj oameni de teatru din toată lumea.

Regizorul Mihai Măniuțiu

“În acest moment există riscul insularizării teatrului românesc”

Interviu realizat de Ciprian MARINESCU

Într-un interviu pe care mi l-ați acordat pentru revista www.artactmagazine.ro, pe vremea când nu erați încă director general al Teatrului Național din Cluj, v-am întrebat: „Dacă mâine s-ar elibera postul de director general, ați candida?” Iar dvs. ați răspuns: „Situația e aşa de încinsă în teatru că nu vreau să răspund la întrebarea asta, din mai multe motive. Eu am un răspuns foarte ferm în mine, dar cred că o trupă nu devine în primul rând puternică prin director.” Cum comentați astăzi răspunsul de atunci?

O trupă de teatru devine puternică în măsura în care conștientizează și

exploatează în chip divers și creator spiritul de echipă. Când spun trupă nu mă gândesc numai la actori, ci la toate departamentele și serviciile angajate în realizarea unui spectacol. Asta e direcția pe care caut să o imprime Teatrului Național din Cluj. Eu am la activ doar opt luni de manageriat și primul bilanț real nu poate veni înainte de doi ani – deoarece sunt multe proiecte și programe în desfășurare și nefinalizate încă. Deocamdată, îmi place să cred că trupa a crescut în forță, ceea ce îmi dă și mie forță de a continua, în ciuda faptului că poziția administrativă pe care o ocup e cronofagă și adesea extenuantă.

Unul dintre programele din proiectul dvs. de management este „Prioritate: România”. În cadrul acestuia, intenționați să organizați, anual, Întâlnirile Internaționale de la Cluj. Ce motivații interioare au pornit acest program?

Motivații interioare? Aceleași, probabil, care mă determină, ca regizor, să lucrez cu trupe și în teatre unde aventura spirituală mai e posibilă și unde se pot recrea, pentru o anumită perioadă de timp, condiții de muncă de laborator. Sper ca Întâlnirile de la Cluj să se constituie într-un laborator teatral care să ne inspire în cele mai diverse și mai surprinzătoare chipuri.

Vă propuneți, prin acest program, „promovarea teatrului românesc, precum și redimensionarea corectă a imaginii culturale a României în spațiul național, european sau internațional.“ Care considerați că este imaginea actuală a României în străinătate, astfel încât să aibă nevoie de o „redimensionare corectă“?

Reprezentarea României în lume, cel puțin sub unghi teatral, este mult prea palidă și mult sub potențialul ei real. Cred că în momentul

Interview Mihai Măniuțiu: "I hope the Cluj Gatherings will take the shape of a theater laboratory that will inspire us."

Ciprian Marinescu interviews theater director Mihai Măniuțiu about some of the projects underway at the National Theater in Cluj under his new leadership. A first festival, International Gatherings (7-9 October 2011), will showcase three productions of plays written by Gellu Naum. By inviting international theater artists in Cluj, Mihai Măniuțiu hopes to foster exchanges, adventures, and vital experiments.

de față există riscul unei insularizări a teatrului românesc. Îmi interzic să fiu nostalgic, dar amintiți-vă, totuși, de efervescența din anii 1993-1999. Desigur, sunt mulți factori psihologici, politici și sociali care pot explica diferența dintre acea perioadă și ziua de azi. Dar „intrarea în normalitate” să însemne din nou pentru noi „intrarea în anonimat”?

Întâlnirile Internaționale de la Cluj se întâmplă în țară. În ce măsură șansele de succes în ceea ce vă propuneți se păstrează, dacă promovarea internațională este făcută în sens invers celui obișnuit – nu prin organizarea evenimentului în străinătate, ci prin atragerea programatorilor la Cluj?

Cei pe care îi aşteptăm nu sunt în primul rând programatori, cum eu nu sunt, ca director general al TNC, în primul rând programator, ci regizor de teatru. Cei care vor fi prezenți la Cluj sunt artiști, creatori influenți în domeniul lor, iar întâlnirea dintre ei va duce, să sperăm, la combinații și schimburi artistice care ne vor fi benefice tuturor.

Prima ediție a Întâlnirilor se concentrează pe creația lui Gellu Naum. De ce găsiți acest autor reprezentativ pentru lansarea acestui program și pentru teatrul românesc al anului 2011? Gellu Naum este o figură emblematică a avangardei românești, un mare poet și un autor dramatic altfel decât ceilalți. Gellu Naum reprezintă, pe de o parte, o reușită a creației autentic-experimentale și, pe de altă parte, ne semnalează, cred, prin chiar această reușită, o curență a noastră. Spiritul avangardist, autenticul spirit avangardist ne lipsește, azi, în mod dramatic, în aria teatrului. Iar consecința poate fi, cum am mai spus, insularizarea, retragerea plină de afectare și de false închipuiri într-un mod de a fi și de a lucra care e pură scleroză.

Poate avangarda există, dar nu o recunoaștem și nu o validăm. Cum arată avangarda pe care o așteptăți, dacă stabiliți că ea, azi, lipsește?

Avangarda se autovalidează, nu are nevoie de pașaport ca să existe. Oricum, eu vorbeam de spiritul de avangardă, de o stare mentală și energetică în care te poți elibera mai ușor de obsesia curentelor și a ideologiilor care se hrănesc doar din ele însеле și nu din viață. Spiritul de avangardă creează în cel capabil să-l îmbrățișeze un fel de vărtej, un fel de gol, un fel de vid din care, în mod paradoxal, țățnesc, la un moment dat, înțeleșuri noi, iar sensul este re-creat într-un chip neașteptat, uimitor. Avangarda nu se recunoaște după manifestele, mai mult sau mai puțin țepoase, pe care le lansează, ci după capacitatea de a genera și de a insufla sens în spațiul creației.

directorii de teatre, programatorii etc.: să invite spectacolele vizionate în străinătate? Să monteze Gellu Naum în teatrele lor?

Am o singură aşteptare... ce-i drept, cam mare: Întâlnirile să se transforme într-o aventură creatoare plină de surprize, de imprevizibil, capabilă să inițieze și să înlesnească întâmplări artistice care altfel nu ar fi fost posibile.

Anul acesta, pe durata celor trei zile, invitații teatrului și publicul vor avea ocazia să vizioneze trei spectacole pe texte de Gellu Naum montate la Teatrul Național din Cluj, special pentru acest eveniment: *Zenobia*, în regia Monei Marian, *Florența sunt eu* (text semnat de Gellu Naum și Jules Perahim) și *Insula*, un spectacol-concert realizat de Ada Milea. În ce măsură credeți că realizarea a trei spectacole de același autor într-o stagiu este beneficiă pentru publicul din Cluj?

Zenobia, în regia lui Monei Marian, este cel mai mare succes de public la Studioul „Euphorion”, îl vom juca anii de zile de acum încolo. *Florența sunt eu*, în regia lui Alexandru Dabija și decorurile lui Dragoș Buhagiar se anunță a fi, prin calitatea regiei, a scenografiei și a interpretării, unul din spectacolele noastre de vârf. Spectacolul-concert al Adei Milea, deși nu a ieșit în premieră, are deja foarte mulți fani nerăbdători. Cele trei spectacole sunt foarte diferite, pe măsura realizatorilor lor și a autorului proteic care e Gellu Naum. **Pentru ediția 2012, Teatrul Național din Cluj va realiza alte**

producții special pentru Întâlniri? Probabil că da. În același timp, ca să răspund corect la această întrebare, aş avea nevoie de feed-back-ul primei runde de Întâlniri. Doresc ca acest proiect să rămână extrem de flexibil, în continuă prefacere. Ca un work-in-progress.

Care sunt numele pe care se vor concentra edițiile următoare ale Întâlnirilor?

lată una din temele de discuție din cadrul Întâlnirilor. E oare nevoie să ne centrăm pe un nume sau altul sau, mai degrabă, pe o temă, pe o problemă pe care s-o investigăm în discuții și în spectacolele pe care le realizăm? Rostul Întâlnirilor este ca din ele să rezulte sugestii, direcții, și nu să decid eu singur...

Ce alte proiecte și programe ați prevăzut pentru Teatrul Național din Cluj pe durata mandatului dvs. managerial?

Lista e destul de lungă și ar putea părea plăcicoasă, ca simplă listă, acum, la început de mandat, unui cititor care nu e direct implicat în elaborarea proiectelor noastre. De aceea, mă voi mărgini să vă spun că anul 2012 - ANUL PORȚILOR DESCHISE - va fi primul dintr-un mai lung și (laș sper), în care Teatrul Național din Cluj va face pași concreți spre producții și coproducții cu caracter internațional. Ceea ce va fi un câștig atât pentru trupă, cât și pentru public.





foto: Iuliu Brătă

Interview Ben Kellett: "It's crucial for a sitcom story to address the people of 2011 and their problems."

Ben Kellett is a successful British film director invited by Media Pro Pictures to help with developing Romanian sitcoms. He shares with Florentina Bratfanof his advices given to screenwriters, and comments on notable differences between the shooting process and work habits in Romanian sitcom production versus the typical British or American ones.

Regizorul **Ben Kellett**

"Este esențial ca povestea unui sitcom să se adreseze oamenilor din 2011, să includă problemele lor."

Interviu realizat de Florentina BRATFANOF

Ben Kellett este regizor britanic de film venit în România la invitația Media Pro Pictures pentru a dezvolta sitcomuri de tipul *multi camera home grown*. De-a lungul timpului, el a regizat pentru BBC mai multe sitcomuri: *Mrs Brown's Boys* (2011), nominalizat la premiile BAFTA în 2011, *Grownups* (seriile 2 și 3) (2007-2009), *Touch me, I'm Karen Taylor* (seriile 1 și 2) (2007-2008), nominalizat pentru premiul Rose D'Or 2009, *We are Klang* în 2009 și pentru *TalkbackThames: Hardware* (seriile 1 și 2) (2003-2004), pentru care Martin Freeman a cîștigat Rose d'Or pentru cel mai bun actor și a fost nominalizat la secțiunea cel mai bun sitcom la premiile: BAFTA /Comedy Awards/Banff / Monte Carlo.

Parte din munca ta aici constă în observarea și lucrul pe scenariile pe care MediaPro le dezvoltă în această perioadă. Ce părere ai despre stilul scriitorilor români și/sau despre umorul românesc?

Ca regizor poti face ca scenariile să fie și mai puțin comice și poti face ca un scenariu foarte bun să devină un pic și mai comic. Dar nu poti face comic un scenariu nereușit. Scenariul este totul. Dacă e bun, tu ca regizor îl poti strica, dar poti și să-i crești valoarea pornind de la ce e fundamental în acel scenariu.

Bazele unui sitcom sunt, în fond, un scenariu bun și o distribuție bună. Deci eu sunt aici pentru că am fost rugat să ajut la dezvoltarea comediei românești. Cred că sunt trei aspecte principale de care trebuie ținut cont la scrierea sitcomurilor românești, pe care le repet scenariștilor români:

1. Povestea trebuie să aibe sens, să fie logică.
2. Trebuie să fie românească. Chestionează fiecare aspect, cât e de românesc. De ce empatizăm cu personajele? De exemplu, ce se mânâncă de-obicei aici la micul dejun- cereale? Să presupunem că personajul Dan are o mașină – pentru ce și cât de des o folosește? Merge cu ea zilnic la serviciu? Sau - copilul are telefon mobil – este bine că îl are?



foto: Iulia Brăilă

Adaptarea la viața românească de zi cu zi nu trebuie uitată. De aceea, munca mea cu scenariștii se concentrează pe a pune aceste întrebări. Este esențial ca povestea să se adreseze oamenilor din 2011, să includă problemele lor, să le capteze interesul. Dacă personajul este o femeie grasă, vrei ca publicul să empatizeze cu ea și să prezintă luptele ei cu societatea de azi.

3. Trebuie să fie comic pentru români, atât ca situații, cât și ca replici. Ce spune Shakespeare - și el reprezintă cam maximum de eficiență în ceea ce privește limbajul. Imaginează-vă piesele lui Shakespeare adaptate la limbajul contemporan; chiar și în engleză, este foarte dificil și s-ar pierde multe lucruri pe drum.

Te rog, explică-ne acest procedeu complex al filmării unui sitcom cu mai multe camere de filmat: pregătirea, repetițiile, filmarea, publicul din studio. Care este diferența dintre ceea ce se-ntâmplă aici și modul în care se lucrează în Marea Britanie?

Voi lucrați diferit față de noi. Voi folosiți trei sau patru camere de filmat și repetați și filmați în nu mai mult de două zile. Filmarea durează o zi întreagă. Aveți un public plătit, venit să stea în studio și să aplaudă la comandă. Aveți un regizor al râsului. Nici noi și nici americanii nu lucrăm aşa. Repetăm o săptămână ca să filmăm tot episodul în 2 ore, 2 ore jumate, cu un public neplătit, care râde după bunul plac, doar atunci când chiar i se pare comic.

Pentru mine, în România, cel mai mare soc cultural a fost lipsa de naturalețe a râsului publicului. De aceea și actorii se chinuiau destul de tare să-și păstreze firescul pe platou.

Motivul pentru care noi lucrăm cum lucrăm este că, pe vremuri, nu exista decât peliculă și totul era foarte scump. Totul era în direct și trebuia să faci și montajul în direct pentru că se transmitea. Am continuat aşa pentru că este cel mai bun mod de a arăta publicului din studio ce și când să vadă, și să-l faci să râdă. Câștigi timp în camera de montaj și ai și o comedie mai reușită.

Cu toate astea, noi avem o săptămână de repetiții pentru o înregistrare de o oră până la două ore jumate. Deci lucrăm la un episod cinci zile, voi – una sau două. În Anglia suntem comisionați pentru 6-7 episoade, pentru două sezoane, adică 13 episoade. Ca durată ar însemna cam un sfert de an. Modul vostru de lucru este mai viabil, financiar vorbind, este mai bun.

Cum afectează aceste diferențe lucrul actorilor și munca regizorului?

În anumite privințe sunt foarte multe diferențe.

Pentru că totul se-ntâmplă în direct, pentru actori este o disciplină diferită și foarte dificilă acest tip de sitcom. Nu este ceva natural. În multe privințe seamănă mai mult cu teatrul pentru că repetăm o săptămână pentru o reprezentare de două ore și jumătate. și trebuie să vezi tot show-ul ca să înțelegi.

Timpii sunt mai puțin naturali decât în teatru sau decât în filmările cu o cameră. La filmările de acest tip, ai imagini cu majoritatea oamenilor, în majoritatea timpului, aşa că la montaj ai de unde alege.

La filmarea *multi-camera* în care ai 5 sau 6 camere, și folosești imagini din unghiuile filmate de acestea trebuie să ai o idee despre ce imagini ai nevoie, tocmai pentru că regizorul a plănit un decupaj care arată ce se vede și când. Deci devine extrem de important ca regizorul să știe dinainte ce se filmează și când, cum spui povestea din punctul de vedere al sevențelor și ordinea în care se transmit informațiile pentru ca povestea să fie comică.

Ca regizor ai mai multe opțiuni la acest tip de filmare pentru că tu alegi ce se vede și când. și poți îmbunătăți și timpii. Înțeleg estă să lași pauză atunci când va fi o pauză. Ca să obții efectul comic ai nevoie de imagine cu cel care spune poarta, dar și cu reacția lui. După ce replica a fost spusă, ce vor face ei? Când vezi pe cineva reacționând este bine să știi și ce gândește. și unii actori se simt inconfortabili să se deschidă la asemenea tip de joc. Nu este cătușii de puțin natural. Pentru unii și atât de deranjant, încât le strică ritmul comic. îl înțeleg perfect, de asta o cerință și un talent necesare ar fi să faci să pară natural ceea ce nu e deloc natural.

Poți să recunoști acest talent, această abilitate și deschidere ale actorului încă de la casting ?

Poți să-ți faci o idee destul de corectă, astă dacă ceilalți implicați în casting sau la lectură spun replicile cu inteligență. De asemenea, de cele mai multe ori când am participat la o sesiune de casting și am vrut să văd dacă se înțelege scenariul, am observat că actorii ajung la înțelegerea personajului și dacă participă la toată sesiunea, ajung să reacționeze la ceea ce se-ntâmplă chiar atunci. Actorul ar trebui să fie încântat să vorbească despre detaliile inteligente ale călătoriei lui, să fie căt mai deschis.

La prima lectură a scenariului îmi fac o grămadă de notițe și pe urmă le discut cu producătorul sau cu scenaristul, depinde și de relația dintre ei. La repetiții tu ca regizor ești cel la care se vor uita toți când

vor avea o întrebare. Producătorul și scenaristul nu stau la repetiții, în versiunea englezescă, așa că regizorul trebuie să aibă răspuns la toate întrebările. Deci trebuie să ți le fi pus tu singur în prealabil. Nu-ți fie teamă să pui cele mai stupide întrebări, pentru că s-ar putea să ți le pună cineva pe platou. Când ajungem la repetiții regizorul trebuie să știe foarte bine despre ce și vorba. și trebuie să poată spune exact unde va sta fiecare personaj și să poată explica asta actorilor.

În ceea ce privește modul de joc al actorilor, specific pentru televiziune, situația e în general cam aceeași: pe de-o parte sunt actorii tineri care vor să încearcă lucruri noi, și pe de cealaltă parte, actorii mai în vîrstă, mai puțin entuziasmati, dar mai concentrați pe reușita lucrului; dar totul se reduce la același scop – o călătorie fără frustrări. Să-și facă treaba până la capăt, în timp ce actorii mai tineri sunt plini de entuziasm, adevăr, elan de a schimba lumea, etc.

Dar despre bariera limbii? Nu e dificil să îl înțelegi pe actorii români, replicile, ca să le poți judeca prestația?

Când merg la repetiții știu deja foarte bine scenariul. Deci ceea ce pot evalua și aprecia sunt energia și adevărul fiecărei prestații; un mare actor rămâne mare în orice limbă, chiar dacă nu îl înțelegi pe deplin. și la fel dacă e un actor slab. Desigur, există întotdeauna și a treia variantă...

Traducere de Katia Pascariu.



Regizorul Vlad Massaci

„Confruntarea cu istoria recentă este una dintre obsesiile mele”

Interviu realizat de Cristina MODREANU

Am început să-ți urmăresc atent cariera după ce te-am descoperit întâmplător lucrând într-un teatr german pentru copii și tineret. Cum te-a influențat teatrul german, cum a ajutat el la formarea ta?

Deși sunt un sentimental incurabil, am detestat de când mă știu sentimentalismul. Pentru mine cele mai bune replici sunt cele nerostite (ca la Jon Fosse) aşa încât trebuie să spun că mă simt mult mai apropiat sufletește de „răceala” nordului decât de „pasiunea” sudului. Am pus niște ghilimele pentru că adesea

simplificăm lucrurile în asemenea dihotomii și locuri comune. Orice om care vine din Balcani sau din sud și lucrează într-o țară "blondă cu ochi albaștri" se poate speria puțin, dar pentru mine a fost ca un balsam să întâlnesc oameni care stăpânesc arta dialogului, adică oameni care știu să te asculte și care îți răspund mereu la obiect. Înainte de toate, deci, a existat dintotdeauna un amor între mine și "blonda cu ochi albaștri". Cum m-a influențat ea, Germania, în formarea mea teatrală? Nu sunt sigur că știu să răspund la întrebarea asta. Poate doar mi-a confirmat ceea ce

Interview Vlad Massaci: “The confrontation with recent history is one of my obsessions.”

Cristina Modreanu interviews director Vlad Massaci with the occasion of his show Festen (The Anniversary) playing at the Barbican International Theater Events (BITE) in London this November. Talking about his minimalist aesthetic, Massaci mentions affinities with the German sensibility, and a tendency for staging film scripts. Above all, the young director is interested in making political statements, albeit through metaphoric means, and insists on the necessity to evaluate and question our 50 years of communism and 20 years of transition.

În perioada 9-19 noiembrie, spectacolul Festen (Aniversarea) în regia lui Vlad Massaci, o producție a Teatrului Nottara din București, va fi prezentat la centrul de artele spectacolului Barbican din Londra. Ministraguna trupei românești face parte din festivalul anual Barbican International Theater Events (BITE). Conform informațiilor de pe site-ul www.barbican.org.uk, printre celelalte spectacole ale sezonului se numără producții ale Merce Cunningham Dance Company (The Last Tour), Jericho House, Traverse Theater, Lucinda Childs Dance Company, Teatret Gruppe 38, Thomas Ostermeier & Shaubuhne am Lehniner Platz. Cu această ocazie, am stat de vorbă cu autorul spectacolului, unul dintre cei mai interesanți regizori români ai momentului.

simteam și eu cu privire la faptul că teatrul este doar despre adevăr; și dacă mă întrebă ce este adevărul îți voi spune că este ceea ce toată lumea recunoaște fără greș atunci când îl vede. Abia după ce-ți fixezi această țintă vine și restul.

Cum s-a împăcat ceea ce ai învățat pe scena germană cu ceea ce știai din școală de teatru românească? Există un "conflict cultural" între cele două direcții?

Nu cred să existe. Diferențele sunt, poate, doar la nivelul metaforei. Cu teatrul lucrurile se întâmplă la fel ca și cu basmul. Există un nivel care ne confirmă că, în fond, suntem cu toții la fel, indiferent unde ne-am născut. Citești un basm japonez și constați că nu diferă în esență cu nimic de unul românesc. Pare același basm, doar că sunt alte nume și alte locuri, dar el vorbește tot despre conflictul dintre bine și rău, unde binele învinge.

Cariera ta a crescut constant în ultimii ani, stilul tău regizoral remarcându-se printr-un minimalism bine controlat și printr-un fel de onestitate a interpretării actoricești – marca ce vine din teatrul german. În aceeași direcție se înscriu și spectacolele cu piese nordice, culminând cu *Aniversarea (Festen)*. Ce anume te-a atras la aceste texte, destul de diferite de spiritul dramaturgic românesc?

M-a atras atmosfera. O atmosferă care se obține tocmai prin simplitate și adevară. Găsirea unui text ține cumva și de noroc. De multe ori mi se pare că textul mă găsește pe mine. Poate unii își închipuie că regizorul stă la un birou și citește texte peste texte încercând să-l găsească pe acela care i se potrivește; ca un elev care se pregătește pentru bacalaureat. Mie nu mi se-ntâmplă aşa. Textul "te găsește" în două feluri: prin pură întâmplare sau prin recomandare. În cel de-al doilea caz, ai nevoie de prieten care să te cunoască foarte bine și să știe ce îți se potrivește, ce te interesează la un text, cum vezi tu lucrurile. Ce mă atrage pe mine cel mai tare, ce determină în mine o dragoste la prima vedere cu un text, este situația limită: un prieten te imploră să-i deschizi ușa ca să se salveze de la moarte, iar tu ești prea terorizat ca să faci, și-l lași în voia criminalilor care-l hăcuesc la 10 centimetri de urechea ta îngrozită – ("Ușa închisă", de J.Graham Reid, unul dintre debuturile mele). Sau: la o aniversare cu "ștaif", un domn împlinește șaizeci de ani înconjurat de toată dragostea și respectul familiei și prietenilor, dar însuși fiul său mai mare, ținând un toast, dezvăluie asistenței că tatăl obișnuia să-l violeze ("Festen").

Cum au reacționat actorii când au citit *Aniversarea/Festen*? Au fost șocați de text, au făcut singuri legătura cu societatea românească? Dar spectatorii? Au aderat la propunerea ta ușor sau au fost deranjați de ea?

Reacțiile spectatorilor au fost amestecate. De la soc pozitiv până la amenințări că nu vor mai căcla pe la teatrul Nottara, unde ei erau obișnuiți cu piese de bulevard. Aceste reacții și-au găsit cumva corespondentul și în reacțiile criticilor: spectacolul a avut patru nominalizări la Uniter, dar nici un premiu. Cât despre actori, când propun un text el se face numai în funcție de reacția actorilor – le place? Nu le place? Vor să joace personajele acelea, vor să spună vorbele aceleia? Dacă reacțiile astea nu sunt de la prima lectură pozitive, eu renunț la a mai monta textul cu acea trupă. A-i obliga pe actori să joace ceva ce nu le place, sau pe regizor să monteze un text care nu-i spune nimic și, în cel mai bun caz, pierdere de vreme – dacă nu de-a dreptul o formă de viol. Dar în acest caz lucrurile s-au petrecut altfel. Mai mulți actori din teatru au dat probe pentru rolul lui Christian, iar Ion Grosu s-a potrivit cel mai bine. Cum mi-a spus el mai târziu, după o reprezentație, când am vrut să-l felicit – "E greu, în rolul ăsta începe să-ți iasă la vedere sufletul." Cred că toată trupa a înțeles că nu e vorba despre un viol incestuos, ci despre lipsa de reacție a celor din jur, ba chiar despre complicitatea lor cu făptuitorul. Asta înseamnă un rol bine scris care îl "locuiește" pe actor, un motiv în plus pentru care montez (și) scenarii de film.



Juxtapunerea de teatru și film pe scenă e o direcție destul de prezentă în teatrul contemporan, grupul american Wooster Group explorează acest teren de câteva decenii, iar regizori europeni precum Ivo Van Hove sau Guy Cassiers au devenit celebri cu spectacolele lor bazate pe cercetarea acestei interconectări în contextul publicului contemporan. Pe lângă faptul că ai plecat de la un film pentru a construi spectacolul *Aniversarea*, ai folosit și tu mixajul film-teatru pe scenă – cu ajutorul scenografului Andu Dumitrescu. Ce anume te interesează în această combinație și care sunt pașii următori pentru tine din acest punct de vedere?

La mine, lucrul pe texte care au fost scenarii de film ține mai mult de întâmplare. Nu am un program propriu-zis în acest sens, dar în ultimii ani mi s-a întâmplat să lucrez pe asemenea texte, sau pe texte care sunt pur și simplu foarte filmice, cum ar fi *Plastilina* lui Vasili Sigarev. În curând voi avea o premieră la Ploiești pe un text care prelucrează un scenariu al unui film din 1942, *To be or not to be* regizat de Ernst Lubitsch. În scenariul de film se acționează mai mult, se vorbește mai puțin, de aceea el este mai viu, mai interesant pentru spectator. Apoi, dacă filmul respectiv este un hit, toată lumea e curioasă să vadă cum arată chestia asta pe scenă, cum joacă actorul X rolul pe care l-a jucat actorul Y. Pentru mine, care practic un stil de teatru simplu și sobru, lipsit de emfază, scenariul de film îmi este mai la îndemână.



E limpede din cariera ta de până acum că preferi textele contemporane celor clasice. Care sunt argumentele tale pentru noua dramaturgie?

Pentru mine, un text trebuie să aibă și o rezonanță socială, un fel de "bateșaua să priceapă iapa". Confruntarea cu istoria recentă (mai bine zis, lipsa acestei confruntări) este una dintre obsesiile mele. Într-un fel, "Fester" mi s-a părut o metaforă ideală pentru ce am trăit noi ca popor "violat" de comunism și transformat într-un organism autist, incapabil de indignare. Însă chiar dacă nu ai înțelege această metaforă, rămâne valabilă situația limită, tragedia

modernă a acestui text.

În ce anume constă obsesia legată de confruntarea cu istoria noastră recentă?

Cred că ar trebui să recuperăm această istorie recentă. Să luăm exemplul evreilor și să fim necreuțiatori cu cei 50 de ani de comunism și chiar cu cei 20 de ani de tranziție. Noi suntem în acest moment un stat condus de o mafie formată prin anii 60. Dacă citim memoriile lui Gheorghe Florescu, *Confesiunile unui cafegiu*, acolo e descris cum funcționa mecanismul securității ieșit din ideologie și râmas în zona mafiotă care abia acum are succes cu adeverat, fiindcă atunci acești oameni nu aveau acces deplin la puterea politică. Legea lustrării pe care oamenii o iau azi în derâdere, spunând că a trecut prea multă vreme ca să mai însemne ceva, ar trebui aplicată, cu referire la o bază cât mai largă: să fie excluși din politică toți aceia care au trăit de pe urma partidului comunist sub o

formă sau alta – de la A la Z. Pot să rămână cu puterea lor economică, dacă sunt în stare, dar ideea e că puterea lor economică stă pe picioare de lut, nu e ridicată pe competențe reale, ci depinde direct de puterea politică. Ei de fapt nu se pricep la economie dacă nu fac "afaceri" cu statul, iar cel mai grav lucru e că nici nu-i lasă pe cei care se pricep să facă treabă. Probabil că în istoria fiecărei țări există asemenea momente, dar la noi a durat deja suficient și cred că e momentul să ne mișcăm din acest punct.

Am înțeles nu de mult ceva despre noi, români, și anume că avem de multă vreme două dimensiuni diferite: o aspirație către Europa și un fond oriental, iar nefericirea noastră ca popor stă în faptul că încercăm să negăm partea orientală. Spunem mereu "aşa sunt români", dar ne referim de fapt la partea noastră orientală și nu mai vedem ce ne aduce bun aceasta. Lumea noastră este ieșită din tătăni și cred că trebuie pusă la loc, tocmai pornind de la înțelegerea a ceea ce suntem.

În principiu, interesul pentru politic ar trebui să fie o datorie a fiecărui om. Treburile cetății sunt obligatorii pentru cei care locuiesc în cetate. În acest sens sunt pasionat de politică. Dar mi-e frică de o confuzie: dacă aş face spectacole care să exprime direct opinia mea politică mă tem că ar fi prea puțină artă în ele și aş fi acuzat de propagandă. Apoi, puterea unei metafore e mai puternică decât a unei sentințe.

Totuși, visul meu acum este să fac o serie de spectacole bazate pe stenogramele Partidului Comunist Român.

PROMO



radiofrance internationale
20 de ani în România
București 93.5 fm, Iași 97.9 fm, Craiova 94 fm, Cluj 91.7 fm

I am Florence

Having in focus Alexandru Dabija's production at the National Theater in Cluj of *I am Florence*, written by Jules Perahim and the leading Romanian surrealist Gellu Naum, Ilinca Todoruș talks about the staging's approach to the half century old surrealist play. While the playfulness and evocative beauty of the text are fully materialized on stage, the production also chose not to interrogate certain aspects of the play that today are questionable, such as its view and treatment of women.



Când se pune în scenă o piesă de teatru de o anumită vechime, se manifestă de obicei două tendințe, nu neapărat opuse unei alteia, dar cu siguranță în tensiune: dorința de a releva sensul și valoarea textului în istoricitatea sa, și impulsul de a face piesa relevantă pentru contemporaneitate, de a o „moderniza”. Prima tendință izvorăște din conștientizarea valorii intrisece a textului, privit ca o capodoperă, caz în care montarea dorește să îl redea cât mai fidel și mai aproape de intenția originală a unui autor adulat. Abordarea piesei poate avea un ușor arheologic, investigând și dezvelind contextele culturale, sociale, politice, și identificând sensul, aluziile și implicațiile fiecărei replici. Un exemplu extrem al acestei tendințe este reconstruirea teatrului londonez Globe, unde în zilele noastre se joacă piese shakespeareiene cât mai aproape de cum Shakespeare însuși le-ar fi pus în scenă. A doua tendință prețuiește mai mult originalitatea decât fidelitatea, prezentul decât istoria, și este de multe ori marca unui regizor care vede în text materialul prim ce trebuie prelucrat spre creaarea unei piese cu o vizuire unică și de actualitate. Capodoperele nu au nevoie să fie adulata, ci folosite, comentate, analizate, și privite mereu din noi unghiiuri. Între aceste două tendințe, între cunoașterea trecutului și clarviziunea prezentului și viitorului, terenul este fertil.

Un asemenea text încărcat de istorie și de numele unui iubit autor, este *Florența sunt eu* semnat de Gellu Naum și Jules Perahim, montat în premieră la Teatrul Național din Cluj de către Alexandru Dabija. Scris în anii '50 de capul de listă al suprarealiștilor români și de către un pictor român asociat același curent, *Florența sunt eu* este o piesă jucăușă care are multe în comun cu dramaturgia suprareală – Breton, Picabia, Cocteau, Aragon, Vitrac – și care totodată, prin detaliile care ţin mortiș să plaseze piesa în context românesc, devine un exemplu de piesă românească suprarealistă, perfect exemplu chiar și pentru un manual școlar. Care este însă tensiunea punerii în scenă a lui Dabija între învierea fidelă a unui text emblematic suprarealist și adaptarea lui pentru un public mai Tânăr cu peste o jumătate de secol? Unde ne aflăm între omagiu lui Gellu Naum și reevaluare critică?

Atuurile unei piese suprarealiste au fost evidente și pe scena teatrului din Cluj. Lăsând logica și seriozitatea „burgheză” la o parte, *Florența sunt eu* încântă prin imponderabilitatea tonului, prin ușurința cu care se trece de la un episod la altul fără a urmări un șir narativ clar, sau de la un personaj la altul, de la Dante la un soldat român, sau de la comedie frivolă de bulevard la poezie. Un principal liant îl constituie figura poetului român din timpul celui de-al doilea război mondial, care sub numele de Cezar Boliac devine o mască asumată de un număr de actori. Dezvăluirea identității reale a

foto: Teatrul Național Cluj



Florența sunt eu

Ilinca Tamara TODORUȘ

punerea în scenă de la Cluj fără a-l interoga sub nici o formă, a fost misoginismul piesei, îngreunând această Florență cu praful unei viziuni a lumii demult apuse, cel puțin în sfera culturală. E cunoscut faptul că sexualitatea a ocupat un loc central în preocupările suprarealiștilor, bântuîti de ideea de femeie ființă esențialmente sexuală, o atitudine pusă sub semnul întrebării încă de la Simone de Beauvoir care i-a „dăruit” lui André Breton un întreg capitol în *Al doilea sex*. *Florența sunt eu* nu face excepție, și înfățișează femeia numai în ipostazele atribuite ei de poetul suprarealist: muză, casnică și, cel mai prevalent, obiect sexual. Nu lipsesc nici replicile și apelativele de genul „târfă” sau „mașină de plăceri”. *Florența sunt eu* a lui Dabija se instalează confortabil în percepția singulară a lumii unui artist de sex masculin din prima jumătate a secolului trecut. Tensiunea dintre ce poate fi păstrat și ce interogat, dintre ce aduc în discuție cuvinte ca „fundamental” și „universal” și ce se arată a fi anacronisme și prejudecăți ale timpului, poate fi o sursă imensă de creativitate. O montare a unei piese precum *Neguțătorul din Veneția* fără conștiința istorică a ceea ce Shylock poate să reprezinte astăzi, pentru publicul contemporan și nu numai pentru Shakespeare, este de la început ratată. Într-adevăr, această dublă sensibilitate, atât pentru trecut cât și pentru prezent, este greu de menținut.



foto: Teatrul I.D. Sălăbu Petroșani

Our daily Antigone

Cristina Modreanu discusses Sophocles' *Antigone*, staged at the Theater in Petroșani. Master over the art of suggestion, director Mihai Măniuțiu shrouds the production in metaphors that comment on Romania's post-communist history. *Antigone* becomes the honest individual punished by a tyrannical Creon, leader of the spineless, opportunistic mass of people.



Antigona noastră cea de toate zilele

de Cristina MODREANU

Coruri bisericești ortodoxe - curgând dintr-un radio portabil vechi - o însoțesc pe Antigona, în viziunea lui Mihai Măniuțiu, pe tot parcursul acțiunii ei: îngroparea fratelui mort după legea străveche, în ciuda "indicațiilor" tiranului Creon care a ordonat ca acela care a luptat contra cetății Tebei să nu fie îngropat, ca să rămână o amenințare pentru ceilalți. Extrăgând personajul din contextul mitic și subliniindu-i prin câteva decizii regizorale contemporaneitatea, autorul spectacolului chestionează valorile actuale și ridică un semn de întrebare asupra lumii în care trăim astăzi, aici și acum. Spectacolul fiind pus în scenă la Teatrul din Petroșani, multe dintre metaforele scenice – costume, decor – sunt inspirate din imaginariul zonei, un al doilea nivel de semnificație intervenind pentru aceia care, influențări de istoria recentă, asociază simbolurile prelucrate aici – lămpășele de miner, căștile cu lanterna, megafoanele – mai degrabă cu mineria de se. Se realizează astfel – pentru unii subliminal, pentru alții conștient – încă o legătură puternică și directă cu lumea, așa cum o știm azi.

Plonjeul Antigonei în actualitate este însă conceput cu subtilitate, poate fi citit printre rânduri, în maniera regizorală europeană, care pretinde din partea realizatorului să stăpânească arta sugerării. Mihai Măniuțiu stăpânește perfect această

artă și știe cum să insereze comentariul politic (nu la nivelul televiziunilor locale, ci la nivelul interpretărilor inteligente, contextualizate, ale semnalelor venite din realitate) și să-i adauge ironia și distanțarea specifice modernității. Antigona lui (Andreea C. Hristu) intrupează ordinea justă a lucrurilor – credința, respectul valorilor tradiționale, onestitatea, curajul riscării propriei vieții de dragul apărării unor idei – în vreme ce multimea (versiunea a corului antic) care ajută la linșarea ei de către tiranul Creon (Nicolae Vicol) este expresia indivizilor lipsiți de personalitate și de coloană vertebrală, gata să se incline în fața puterii și să-și abandoneze idealurile în schimbul unor beneficii rapide și concrete. Acest conflict, ce revine recurrent în literatura occidentală, de la Sofocle până în zilele noastre, își are nucleul de actualitate în faptul că Antigona este printre primele personaje antice care nu mai apelează la ajutorul zeilor, ci acționează ghidată de propria voință și de iubirea pe care spune că are misiunea să o aducă în lume. Prin această atitudine ea devine un posibil mesager al moralei creștine, ceea ce justifică asocierea făcută în acest sens de către autorul spectacolului. Odată cu translatarea conflictului în plan concret, prin aluziile la dureroasa confruntare civilă între minerii aduși la București

de către un președinte nostalgie al comunismului și intelectualii ce încercau să-și apere ideile prin demonstrații pașnice în anii 90, regizorul intervine și în dezbaterea despre istoria postcomunistă. O mare parte din spectacol este construită prin decorurile imaginate de regizor în strânsă colaborare creativă cu tânărul scenograf Adrian Damian (colaborator și pentru recentul *Othello* de la Studio M din Sf. Gheorghe). Serialitatea obiectelor metaforice care inundă scena a fost cu siguranță inclusă în scenariul inițial – regizorul Mihai Măniuțiu lucrând cu schițe de scenă pentru fiecare dintre imagini, desenând mai întâi fiecare moment, înainte de a-l ridica în scenă. De la bun început, decorul include un spațiu cu aparență domestică – o canapea unde Antigona doarme și vissează profetia lui Tiresias – ai cărui pereti sunt acoperiți de rame vechi de diferite dimensiuni, purtând înăuntru urme greu de deslușit ale unor chipuri – strămoși îndepărtați ce ajută la păstrarea memoriei, a unei continuități dătătoare de sens, asemenei icoanelor din biserici. Rând pe rând apar apoi în scenă o serie de cauciucuri aduse de corifei, care ajung să o „zidească” între aceste resturi pe Antigona, apoi o serie de copaci înfloriți în care cântă păsări și lucesc lumini – un paradis artificial promis de tiranul Creon, dar care poate să dispară printre simplă scoatere din priză. O altă serie e de natură sculpturală, obiecte construite din reziduuri metalice fiind aduse în scenă de Tiresias, profetul orb. Un snop de megafoane de diferite dimensiuni coboară din tavan când sunt făcute anunțurile „oficiale”. Deși purtătoare de sens, toate aceste obiecte ajung să aglomereze scenă, în unele momente sufocând întregul.

Performanța actoricească demnă de menționat este aceea a tinerei actrițe Andreea C. Hristu care dă viață – cu simplitate – unei idei. Tinerețea și frumusețea ei devin „armele” cele mai de preț în desenarea acestei Antigone care nu are cu ce să-și apere ideile și credința în afară de onestitate și curaj. Privind lumea drept în față – indiferent dacă are de-a face cu corifeii jalmici care o îndeamnă la compromis, cu tiranul Creon, sau cu propria soră, Ismena (Elena Anghel) care nu găsește la început destul curaj să î se alăture și încearcă să o convingă să renunțe – Antigona își câștigă locul ei în această lume.

După sacrificiul ei, tablourile-icoane de pe pereti încep să se aprindă instantaneu, și să ardă, ca și cum strămoșii să arătă că legea lor nu mai este respectată de urmașii nedemni.



Acesta este numele sub care clubul El Comandante din Centrul Vechi al orașului reunește mai multe producții one-man-show realizate de studenți ai Facultății de teatru a U.N.A.T.C. Startul a fost dat în luna iulie, în același moment cu închiderea stagiușii "oficiale". Inițiativa celor de la El Comandante se adaugă celei practice de alte cluburi bucureștene, precum La Scena, Green Hours și Godot Café (ca să le enumăr pe cele mai active dintre ele) care împreună au ajuns să formeze un circuit teatral paralel cu cel oficial. O alternativă gândită pentru un alt tip de public, în care este implicată în principal Tânără generație de absolvenți de teatru, alternativă care începe să-și definească, treptat-treptat, forma de spectacol pe care o practică.

Din acest punct de vedere, numele dat acestui sezon teatral de către cei de la El Comandante mi se pare inspirat. O stagiușă de club presupune un anumit tip de texte, de abordare regizorală și de raportare la public, de aceea formula one-man-show se potrivește perfect spațiului underground al clubului.

Spre deosebire, însă, de programul celorlalte scene underground, ceea ce creează structura și unitatea Stagiunii de club @ El Comandante este ideea de a invita în cadrul ei proaspeti absolvenți ai U.N.A.T.C., dând astfel posibilitatea unei generații de regizori și actori să continue lucru împreună și în afara școlii. Ea aparține recent angajatului PR al clubului, Ana Cucu, absolventă ea însăși a secției de Regie teatru: „Imediat după absolvire, nimeni nu m-a chemat să lucrez într-un teatru,” spune Ana Cucu, „de aceea am vrut ca această invitație să fie adresată unor tineri artiști și nu doar studenților”.

Pentru Ioana Petre, studentă în anul II Master Teatru, clasa prof. univ. Alexa Visarion, această oportunitate a dus la realizarea, împreună cu colegul ei, actorul Răzvan Ropotan, a unui spectacol foarte bun, atât din punct de vedere regizoral cât și actoricesc. „Fără cap”, inspirat de Truman Capote, este povestea unui Tânăr ce se îndrăgostește de o Tânără enigmatică, pe care o întâlnescă într-o zi plioasă, pe una dintre străzile New Yorkului. Combinată hibridă dintre realitatea trăită și cea interioară care formează monologul lui Vincent poate fi urmărită ca un flux continuu al conștiinței, cu o logică a sa proprie, trecerile între cele două registre fiind ingenios marcate prin elemente de scenografie și costum. Spațiul frontal, de tip confesiune, este folosit la maximum, explorând toate posibilitățile lui, prin elemente simple de décor. Dar cea mai mare reușită a acestui spectacol este atmosfera de poezie urbană ce se instalează pe măsură ce Vicent își spune povestea. Monologul îi oferă posibilitatea lui Răzvan Ropotan de a-și demonstra calitățile actoricești complexe, el jonglând cu ușurință între registrul realist și cel metaforic. Este evidentă

Stagiunea de club

Anca IONIȚĂ



conlucrarea strânsă regizor-actor, care a dus la realizarea unui spectacol unitar, de substanță.

Așteptăm cu interes următoarele premiere ale Stagiuniea de club @ El Comandante: „Singurătate în doi”, un monolog după o idee de Jean Giroudoux, în regia proaspetei

absolvente Andreea Iacomiță și „Oxygen”, după Ivan Viripaev, în regia Catinăi Drăgăneșcu, stundentă anul II Master Teatru. Proiectul celor de la El Comandante ar putea fi un prim tablou de grup al proaspetei generații de absolvenți de teatru ai U.N.A.T.C.

Club theater season

The most recent venue joining the Bucharest club theater culture is El Comandante, writes Anca Ioniță. Aiming to showcase the work of fresh graduates of the National University of Theater and Film (U.N.A.T.C.), El Comandante hosts one-man-shows productions such as *Headless, Loneliness in Two*, and *Oxygen*.

O platformă. Încercând să spui povestea independenței românești

Va dura patru zile – de pe 17 pe 20 noiembrie 2011. Își spune platformă și e, în mare măsură, un showcase. Și nu cred că-i e nimănui rușine să spună/ să admite că unul din scopurile principale e să vîndă teatrul și dansul independent din România.

Iulia POPOVICI

Această primă platformă a artelor spectacolului independente e organizată de Colectiv A și face parte din Festivalul Temps d'Image de la Cluj (cu „sediul” la deja faimoasa Fabrică de Pensule). Nu va fi o secțiune festivalieră tipică – accentul nu e pus, paradoxal, pe reprezentarea de spectacole, ci pe complexitatea direcțiilor actuale în experimentalism și cercetare, sub toate formele lor de agregare. Să spunem c-am putea numi treaba asta o tentativă de construire de discurs (și o replasare a accentului în artele spectacolului de la produs înspre proces).

În ce măsură produsul și procesul său sînt dependente de un context – care le generează condițiile de existență? Cum poți să agamentezi condiția de festival de teatru și dans (un gen de eveniment atât de clasic și restricтив, definit printr-un fel de *reenactment* în spațiu străin al unor condiții ideale de reprezentare) cu realitatea unei producții performative nu întotdeauna reconstituibile în timp și spațiu și cu necesitatea unei contextualizări și discursivizări? Poate/ ar trebui un festival să fie mai mult decît suma producților invitate? Poate fi antrenat spectatorul să recepteze arta contemporană (în versiunea ei performativă) și altfel decît ca... receptacul pasiv al unor forme de prezentare recognoscibile, convenționale, confortabile.

*

Platforma va găzdui primul spectacol românesc bazat pe o documentare în arhivele Securității (*x centimetri din y kilometri*, pe textul și în regia Gianinei Cărbunariu) și primul spectacol-concert pe un text contemporan românesc (*Lo-Fi* de Peca Ștefan, în regia Anei Mărgineanu). Apropo, detaliu de antrepriză curatorială: la data scrierii acestui text, spectacolele în cauză nu există încă, sănătățile intr-o fecundă stare programatic-virtuală. Reprezentarea *Capetelor înfierbântate* (despre mineriade) va fi urmată de o prezentare performativă a documentării autorilor (Mihaela

Michailov, David Schwartz) în Valea Jiului de astăzi. Va fi o reprezentare cu *ROGVAIV*, un spectacol al lui Bogdan Georgescu pus în scenă la Teatrul Spălătorie din Chișinău. Pe fundalul evacuării Centrului Comunitar laBomba, platforma va pune la dispoziție cadrul pentru o discuție despre *artists-run spaces* (spațiile administrate de artiști) în România și Republica Moldova (laBomba/ Irina Gădiuță/ București, SubRahova/ Farid Fairuz/ București, Teatrul Spălătorie/ Nicoleta Esinenco/ Chișinău, Studio Fabrica de Pensule/ Kinga Kelemen, Sala Mică/ Mihaela Panainte/ Cluj, Lorangean Theater/ Jean Lorin Sterian/ București). Va fi un spectacol cu multiple spații de reprezentare, produs la Cluj, și unul pe un text contemporan al lui Székely Csaba, produs de un teatru independent de limbă maghiară, *Romanian Dance History (reloaded)* și un *performative lecture* al Alexandrei Pirici pornind de la proiectul ei de dans în spațiul public (din București). *Patrimoniul muncii invizibile* e un work-in-progress/ proiect al Ancăi Benera și al Mihaleei Michailov, *Anti-aging* e cel mai recent spectacol-proiect al Mădălinei Dan și Mihaela Danca, iar *Available* de Cosmin Manolescu va avea premieră în cadrul festivalului și al platformei. Vor fi afișe ale unor producții și proiecte independente românești din ultimii zece ani, proiecții de trailere și o întîlnire cu Theodor-Cristian Popescu despre începuturile teatrului independent în România (perioada 1990-2000).

*

Festivalurile de artele spectacolului – cele de teatru mai mult decât cele de dans – nu au chestionat în mod activ problematica *display-ului* în măsură în care au făcut-o muzeele și galerile, practica expozițională în general. Motivele ar fi legate de cost (teatral e, o săm cu totii, o artă scumpă în ce privește și producția, și mobilitatea), de conservatorism unei largi majorități a publicului și de adresabilitatea mult mai largă, tradițional, a spectacolului teatral

A platform. Trying to tell the story of independent Romanian work

On 17-10 November 2011 a showcase for independent performance art will be organized by Colectiv A as part of the Temps d'Image Festival in Cluj. Iulia Popovici describes the wide range of projects on the agenda, from theater shows and performative lectures, to projections, artist talks and discussion forums. The aim is to accentuate the experimental nature and the cultural diversity of Romanian performance art.

(există o relație strânsă între aspectul costisitor al teatrului, raportul dintre prețul de reprezentare și costul suportabil al unui bilet – de unde imperativul unei audiențe numeroase, și ceea ce așteaptă spectatorul mediu, parte a unui public larg, în schimbul prețului plătit – în termeni, de pildă, de durată a reprezentăției). Dintre subspeciile festivalului, showcase-ul este cea care prin definiție presupune structurarea mesajului, organizarea comprehensivă a ofertei spectaculare, cuprinzînd un nivel de interpretare în context a „informației” furnizate prin pura însumare de producții. Pentru că, atunci cînd e vorba despre *prima vedere*, în *shocase-uri* e ca-n *Filantropia*: „fiecare mînă spune o poveste”... *

Teatrul românesc are, din 2000 începînd, să zicem, o serioasă problemă de identitate, născută din conflictele interne ale *mainstream-ului*, generate de schimbările de generație, și din diversificarea rapidă, percepță ca haotică, a ofertei de gen. O diversificare produsă nu prin desprindere, ci prin contaminare: există încă o bizară coabitare, involuntară și „contra naturii”, între modul de producție din sistemul teatrului public și cel dintr-o parte consistentă a teatrului cu finanțare privată, care împart nu neapărat același public (asta n-ar fi o problemă), cît aceeași forță de muncă. Rezultatul e o imagine de incoerență, inclusiv – sau mai ales – cînd vine vorba de a introduce artele spectacolului din România pe piața internațională (cu dansul a fost pînă acum mai simplu – cu Centrul Național al Dansului București ca numitor comun, peisajul coregrafic local s-a identificat global ca o voce distinctă, axată pe conceptual, non-dans și discurs critic, metareferențial și social). În inerția anilor '80-'90, teatrul românesc are reputația istoriei lui de pînă la și incluzindu-l pe Silviu Purcăreto: o bună școală de actorie pe linia realismului psihologic, o bună practică de regie ca interpretare. *Mainstream-ul* românesc, aşadar, concurează pe o piață foarte competitivă și cu tradiții culturale puternice, pe piață lui Shakespeare et al. Nu spune o poveste *a lui*; e parte a unei istorii în ale cărei forme încearcă să toarne un fond visat a fi universal.

*

Nimic nu se compară cu dificultatea de a construi un discurs al coerentei *non-mainstream-ului*, al direcțiilor experimentale specifice, dar convergente – și de a da impune un nume pentru toate aceste direcții. De aici și problemele în a teoretiza ideea de independentă în aria artelor spectacolului la noi (centrală pentru platforma de la Cluj), în mare măsură... independentă față de situația din culturi unde relația dintre „periferie” și „centru” nu e atît de problematică (ci obiect al unui transfer fluid, unidirectional – fără ca „centrul” să-și caute legitimația estetică în parazitarea „periferiei”). La fel, tot de aici, și dificultatea asumării unui caracter „subiectiv” al selecției și structurării evenimentelor, într-un mediu obsedat pînă la fanatismul de ierarhie, exhaustiv și valori absolute. Platforma însăși va fi spectacolul pus în scenă. Nu este punctul de întîlnire al celor mai bune producții independente care „rulează” la un moment dat, ci intersecția acestor propunerî, în diverse forme de agregare, care dau în cea mai mare măsură mărturie despre interesele și practicile creative, inclusiv în termeni de scriere dramatică și dramaturgie de spectacol, despre condițiile de producție specifice experimentului și cercetării, și despre diversitatea lingvistică și culturală a *non-mainstream-ului* românesc. A artelor performative independente. Care trebuie, cumva, să-și impună public o identitate comună și de neconfiscat, exportabilă, originală și recognoscibilă. Chiar și într-o eră a zîzaniei.



CORPUL EVACUAT. SPĂȚIUL ZERO

Un dosar de Mihaela MICHAILOV

Dosarul se concentrează pe analiza unor posibile spații pentru dansul contemporan din România, care să suplimească fragilitatea unui cadru instituțional propriu acestui fenomen marginalizat în arta autohtonă. Interviurile cu Alexandra Pirici și Florin Flueraș se axează pe noi strategii prin care dansul contemporan poate deveni vizibil.

the story
must go on

dosar

Evacuated Body. Zero Space (2)

Mihaela Michailov's dossier on the marginal status of Romanian contemporary dance continues with a discussion around the National Center of Dance in Bucharest (CNDB). In 2011, CNDB was evacuated from the building of the National Theater, leaving the most important dance institution without an administrative and performance space. A detrimental cultural policy has left its mark on Romanian dance, the loss of allocated spaces and the dissolution of dance centers shaping its recent history. An interview with performer and choreograph Alexandra Pirici talks about the organized protests and projects that question the policies and priorities of the Ministry of Culture. A second interview with performer and choreograph Florin Flueraș puts into perspective alternative solutions to the search for space. The idea of common space, community based and cross disciplinary, takes shape.

Ce naște suspendarea unui spațiu, anularea obscenă cultural a rolului lui public? Cum se pot crea spații-replică intensivă a spațiului-sursă? Cum valorizăm dispariția temporară, ce sănă dăm absenței, cum o deviem în context de exercitare a unei presiuni?

Corpul evacuat și spațiul de emisie temporară a unui fenomen tematizează fundamental dinamica artei contemporane din România. Debrașarea de la spiritul unei comunități – fie că este vorba de o comunitate de artiști și de spectatori, cum a fost cazul CNDB-ului, sau de o comunitate extrem de vulnerabilă socio-politic, cum a fost cazul celei din Rahova-Uranus, reprezentată de către recent evacuatul centru comunitar LaBomba, produce o ruptură în construcția instituției subiectivizate. Adică o instituție culturală care să nu fie exclusiv preocupată de producerea pe bandă rulantă a unor mărfuri artistice, ci de subiecți care creează o *contramarfă*, un discurs critic la adresa alienării instituției în cifre și statistici. Întrebarea esențială pe care dispariția unor centre-platformă ne-o ridică este: ce fel de spații noi

creăm și cum reușim să le scoatem de sub incidența *gîndirii precare a deposedării* de loc, și deci, de rol? Poate un concept să fie un spațiu *nomad* mai puternic decât un spațiu fizic?

Confruntarea dansului contemporan din România cu dispariția unor spații care au reușit să polarizeze, în timp, demersuri diferite problematizează tipul de receptare a fenomenului. Nevoia de a-l legitima permanent, de a relua aceeași frază – dansul contemporan nu înseamnă balet clasic – îi creează un *statut fragil* și o dispoziție spre o perpetuă construcție a începutului. Nevoit să explice mereu ce e cu el și ce vrea de la noi, dansul contemporan este un "fenomen bastard" în arta contemporană din România. N-are părinți cu o tradiție instituțională și nici nu este lăsat să-și creeze o constantă.

După 16 ani de existență, o companie relevantă pentru dansul din România – Orion Balet – a fost desființată, fără o analiză a proiectelor derulate. În condițiile în care bugetul care îi era alocat devenise nul, i s-a reproșat companiei de către directorul centrului Tinerimea Română, în care aceasta își avea sediul, lipsa de activitate și de eficiență economică. Pierdere succesiivă a locațiilor cartografiază istoria recentă a dansului contemporan. În pendular perversă între *regimul scurt de existență și accesul la continuitate*, dansului contemporan i s-a cerut să-și valideze puterea în perimetru puternicelor instituții stable – teatre, muzeu etc.

Corpul indignat

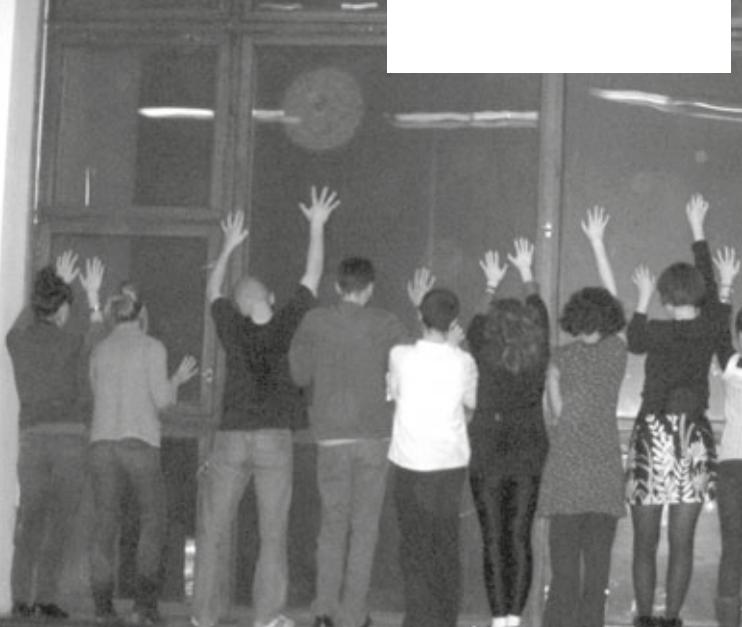
În 2005, dansatorii și coregrafii români au ocupat strada. Au imaginat un *corp de descendere* în fața Ministerului Culturii și au protestat. Cereau atunci o procedură transparentă și onestă pentru ocuparea postului de director al Centrului Național al Dansului, recent înființat, după o presiune susținută. Apariția acestei centru, unic în România prin strategia de practici puse în joc, a generat, de fapt, apariția unui mod de a gîndi cultura contemporană, într-o societate care reușește de prea puține ori să se comporte prin indignare productivă. Centrul Dansului s-a confruntat cu o continuă periclitare a poziției lui de autoritate și de reprezentare. Cu o fracturare a procesului de stabilizare. Centrul a stat permanent cu disloarea la tîmplă. A fost amenințat cu desființarea, comasarea cu alte instituții, pierderea identității atât de greu construite.

Prin Hotărârea de Guvern 1052/2008, publicată în Monitorul Oficial 649/2008, s-a aprobat proiectul de reabilitare a Teatrului Național din București. Lucrările au început deja de cîteva luni și vor dura circa trei ani de zile, perioadă pe parcursul căreia săt affectate spațiile aflate în incinta TNB, printre care și CNDB.

Din 2008, de cînd au avut loc primele întîlniri între conducerea CNDB și Ministerul Culturii și Patrimoniului Național, și pînă în prezent, singura soluție viabilă pentru ca Centrul să-și poată continua activitatea a fost un studio aflat în incinta Sălii Radio, încadrat de alte săli de repetiții în care se repetă pentru concerte. Nu s-a semnat nici un act la nivel de Minister, prin care să se stipuleze prezența CNDB în spațiul CNC, unde se află acum birourile Centrului Național al Dansului. Practic, CNDB se află încă, oficial, în Teatrul Național.

Este de datoria Ministerului Culturii și Patrimoniului Național, în subordinea căruia se află CNDB, să găsească o soluție și să finanteze un sediu înainte să aprobe încetarea funcționării Centrului în spațiu în care se află. O instituție nu este o jucărie pe care azi o înființezi și mîine o pui în pericol, anulindu-i fundamentele identitate. Iresponsabilitatea și incompetența unor factori de decizie – cu fiecare Ministru al Culturii, dansul a luat-o de la capăt –, care nu-și pun problema consecințelor grave pe care amânările soluționărilor rapide le pot avea îi costă, din păcate, pe cei care încearcă, de ani buni, să construiască un spațiu artistic atipic în România instituțiilor "de borcan înfiletat". Dansul contemporan, din secunda în care CNDB a reușit să existe, a trebuit să treacă mai multe probe. I s-a cerut să impună un model recognoscibil de funcționare, în timp ce miza lui viza un *comportament nepredictibil*, care să privilegieze evenimente de intersecție artistică. Centrul Național al Dansului a avut o politică artistică nepredictibilă, neîncadrabilă în formatul unei instituții de spectacol obișnuite. Centrul Național al Dansului ar fi trebuit să producă replici culturale în instituțiile din România, nu să fie un spațiu tolerat, amenințat în orice moment cu evacuarea sau comasarea.

foto: Claudiu Cobianschi



In fața Ministerului Culturii

În vara lui 2010, Mihai Mihalcea și Vava Ștefănescu (director artistic CNDB) au avut o întrevedere cu ministrul culturii Hunor Kelemen, căruia i-au prezentat o serie de spații posibile – hale industriale –, alternative la locația în care se află Centrul Dansului.

A fost realizată chiar și o schiță de proiect, care urma să fie însușită de solicitarea, în mai multe etape, a unor sume de bani de la MCPN, destinate achiziționării unui fost teatru din perioada interbelică, care să devină un echivalent al CNDB. Ordonanța de Guvern 76/2010, prin care s-au blocat achizițiile publice, a fost "sfârșitul începutului" negocierilor cu MCPN.

Pe 27 decembrie 2010, CNDB a primit o adresă de la Teatrul Național, prin care era anunțat că lucrările care vor începe în ianuarie 2011 – conform informațiilor transmise de către Ministerul Culturii și Patrimoniului Național prin adresa 2024/20.12.2010 – fac imposibilă funcționarea Centrului în locația în care se află în prezent.

Ceea ce, în 2008, părea o amenințare cu bătaie lungă a devenit, la început de 2011, o situație de urgență pe care Ministerul Culturii ar fi trebuit să o rezolve, fără să pericliteze statutul unei instituții care și-a demonstrat, în repetate rânduri, utilitatea, autoritatea și relevanța. În acest moment, CNDB așteaptă un teren și un cub. Neavând în acest moment un spațiu propriu, care să nu mai fie dependent de alte locații sau instituții, CNDB a cerut Ministerului Culturii un cub care să poată fi amplasat într-un loc cît de cît central din București – pe modelul celui detinut de Teatrul Național "Vasile Alecsandri" din Iași –, în care să-și poată continua proiectele.

Regimul de invizibilitate pe care dansul contemporan l-a avut prin lipsa de locații adecvate revine din nou la putere, ca și cum toate presiunile de apariție a unui spațiu destinat lui n-ar fi fost niciodată făcute. Ne întoarcem, cu alte cuvinte, la începutul istoriei și delegitimăm tot ce s-a construit, tot ce a făcut din dansul românesc un fenomen palpabil și critic.

Dansul e un homeless, adăpostit din cînd în cînd în "centre de zi", într-o cultură română care-și neglează intervențiile contemporane. Provizoriatul, precar și impropiu pentru o instituție care are o activitate multiplu direcționată și care derulează proiecte internaționale antamate cu mult timp în urmă, a ajuns să fie, chiar și el, inaccesibili.

De fapt, prin posibila dispariție a CNDB nu dispăr doar un spațiu, dispăr un centru cultural care s-a fondat pe axe de întâlnire între artiști din arii diferite, pe laboratorul formativ, pe proiecte educaționale și pe riscul necesar oricărei culturii critice. Dispăr un model de instituție care a generat gândirea relațional-interrogativă, singura care poate face dintr-un domeniu artistic un fenomen de interogare a lumii contemporane.

CNDB a trebuit să treacă textul unei identificări multiple: identificare a unui spațiu reperabil pe harta instituțiilor de spectacol din România, a unui discurs de dans contemporan care a luptat ca să intre în conștiința publică și a unui tip de deschidere spre domenii artistice aparent fără foarte multe legături cu dansul. Toate aceste direcții aveau nevoie de un context de permanentizare favorabil. Din păcate, CDNB a fost privat de acest context.

În 2011, CNDB a fost evacuat din clădirea Teatrului Național, care a



foto: CNDB

intrat într-un proces de reconsolidare. O perioadă, spectacolele Centrului au fost găzduite, în fiecare marți, la Sala Atelier a TNB. O instituție care, în cinci ani, a finanțat numeroase proiecte, a intrat în parteneriate cu spații de dans importante din lume, a invitat artiști străini care definesc în acest moment fenomenul artistic contemporan este "împăturită" și lăsată fără prea multe soluții practice de evoluție. Este pulverizată ca și cum nu este nevoie, în România, de o construcție culturală contemporană. Este amînată și redusă la statutul unui spațiu-cerșetor, care se roagă de Ministerul Culturii să-i dea ceea ce a demonstrat demult că merită. Umilirea publică a culturii contemporane în România nu mai este pentru nimeni o noutate. Cînd devine însă o evidență atât de distructivă, protestul susținut poate fi singura soluție de a demonstra că-ți pasă de tot ce ai reușit să pui pe picioare și poți pierde în cîteva săptămâni.

În aprilie 2011, după cîteva săptămâni de ocupare a Centrului, cupurile dansatorilor coregrafilor, scriitorilor, activiștilor culturali au creat un re-enactment pe aleea din fața Ministerului Culturii, protestind împotriva lipsei unui spațiu adecvat pentru dansul contemporan. Cea mai potrivită imagine pentru aceste proteste repeatate în buclă este cea a unor *corpuri indignate, neîmbînzite* de o cultură care-și sfidează

contemporaneitatea. Corpuri care rezistă nu prin retragere în insularitate care preiau, pînă la urmă, modelul unor sisteme închise, ci prin intervenție în practica instituțională solidarizată cu profitul imediat.

Decizia de a suspenda activitatea acestei instituții, fie chiar și pentru o perioadă scurtă, reprezintă o formă de anulare a unui precedent de instituție critică: "Prin felul în care ne-am adresat publicului nostru în cei cinci ani, considerăm că ne-am format un public cu spirit critic, care a înțeles că riscul face parte din opțiunile asumate de arta contemporană și implicit de o instituție ca CNDB. Publicul CNDB este, în general, unul dornic de viziuni inovatoare și perspective alternative.

Există însă o categorie nemulțumită de proiectele și direcția artistică a CNDB. Aceasta caută în dans fie o formă de divertisment, fie genul de spectacol al anilor 70-80, al căruia imaginari este complet inadecvat societății contemporane și a căror structură și formă rămân tributare formelor la care artiștii activi astăzi în sfera dansului contemporan nu mai pot face apel din rațiuni lesne de înțeles"¹.

must
go on

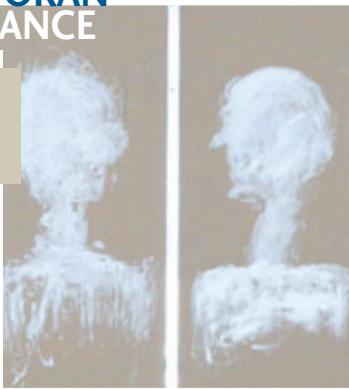
¹ Extras din Raport final de activitate al CNDB 2006-2010

Perete șters. Cu var. De la început

Un performance care exprimă perfect starea de pulverizare a unui spațiu identitar este cel creat de Mădălina Dan și Ciprian Mureșan. Pe 23 mai 2011, cei doi au șters, la Fabrica de Pensule, un perete-cearceaf de nume. Cuvintele performează o ficțiune temporară. O memorie provizorie, care se deconstruiește sub ochii noștri. O istorie care așteaptă să urce și să cadă. Să se sprijine de o schelă ca să ajungă sus, ca să poată acoperi spațiul nostru vital, un spațiu care dispără ca și cum niciodată n-ar fi fost.

the
story

Cu trafelete și var, Mădălina Dan și Ciprian Mureșan au vopsit trecutul și au redus și readus totul la gradul zero al existenței. La un moment al tuturor începuturilor și sfîrșiturilor posibile. Dan și Mureșan fac din distrugerea lentă, dar sigură, un performance. Un gol parcurs în trepte pline. Nimicul devine mai vizibil decât orice conținut vizibil. Nimicul se vede și se poate atinge. Varul este, încă, o prezență proaspătă. Peste istoria cuvintelor se depune tâcerea. A fost, vreodată, aici, ceva? Cît de ușor este să faci totul alb, să faci totul să nu mai fie? Numele scrise pe perete sint asamblate într-o rețea. Cei doi performeri au pornit de la Dominic Stanca – poet, dramaturg și actor destul de puțin cunoscut – și au construit în jurul lui un context de intersecții. Felix Aderca, Radu Stanca, Cella Delavrancea, Radu Tudoran sint cățiva dintre cei înscriși în traectoria lui Dominic Stanca. Sint nume care par că nu reușesc să se imprime, care o iau mereu și mereu de la început în acțiunea de a trasa o permanentă. **Dominic Stanca** este un performance emblematic pentru neputința de a păstra materialitatea solidă a lumilor pe care le construim. Un performance în care oameni, nume și istorii devin lichide. Dubla ștergere – cea fizică și cea simbolică – este punctul intrării în



absență. Textul *în stare de a fi șters* intră în relație de tensiune cu corpurile proiectate ale artiștilor care scriu. Corpul proiectat scrie ceea ce corpul live șterge. Ceea ce se ridică și ceea ce se demolează instituie un timp comun al acțiunilor simultane, o meditație performativă asupra temporarității și istoriei curte. Cine construiește *istoria lungă*? Istorii care persistă și rămîne? Cum poate un spațiu să creeze istorii? Rămîne spațiu doar o arhivă simbolică?

La finalul celor 5 ani de existență în clădirea TNB, CNDB și-a structurat un program provizoriu la Centrul de Introspecție Vizuală. Performerul și coregraful Manuel Pelmuș a fost curatorul unor evenimente care au repus în discuție CNDB ca proiect social: "Timp de șase zile ne mutăm haine, obiecte și idei în spațiu CIV. Programul pe care îl propun în aceste șase zile nu se dorește o retrospectivă a CNDB. Iși dorește, mai degrabă, să se adreseze momentului prezent, dar integrând anumite poziții din trecutul CNDB, pe care le consider importante. Fără glorificare, dar recuperând, măcar, la nivel simbolic, lucrurile remarcabile care s-au petrecut în acești cinci ani. și au fost multe!

Pentru mine, CNDB a însemnat discurs, cercetare, dezbatere, atitudine și un spațiu-platformă, care a găzduit și asumat o grămadă de proiecte și poziții fragile care nu și găseau locul niciunde. Vă invităm la șase zile dense de prezentări și dezbateri. Ultimele și totodată primele!" (Manuel Pelmuș). Ultimatumul a deschis comunități de spațiu noi, care au pus în discuție generarea unor acțiuni de chestionare a mizei spațiului artistic. Una dintre aceste acțiuni a fost **CNDB Ocupat**, proiect de locuire inițiat de Mădălina Dan, Valentina Desideri și Alexandra Pirici. Lor li s-au alăturat artiști, antropologi, activiști culturali.

Interviu cu Alexandra Pirici performer și coregraf.

După cum susține Alexandra Pirici în interviul următor, intervenția de ocupare a Centrului Național al Dansului a construit contexte de prelungire a spațiului.

Ce a stat la baza acțiunii deopotrivă simbolice și politice CNDB Ocupat?

Cred că **CNDB Ocupat** a apărut ca reacție la o politică culturală defectuoasă, a fost o formă de rezistență artistică prin care s-a militat activ pentru legitimarea artei contemporane în România. În urma evacuării Centrului Național al Dansului din sediul aflat în incinta TNB, și în lipsa unor perspective clare și a unor soluții decente de mutare a instituției, un grup de artiști (colaboratori ai CNDB, dar nu numai) au inițiat un protest adresat autorităților - Ministerul Culturii și Patrimoniului Național. Protestul s-a desfășurat în mai multe etape: a început cu o acțiune de ocupare a sediului CNDB de atunci, un *call* pentru solidaritate - apel către artiști, activiști, oricine se solidariza cu cauza, a continuat cu cîteva săptămâni de activități artistice și dezbateri organizate în sediul „ocupat”, care au fost urmate de un protest în fața MCPN și de un maraton artistic în CNDB ocupat.

Ce tip de spațiu a propus această acțiune?

CNDB Ocupat a creat un spațiu deschis, oarecum auto-organizat, în care oricine putea veni să propună o acțiune sau un proiect artistic, sau putea să organizeze discuții și dezbateri pe diverse teme. În decurs de trei săptămâni, pe fondul dezolant al dezasamblării și demolării sediului aflat în clădirea TNB, *ocuparea* CNDB a generat o mișcare artistică și social-politică fără precedent în peisajul cultural românesc; coreografi, performeri, arhitecți, artiști vizuali, scriitori, muzicieni, teoreticieni, activiști au făcut front comun într-o acțiune de *ocupare culturală* care, multiplicată, ar putea deveni o practică recurrentă în semnalarea și amendarea anomalilor și abuzurilor unui sistem lenș, incompetent și corupt. De data aceasta *ocuparea* a fost simbolică, CNDB fiind prima instituție care a permis coabitarea cu *occupanții* ei. Spațiu apărut astfel s-a dorit, mai apoi, să continue ca un spațiu comun, un spațiu care să devină multifuncțional, un spațiu de lucru pentru artiști sau practicieni din diverse domenii, în care aceștia să poată interacționa. După evacuarea instituției CNDB,

Florin Flueraș, performer, coregraf și activist, cel care a teoretizat relevanța spațiului comun, punctează în continuare cîteva dintre aspectele pe care acest nou centru de dezbatere le poate avea.

Spațiul Comun

Dansul contemporan românesc s-a confruntat cu un proces constant de dislocare. Care crezi că sunt cauzele acestui tip de ruptură progresivă?

Se pare că la nivel instituțional (și nu numai) nu prea există discernământ artistic. E foarte răspîndită o mentalitate de provincie culturală, în care lucrurile funcționează pe baza unui snobism generalizat - o miopia pentru ce e relevant în prezent, pentru întreaga dezbatere contemporană, și o fetișizare a patrimoniului, a valorilor confirmate altcîndva sau altundeva.

Scena de dans contemporan a apărut drept ceva atipic, nepotrivit în peisajul cultural românesc. Aparent, în marea majoritate, nu corespunde nici unei necesități a consumatorilor de cultură din România. Nu aduce nici acel capital de imagine pe care îl are cultura omologată, oficială. Nu e nici locul în care să vîi pentru a-ți confirma statusul, apartenența la o elită, nici locul în care să-i confirmi identitatea, de cele mai multe ori nu e nici măcar locul în care să consumi pasiv puțin divertisment. În contextul acesta, cele mai oribile politici culturale pot apărea absolut firești. Singurul lucru care mai menține un oarecare suport e aprecierea de care scena românească de dans se bucură în străinătate.

Sunt spațiile culturale prea mult concentrate pe artă și pe subiectivitatea artistului și prea puțin legate de contexte socio-politice? În ce spații artistice locuim, de fapt?

Foucault spunea că pentru a înțelege o nouă formă de cunoaștere trebuie să înțelegem necesitatea apariției ei din punct de vedere al raporturilor de putere dintr-o societate, adică necesitatea politică. Ideea de artă, experiență estetică a fost născută la

sfârșitul secolului al XVIII-lea și a venit ca răspuns al unor nevoi și aspirații fundamentale: egalitatea tuturor subiecților, eliberarea de ierarhiile cunoașterii și de cele ale vieții sociale.

Dar aici s-a produs și o ruptură esențială - o parte dintre aceste nevoi și aspirații fundamentale au fost mutate pe tărîm estetic, într-o realitate alternativă. Arta a devenit astfel un substitut care permitea o evadare din constelația ideologicopolitică concretă. S-a creat o bulă artistică artificială. A rezultat o subiectivitate afundată în capcana reprezentării și închisă în această bulă artistică care acum stă să explodeze la fel ca bula imobilă și celealte bule economice.

must
go on

Ce tip de spațiu poate crea dispariția unui spațiu?

Poate crea un spațiu de reflecție, reposiționare, reinnoire. Dar asta sună deja mult prea optimist. Toate astea sunt valabile în sensul în care am spune că recentilor evacuați de către bânci din propriile case li se oferă astfel șansa unui nou început, să renunțe la inertie și rutină și să experimenteze. Bineînteles asta e o privire foarte cinică. Dispariția unui spațiu poate crea, în aceeași măsură, un spațiu al depresiei, al morții...

Ai fost unul dintre susținătorii ideologiei spațiului comun. Ce fel de comunitate de gîndire și acțiune provoacă un astfel de spațiu?

Modul de organizare a unui spațiu, tipul de proprietate determină puternic ceea ce se petrece în locul respectiv. Am început să simt ca o limitare puternică faptul că sănătatea obligat să mă întilnesc cu alti oameni, să discut proiecte, să lucrez în baruri, cafenele etc. Oricât de prietenoase ar părea aceste locuri, în realitate sunt coercitive - trebuie să consumi, să stai în jurul unei mese, să ascultăi nu ștui ce post de radio sau, și mai rău, ai și cîte un ecran în față cu Realitatea TV sau mai ștui eu ce. Toate astea condiționează mai mult sau mai puțin vizibil gîndurile și



the
story

acțiunile, îți disciplinează corpul, etc. Un spațiu comun ar fi o alternativă la un spațiu privat (organizat de capital), la un spațiu public (organizat de către stat). Un spațiu în care organizarea, dinamică, activitatea se nasc din interacțiunile reale dintre participanți, nu dintr-o planificare prealabilă. Sunt curios și eu ce fel de comunitate se va naște într-un astfel de spațiu.

Există spații de gîndire și conceptualizare care se pot impune în absența unui spațiu fizic, localizabil, să refer la unul dintre proiectele pe care le-ai inițiat?

Candidatura la președinție? E nevoie, la un moment dat, totuși, de un perimetru în care să le identifici?

Candidatura la Președinție e una dintre soluțiile posibile de a sparge această bulă artistică. Există deja în societate spații ale spectacolului - politică, presă etc. De ce să nu ieșim din spațiile noastre artistice protejate, din cuburile noastre albe sau negre și să ne folosim capacitatele noastre artistice (și nu numai) unde chiar contează? Să gîndim televiziunea ca pe un spațiu de (re)prezentare, campania electorală ca pe o lucrare de artă etc.

Spre ce crezi că vor evoluă spațiile de artă contemporană?

Se pare că se creează o diviziune, putem să spunem chiar de clasă. Peste tot se reduc fondurile pentru artă, astfel, pe de o parte, va râmâne arta oficială, pompieristică, finanțată de stat, corporații sau bănci și, pe de cealaltă parte, proiecte de apartament, sau total imateriale, un fel de artă de rezistență (din toate punctele de vedere).

Care ar trebui să fie, după tine, viziunea unui spațiu contemporan destinat dansului?

Cred că ar fi momentul să mergem puțin dincolo de dans și să gîndim problema în termeni de performance contemporan, să trecem la o abordare postdisciplinară. Importanța mediului (mișcare, text etc.) să nu mai primeze asupra intenției artistice sau conceptului într-o lucrare. Adică mi-ar plăcea ca, în sfîrșit, întrebarea «unde e dansul?» să fie considerată retardată, la fel cum întrebările «unde e pictura?», «unde e sculptura?» sănătatea în artele vizuale. și mi-ar mai plăcea să existe conectarea la dezbaterea de idei din artă și societatea contemporană. În sensul asta aș prefera un spațiu dedicat performance-lui contemporan sau, și mai bine, un spațiu comun, neformat și în felul asta postdisciplinar.

Structura unui mediu postdisciplinar, pe care o accentuează Florin Fluerăș, vizează tocmai o *ruptură în specificitatea reductiv-operativă* a unui spațiu de artă contemporană. Cu alte cuvinte, codarea strictă - dacă avem un centru de dans, atunci, acolo, trebuie să vedem doar dans - propune *spații culturale retardate* în societatea acută, de vreme ce le decapitează deschiderea evolutivă. Cind un spațiu nu mai rămîne strict delimitat, el are șansa să devină mediu de absorbtie.

Un spațiu permeabil intensificării practicilor de lucru critice este nou înfîntatul subRahova. Gîndit ca un pol de acțiune socio-culturală și de reflectie politică asupra noilor cadre de emancipare instituțională și de existență artistică, subRahova localizează nevoia de complicitate a artei cu potențialul marginalilor. Într-un context cultural în care instituțiile funcționează din ce în ce mai mult ca niște "cuști private" unde rolul și nevoile comunităților de spectatori sunt ignorate, apariția unor spații de



coabitare a ideilor contemporane poate produce un tip de presiune oportună în sistem. Ele trebuie să își cîștige o semnificație centrală în zonele în care sunt localizate, pentru că doar așa devin indispensabile. Imersiunea lor în comunitățile cărora le aparțin are o dublă relevanță. Le transformă în construcții necesare pentru reprezentarea comunităților respective, deci în spații politice de intervenție promptă, și le dezvoltă o perceptie mult mai deschisă asupra statutului artei de intermediere. Aceste locații pot deveni, în timp, spații-sursă de schimbare socială. Spații de aderență la problematici de presiune imediată. Șansa marginalității lor este să funcționeze ca centre de *împroprietărire culturală* a unor comunități care au nevoie de ele. După cum afirmă Geeta Kapur într-un studiu despre noile teritorii subterane contemporane: "cu cît arta devine mai vizibilă prin globalizare, politicele spațiului – comunitate, regiune, margine – tind să-și piardă privilegiul directe". subRahova s-a deschis cu lansarea Căminului Cultural, proiect conceput de către artiști Brynjar Bandlien, Farid Fairuz și Manuel Pelmuș, și susținut de Fundația ERSTE.

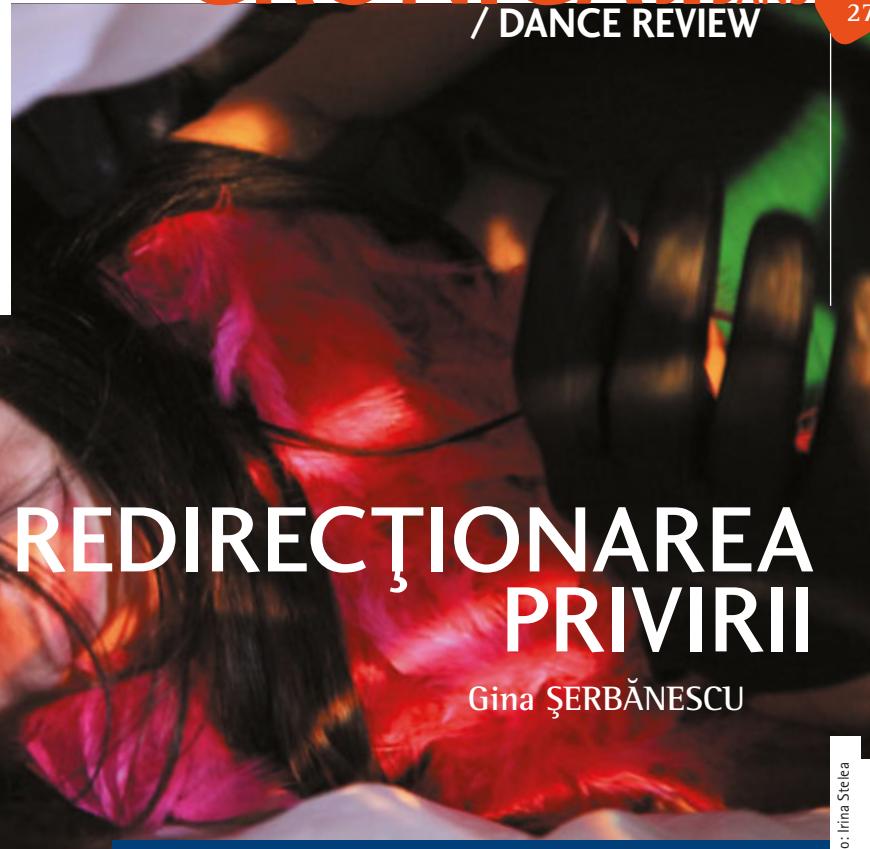
Căminul Cultural, spațiu cu o forță de intervenție și incluziune colectivă extrem de importantă înainte de 1989, loc de dezbatere și socializare, de educație și entertainment, și-a pierdut semnificația după 89. Căminele culturale nu au mai avut rolul de coagulanți ai comunității. S-a produs astfel o *deplasare de funcție socială*, care le-a afectat fundamental sensul. Unele dintre ele au devenit baruri sau cluburi, altele au ajuns locuri în care se derulează foarte puține activități, multe dintre ele nespecifice spiritului unui cămin cultural. Căminul trăia printr-o *specificitate plurală a discursurilor*, printr-o influențare reciprocă a cadrelor prezente, cadre întotdeauna la granița dintre cultural, educativ, acțiune muncitorească, serbare, sărbătoare etc. Căminul există într-o potențare reciprocă a activităților. Nici o acțiune nu rămînea de sine stătătoare, ci reușea să "lumineze" celelalte acțiuni desfășurate, în așa fel încât cei prezenți participau la organizarea unui context cultural. Din spații vitale și centrale în viața comunității, căminele s-au transformat în locuri marginale, fără un potențial de reprezentativitate recunoscut și fără o dinamică socio-culturală. Căminele și-au pierdut dimensiunea de spații interferente, în care acția artistică avea întotdeauna o supratemă socială. Tocmai de aceea, resuscitarea lor la nivel de practică și concept este extrem de importantă și poate renaște strategii de revitalizare a unor locuri mutate în anonimat. Căminul era o "instalație comunitară" cu un capital simbolic extrem de relevant care, odată recăștit, poate deschide o dezbatere asupra spațiului colectiv de idei și practici și asupra noilor axe de locuire culturală care să-și cunoască locuitorii.

Textul care a însoțit Platforma Dansului Contemporan în 2009 sintetizează cel mai bine contextul de existență și rezistență al dansului contemporan românesc:

"Pentru o clipă, imaginați-vă un singur teatru în România. Unul. Un singur cinematograf, o singură sală de concerte și o singură galerie de artă. Veți înțelege, astfel, poziția în care se află astăzi Centrul Național al Dansului București (CNDB). Această instituție, vitală și singulară, a apărut prin eforturile de peste 15 ani ale dansatorilor și coregrafilor care, într-un deșert social în care "totul este de construit", au jucat, cameonic, toate rolurile necesare pentru a pune bazele acestei construcții. Fără complezențe și menajamente, fără compromisuri, artiștii au dat naștere unei dintre "cele mai generease spații de dezbatere și reflecție artistică din București". Nimic însă nu pare să fie suficient pentru a rezista în timp: premii, expunere și recunoaștere internațională, dosare de presă impresionante... În timp ce New York Times pune Bucureștiul în centrul atenției pe harta dansului contemporan din Europa Centrală și de Est, "acăsa" totul poate fi încă șters cu buretele de o simplă decizie politică, economică, administrativă..." (Mihai Mihalcea și Vava Ștefănescu)

Refocusing the gaze

Writing about Cosmin Manolescu's *Room 1306 (I Am Myself)*, Gina Șerbănescu analyzes the role of the spectator's gaze. Set up in an actual hotel room, the performance unfolds in variations on the theme of couple relationships, inviting into private space a limited number of six spectators at a time. *Room 1306* encourages the audience to rethink its role in a performance.



REDIRECȚIONAREA PRIVIRII

Gina ȘERBĂNESCU

Cei care cunosc creațiile anterioare ale lui Cosmin Manolescu (spectacole precum *Private Show*, *Visa Game* sau *dreams.land*) se așteaptă cu siguranță ca recenta propunere artistică a sa, *Camera 1306 (I Am Myself)* să fie profund interactivă. Spre deosebire de modul în care planul artistic și lumea spectatorilor interacționau până acum, interferența dintre cele două contexte generează o redirecționare a privirii spectatorului.

Spectacolul are loc într-o cameră de hotel, și are ca protagonisti pe Cosmin Manolescu și pe Catrinel Catană și se petrece în prezență unui număr limitat de spectatori. Există, desigur, o formă de scenariu la baza spectacolului, o "poveste" articulată în momente cheie prin limbaj corporal, într-un context mobilat cu obiecte încărcate cu semnificații cristalizate cu mult înainte de intrarea spectatorilor în cameră.

Esejul în acest spectacol nu este tocmai povestea, nici măcar straniețatea interactivității dintre spectator și protagonisti. Elementul cheie al interacțiunii este chiar redirecționarea privirii spectatorului de la lumea proprie spre un context în care se poate reflecta subiectivitatea privitorului. Deși poate părea așa, nu este vorba de un simplu *voyeurism*, ci de o decupare a subiectivității celor care privește, prin interferența uneori brutală dintre spațiul public și spațiul privat, prin jocul dintre discreție și intimitate.

Spectatorii intră în poveste, au cumva libertatea de a schimba traseul stabilit al istoriei celor două personaje, dar totul se petrece într-un timp limitat (aproximativ o oră) în care privirea redirecționată a spectatorului trebuie să își dozeze cu grijă calitatea receptării și transmisiiei, în vederea unei experiențe pentru care în viață cotidiană sunt slabe șanse de experimentare.

Reprezentările spectacolului *Camera 1306* sunt cu siguranță diferite în formă, în funcție de reacțiile spectatorilor care pătrund în contextual deja stabilit. Desigur, nu avem de a face cu mai multe spectacole, ci cu variațiuni pe tema unică a relației bărbatului și femeii din cuplul în al cărui mediu privat sunt invitați privitorii să pătrundă.



Acesta este elementul de nouitate adus de Cosmin Manolescu în planul interacțiunii cu spectatorii. Dacă în alte spectacole precum cele menționate mai sus spectatorul era subiect și obiect al interacțiunii, dar era cumva controlat, în *Camera 1306* calitatea interacțiunii se schimbă. Privirea spectatorului, a entității aparținând spațiului public invitat să pătrundă într-un spațiu privat va genera metamorfoze în situații date. Trebuie să fim conștienți însă că nu e vorba de un mediu public pur care interferează cu un spațiu complet privat. Odată intrat în cameră spectatorul devine element al contextului privat și primește determinările acestuia. Pe de altă parte, nu se poate spune că asistăm la un mediu complet privat. Este o construcție, o ficțiune în care convenția spectacolului încă există. Așadar, redirecționarea privirii spectatorului, interactivitatea, experiența întâlnirii dintre cele două contexte (spectator-protagoniști), dar nu numai a acestora (până la

urmă avem atât de multe contexte cât și spectatorii există), toate acestea se petrec în cadrul reglementat de regulile spectacolului, între limitele convenției trasate de propunerea artistică însăși. Așadar, *Camera 1306* este o propunere de la care spectatorul poate porni, în vederea regândirii modului în care privește un spectacol, a abordării statului propriu. Spectatorul poate fi un element extrem de creativ în economia unui spectacol, cu condiția să accepte jocul și să fie conștient că granița dintre cel ce privește și cel care e privit este extrem de fragilă. Tocmai această fragilitate poate contribui la reconsiderarea experienței artistice de ambele părți. Pentru artist, ea poate fi generatoarea unor surse de creație, atât în timpul actului artistic, cât și ulterior. Pentru spectator, se poate manifesta ca o premisă a regândirii condiției celui care privește un spectacol.



Mirella PATUREAU

Et in Arcadia ego... sau câteva nopți de vară la Avignon

Depart de mine ideea de a face panegiricul fără rezerve al acestui Festival de acum mitic, care își are pe bună dreptate fanii dar și nemulțumiți săi. Vreme de trei săptămâni, Avignonul, versiune *intra* și *extra* muros, devine un imens decor de teatru în aer liber: pe străzile ferite anul acesta de arșiță dar molesite totuși de blândețea provensală, în puizeria parăzilor multicolore și sub ploaia de fly-ere și de afișe, spectatorul novice își caută cu greu cărarea. Avignon este un festin fabulos, peste 1100 de spectacole în off, nume consacrate

sau spectacole chic în *in'*, dezbaterei de idei și colocvii universitare, și în forfota stridentă din jur și adesea inoportună, tras de mâna, asurzit de trâmbițe și tobe, exasperat de zgomot, de culori, de nume, de promisiuni, de tentații, de deziluzii, nu ai decât o scăpare: să accepți jocul cu surâs și cu curiozitate. Și mai ales să ai puterea să faci câteva alegeri, conștient că renunță poate la revelații și că ratezi ca într-o povestire de Buzzati perla rară pe care un monstru marin încearcă

1 Nu, termenul *in* nu definește, așa cum am citit recent într-o revistă bucureșteană de încredere, spectacolele în sală, care sunt mai degrabă terenul de predilecție al sutelor de trupe ce se înghesue prin pivnițe și multe alte săli improvizate, dimpotrivă, *in-ul* se poate aventura prin cariere de piatră părăsite, pe malul Ronului sau prin grădini la umbra zidurilor papale.

zadarnic să ofere unui erou prea prudent... M-am refugiat aşadar în cercul protejat al Festivalului *in* – căci e rodul unei selecții –, unde am efectuat la rândul meu o selecție. Înscris sub semnul dansului, prin invitația lansată coregrafului Boris Charmatz care a deschis prima seară de Festival cu o creație originală, *Enfant*, ediția din anul acesta a continuat să privilegieze o anume avangardă teatrală, enervând pe unii, alergici la noile tehnologii, consolidând pe alții în convingerea că asistăm fără îndoială la o mutație în teatru, ce nu poate rămâne indiferentă la mutațiile generale ce au loc în societate. Multe alte spectacole, pe care nu le voi aminti aici, pentru a evita o listă catalog, sau un Festival văzut din avion, vor reveni la toamnă pe scenele pariziene și le voi aștepta cu răbdare și la adăpost.

Trandafirii roșii, între legendă medievală și high tech

În curtea de onoare a Palatului papal, flamandul Guy Cassiers revine (după un *Rouge décanté* în 2006 și un *Mefisto for ever*, trilogie a puterii, în 2007, apoi *Wolfskers* și *Atropa* în 2008, și în fine în 2010 prima parte a *Omului fără calități de Musil*) cu o producție – comandă a Festivalului – după căte am înțeles la conferința de presă – destinată să corespundă decorului medieval impunător și sensibilității franceze: *Bloed Et Rozen, het Lied Van Jeanne en Gilles* (*Sânge și trandafiri, Cântul lui Jeanne și Gilles*). Cassiers, plastician de formăție, e un creator de imagini puternice, de o frumusețe fulgurantă, obsedantă, ce practică un limbaj teatral care asociază

Et in Arcadia ego...or a few summer nights in Avignon

After describing the atmosphere at this year's Avignon Festival, Mirella Patureau focuses the discussion on three productions. Guy Cassiers' *Blood and Roses*, *The Song of Joan and Gilles* retells a medieval story with high tech means, bringing on stage the controversial virgin saintly schizophrenic Joan of Arc and the noble pedophilic murderer Gilles de Rais. Directed by Katie Mitchell and having Leo Warner in charge of film, the staging of *Christine, after Miss Julie* turns the maid, Jeanne fiancée in Strindberg's well-known play, into the protagonist of the story. With the mix of live and filmed action, the production underlines the gaps and points of contact between Kristin's daily existence and what happens in the next room between Jean and Julie. *On the Concept of the Face, Regarding the Son of God* is another spectacular and mind boggling Romeo Castellucci creation.

Sur le concept du visage... regia Romeo Castellucci // foto: Klaus Lefebvre



texte literare, dramatice sau poetice, și imagini video, proiecții și muzică realizate în direct. Împreună cu dramaturgul Tom Lanoye (aflat la a treia colaborare cu Cassiers, pentru *Mefisto* și apoi *Atropa*) prezintă un diptic despre două personaje ce par total opuse, dar pentru care contemporanul lor, Nicolas Cusanus (1401 – 1464) ar fi invocat coincidența contrariilor: Jeanne d'Arc și Gilles de Rais, femeia eroică arsă pe rug în 1431 și trufașul senior pervers, ucigaș pedofil, monstru ce fascinează și îngrozește. (Minutele procesului său la Nantes în 1440, căci Gilles de Rais va sfârși și el pe rug, documente traduse din latină, au fost publicate cu o prefată de Georges Bataille, la Gallimard în 1965. Subtil analist al răului și al străfundurilor ființei umane, Bataille recuperează eroul ca un clișeu în negativ al religiei catolice, ce are nevoie de crimă, condiție prealabilă și inherentă pocăinței și grației divine.) Textul spectacolului spune aşadar fără mari surprize pentru spectatorul francez, povestea femeii ce auzea voci și care a salvat Franța (o versiune iconoclastă și chiar ironică propunea nu demult și Matei Vișniec în piesa sa *Ioana și focul*, pusă în scenă de Cătălina Buzoianu). Destinele celor două personaje par să-și răspundă în structura spectacolului, sfânta exaltată și perversul criminal, sau despre exces cu cele două fețe ale sale, în alb și negru, prinși într-un mecanism fără cruce. Același interpret (Jos Verbiest) îl intruchipează pe Monseniorul Cauchon, cel ce o condamnă pe Jeanne și-l joacă apoi pe Monseniorul de Malestroit, episcopul ce instrumentează procesul lui Gilles de Rais. În centrul acțiunii se află Biserică catolică, mai precis puterea să judece și interesele economice ce comandă o lume feudală de o violență arhaică. Lectura și destul de brechtiană și simplificatoare, deși condusă cu aplomb. Jeanne este Abke Haring, siluetă fragilă dar vibrând de o energie magnetică, actrița apare deasemenea în rolul amantului adolescent al lui Gilles de Rais, intruchipat cu o forță deosebită de expresivă de mai vîrstnicul Johan Leysen. Actorii sunt filmati în prim plan, imagini proiectate pe două ecrane laterale, ce monopolizează complet atenția. Componenta sonoră deosebită de importantă: o dicțiune halucinantă în această limbă cu rezonanțe metalice, voci șoptite dar amplificate de o tehnica specială, microfoane protejate de un țesut spongios, ce amortizează sunetele și îndulcește acutele. Corul de la Collegium Vocal din Gand, cu

cânturile sale inspirate din polifonia medievală flamandă, siluete intunecate și masive în mantii negre, subliniază nota arhaică a spectacolului, în contrapunct sesizant cu scheletul tehnologic al spectacolului, camere de luat vederi și ecrane. Fără îndoială, scenariul nu aduce revelații cutremurătoare în prima parte a spectacolului, cea dedicată Jeannei, dar capătă consistență în final, insistând sadic pe atrocitățile și crimele lui Gilles de Rais, sublimate de cântul coralei flamande, ca un cor antic la finele tragediei.

Mademoiselle Julie, văzută prin gaura cheii

Odnioră, detractorii teatrului naturalist se ridicau împotriva teatrului naturalist și a celui de al patrulea perete, spunând că era un teatru văzut prin gaura cheii... Această versiune cu o schimbare sau răsturnare de accente propune spectacolul regizoarei britanice Katie Mitchell și al lui Leo Warner (video), *Kristin, nach Fräulein Julie (Cristina, după Domnișoara Iulia)*, realizat la Schaubühne din Berlin. Kristin este în piesa lui Strindberg bucătăreasă logodită cu valetul Jean, pe care Domnișoara Iulia se amuză să-l

seducă într-o noapte de sănziene. În Festival se mai juca varianta „clasică” a piesei lui Strindberg cu Juliette Binoche în rolul titular, dar am rezervat această confruntare pentru mai târziu. Păstrând din textul original doar pasajele unde apare Kristin, Katie Mitchell a fost obligată să creeze o altă dramaturgie, în jurul personajului devenit central. Dar, de fapt, dacă adaugă câteva scurte monologuri ale bucătăresei, nu adaugă nici o replică sau situație neprevăzută în conflict, păstrează doar punctul de vedere al Kristinei și pasajele la care servitoarea avea acces: la un moment dat o vedem ascultând cu urechea lipită de un pahar pus pe dușumeaua camerei ei conversația dintre Iulia și Jean în altă cameră. Pe scenă sunt două Kristine, două actrițe care evoluează în paralel, sau complementar. Dispozitivul scenic arată ca un platou de filmare, în stânga scenei, pe o masă sunt filmate planuri de detalii, Kristin care pregătește mâncarea, etc.; în dreapta, tehnicienii realizează bruiajul sonor al filmului. Un perete transparent ne separă de salonul casei, unde evoluează Iulia și Jean, filmati în direct și vizibili pe un ecran central. Tot în stânga scenei se află o cabină de înregistrare a



Kristin, după Fräulein Julie, de Katie Mitchell & Leo Warner // foto: Stephen Cummiskey



monologurilor Kristinei, fraze scurte, repetitive, senzații, impresii. Astfel, spectacolul devine un film realizat în direct, în fața noastră. Toate aceste gesturi insignificante, tăiat legume, spălat vase, etc, acțiunile umile de fiecare zi ale bucătăresei aduc un alt conținut de viață, gestul nu e inutil, e mai ales politic. E ca și cum „clasa muncitoare”, clasa invizibilă și mută, erupe în prim plan. Katie Mitchell a conceput scenariul și a asigurat punerea în scenă; Leo Warner a realizat tot ce se filmează. Kristin

visează pe marginea unui lac, bântuită de imaginea Domnișoarei, unde apele ce reflectă chipul eroinei se tulbură, bruiază imaginea, totul se înfiripă și se destramă ca firul fragil al unor gânduri fugare. Spectacolul e deosebit de minuțios calculat, jocul e precis și sobru, dialogul video/teatru extrem de subtil și de coordonat, pe ecranul central figurile în negru și alb au o rigoare bergmaniană, ce amintesc de primele sale filme. În mod paradoxal, introducerea camerei de luat vederi în teatru subliniază teatralitatea; camera ne apropie de actori, spune Katie Mitchell în programul spectacolului, „ea sesizează detalii imposibil de atins altfel. Într-un mare teatru, începând de la rîndul 4 sau 5 nu puteți să vedeați cum lucrează mușchii, nu puteți vedea cum tremură degetele. (...) Introducerea camerei de luat vederi în teatru ne permite să arătăm spectatorilor aceste detalii și să descoperim peisajul complet al personajului. „De fapt, cadrul naturalist al piesei lui Strindberg e păstrat și decupat după nevoie unui turnaj, totul devine film și poate fi citit ca atare, dar filmul acesta nu este redat în fragmente, „feliile de viață“ naturaliste. De fapt cine fagocitează pe cine? Filmul e mai tare decât actorul? De bună seamă nu, căci, decupat, tratat, redistribuit, jocul actorului rămâne în prim plan.

O lectie de anatomie, versiune cinematografică, prin care forța teatrului izbucnește mai puternică decât niciodată.

Despre conceptul de chip al Fiului lui Dumnezeu, apud Castellucci

Ciudat titlu ce sună ca o enigmă, straniu spectacol sau act de credință ce sună ca o provocare, sau o blasfemie. Într-o întâlnire în jurul spectacolului organizată de frații dominicani într-o splendidă capelă



Sur le concept du visage... regia Romeo Castellucci // foto: Klaus Lefebvre

avignoneză, Chapelle de l'Oratoire, înălțată ca o sublimă rugăciune în piatră, Castellucci ținea să spună că relația lui cu religia nu are nici o importanță aici, este de altfel problema lui personală despre care nu vrea să discute cu publicul. Problema aici este cea a spectacolului și cum e recepționat el de către public: nici un spectacol nu e univoc, ne avertiza tot el, toate lecturile sunt posibile: religioase, psihanalitice, agnostice, atee, semiologice sau politice. Despre ce este vorba în acest spectacol-enigmă? Suntem în fața a două personaje: un tată și un fiu, care ar fi putea fi tată și fiul, acum adult, din *Purgatoriul*, prezentat de Castellucci la Avignon acum doi ani. Într-un spațiu scenic de un alb imaculat, dominat în fundal de un imens portret al lui Isus de Antonello da Messina, un bătrân privește și emisiunea la televizor în vreme ce fiul se pregătește să plece la lucru. Bătrânu este inconsistent și are mai multe scene de dizenterie, fiul îl spală și îl schimbă de fiecare dată răbdător, materia fecală inundă scenă, bătrânu se golește parcă de toată ființă, se scuză în lacrimi, neputincios, fiul îngrenunchiază epuizat. În final, fiul se duce și îmbrățișeză chipul imens al lui Isus, rămânând câteva clipe în această poză a sărutului mystic. Iese apoi din scenă și intră un grup de zece copii, care în joacă, dar o joacă violentă, de-a războiul, aruncă o serie de grenade împotriva chipului lui Isus care e mereu impasibil. În Grecia, unde spectacolul a fost jucat, lectura acestui moment a fost evident politică, citit ca o revoltă a tinerilor împotriva moștenirii de „căcat“ a taților². Chipul rămas în lumină pe scenă goală începe să se scoroească, trăsăturile dispar ca și cum Fiul lui Dumnezeu se retrage din lume, iar în locul său apare scânteietoare această inscripție din Biblie, în engleză: *You are my shepherd*, apoi, sclipind sfioase în umbră, câteva litere adaugă un cuvânt: *You are not my shepherd*. Spectatorii au rămas înmormântați, conștiienți toți de fragilitatea, de mizeria condiției umane, de singurătatea noastră în fața unei divinități de neclinit. Ultimă rugăciune, blasfemie? Încă o dată e problema personală a fiecărui spectator, ceea ce e important este că teatru lui Castellucci, violent dar coerent (spectacolul amestecă imagini hiperrealiste, adăugând chiar efluviu fecale, pentru a șoca din rârunchi, până în măruntăie), ne obligă să ne punem această întrebare și să facem ordine în resemnările sau răfuierile noastre cu lumea sau cu divinitatea.

² Citat de Castellucci la întâlnirea de la Chapelle de l'Oratoire, Avignon, 26 iulie 2011.

FETA 2011 – The city as theater setting

Reporting from The Street Theater Festival FETA 2011 in the medieval and picturesque Polish city Gdansk, Cristina Modreanu mentions notable performances by local and international companies such as Delikates, Stichting DaaD, Dada von Bzdulow, Cabaret de poche, Teatrul FETA, Snów, or Senza Tempo. The various and rich performances, whether spectacular and fantastic, funny or bitter-sweet, filled with color and music, meaningful and even political, have lured to the streets of Gdansk thousands of people of all ages. The infectious enthusiasm convinces Cristina Modreanu that "at least part of the theater of the future will take place in the streets."

FETA 2011

Orașul ca decor de teatru



De 15 ani, orașul Gdansk se transformă în serile de vară în decor de teatru. Fie că e vorba despre Festivalul Shakespeare, ce datează din 1993, fie despre Festivalul de teatru de stradă FETA, ajuns la ediția cu numărul 15, orașul medieval se dovedește o scenă perfectă. Străzile lui se umplu de o specie anume al cărei habitat se găsește de obicei înăuntrul unor spații special amenajate – "spectatorii de teatru".

Cristina MODREANU

După unii, această specie ar fi pe cale de dispariție. Dar o asemenea teorie cade după câteva zile la Gdansk, petrecute printre oameni care își duc cu ei pături, scaune, săzlonguri și apar cu jumătate de oră înainte la locul desemnat – fie un parc, fie un teren de joacă, fie o scenă instalată într-o piață – așteptând cumintă începerea spectacolului. Văzându-i, îți dai seama că măcar o parte din viitorul teatrului va fi în stradă.

Cea de a XV-a ediție a Festivalului FETA de la Gdansk (14-18 iulie a.c.) a scos în stradă mii de oameni – localnici și turiști din Polonia și din străinătate – cu un program bine alcătuit, echilibrat și spectaculos. Existau spectacole "de zi" pentru întreaga familie, spectacole special dedicate copiilor, dar și spectacole "de noapte", la care se strângeau foarte mulți tineri. Sentimentul trăirii în comun, în priză directă, în timp ce simți fie razele soarelui, fie briza vântului, sentiment experimentat din cele mai vechi timpuri în amfiteatrele grecești și regăsit în contemporaneitate mai degrabă pe stadioane, alimentează un tip de entuziasm de neegalat într-o sală de spectacol. Pe străzile de la Gdansk am regăsit cu bucurie această senzație. Mai ales că spectacolele incluse în programul FETA nu se rezumau deloc la simple „fociuri de artificii” și iluzionism tehnologic, ci aveau consistența ce califică un astfel de demers și îl transformă în act artistic. Spectatorii din Gdansk erau acolo pentru a trăi ceva împreună, dar în plus ceea ce trăiau își și îmbogățea.

Performance stradal

Traseul meu de trei zile la Festivalul FETA a început cu două creații atipice. Prima era un performance având la bază participarea publicului, care de fapt era cel care "executa". Spectatorii erau echipați cu un I-pod și căști, iar deasupra căștilor li se fixau un fel de pălării uriașe în formă de nor, înăuntrul cărora capetele nici nu li se mai vedea. Apropindu-te, vedeați un "grup de nori" pe două picioare, executând mișcări aparent haotice, conform indicațiilor primite prin intermediul căștilor. În definitiv, nici despre nori nu știm căror reguli se supun când se mișcă deasupra noastră. Interesant era succesul stârnit de ideea Teatrului polonez Delikates – permanent se făcea coadă, oamenii

fiind foarte doritori să joace rolul norilor plimbători de pe cerul de vară.

Instalația grupului olandez Stichting DaaD purta numele *La danza la memoria* și era așezată într-un loc aflat în afara traseului cunoscut de către publicul FETA, pe marginea unui mic lac. Acolo, câteva manechine atârnau două căte două de stâlpi de lemn. Erau făcute dintr-un material ușor, aşa încât fiecare boare de vânt le mișca, iar de departe aveai senzația că perechile danseză. Apropierea aducea o nouă dimensiune instalației, fiindcă pe lângă muzica melancolică pe care o puteai auzi mai bine, observai și faptul că manechinele sunt de fapt schelete purtând haine de femeie,



respectiv bărbat. Instalația a rămas pe marginea lacului pe tot parcursul festivalului, iar în drum de la un spectacol la altul muzica ei se putea auzi, aducând cu ea și imaginea scheletelor dansând dansul memoriei, imagine imprimată deja pe retină.

Au existat la Gdansk spectacole care își propuneau să implice spectatorii (precum cel al teatrului Delikates sau cel al companiei Form ART, numit *Telefon din Egipt*) cu rezultate mai mult sau mai puțin relevante, dar și spectacole ce păstrau vechiul raport dintre performeri și spectatori, chiar dacă translatat într-un alt spațiu de joc. În mod obișnuit, spectacolul *FRRUUU*, al trupei de dans poloneze Dada von Bzdułow se joacă pe plajă, pe o mică scenă îngropată în nisip, care devine un element al spectacolului, dar la Gdansk scena a fost improvizată în curtea unui muzeu, cu publicul așezat pe patru laturi. Cele trei dansatoare sunt însotite pe scenă de un muzician care cântă la contrabas și chitară electrică, muzica lui fiind parte importantă din scenariul coregrafic, nu un simplu acompaniament. Urmărind ritmul muzicii produse live, cele trei femei dansează pe rând și împreună un dans al fragilității corpului, al singurătății apăsătoare, al sentimentelor nesigure, dureroase, provocatoare de teamă, dar și al senzației reconfortante de a avea pe cineva pe care să te sprijini. Muzica devine liantul tuturor mișcărilor și paradoxalul lor punct de sprijin. (vezi video pe www.revistascena.ro).

„Cartierul general al FETA” – constând în două corturi, unul dedicat informațiilor și vinderii biletelor pentru cele câteva spectacole care nu presupuneau acces liber, celălalt conținând delicioase oferte culinare cu specific local – era instalat într-un parc, care a devenit loc de pelerinaj timp de câteva zile. Tot aici au fost plasate micul cort în alb și roșu al *Cabaret de poche* și caruselul companiei belgiene *Quatre Saisons* – adică oferta de spectacole speciale pentru copii. *Cabaret de poche* circula de

multă vreme prin festivalurile europene, dar la Gdansk a venit cu o formulă îmbunătățită ce permite accesul a 25 de spectatori, față de 10-15 căți aveau loc până acum. Ideea e simplă și amuzantă: în micul cort spectatorii descoperă un cabaret de buzunar, în care păpuși minusculi cât degetul unei mâini, umbre japoneze și figurine miniațurale își prezintă numerele speciale în fața unor spectatori de aceeași dimensiune, așezăți la măsuțe cât palma, pe care se află până și pahare – și ele de proporții reduse. Spectatorii reali devin pentru 25 de minute (durata e și ea redusă proporțional, mai ales că întreaga animație e produsă de un singur păpușar) un fel de prelungire a micului cabaret cu public inclus. Caruselul companiei *Quatre Saisons* include animale fantastice ce au în plus tot felul de manifestări neașteptate – elefantul îi stropește pe cei de pe margine cu apă din trompă, elicea unei păsări-avion se rotește împinsă de vânt, etc. Nu știu dacă cei mici încearcă senzații diferite de acelea din orice alt carusel, dar pentru cei aflați pe margine, spectacolul se schimbă.

Teatru popular cu mesaj inclus
Cele mai consistente spectacole pe care le-am văzut la Gdansk au fost producțiile teatrelor locale, FETA (organizator al festivalului) și Snów, cel mai vechi teatru de stradă din oraș, precum și cele ale companiei spaniole Senza Tempo, veterana barceloneză a teatrului de stradă. Senza Tempo a prezentat două producții, una mai veche, *Caprichios*, parte a unei trilogii “de vară” – o mică bijuterie proaspătă, amuzantă, surprinzătoare – iar cealaltă foarte recentă, expresie a limbajului de teatru-dans cu puternică tentă poetică ce a consacrat acest grup – *A+causas que nunca te conte* (*A+lucruri pe care nu îți le spun niciodată*). Jucat după lăsarea serii într-un amfiteatr natural de lângă unul dintre bastioanele orașului Gdansk, spectacolul *A+causas...* impresiona prin atmosferă



Gdansk - oraș cultural

Orașul în care a izbucnit cel de al doilea război mondial și unde s-a născut mișcarea anticomunistă Solidarnosc, condusă de Lech Walesa, frumosul port Gdansk este considerat ”Amsterdam-ul Poloniei”. Un loc cosmopolit, primitor cu turiști tot timpul anului și foarte deschis evenimentelor culturale, asemenei celorlalte două orașe, Sopot și Gdynia, alături de care alcătuiește ceea ce polonezii numesc Trójmiasto – Trei orașe. Gdansk a concurat recent pentru a deveni Capitală Europeană a Culturii din partea Poloniei în 2016, dar a pierdut în favoarea orașului Wrocław. Oricum, toți cei implicați în ”cursă” au declarat că au avut enorm de câștigat în urma acestei competiții. Orașele care au concurat și-au consolidat titlul de orașe culturale, continuă toate proiectele începute și au asimilat mecanismele de declanșare a turismului cultural, ceea ce rămâne un bun câștigat pentru viitor.

suprarealistă imprimată de numai câteva elemente simple unui peisaj aproape domestic. O rulotă parcată pentru un popas nedefinit devine loc de pelerinaj pentru un înger urban – costum la patru ace și aripi albe, ample – dar și pentru o prezență cu alură androgină, rătăcind în căutarea unei schimbări esențiale. Cei trei locatari ai rulotei, un trio bazat pe o relație puternic sexuală, îi asimilează firesc pe noii vizitatori, incorporându-i în stilul lor de viață nomad, prin muzica, dansul, băutura și poezia pe care le împart cu relaxare și generozitate. Din toate aceste elemente amestecate cu naturalește și cu o vevă autentică – ce aduce o notă extrem personală spectacolului, arătându-l ca fiind doar o oprire dintr-un traseu ce înseamnă pentru protagonisti adevăratul lor stil de viață și nu o construcție dedicată scenei – se construiește un limbaj spectacologic original. Cântecele îngâname cu voce joasă de unul dintre performeri,



acordeonul pe care o actriță/dansatoare îl ia cu ea pe acoperișul rulotei, proiecțiile "aruncate" pe peretele acesteia când locutorii ei se află înăuntru, confesiunea poetică a vizitatoarei fugite dintr-o altă viață pe care vrea să o schimbe, prezența îngerului tăcut, a cărui ocupație favorită pare să fie privitul la televizor, unde se poate vedea cum curge răul din lume – toate acestea imprimă spectatorului o anumită iluzie a recunoașterii. E senzația pe care o ai când întâlnișteți oameni cu care ai ceva în comun – în cazul de față melancolia fără leac, dulce-amară, la granită cu depresia, de care suferă cei ce trăiesc conștient în societatea contemporană. Mereu în căutarea aceluia misterios conținut invizibil al vieții lor, ei sunt cu totii asemenei acestor nomazi ce trăiesc într-o rulotă fantastică, refuzând să se opreasă într-un singur loc, de teamă să nu împietrească acolo.

Cele două producții ale Teatrului FETA, *Firul Ariadnei și Bucătării nepricupeți - Odiseea gastrică* provin din registre foarte diferite. Primul, jucat după lăsarea serii, includea elemente fantastice – de la jocul luminilor până la senzația de plutire imprimată de picioroangele purtate de unii dintre actori. Interacțiunea cu spectatorii, muzica și coregrafia contribuiau și ele la o spectaculoasă spunere a povestii personajului mitologic care l-a ajutat pe Tezeu să găsească ieșirea din labirint, dar a cărei iubire față de erou a fost "răsplătită" cu abandonul. Aparent mai simplu din punct de vedere al construcției, Odiseea gastrică include însă un mesaj puternic contemporan, ascuns într-o formă amuzantă, ca un medicament într-un înveliș dulce. Evoluând de la starea primitivă cu ajutorul descoacerilor gastronomice, un grup de simpatici bucătari învăță împreună rețete rafinate până când se despărță în două tabere: prima promovează mâncarea "naturală", gătind rețete sofisticate, cu ingrediente organice, dar al căror gust nu satisfac consumatorii, iar cea de a doua descoperă efectele rapide ale combinării de semi-preparate, re-parcurgând sub ochii noștri drumul până la inventarea fast-food-ului. Războiul dintre cele două tabere devine dintr-unul simbolic unul concret. După exterminarea tuturor combatanților, cei doi consumatori pe care se

bătuseră aceștia ajung să mânânce... o conservă. Toate războaiele au urmările lor.

Amuzant, ușor, presărat cu efecte comice tip Stan și Bran, Odiseea gastrică are marele merit de a-și lăsa publicul gânditor la final. Mr. Pezo's Wandering Dools, o companie de teatru de stradă provenind din Rusia, o țară în care acest tip de manifestare artistică nu este foarte răspândită, teatrul având un statut mai aproape de cel al religiei de stat, a propus spectacolul *Mignone*. Cu un interesant amestec de păpuși grotești și elemente de commedia dell'arte, acesta spune povestea unei fete ținute captive de tatăl ei, dar care încearcă totuși să-și trăiască viață, trăgând cu ochiul la lumea de afară. Strategiile de interacțiune cu publicul, din rândul căruia erau aleși partenerii de isprăvi ai fetei, au determinat un înalt grad de popularitate pentru acest spectacol.

Dar poate cel mai consistent mesaj venea din partea veteranului teatrului de stradă polonez, Snów. Spectacolul *Urlo* propunea, pe un accentuat fundal science-fiction creat cu ajutorul picioroangelor, al costumelor metalizate și al luminilor cu o tentă puternică de verde, o poveste despre prizonierat și

libertate. O atmosferă totalitară se instala de la bun început în spațiul abstract a ceea ce părea să fie o închisoare în care ființe "superioare" desemnate prin înălțimea lor neobișnuită țineau prizoniere ființe considerate de o calitate inferioară (fără o alură îmbunătățită de picioroange). Una dintre aceste creațuri îndrăznește să viseze la o evadare, și beneficiază de un neașteptat ajutor din afara. Când dragostea și curajul își dau mâna, până și un regim totalitar poate fi învins. Coregrafia complicată (pe picioroange), muzica ce hăituiește spectatorul și sporește senzația de pericol, costumele și obiectele complicate fac parte din recuzita acestui univers concentraționar creat sub ochii spectatorilor. Aceștia înțeleg mai bine, în lipsa oricărui cuvânt, ce înseamnă confruntarea individului cu sistemul, care sunt fisurile celui din urmă și instrumentele de luptă ale celui dintâi. Exersând permanent strategii de protejare a libertății, inclusiv prin spectacolele pe care le creează, polonezii încearcă parcă să se asigure că mariile cutremure sociale prin care bătrâna Europă a trecut în ultimul secol pot fi ținute departe în viitor.

Deplasarea la Gdańsk a fost posibilă grație Institutului Cultural Polonez, căruia îi mulțumim pe această cale.



Berlin : Tanz im August 2011, 1979, 1920, 1...

The international dance festival Tanz im August had a controversial 2011 edition. The rich variety of performances sampled though continents and aesthetics, but also ranged across a wide spectrum of artistic quality. Amongst the better performances to be noted are Gregory Maqoma, Lucinda Childs, N'Soleh, Eszter Salamon, and Susanne Linke.

Berlin: Tanz im August 2011, 1979, 1920, 1...

Ciprian MARINESCU

Cu o ediție 2011 extrem de criticată, fiind acuzată nu doar selecția care „nu mai e ce a fost”, ci și structura organizatorică și curatorială repetitivă, insuficiența interesului pentru scena berlineză, Tanz im August a prezentat între 12 și 28 ale lunii, pentru a 23-a oară, producții internaționale la Berlin, focusul ediției 2011 fiind dansul contemporan din Africa. O ediție a cărei selecție m-a pus și pe mine pe gânduri, fiindcă deși a fost evident că festivalul încearcă să prezinte fațetele diferite ale dansului contemporan în lume, nu atât de evidente au fost calitățile anumitor spectacole pentru prezența în selecție. Mai jos, un jurnal selectiv din atmosfera Tanz im August 2011.

E primul spectacol pe care urmează să îl văd în Tanz im August și plouă torențial. Festivalul prezintă în deschidere un spectacol de Lucinda Childs. Legendă în viață a dansului contemporan, a făcut parte din avangarda newyork-eză a anilor '60-'70, a colaborat în multe proiecte cu regizorul Robert Wilson și cu muzicianul Philip Glas (remember „The Hours”?!), iar „Dance”, spectacolul pe care îl vizionez în seara aceasta, este unul emblemă pentru cariera coregrafei. În anul realizării lui – 1979 –, Lucinda Childs folosea în „Dance” decor proiectat! Pe pânza transparentă care închide fața scenei e proiectată înregistrarea aceluiși spectacol, iar mișările dansatorilor în timp real uneori se suprapun, alteori nu cu proiecțiile. Imaginat de Sol LeWitt, decorul îmbogățește foarte mult coregrafia, bazată pe mișcare continuă de dans modern. Spectacolul e refăcut cu 11 tineri dansatori, dar Lucinda Childs păstrează proiecția spectacolului vechi, în care ea însăși dansa.

Descopăr pentru prima oară Podewil, unul din cele câteva spații utilizate în Tanz im August, alături de Hebbel am Ufer, Halle și, mă rog, Schaubühne și Volksbühne pentru serile mai cochete. Clădirea e mare, are curte interioară și multe spații de reprezentare.



Mă gândesc la București și îmi amintesc senzația pe care o am uneori că spațiul se împotrivează spectacolului. Aici nu e cazul. Mă așteaptă o surpriză plăcută și abia dacă știu. „La Rue Princesse”, spectacolul companiei N'Soleh, reproduce în dans atmosfera unui cartier din Abidjan, fostă capitală a Coastei de Fildeș. Personaje din realitate sunt transpuși într-un spectacol foarte carnal, cu performeri extrem de bine antrenați, viu, zgomotos, energetic. Finalul e deschis către public și totul se termină cu o masă de oameni care danseză samba.

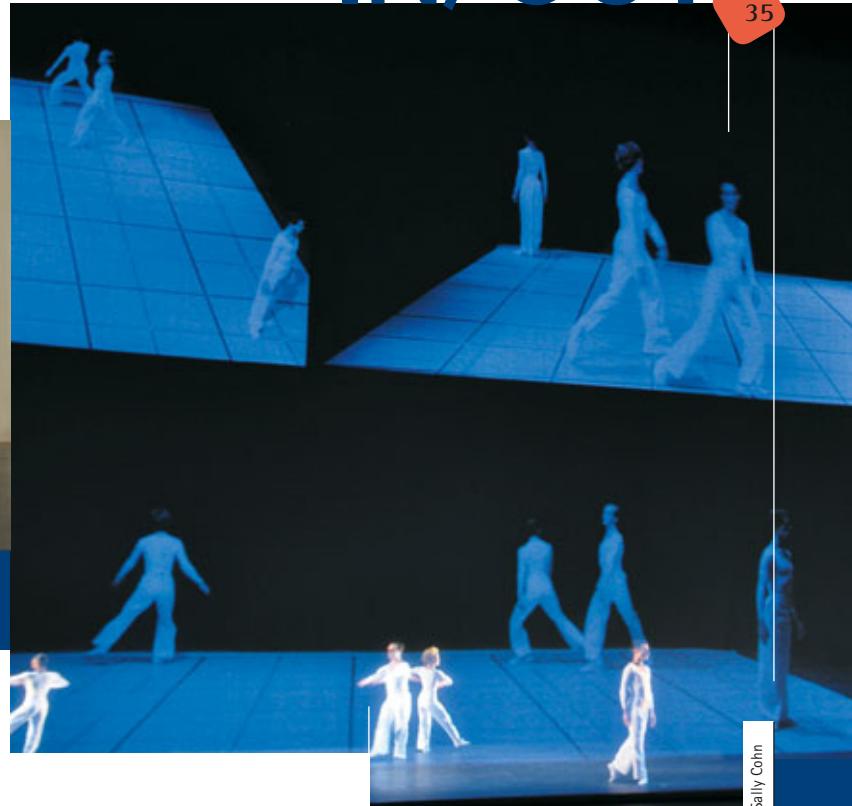
Vizionez „2.repulsion&3.isolation” de Hiroaki Umeda și mi-e clar că festivalul încearcă să(-mi) prezinte spectacole foarte diferite unul de celălalt. Teoretic, e bine. Coupe-ul japonezului e un montaj de coregrafii realizate pentru trei dansatori de hip-hop, respectiv pentru trei dansatoare de balet clasic. În primul – mișcări de break-dance bine executate tehnic. Cel de-al doilea demonstrează că spargerea mișcărilor de balet clasic naște mișcarea contemporană. Pe la jumătatea fiecărei părți, mă surprind gândindu-mă în altă parte.

Dezastrul care începe să mă alarmeze asupra selecției Tanz im August are un nume: „Je pense comme une fille enlève sa robe”, al coregrafei Perrine Valli. Subminat de un dezacord cras între textul de prezentare și realitate, spectacolul se vrea o reflecție asupra identității sexuale, a nudității și a masculinității – tematici întotdeauna interesante pentru public – dar arată în realitate ca o deltă în care coregraфа (re)varsă toate clișeele despre prostituție. De la trotuarul bine marcat la ideea, redată vizual – încercați un exercițiu de imaginație! – că toată sămânța pușă în circulație sunt copiii pe care nu i-am dorit, găsești aici totul. Atât de naiv că nu te poți salva decât râzând.

„Zboară și tu cu gândul în altă parte”, îmi spune un amic în timpul spectacolului „Robert și Maria”, performat de... Robert Steijn și Maria Hassabi, într-unul din momentele în care constat că e prea târziu să mai ies. Ar trebui făcut un studiu despre asta. Despre momentul în care e prea târziu să mai pleci. Se instaurează de regulă în a doua parte a spectacolului și dacă l-ai ratat, nu-ți rămâne decât să stai și să înduri. O oră întreagă cum doi oameni nu fac altceva decât să se



Kaikou // foto: Bettina Stoess



uite unul la celălalt. Ideea e tratată într-o manieră teatrală și amatoricească. Amicul meu recunoaște că nici lui nu-i place, dar, dansator fiind, încearcă să scuze spectacolul invocând un exercițiu performativ similar realizat de Marina Abramović care se întinde pe mai multe ore și care „chiar stoarce emoție”. Îl întreb: „Nu te revoltă faptul că spectacolele tale n-au loc în programul Tanz im August, dar se găsesc astea?!” Răspunde, calm, „ba da!”

Eszter Salamon este probabil cea mai cunoscută coregrafă maghiară în spațiul german. Link-ul cu Germania l-a făcut începând să lucreze în urmă cu mulți ani la Berlin, devenind relativ rapid una dintre favoritele festivalurilor de dans europene. „Tales of the Bodiless”, prezentat în Tanz im August, e un spectacol de dans în care nu se dansează. Totul se desfășoară în beznă, într-o regie care face apel la sunete în surround, fum de scenă și imagini scăldătoare în lumini tari sau subliniate discret contururi. „Tales of the Bodiless” se vrea o ficțiune muzicală cu text despre cum ar fi o lume lipsită de corpuri și cu toate că ansamblul e construit inteligent și folosirea unui element demodat precum fumul de scenă nu pare vetustă în chimia spectacolului, textul obosește prin lipsa de valoare literară. Mă întreb dacă spectacolul s-a născut pentru că au existat mijloacele sau pentru că a existat o idee. Nu mi-e clar.

În schimb, am impresia că în capcana primei bănuieri a căzut Meg Stuart cu spectacolul „Violet”. Bănuiesc că de la un punct încolo în carieră, o artistă cotată în care se investește, precum Meg Stuart, dispune de mai multe mijloace decât imaginea. Scenotehnica pe care o folosește în „Violet” servește exclusiv creării unui bombardament sonor de la care pleci cu stomacul vibrând.

Construcția spectacolului e previzibilă: pornește tare, performerii își intensifică mișcările până epuizează, urmează o parte calmă și apoi finalul, din nou intens sub aspect coregrafic și acustic. Publicul primește la intrare dopuri de urechi. Doamne, cât zgrom!

Teatru dans în evoluția germană a fenomenului prezintă Susanne Linke. Coregrafulă în vîrstă de 66 de ani dansează ea însăși în „Kaikou” alături de trei performeri tineri și arătoși. Susanne Linke creează în „Kaikou” figuri care conțin bestia și omul, vânătorul și vânătul. Atmosfera spectacolului este foarte teatrală – imaginile par să se potrivească mai mult scenei dramatice. Clarobscurul pe care îl preferă Susanne Linke pentru acest spectacol intensifică atmosfera de poveste preistorică ce se întâmplă în zilele noastre. Pare ușor depășit ca estetică, dar e foarte puternic.

Pe scena de la Schaubühne sunt programate două spectacole. Nu știu dacă, în cazul acestui festival, prezentarea unor spectacole în anumite locații este și rezultatul negocierii între selecționeri și teatru-gazdă, fiindcă producțiile invitate în Tanz im August au avut un numitor comun cu spectacolele prezentate de obicei pe scena locațiilor respective. Nu mă surprinde prin urmare că la Schaubühne au ajuns spectacolul politic al lui Gregory Maqoma, „Beautiful Me”, sau producția opulentă a lui Guilherme Bothelho, „Sideways Rain”. Ultimul este o coregrafie de grup care mixează elemente ce merg bine mereu: dansatori bine antrenați – aici semne spectaculare, fără vreo sansă de profilare individuală – muzică ce sprijină mișcarea din abundență și un dinam: dansatorii traversează scena de la stânga la dreapta în mișcare continuă, ies din scenă, fac un ocol de culise, își refac intrările și asta e cheia întregului spectacol. Corpuri frumoase, când îmbrăcate când dezbrăcate, mișcări largi. În spectacolul lui Gregory Maqoma, a doua prezență pe scenă este un kvartet muzical. Cel mai bun spectacol pe care l-am văzut anul

acesta în Tanz im August, „Beautiful Me” se încadrează în focusul actualei ediții, de a prezenta dans contemporan din Africa. Gregory Maqoma dansează un solo pentru o lume mai bună și evocă numele figurilor politice care au marcat secolul trecut și frânează în propria sa copilărie, în care tatăl își obligă copilul rărăit pe care l-a numit Gregory să-l pronunțe corect pe „r”. Între tradiție și valori curente, Gregory Maqoma construiește un solo emoțional și politic, pe care teatrul lui Ostermeier sunt convins că l-a prezentat cu placere pe scena sa.

Ar mai fi de spus și despre compania Andreei Ouamba, care a prezentat „Sueur des Ombres”, un spectacol cu o construcție dezlănătată în care dansatorii par de multe ori să fie uități în peisaj, plin de gaguri, sau despre producția Tânziei Carvalho, „Icosahedron”, care încearcă să reînvie în spectacolul de teatru dans cu o distribuție de 20 de performeri perceptia asupra mișcării și spațiului din anii 1920. O discuție mereu interesantă dacă astfel de reproduceri – aproape de faptul că am început articoul cu Lucinda Childs – au suficienți germani vii pentru publicul de azi, dincolo de valoarea lor muzeistică.

Tanz im August 2011 e Tanz in 2011, 1979, 1920, 1...

PROMO

TEATRUL MASCA

Deschide stagionea cu

PREMIERA

COMEDIA
ERORILOR

William Shakespeare

Regia si adaptarea
Mihai Malaimare

WWW.MASCA.RO



În cadrul festivalului internațional de dans *Impulstanz* Viena a avut loc premiera spectacolului *X-ON*, o piesă de grup care poartă semnătura coregrafului Ivo Dimchev. *X-ON* reprezintă continuarea colaborării dintre Ivo Dimchev și artistul austriac Franz West (câștigătorul Leului de Aur la Bienala de la Veneția din acest an).

După solo-ul *I-ON*, în care realiza o investigare performativă a sculpturilor numite *Passstücke*, în *X-ON* Ivo Dimchev ne prezintă un concept cu totul diferit. Această piesă (în care alături de Ivo Dimchev îi putem vedea pe scenă pe Christian Bakalov, Veronica Zott și Yen Yi-tzu) lansează o abordare inedită a statutului operei de artă. *X-ON* poate fi privit ca un discurs artistic despre niveluri ale întâlnirii generate de opera de artă, dar și ca o interogație realizată cu mijloace artistice despre problematica autenticității operei de artă, a fragilității sale, despre raportul dintre original și copie, dar și despre ce înseamnă a privi și a fi privit în contextul întâlnirii mai puțin obișnuite cu o operă de artă.

Sculpturile lui Franz West (*Passstücke/Adaptive*) au fost create pentru ca vizitorii expozițiilor să poată interacționa cu ele, să relaționeze cu aceste creații cum doresc. Acesta ar fi un prim nivel al întâlnirii, acela dintre vizitator (sau turistul vizitator) și opera de artă. Ce se întâmplă însă atunci când o opera de artă vie, o creație în carne și oase interacționează cu sculpturi create cu scopul de a constitui obiectul unei relații concrete cu privitorul? Aici intervine originalitatea conceptului propus de Ivo Dimchev: în scenă apare personajul Lili Handel, cunoscut publicului din spectacolul *Lili Handel – Blood, Poetry and Music from the White Whore's Boudoir*. Lili Handel se recomandă ca fiind nu doar un personaj, dar și o operă de artă creată în anul 2004 de Ivo Dimchev. Prezența pe scenă a unei creații care este substanțial diferită de esența sculpturilor introduce o puternică ruptură de nivel cu privire la funcția *Adaptivelor*, dar și în raport cu ceea ce suntem obișnuiți să înțelegem prin opera de artă.

Dacă la începutul spectacolului este lansată problema fragilității operei de artă ("Ce se întâmplă dacă cineva sparge un *Adaptive*?"") dar și problema copiei ("E posibil să aibă multe copii în muzeu..."), aceste două aspecte sunt extrapolate și asupra operei vîi de artă. Lili Handel va avea propriile ei copii care o vor urma, dar o vor și pune în pericol constant. Ce o amenință realmente pe Lili Handel, care este sursa fragilității care aşază această creație într-un permanent joc cu limita, putem doar intui, fără nevoie de a verbaliza.

Opera de artă – niveluri ale întâlnirii

Gina Șerbănescu

Misterul este un aspect esențial

X-ON, ultima replică, neauzită, spusă în şoaptă de Lili Handel înainte de ieşirea din scenă lasă multe întrebări fără răspuns. Dar ele aşa trebuie să rămână. Atunci când o creație vie își pune amprenta săngelui său pe operele de artă cu care interacționează, discursul artistic cunoaște fără îndoială o turură care sparge cumva tiparele logice ale sensului.

Potibilitatea creării unui astfel de nivel al întâlnirii este dată pe de o parte de valențele intrinseci ale *Adaptivelor*, de semnificațiile flexibile pe care Franz West le-a imprimat în sculpturile sale, iar pe de altă parte de scurtcircuitarea întâlnirilor obișnuite dintre privitor și opera de artă, realizată prin prezența lui Lili Handel în scenă.

Pe lângă problematica menționată, spectacolul aruncă o lumină puternică și asupra relației dintre instrumentalitate și numire. Întâlnirea cu *Adaptivelor* modifică percepția comună cu privire la utilitatea obiectelor în general, dar și cu privire la relația dintre esență unui obiect și numele pe care îl poartă.

X-ON este un discurs artistic despre multiple aspecte legate de statutul operei de artă în contemporaneitate. Dar este în egală măsură și o provocare lansată spectatorului, care se poate descoperi în condiția de a găsi el însuși un nou nivel al propriei întâlniri cu opera de artă, prin reconsiderarea modului în care se raportează la aceasta.

The Artwork – levels of encounter

Writing from the Vienna International Dance Festival ImpulsTanz, Gina Șerbănescu brings into discussion Ivo Dimchev's performance, *X-ON*. As a discourse on the status of the artwork today, *X-ON* latches on the themes of authenticity and fragility, and encourages the audience to reconsider their relationship to art.

Machiavelli și „prințipele-jucător”

Ionuț SOCIU

S-a spus despre *Prințipele* lui Machiavelli că e una dintre cele mai infame și mai periculoase cărți publicate vreodată, deși de cele mai multe ori astfel de afirmații nu sunt susținute decât de citarea celebrei expresii „scopul scuze mijloacele”. Motivul pentru care Niccolò Machiavelli ar trebui să fie considerat un autor „periculos” nu e pentru că ar propune o metodă malefică de a face politică, ci pentru că legitimează conceptul de politician-actor. Odată cu Machiavelli (despre care ar trebui să nu uităm că a fost și un important dramaturg) o distanță este impusă între prințipe și supuși, iar politica începe să fie gândită ca un spectacol și ca un joc de iluzii; spectacol în care, mai mult decât faptele, contează felul în care un lider e perceput de cei din jur.

La o lectură atentă, se poate observa că Machiavelli nu vorbește deloc despre sentimentele pe care un conducerător ar trebui să le aibă

pentru supușii săi. Spre deosebire de Petrarca, care spune că un prințipe trebuie să fie „ca un tată și că trebuie să arate dragoste față de ceilalți”, Machiavelli nu e interesat decât de ceea ce simte publicul pentru politicianul-performer. și mai există o distincție importantă între cei doi autori: în timp ce Petrarca vorbește despre dragoste, Machiavelli insistă asupra sentimentului de frică (îmbinat uneori cu adorație) pe care trebuie să îl simtă oamenii față de liderul lor. Petrarca vede statul ca pe o familie și nu face nicio diferență între dragostea publică și dragostea privată. Machiavelli însă, separă net tribuna politică de spațiul domestic. Rolul fricii devine astfel acela de a menține distanța dintre prințipe și supuși, și chiar pe aceea dintre prințipe și curtenii săi. Distanța e necesară pentru că întreține imaginea prințipelui și un sistem de iluzii pe care reputația acestuia se bazează. Între prințipele lui

Machiavelli și supușii săi nu există acea intimitate despre care vorbește Petrarca (similară celei dintre tată și fiu), pentru că el se teme exact de cei care vor să se apropie prea mult. În viziunea lui Machiavelli, «oamenii sunt superficiali și judecă în general după ceea ce văd, nu după ceea ce ating, iar cei mai mulți dintre ei sunt impresionați de aparențe.» De aceea, atunci când distanța e suficient de mare, «puțini ajung să știe cine ești cu adevărat.»

Dacă cineva vrea să înțeleagă de ce teatral și politica sunt atât de legate una de alta, e de ajuns să facă un scurt inventar al termenilor teatrali folosiți, de regulă, în presă. Limbajul jurnalistic abundă în expresii precum *scena politică*, *lovitură de teatru*, *actori politici* sau *culisele puterii*; iar Machiavelli, cel care a spus că «un prințipe nu trebuie să aibă neapărat anumite calități, dar trebuie să dea impresia că le-ar avea», a avut o contribuție importantă în acest proces de teatralizare a politiciei.

Astăzi, când politicienii au consilieri de imagine și când campaniile electorale sunt gândite ca niște mari show-uri, Machiavelli pare mai actual ca oricând. În acest sens, trebuie spus că *Il Principe* nu e o carte despre morală, caracter sau conduită, ci un tratat despre *reprzentare*. Dar aspectul cu adevărat novator (și puțin înfricoșător) este că Machiavelli pune un semn de egalitate între aparență și realitate, anticipându-i astfel pe unii dintre gânditorii politici ai secolului XX. Așa cum spune și Guy Debord, «ceea ce a fost odinioară viață politică în care oamenii erau direct implicați a devenit cu timpul o reprezentare»².

Ceea ce i se «reproșează» foarte des lui Machiavelli este că el a creat prototipul politicianului lipsit de scrupule. Cei care vor să-l disculpe, spun că Machiavelli a fost doar un observator lucid și pragmatic al vietii și al istoriei. Dincolo însă de această dezbatere, există și un alt aspect, la fel de important: și anume faptul că odată cu crearea politicianului-actor, Machiavelli a introdus și conceptul de public necesar spectacolului politic.

Așa se explică de ce am ajuns să ne obișnuim cu ideea că decizii importante nu fac parte din viața noastră și de ce ne raportăm la politică în același mod în care o face publicul la teatru. De aici, de la transformarea electoratului pasiv într-unul apolitic, n-a mai fost decât un singur pas, iar pentru asta trebuie să-i «mulțumim» televiziunii. Cine vrea să înțeleagă cum protestul s-a mutat în tubul

Machiavelli and "The acting prince"

The concepts of the politician as actor and politics as spectacle have been condoned by Niccolò Machiavelli, writes Ionuț Sociu. Since the emergence of the performer-politician, theater and politics have been deeply connected with each other. Especially in the TV era, politics has turned into mass entertainment, aimed at manipulating the passive disempowered public.

catodic sau cum politica a ajuns să se identifice cu entertainment-ul, ar trebui să vadă *Network*, filmul lui Sidney Lumet din 1976, sau *Videocracy*, excelentul documentar despre Italia lui Berlusconi regizat de Erik Gandini. Televiziunea e cea care ne-a învățat să «facem politică» de la distanță, să bombănim resemnați în fotoliu, să-i lăsăm pe alții să se enerveze și să gândească pentru noi.

Nu începe nicio îndoială că viziunea lui Machiavelli asupra speciei umane nu e una tocmai pozitivă. Cum ar spune Borges despre Carlyle, "doctrina sa e una despre puținii aleși (eroi) și nenumărății netrebnici (ticălosii)". În termeni platonici, se poate spune că Machiavelli crede într-un ideal al existenței politice, dar atâtă vreme cât un principie nu poate atinge acest ideal, el trebuie să compenseze cumva, să învețe din istorie, să urmeze exemplul marilor eroi din trecut și, în cele din urmă, să joace rolul care i-a fost desemnat. Ce înseamnă însă pentru Machiavelli «a juca teatrul»? Încercând să răspundă la această întrebare, unii comentatori pornesc de la o premisă falsă, și anume că «a juca teatrul» înseamnă pur și simplu să ști să minți. Problema ar trebui însă puțin nuanțată, mai ales în ceea ce privește raportul dintre personalitatea politicianului și rolul pe care acesta trebuie să îl îndeplinească. Unii cred, de pildă, că în spatele măștii pe care principalele o arată în public, nu există un om autentic, ci doar o serie de alte măști. Alții, printre care și Norman Jacobson³, sunt de părere că principalele e un soi de invenție, și nu o persoană reală, un fel de operă de artă renascentistă, care trece printr-o serie de transformări în urma căror nu mai păstrează nicio urmă deumanitate sau pasiune.

Adevărul este însă că relația dintre aparență și realitate (sau mască și identitate) e ceva mai complexă. A spune că Machiavelli aşteaptă de la un politician să fie doar un om fără identitate și fără personalitate e o abordare destul de simplistă. Și tocmai din acest punct de vedere, gânditorul italian se dovedește a fi din nou „contemporanul nostru”, pentru că ceea ce propune de fapt e un fel de metodă stanislavskiană, una prin care politicianul aduce propria lui personalitate și experiență în joc, pornind astfel dinspre interior spre exterior și nu invers. De pildă, într-unul dintre ultimele capitole ale cărții, Machiavelli dă exemplul Papei Iulius al II-lea și spune că un principie nu trebuie să dea dovadă de prudentă excesivă, și că uneori cea mai bună soluție este aceea de a-și urma propriul instinct și caracter. La fel cum Stanislavski își îndemna discipolii spre un joc cât

mai autentic, Machiavelli îi cere principelui să nu forțeze nota și, indiferent de cerințele rolului, să rămână el însuși. De asemenea, ar fi o greșeală să-și calculeze și să anticipateze toți pasii în detaliu; un principie trebuie să fie flexibil și să accepte soarta, riscul și conflictul ca fiind parte din joc. În încheiere, aş vrea să ilustrez cele spuse mai sus cu un exemplu concret. Unul pe care îl știm cu toții: cel al președintelui Traian Băsescu. Pe Ion Iliescu îl las deosebit, pentru că el e pe modelul Diderot: reușește să fie constant și să repete aceeași performanță de la o seară la alta, fără să se implice prea mult emoțional. Despre președintele Băsescu s-a spus de mai multe ori că e un actor bun, dar astăzi spun de regulă cei care cred că un actor talentat e cel care știe să plângă la comandă și să memoreze texte lungi. Nu pentru că știe să plângă e Traian Băsescu un actor bun. Din contră, eu unul cred în sinceritatea lacrimilor sale, e o imagine pe care o asociz în mod bizar cu amestecul acela de spirit cazon și sentimentalism din romanele lui Dostoevski.

Dovada că Traian Băsescu e „un actor talentat” e aceea că, deși a fost nevoie să joace pe contre-emploi în ultimii ani (doar s-a spus de atâtă ori că nu e potrivit pentru rolul de președinte), a scos-o la capăt. Și pentru că a fost convingător i s-a mai prelungit contractul pe încă cinci ani.

Președintele e un adept al „metodei”, își impune propriul caracter impetuos, lucrează mult pe improvizație, e dependent de conflicte și nu se lasă niciodată constrâns de rol și de indicațiile de regie. Cu toate asta, atunci când încearcă roluri de compozitie (rolul de intelectual, de exemplu), aşa cum s-a întâmplat recent cu monologul său de la London School of Economics, rezultatele nu sunt tocmai fericite.

Dar de când vine vorba de întreținut un sistem de iluzii, Traian Băsescu e un maestru. Sau mai bine zis a fost. Spectacolele lui de stradă au avut un succes nebun, iar cele cu reformarea statului, condamnarea comunismului și lupta împotriva corupției au prins pentru o vreme și s-au jucat ca casa închisă. Între timp, publicul s-a cam săturat. Mai sunt unii care aplaudă entuziasmati în primele rânduri, unii au adormit deja (probabil că vor aplauda la sfârșit), iar alții huiduiți din ultimul rând încă de la începutul spectacolului. Și mai sunt cei care au ieșit din sală hotărâți să nu se mai întoarcă niciodată.

Surprinzător, însă, e că până și el s-a plăcuit de acest rol. S-a plăcuit să mai pretindă că-i pasă în vreun fel de publicul său, de inteligențial, de medici, de studenți, de profesori și de toți cei care s-au îngheșuit să intre în sală la începutul spectacolului și care l-au chemat mereu la aplauze. Sunt seri în care Traian Băsescu apare pe scenă obosit și încrâncenat (precum Bruscon, în *Creatorul de teatru*) și nu mai joacă deloc. Momente de autenticism maxim. Atunci își expune cu glas dogit teoriile lui despre Antonescu și Regele Mihai, se răstește amenințător la foștii lui consilieri și ne mai povestește nostalgic despre rolurile sale de odinoară. Pe vremea când juca la teatru de revistă.

Note

- 1 *How a Ruler Ought to Govern his State - Petrarch, The Earthly Republic, Italian Humanists on Government and Society*, ed. Benjamin Kohl, Ronald G. Witt
- 2 *The Society of the Spectacle* - Guy Debord
- 3 *Pride and Solace: The Functions and Limits of Political Theory* - Norman Jacobson

ALINA NELEGA

Pentru un fringe românesc



Există, în întreaga lume, în film, teatru și cam tot ce are legătură cu spectacolul, cel puțin două mari segmente de creație și distribuire a produselor artistice: sectorul public (subvenționat) și cel independent. Cu varianta care include, în acesta din urmă, și sectorul privat-comercial, de *entertainment*. Într-o cultură teatrală deschisă, relația dintre "industria" spectacolului (subvenționat) și mica producție independentă este dinamică și asigură un flux continuu de energii prospete, care o împiedică pe cea dintâi să cadă în entropie, să se autoconsume, să împietrească.

Nu acesta este, din păcate, cazul în România. Dacă privim repertoarele teatrelor subvenționate, deci cu răspundere culturală și financiară față de publicul lor, vedem că aproape aceiași regizori sunt solicitați peste tot, că titlurile sunt, în general, rodul contaminării ideative de la un teatru la altul, că în mare parte artiștii s-au manierizat și că lucrează "profesionist", adică doar pentru bani, fiind cel mai adesea indiferenți la soarta produsului final, pe care teatrul nu este interesat - sau nu este capabil - să-l îngrijească

și să-l păstreze la nivelul primelor reprezentații. La capătul celălat al aberației, nu în puține cazuri, avem de-a face cu regizori - tineri sau nu - mai puțin cunoșcuți, dar agreați de directorii teatrelor, care "experimentează" pe banul public și care sunt indiferenți față de rezultatul exercițiului lor.

Cred că aici vorbim despre lipsa pieței teatrale, a competitivității artistice, din pricina a două tipuri de atitudine la fel de păguboase. Prima este aceea de a nu-ți asuma nici un risc, producând spectacole ale unor "nume" care nu pot fi atinse de numărul biletelor vândute și de care nici critica nu prea îndrănește să se atingă, lăudându-le succesele și trecându-le sub tăcere eșecurile. A doua este ignorarea oricăror riscuri și lipsa de evaluare din start a unor aşa-zise "experimente" regizorale, pornite din nesăbuință și dorință de câștig ușor.

Ambele atitudini, lesne de regăsit în teatrele noastre publice, sunt determinante însă de lipsa personalității, a reliefului și a vizibilității segmentului independent. Producțile independente, unde riscul este asumat de echipa de creație și

de producătorul tot independent, sunt o platformă reală de innoire a artei teatrale, un loc al experimentului. Acolo eșecul nu are repercusiuni asupra unei instituții de interes public, iar succesul te propulsează la obținerea unor contracte serioase în teatrele de repertoriu, înscrîndu-te în sfera consacrată a *mainstream-ului*. Nu întâmplător, independentii sunt cam peste tot tineri, aflați la început de carieră, artiști care învață din propriile experiențe și își găsesc "vocea" exersând, până când ajung vedete pe scenele consacrate. Vorbeam de culturile deschise. Căci la noi, exceptia care confirmă, din păcate, regula, singurul care a urmat acest traseu firesc este Radu Afrim, lucrând în zona "underground" la început, după care a fost lansat pe orbită de Teatrul Odeon din București.

De departe de mine a învinovății independentii pentru lipsa lor de vizibilitate sau lipsa de căutare a produselor lor. A învinovății teatrele care încercă să promoveze creatori tineri, pentru lipsa lor de discernământ, ar duce însă la o închidere și mai mare. Căci echipele teatrelor de repertoriu nu frecventează zonele de graniță, nu au timp să fie atente la ce se întâmplă în teatrul independent. Falia dintre cele două segmente se adâncește tot mai mult.

Față de alte meleaguri, unde există festivaluri care aduc în lumină creația mai neobișnuită, provocatoare, riscantă, unde s-a creat deja o zonă de *fringe*, în care produsele nu sunt atât de slefuite, de "artistice", de "culturale", ci mai brute, mai îndrăznețe, mai aproape de realitate - la noi dezinteresul a atins forma unei crize nu neapărat financiare, dar în primul rând estetice, ale cărei soluții nu constau în repetarea acelorași greșeli.

Un festival al independentilor însă, organizat și finanțat tocmai de beneficiarii influxului de energie nouă, respectiv de bugetarii culturii teatrale românești, ar duce nu numai la vizibilitatea celor dintâi, la descoperirea talentelor care de multe ori se pierd sau pleacă, la motivarea tinerilor artiști, dar și la deschiderea multor teatre care, adesea de bună credință, caută ieșirea din entropia estetică închizându-se tot mai mult în praful care se aşterne peste repertoarele datează și întâmplătoare, mai ales în regiuni - dar nici în București nu găsim prea multe excepții.

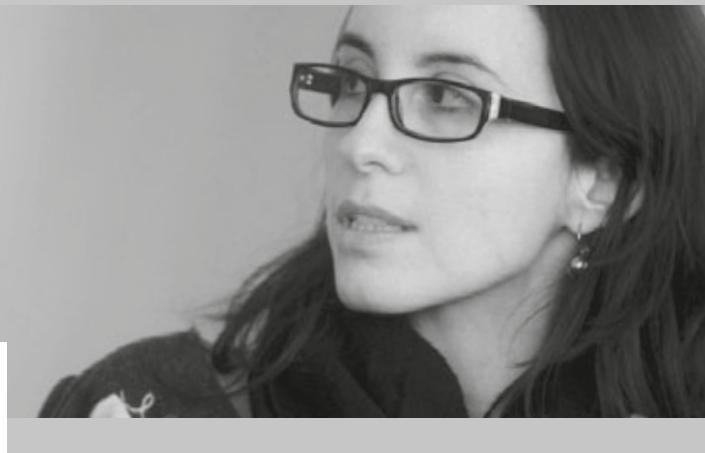
În mod paradoxal, aş susține că răspunderea pentru lipsa de coagulare a fenomenului independent aparține sistemului bugetar, care ar trebui să se preocupe și să creeze această deschidere, în aceeași logică în care mișcarea feministă a fost susținută de bărbați, cultura gay de cultură heterosexuală, cultele neoprotestante de mișcarea ecumenică, așa cum, în mod firesc, soarta unei minorități depinde întotdeauna de majoritatea care provoacă deschiderea, dialogul - și evită astăzi, spre binele comun, căderea în entropie, împietrirea, plăcintul și moartea spirituală.

Proposing a Romanian fringe

Alina Nelega writes about the importance of small independent theater productions, which are needed in order to pump new energies into the institutionalized, state funded theater. With the belief that the lack of a substantial independent theater arena in Romania deprives us of an important means of experimentation and renewal, Alina Nelega proposes the idea of an independent theater festival. Organized and funded by the established institutions, the festival would equally benefit the young artists and the old theaters.

MIHAELA MICHAIROV

Teatrul împotriva sistemului



Sînt puține spectacolele românești care-și asumă o atitudine combativă, indignată, subminantă în ce privește ordinea sistemului socio-politic. Spectacolele de suscitare a unei viziuni anti-sistem, spectacolele de poziție nonprotectivă față de construcția lumii în care trăim nu reușesc să devină o regulă. Absența lor demonstrează generarea și regenerarea unei atitudini de acceptare tolerantă a sistemului, unei *complicități tăndre* cu structurile lui care, contestate, ar avea șansa să-și pună problema rolului lor. După cum afirma Stephan Hessel în celebra de acum *Indignați-vă!* – „Nouă, tuturor, ne revine misiunea ca societatea noastră să continue să fie una de care să putem fi mîndri: nu societatea de azi, a expulzărilor, a muncitorilor la negru, a suspiciunilor la adresa imigranților, nu societatea de azi în care pensiile și asigurările sociale să fie periclitate, nu societatea de azi în care presa scrisă și audiovizuală să fie în miinile celor bogăți”. Toate aceste teme, foarte prezente în societatea românească, nu par să intereseze pe mulți creatori de teatru, deși relevanța lor este indiscutabilă, iar cercetarea dimensiunilor pe care le implică ar duce, cu siguranță, la activarea unei platforme teatrale cu multiple deschideri.

Contestarea statului, care stat are vocația compromiterii definitive a celor marginalizați, ar trebui să se afle în centrul unui *teatru al scandalizaților*. Lipsa acestui teatru de anvergură civică este emblematică, de fapt, pentru lipsa unei atitudini de solidaritate socială și de mobilizare reactivă. Un teatru fără tentația revoltei împotriva sistemului – etic, estetic, politic – este un teatru care nu creează lumi, ci se lasă creat și manipulat de ele. Cînd teatru este un gest de obediță față de un sistem pe care îl legitimează prin supunere necondiționată, reiterîndu-i, la o scară mai mică, mecanismele de funcționare, el rămîne un teatru oricînd posibil, dar lipsit de stringentă într-un anumit moment. Cînd teatru rupe ritmurile puterii chestionîndu-le și chiar negîndu-le terapia de anestezie progresivă, atunci el devine necesar pentru una sau mai

multe comunități. Important este ca teatrul să reprezinte pe cineva și să maturizeze ceva, fie că este vorba de spectatori, de o idee sau de o strategie colectivă de construcție socială.

Trailerul spectacolului *Roșia Montană pe linie fizică și pe linie politică* (Teatrul Maghiai de Stat, texte de Peca Ștefan și Gianina Cărbunariu, regia Radu Apostol, Gianina Cărbunariu și Andreea Vălean) este gîndit ca un manifest politic. În fraza: „un spectacol împotriva statului român care și-a abandonat cetățenii” se află concentrată o întreagă pragmatică a acțiunii de protest, care vizează poziții de autoritate divergente. Colajul acestor poziții naște o coliziune oportună. *Roșia Montană...* devine un spectacol emblematic pentru revolta împotriva *intervenției de dislocare* permisă de statul român. Atât timp cât statul se supune unui proiect corporatist distructiv, el funcționează ca o afacere oportunistă care-i ignoră exact pe cei pe care ar trebui să-i reprezintă. De-reprezentarea este una dintre problemele acute cu care

societatea românească actuală se confruntă. Acționînd pentru a o pune în discuție, spectacolul își depășește funcția de act teatral fără implicații sociale majore. El devine un act politic care *trimite la muncă statul român*, adică îi cere să-și exercite rolul cu care a fost, de fapt, investit. Interogarea valorii statului în procesul de mediere a unei comunități este un gest de provocare pe care creatorii spectacolului și-au asumat-o. Continuitatea acestui tip de provocări este un demers mai mult decît necesar, care revine asupra unor întrebări esențiale: Poate teatru să creeze o fisură în receptarea sistemului? Poate construi forme de intervenție generatoare de efecte compensatorii? În ce măsură conștientizarea duce la acțiune? Ce produce, pe termen lung, societatea unui spectacol împotriva unui sistem care-i reprezintă pe cei deja reprezentați? E capabil un astfel de spectacol să dea replici și, totodată, să pună bazele unui spațiu critic?

Theater against the system

Arguing for a “theater of the scandalized”, Mihaela Michailov encourages socially engaged theater practices that unmask the abuses of the political system. Noting the show about *Roșia Montană* written by Peca Ștefan and Gianina Cărbunariu, Mihaela Michailov finds vital the existence and continuation of similar projects.

ANDRÁS VISKY

Teatrul vechi și nou



Lucrez la un "teatru de artă", cum se califică mai nou programul predominant estetizant al Teatrului Maghiar din Cluj, o companie de un profesionalism remarcabil (cum se spune) și demodat (cum se subînțelege), am acceptat deci cu mare interes invitația festivalului INFANT (International Festival of Alternative and New Theatre) din Novi Sad să fac parte din juriul festivalului. Scaunul juriului îți oferă o perspectivă aparte, în cazul meu beneficiă din toate punctele de vedere: trebuie să vizionez toate spectacolele, să le compar, să iau o poziție cu privire la valoarea lor și să argumentez în discuțiile purtate cu ceilalți membri ai juriului, actrița și regizoarea franceză Carolina Pecheny, membră pentru ani buni a companiei Le Théâtre du Soleil a Arianei Mnouchkine, și coregraful-designerul Boris Čakširan, directorul teatrului de dans ERGstatus din Belgrad. Să te lași sedus e simplu, iar mie îmi place să fiu sedus de teatru. Dar, înainte de toate, îmi place să fiu dislocat din confortul meu de om de teatru care a văzut multe la viață lui, dar niciodată îndeajuns.

Aflat la cea de a 38-a ediție, INFANT

și-a format o identitate aparte în contextul cultural al Balcanilor, și a reușit să dezvolte o alternativă atât față de festivalul național de teatru al mainstreamului clasic, cât și față de mainstreamul internațional creat de Bitef, care anul acesta își inaugurează cea de-a 45-a ediție. Aceste cifre, 38 și 45, mi se par fascinante în sine, le consemnez cu pasiune și, da, admirare. Simon Grabovac, directorul dintotdeauna al festivalului de la Novi Sad, vorbește despre INFANT ca spațiu oferit "celui de-al treilea teatru", pe care îl descrie a fi unul subversiv, critic față de establishmentul național de teatru ("practica noastră teatrală destul de sclerotică"), și critic în termeni radicali față de expresia teatrală care își creează o realitate estetică aparte, întorcându-și spatele la dimensiunea socio-politică în care trăiește. După toate acestea îmi este greu de imaginat cum de "asupra festivalului nu s-au efectuat niciun fel de presiuni speciale și influențe de alte feluri", după cum scrie Grabovac, dar această incapacitate a imaginației mele vorbește mai degrabă despre mine, omul de teatru

socializat într-un spațiu cultural care supraviețuiește în și prin mituri, legate și de actul cultural pur sau al statutului artistului ridicat deasupra lucurilor mici, cotidiene, murdare. INFANT se plasează la limita actului teatral, crescând în felul acesta atât miza estetică, dar și existențială a fiecărui spectacol, aspectul experimental, de laborator, de încă neîmplinit conferind aproape fiecărei producții caracterul de eveniment irepetabil, creat în egală măsură de trupă și de spectator. Cum altfel am putea să explicăm faptul că, după destrămarea săngeroasă a imperiului marșalului Tito, INFANT reușește să provoace și să mențină un dialog viu și fără menajamente, mijlocitorul fiind teatrul, între sărbi, croați, bosniaci, turci, muntenegreni, români, unguri, romi. Mi-e jenă să adaug un "etc." la capătul acestei enumerări, pentru că adverbul comodității ar agresa esența festivalului INFANT, adică a biografiilor, destinelor concrete, personale, și niciodată generalizatoare...

Discursul despre teatru nou, al treilea teatru, teatru angajat social etc., am spus-o și la Festivalul Interferențe 2010 în dialogul public despre "sfârșitul regiei", eşuează de regulă în aprofundarea rupturii dintre generații, și aceasta mi se pare cea mai simplă cale de a ocoli o discuție cu adevărat la obiect despre ce înseamnă teatru (pentru "noi"), sau cum definim caracterul de teatru contemporan. Festivalul INFANT, care ne lipsește cu desăvârșire, își rezervă, într-o manieră foarte relaxată și cu un umor de invidiat, dreptul la eșec. Din moment ce nota de "nou", de "experimental", de "radical", de "subversiv" etc. a spectacolului devine definitorie în alcătuirea programului festivalului, bluful este inevitabil. Bluful însă, în contextul celor 38 de ediții, capătă o semnificație aparte, și relevă dificultatea delimitării lui de nou, experimental, radical și subversiv propus de un anumit spectacol. Șansa de a refuza un *Ubu roi* la INFANT există, chiar dacă nu este atât de mare, dar acest posibil eșec al receptării nouului, oricără de mie ori neobservat ar fi el, îi conferă festivalului o miză specială. Bitef și INFANT nu sunt totuși la o distanță atât de mare precum s-ar crede. András Urbán, cel mai bun regizor al anului (2010) în Serbia este văzut bine de ambele festivaluri, spectacolele lui, fie ele documentare, de improvizare (*Turbo Pardiso*) sau dimpotrivă, de un rafinament poetic extraordinar (*Trandafirul din Chișinău, The Beach*) reușesc să devină evenimente ale vieții teatrale din Serbia, și nu numai. Și câtă prospetime și profesionalism descoperi în spectacolele trupei internaționale de dans din Slovenia, pe nume EnKnapGroup, condusă de dansatorul și coregraful Iztok Kova...! Acești dansatori se reîntorc în spații industriale dezafectate, în mine abandonate, și recuperează memoria locului împreună cu acei oameni care și-au trăit toată viața între aceste decoruri, iar acum sunt părăsiți și ei, la fel ca o bandă rulantă sau un concasor amuțit. Și tot pomenind Festivalul Bitef, la care teatrul Maghiar de Stat din Cluj va participa anul acesta cu spectacolul lui Andrei Șerban *Strigăte și řoapte*, să nu uit să amintesc și de Teatrul Bitef din Belgrad, care a participat la INFANT cu două spectacole, *Trei surori și Alpha Boys*, dintre care cel din urmă, un spectacol de dans realizat de coregrafia Guy Weizman și Roni Haver, va colinda, nu măndoiesc, prin toate festivalurile europene importante.

Ce este noul? Noul ești tu, le spun studentilor mei, însăpmâtându-mă de mine însuși în oglinda inocenței lor profesionale.

The chalk circle. New and old theater.

As a jury member at the 38th International Festival of Alternative and New Theatre (INFANT), András Visky writes about the vitality of the event in Novi Sad, Serbia. Envisioned as an arena for "the third theater", subversive and critical both of mainstream theater and the over estheticized approach, this new theater wants to be daring and socially engaged. Among notable presences at the festival, András Visky mentions the Serbian director András Urbán, the dance group EnKnapGroup from Slovenia, and the Belgrade based BITEF Theater.

IRINA IONESCU

Galopul lui Joey prin primul război mondial



O relație sentimentală cu un puternic impact educativ stă la baza unui succes de mari proporții în teatrul comercial londonez. Este vorba despre montarea *War Horse*, ce poate fi văzută la New London Theatre, unde se joacă cu casa închisă și este foarte populară, mai ales printre turiști și grupuri de copii de vârstă școlară. Spectacolul a fost montat în urmă cu câțiva ani pe scena Olivier a Teatrului Național dar, dat fiind succesul de public și de critică de care s-a bucurat, a fost mutat ulterior în West End, cartierul teatrului comercial londonez. Se joacă aici de șapte sau opt ori pe săptămână (matinee speciale pentru familii fiind organizate constant), într-o sală de peste 800 de locuri și cu bilete de diverse categorii, de la 15 la 50 de lire sterline, plus taxele de operare sau taxele poștale, dacă biletele sunt trimise prin poștă, acasă... *adrisantul*.

Odată ajuns în West End, spectacolul a intrat în creuzetul industriilor culturale, fiind vândut cu mijloace de marketing dintre cele mai puternice. Argumentele aduse în prim plan, vizibile pe toate materialele promoționale răspândite prin oraș, sunt multiplele premii primite de producție, chiar premii Tony – pentru scenariu (Nick Stafford) și regie (Marianne Elliott și Tom Morris), și faptul că Steven Spielberg a văzut montarea și a cumpărat drepturile de ecranizare a povestii pentru un film și el foarte bine și puternic promovat. În plus, *comercializarea* montării include o serie întreagă de obiecte de popularizare și de fidelizare a publicului spectator: mici suveniri (funcționale sau doar cu valoare estetică și sentimentală), realizate pentru cei mai impresionați și impresionabili spectatori. Cam așa ar arăta contextul general. Spectacolul se prezintă altfel...

Narațiunea și personajele provin din romanul pentru copii al lui Michael Morpurgo, adaptat pentru scenă de Nick Stafford. O poveste, foarte bine scrisă, despre prietenie, importanța dezvoltării inteligenței emoționale, loialitate, cumpătare și curaj, în mijlocul unei conflagrații mondiale, un cadru extrem de oferit pentru situații de viață dintre cele mai diverse. Valorile protestante și rolul educativ sunt identificabile cu ușurință la tot pasul.

Nu e de mirare astfel, faptul că spectacolul este însoțit de un pachet instructiv-educativ destinat profesorilor/părinților și elevilor/copiilor

și accesibil pe site-ul dedicat special producției www.warhorselondon.nationaltheatre.org.uk/. În fapt, un pachet de informare, plin și cu instrucțiuni de folosire a poveștii înainte și după vizionarea spectacolului, cu explicarea elementelor esențiale, întrebări și idei pentru dezbatere și chiar mici joculete individuale sau de echipă, care să prelungească impresiile produse de experiența teatrală și care să scoată, în plus, și mai mult în evidență, prin repetare, morala întregii istorii.

Montarea este și ea foarte bine realizată din punct de vedere tehnic. Are actori bine distribuiți în roluri tipice, dar și previzibile într-o oarecare măsură – prestații actoricești corecte, în limitele date de personaje, însă fiind produsă în colaborare cu Handspring Puppet Company, exceleză la capitolul teatru de animație. Folosirea unor păpuși și a unor marionete în mărime naturală, mânuite, unele dintre ele, simultan, de doi sau trei artiști conferă într-adevăr latura spectaculoasă a întregii producții, fără de care aceasta ar fi fost anotă și lipsită de... vedete. Atractia spectacolului sunt cu adevărat

câteva cabaline foarte expresive, care electrizează, în scenele în care apar, audiența prin prestații scenice de cea mai bună calitate, în ciuda unui aer patetic destul de apăsător în scenele de luptă. Echipa creativă formată din cei care mânuiesc aceste păpuși este creditată mult mai mult decât rolurile interpretate de actorii din distribuție, în toate materialele de promovare – pe bună dreptate, de altfel.

Marionetele și păpușile uriașe formează aproape în totalitate centrul de interes al spectacolului principal și prietenul său, Joey (un cal mult iubit încă din copilărie, salvat și protejat) rămân în zona reperelor formative, fără legătură cu nivelul montării în sine. Din punct de vedere tehnic, trebuie spus că, de la actori până la mașiniști se prezintă doar profesioniști de cea mai bună calitate.

În concluzie, *War Horse* este o lecție de teatru bine făcut, cu o poveste simplă și un accentuat rol educativ, spectacol-expONENT al unei industrie culturale extrem de performante – o mașină de încasat bani, programată să funcționeze la maximum.

Joey's horse race through the First World War

Irina Ionescu writes about the commercial success of *War Horse*. A well written story about friendship and courage set in the midst of a great war, complete with giant puppets and heartwarming life lessons, is a simple recipe that brings hordes of tourists and school age kids to the New London Theatre.



**Mirella
NEDELCU-PATUREAU**

*Despre o cochilie suprarealistă și
lumina unei stele ce s-a stins:*

Génica Athanasiou în penumbrele avangardei pariziene (I)

Cine mai cunoaște astăzi, în afara de câțiva erudiți critici de cinema, numele actriței din filmul *La Coquille et le clergyman*, realizat de Germaine Dullac după un scenariu de Antonin Artaud și care a provocat un celebru scandal în 1928 la Studio des Ursulines din Paris, declanșat de suprarealiști în frunte cu André Breton? Numele lui Artaud, personaj mitic al teatrului francez, ne poate trimite însă la „împriinata”, Génica Athanasiou și la volumul epistolar, *Lettres à Genica*, apărut postum la Gallimard în 1969. Totuși, scrisorile pe care Artaud île-a trimis pe vremea povestei lor pasionate de dragoste între 1922 și 1927 sunt citate de critici mai degrabă ca un complement de informație în marginea portretului acestui „sinucigaș al societății”, după o definiție celebră. Chiar dacă un spectacol parizian recent, un recital

de Carol Bouquet care a reluat aceste scrisori pe scena de la Théâtre de l'Atelier și a efectuat în februarie 2011 un turneu la București, a reușit să reanimeze o clipă chipul acestei eroine uitate, interesul rămâne relativ, ca o pâlpâire fugară. Scriitorul Thierry Galibert, întrebat într-un interviu care dintre operele lui Artaud îl definește mai bine, răspundea: „Îmi cereți imposibilul, căci spре diferență de scriitorii tradiționali, opera lui Artaud formează un întreg (...) Totuși aş spune că toată lumea Teatrul și dublul său și Voiaj în țara Tarahumaras, dar, aş adăuga o notă mai personală: *Scrisorile către Génica Athanasiou*. Génica a fost fără îndoială marea dragoste a lui Artaud. Era actriță ca și el și scrisorile pe care île adreseză sunt în același timp evocarea cea mai dureroasă pe care un om a putut să-o facă despre suferința sa, și una din cele mai frumoase corespondențe de dragoste care pot fi citite.” Fără îndoială, scrisorile sunt cea mai bună cale de acces către gândirea lui Artaud pentru cititorul care ar ezita să se piardă în operele sale majore, febrile și intense.

Dar, Génica Athanasiou a fost în perioada interbelică o artistă cunoscută în teatrul de avangardă, fiind una din principalele actrițe din trupa lui Charles Dullin, a cărui elevă a fost, și a cărei carieră a continuat cu alți regizori cunoscuți, Georges Pitoeff, Roger Blin, sau în cinema cu Jean Grémillon, dispărând apoi trepat după ultimul

About a surrealist seashell and the light of a dying star: Génica Athanasiou in the shadows of the Parisian avant-garde (I)

Mirella Patureau digs in theater history to find the shining face of Génica Athanasiou. Star of Charles Dullin's *Théâtre de l'Atelier*, the beautiful and talented Romanian born actress was a darling of the French avant-garde. Amongst her triumphs is the 1922 role of Antigone in Jean Cocteau's version of the play by Sophocles, in which Dullin played Creon and Antonin Artaud was Tiresias. She was also the leading actress in *The Seashell and the Clergyman* (1928), directed by Germaine Dullac after Artaud's script, which is sometimes referred to as the first surrealist film. Her own success forgotten, Génica Athanasiou is mostly known today for her lasting relationship and love affair with Antonin Artaud. His posthumously published *Letters to Génica* are seen as both personal and revealing.

război mondial.¹ Aceste câteva rânduri s-au născut din dorința de a regăsi și poate impune mai trainic un chip uitat, pierdut ca atâtea altele în ninsorile de altădată.²

Théâtre de l'Atelier sau lecția Laboratorului artistic

Născută în 1897, Eugenia Tănase, sau Tănărescu,³ după numele său adeverat, sosește la Paris în 1919 și devine eleva lui Charles Dullin, unul din cei „patru stâlpi” ai Cartelului (alături de Louis Jouvet, Gaston Baty și Georges Pitoeff). Ca și toți marii Maeștri ai Teatrului de Artă, de la Stanislavski la Strehler, trecând prin Craig sau Copeau, Dullin era conștient că, pentru a schimba teatrul din temelii, trebuia plecat de la bază: crearea unei școli. Aceasta va fi Théâtre de l'Atelier, fondat în 1921 pe structura școlii create în 1919, care nu va fi un teatru oarecare, ci un laborator. Ca și Copeau în Burgundia sau Stanislavski înaintea lui la Puškino, Dullin pleacă cu elevii săi la țară, dincolo de zgomotele și tentațiile orașului. Împreună cu fidelii săi – căci pentru el, teatrul este o religie – se instalează într-un sătuc din Loiret într-o atmosferă de falanster și de fervore artistică. În 1921 revin la Paris și joacă într-o fostă prăvălie de vopsitorie *Viața este un vis* de Calderon cu un dispozitiv scenic și costume semnate de Artaud, care s-a integrat între timp în trupă. Génica Athanasiou e una din elevele cele mai asidue. Artaud subliniază că în afară de repetiții și de spectacole, trupa continuă să se exerseze, fiecare actor redenevine elev. În 1921 Dullin montează și interpretează *Avarul* lui Moliere, rol pe care îl jucase la Copeau, la Vieux Colombier. Pentru spectacolul său el face apel la improvizări cu elevii, care îi sugerează un prolog. La avanscenă, Dullin-Harpagon e instalat la masa sa de machiaj și valetul îi introduce vizitatori neprevăzuți. Printre ei, Génica Athanasiou care joacă „o fată Tânără care vrea să facă teatru”. A pregătit o scenă? O întrebă maestrul. „Nu, doar improvizări plastice!“ Ceea ce face,

sub ochii interesați ai lui Dullin care îi mai cere și altele. Un trandafir, propune Génica. Spectatorii, amuzăți, propun și ei din sală, lansează teme, publicul este încântat, critica aplaudă. Génica de abia debarcă la Paris și e de crență că la început, franceza ei era mai șovăitoare, păstrând apoi un accent, pe care critica nu va întârzi să-l găsească șarmant. Ceea ce nu a împiedicat-o mai târziu, în 1929, să joace o bretonă, cu „une coiffe traditionnelle”, într-un film de Gremillon, e drept, mut. În 1922 Teatrul Atelier se instalează la Paris, în Montmartre, într-o mică plătă străjuită de arbori, unde continuă să existe și astăzi.⁴

Înălnirea cu Artaud și primul triumf

Artaud, recomandat de Firmin Gémier, vine să facă o audiere la Dullin, care-l angajează imediat. Înălnirea cu Génica a avut deci loc în toamna lui 1921. Toți martorii din epocă vorbesc despre frumusețea tinerei actrițe. Este prima iubire din viața lui Artaud, singura femeie cu care a împărțit mai mulți ani, între 1921 și 1927 o existență cotidiană, în ciuda despărțirilor și a raporturilor tumultuoase. O experiență unică, marcată de farmecul Génicăi, care, după mărturiile celor ce au cunoscut-o, era irezistibil... Génica a jucat în mai toate piesele de la Atelier din marea perioadă, dar va obține un adevărat triumf în 1922 în rolul titular din *Antigona*, o adaptare după Sofocle de Jean Cocteau și pusă în scenă de Dullin, care joacă Creon și Artaud-Tiresias.

Decorurile sunt de Picasso, muzica de Honneger, iar costumele de Coco Chanel. Revista *Nouvelles littéraires* din 30 decembrie scrie: „Domnișoara Athanasiou este Antigona. Nu am văzut niciodată o identificare mai perfectă între o artistă și personajul pe care-l reprezintă. Trebuie să spun că nu-mi imaginam o Antigonă atât de frumoasă.“ Un alt jurnalist, mai degrabă monden, Khim, comentează astfel apariția actriței române: „De origină greacă, ea vorbește prost franțuzește. Cocteau povestește că a învățat-o rolul silabă cu silabă, ceea ce îi dă o dicțiune stranie: în fiecare seară e răscolutare.“ E greu de crență însă că Génica, care jucase deja la Dullin mai multe roluri, chiar dacă a păstrat un accent, straniu sau răscolitor, ar fi avut nevoie să învețe textul ca un papagal. Atunci ca și acum, procedeul face parte din clișeele jurnalistiche, sau poate pur și simplu este o tehnică de marketing, „exotismul“, real sau imaginat se vinde mai bine... Multă ani după ruptura lor, Artaud vorbește încă despre Génica în *Antigona*. „Dacă în această piesă a existat un adevărat triumf uman el a fost cel al actriței tragice Génica Athanasiou. Nu am să uit niciodată vocea de aur, respirația întreținătoare, misterioasă, a Génicăi Athanasiou - Antigona. Plingerea ei venea de dincolo de timp. Ca purtată pe spuma unui val din Mediterană, într-o zi inundată de soare; semăna cu o muzică de carne care se răspândea în tenebrele înghețate. Era cu adevărat vocea Greciei antice.“

În numărul viitor:
Două scandaluri în avangarda anilor 20: de la Antigona lui Cocteau la primul film suprealist.

1 S-a stins din viață în 1966 la spital, transportată de la Casa de bătrâni pentru artiști de la Couilly de Pont-aux-Dames. Înmormântată în cimitirul din sat, piatra sa tombală a fost distrusă în timpul furturii din decembrie 2000 și osemintele sale au fost reunite cu altele într-o groapă comună. Nici o inscripție nu poartă astăzi numele său.

2 Pe 4 aprilie 2011, ICR Paris a organizat un colocviu intitulat «*La recherche des neiges d'antan: de Sarah Bernhardt et Edouard de Max à Maria Ventura et Génica Athanasiou*», la care am participat ca organizator și cercetător. Cu această ocazie a fost proiectat filmul *La Coquille et le clergyman*, cu o copie inedită, recent restaurată. O expoziție, „Scènes françaises, acteurs roumains“, fotografii, documente și obiecte diverse, a avut loc toată luna aprilie, în marginea acestei zile de studii, la care au participat universitari și cercetători francezi sau de origine română. Trebuie însă să menționez contribuția la acest capitol a Ancaii Costa-Foru, cu volumul său, esențial și solid documentat, Actori români și societari la Comedia Franceză, Fundația Culturală „Camil Petrescu“, București, 2006, și care-i dedică actriței românce (care, e drept, nu a fost societară a ilustrei case) câteva pagini, pp. 176-178.

3 Există mai multe variante și ortografii ale numelui său, am optat însă în acest articol pentru ortografia cu care apare în presă și pe afișele franceze, Génica Athanasiou.

4 Teatrul Montmartre a fost creat în 1822, cu un repertoriu de melodrame și vodeviluri, Dullin a jucat de altfel aici în 1905, Tânăr debutant. Teatrul a fost renovat în 1907 și Sarah Bernhardt a dat două reprezentații cu *Dama cu camelii*. Din 1914 pînă în 1922 teatrul a funcționat ca sală de cinema.

SAVIANA STĂNESCU

O tabără româno–americană



Vara aceasta mi-am mutat puzzle-ul New Yorkez în România și Europa pentru o vreme. Printre proiectele din România, la loc de frunte a fost desigur Transylvania Playwriting Camp, tabără de scriere dramatică organizată de Lark Play Development Center din New York (unde eu „servesc”, după cum se zice pe aici, ca Director de Programe pentru Estul European) și Universitatea de Artă Tg. Mureș, cu sprijinul Teatrului Ariel și al altor instituții mureșene.

Tabără se află deja în al doilea an și e construită pe următoarea structură: 1. Pregătire: cei de la Lark trimiț noi piese americane din care UAT selectează două spre a fi traduse în timpul anului în maghiară și română de către grupuri de studenți ai celor două secții, coordonate de Iulia Popovici (română) și Maria Albert (maghiară).

2. Desfășurare: în iulie, pentru zece zile, Lark-ul aduce la Tg. Mureș pe cei doi dramaturgi ale căror piese au fost traduse, împreună cu doi reprezentanți ai teatrului și eventual alți invitați de pește ocean. În prima parte se lucrează la finisarea traducerilor și au loc lecturi cu public, atât în română cât și în maghiară, urmate de discuții între autori și spectatori. În ultimele cinci zile, cei doi dramaturgi conduc workshop-uri de scriere dramatică pentru studenții maghiari și români, care lucrează împreună de data aceasta, limba engleză oferindu-le o platformă comună/neutră de dialog, neafectată de istorii personale sau

conjuncturale.

3. Extindere: în fiecare an se mărește numărul de invitați internaționali, colaborările și parteneriatele extinzându-se spre Budapesta, București, dar și Rusia, Mexico, Olanda, etc. – unde cele două instituții organizatoare au deja proiecte similare.

Anul acesta, piesele selectate au fost *The Two of You* (Voi doi) de Brian Dykstra și *The Awake* (Deșteptarea) de Ken Urban. Profesorul Laszlo Upor de la Universitatea din Budapesta, Aura Corbeanu (UNITER) și actrița Cătălina Mustăță (Teatrul Odeon) au participat ca invitați speciali. În plus, atașatul cultural al Ambasadei SUA la București, dl Peter Kovach, a venit pentru o zi ca să ne ofere o discuție/prezentare pe tema multiculturalismului.

Trebuie să menționez că piesele pe care noi, cei de la Lark, le trimitem depind și de disponibilitatea dramaturgilor, de prezența lor în tabără, acesta fiind un lucru esențial pentru un program centrat pe scriitorul dramatic. Nimic nu se poate desfășura în aceste proiecte de dezvoltare de piese noi fără ca autorul textului să fie de față, consultat în permanență de regizor și actori. Premiza teatrului de text nou în SUA este bazată pe dramaturg ca centru al procesului de creație și pe dezvoltarea piesei din fază inițială a primei ciorni până la cea a producției, cu etapele intermediare de lecturi publice ca punct final al unor ateliere menite să aducă textul într-o formă

optimă pentru scenă.

În vara aceasta am venit așadar la Tg. Mureș împreună cu Ken, Brian și regizoarea/actrița Lisa Rothe, directoare de programe și parteneriate la Lark, care a și condus un vibrant și energizant workshop Shakespeare. Studenții romani și maghiari au avut posibilitatea să lucreze împreună și să lege noi prietenii, molipsindu-se de stilul american de lucru corelat/echivalat cu „fun”. E vorba mai degrabă de o bucurie a creației și a muncii în echipă. Arta nu e văzută ca „sacrificiu” în SUA (departe de ei Meșterul Manole și jertfa pentru creație:) ci ca placere.

Reprezentanții UAT – Alina Nelega, Oana Leahu (decan), Attila Gasparic (rector), Maria Albert și Ildikó Andrea Ungvári Zrínyi – au coordonat acest dialog româno–american-maghiar, ba chiar și monologurile care s-au intersecțat în zona beneficiă a eficienței constructive. (Da, am adoptat un limbaj „corporatist” pentru a povesti ce s-a întâmplat în tabără de scriere dramatică, tocmai ca să o extrag din zona subiectivității creaționale, pentru a o ancora în ceea ce a obiectivității asumate. Cred că se impune o abordare de acest tip pentru ca astfel de programe să evolueze într-un climat de echilibru și colaborare autentică, fără micle și gălăgioasele accese de dictatură balcanică de care avem adesea parte în mediul politic/cultural românesc).

Pentru regizorii est-europeni este în general mai dificil să înțeleagă felul în care omologii lor americani lucrează cu textul nou, punându-se în serviciul piesei și al viziunii dramaturgului. Recunosc că felul în care un regizor-auteur tipic abordează o piesă nouă poate da de multe ori rezultate mai spectaculoase, producții fiind memorabile în comparație cu punerile în scena ale regizorilor americanii, care lasă textul „să se audă”, ancorându-l într-un concret scenic lipsit de vigoare și originalitate. Pe de altă parte însă, tendința unor regizori europeni de a impune o teatralizare excesivă și un abuz de metaforă scenică pe anumite texte în care dramaturgul a construit atent o anume subtilitate a subtextului dramatic poate distruge adevărul, stilul și craft-ul piesei. Ca de obicei, idealul este undeva la mijloc: să existe o originalitate a viziunii regizorale care să funcționeze însă ca o extensie a celei dramaturgice, întărind-o pe această din urmă, sau în orice caz nesubminând-o.

La Tg. Mureș am găsit astfel de regizori care au lucrat excelent cu textul nou american: Éva Patkó și Gavril Cadariu, directorul teatrului Ariel. A fost o placere să asist la repetițiile celor doi. Consultând mereu dramaturgul, ei aduceau soluții originale, care chiar îl ajutau pe scriitor să-și definească mai bine personajul sau situația dramatică. Astfel de colaborări sunt benefice și „inspiring”, cum zic americanii. Am regizat și eu lectura în română a piesei lui Ken Urban, beneficiind de o echipă solidă de actori și de dialogul permanent cu Ken. Pălăria – sau mai degrabă eșarfa – regizorală s-a adăugat celei de autor dramatic prezent la propria premieră cu versiunea în română a piesei *Aliens With Extraordinary Skills*, cu titlul Vise și Vize, montată inteligent de Oana Leahu la Teatrul Ariel-Underground. (Aici debutam ca dramaturg acum 11 ani cu *Infanta. Mod de Întrebuițare* având-o ca protagonistă pe Monica Ristea, în regia ineegalabilului Radu Afrim.) Discuția de după spectacol a fost moderată de Aură Corbeanu, directoarea executivă a UNITER.

Ultima zi a taberei ne-a oferit prilejul să ascultăm texte scrise în atelierele de scriere dramatică, multe dintre ele neașteptat de proaspete și bine construite. Am remarcat în special dramaturgiztele Elise Wilk, Isabella Varro și Ioana Malău, „pisica verde” din monologurile înscrise ale Elisei fiind o imagine ce stăruie încă în mintea mea, deși acum când scriu aceste rânduri sunt deja în apartamentul meu din Park Slope, Brooklyn, unde veverițele maro sunt la ordinea zilei.

An American Romanian Camp

This summer the puzzle moved to Romania, where the Transylvania Playwriting Camp is one of the things that kept Saviana Stănescu busy. Initiated as a project by Saviana Stănescu with the support of the Lark Play Development Center in New York and the Art University in Târgu Mureș, the playwriting workshop aims to forge a multicultural dialogue and exchange between American, Romanian and Hungarian theater artists. During the first part of the camp, two plays - *The Awake* by Ken Urban and *The Two of You* by Brian Dykstra, translated into both Romanian and Hungarian, received staged readings that were acted and directed by the students at the Art University. During the second half of the camp, the American playwrights offered writing workshops.

Lorgean theater: teatrul spațiilor comune



Jean-Lorin Sterian

Lorgean theater: the theater of shared spaces

Performer, writer, and anthropologist Jean-Lorin Sterian writes about the performance projects he initiated in nontraditional spaces, such as his own apartment or a public bus. He confesses to being primarily drawn not to the aesthetic aspect of the performance, but to the social drama enfolding between people gathered together in common spaces.

Prima reprezentare la *lorgean theatre* a avut loc pe 18 decembrie 2008. Am invitat câțiva prieteni, actori și performeri să se producă la mine acasă, fără să știu decât în linii mari ce va face fiecare. Nu se știau între ei și nu știau nici ordinea intrării lor în scenă. Într-un mod neașteptat, patru din cele cinci momente performative aveau legătură cu singurătatea, care fusese și tema obiectelor pe care le adusese spectatorii. Astfel s-a născut „Home Alone”, care a avut şapte reprezentări și a devenit etalon pentru ceea ce s-a întâmplat ulterior la *lorgean theatre*.

În loc să plătească bilet, spectatorii au adus și vor aduce întotdeauna obiecte legate de tema spectacolului, postură care-i implică în procesul performativ. Am eliminat aspectul financiar din triada spectator – performer – organizator, ceea ce a solicitat și modificat statutul fiecăruia. În acest fel, fiecare dintre cei implicați dă și oferă în aceeași măsură.

Desigur, la început n-am gândit aceste aspecte, priveam *lorgean theatre* ca pe un fel de teren de joacă, care îmi oferea atât posibilitatea de a avea contact direct cu mediul artistic, cât și posibilitatea de a experimenta idei performative și artistice într-un mod pe care, teoretic, îl puteam controla în totalitate, de la conținutul reprezentărilor, la numărul și chiar numele spectatorilor. Numele locului, *lorgean theatre*, a fost scris întotdeauna fără majuscule, nepropunându-și să fie un loc unde se face *Artă*, în sensul plin de emfază și artificial din prezenterile și cronicile/criticile de teatru oficiale. Între timp a devenit un fel de slujbă permanentă (loculul ca job), transformându-mă în timp într-un director artistic al unui spațiu de 32 de m².

Aici e momentul pentru un *find and replace*: spațiu performativ în loc de teatru, pentru că, indiferent ce tip de spectacole s-au desfășurat, condițiile speciale de performare au transformat show-ul într-un performance. De altfel, o bună parte dintre performerii și spectatorii de la *lorgean theatre* (alăturarea nu e întâmplătoare) sunt conecțați cu Centrul Național al Dansului, spațiu care, în ultimii ani, a fost o a doua casă pentru mine. Spre diferență de alte teatre, o reprezentare la *lorgean theatre* nu se rezumă doar la ceea ce se întâmplă în fața spectatorului, ci constă în tot procesul de accesare în spațiu, în dispunerea audienței în cameră și în socializarea de la final între spectator și spectator și între spectator și actor.

La aproape doi ani după terminarea unui masterat în antropologie m-am decis să-mi scriu disertația despre ceea ce se întâmplase la „Home Alone”, prilej cu care am deschis din nou reprezentările, cu alte spectacole, unul dintre motive fiind, de data aceasta, și acela de a studia ceea ce se întâmplă în propria mea casă. *lorgean theatre* este un teatru ambiental. Un spațiu comun, banal, cum e casa, devine din când în când *domus artistica*. Acest lucru se simte și în perioadele în care nu sunt reprezentări. De la *lorgean theatre* am ajuns la *toiletries theatre*, o formă domestică de teatru comunitar.

La fel s-a întâmplat și cu autobuzul, un spațiu public pe care oamenii îl împart când au nevoie să ajungă dintr-un punct în altul. Prin teatru mobil, proiectul Grolsch realizat în colaborare cu *lorgean theatre*, a devenit un fel de *bus of wonder*. Timp de aproape o lună, în această vară în teatrobuz s-au jucat 11 spectacole, în 40 de reprezentări, ceea ce, practic, a transformat proiectul într-un festival. Marea majoritate a spectacolele trecuseră și prin garsoniera *lorgean theatre* („Activitate extraterestră”, „Monoloagele vecinului”, „În orașul acesta sunt Bentleyuri albe”, „Omul Pubelă”) iar altele, ca „Oracol și Copii problemă”, vor ajunge în această toamnă. Astă a însemnat că actorii

erau pregătiți să facă față unui spațiu de reprezentare dificil, lipsit de facilitățile obișnuite oferite de scenă, la care se adaugă mișcarea continuă și tentația permanentă a spectatorilor de a privi pe geam. După cum spunea Alexandru Nagy, actor și regizorul „Omul Pubelă”: „Pentru actorul de rând sau chiar și pentru cel care a mai jucat în hale, beciuri, acoperișuri, mansarde, apartamente, sufragerii, experiența teatrobuzului este unică. Scena pe patru roți este total împotriva convenției și a nevoilor de stabilitate cu care am fost obișnuiti. La toate acestea se adaugă zgromotul motorului, lipsa sunetului și a luminilor, a culiselor, a distanței actor-spectator, a întunericului sălii. Chiar și mizând pe adaptabilitatea mea, am descoperit că și al doilea performance a fost cu totul și cu totul diferit. Neașteptat, de necontrolat. Or, asta naște în actor mari semne de întrebare. Aștept cu nerăbdare cel de-al treilea și cel de-al patrulea spectacol, pentru a vedea unde mă duce acest experiment – această experiență. Căci nu de puține ori am făcut experimente care nu au născut în mine experiențe. Acestea însă a lăsat urme adânci, căci mi-a violat convenția și conceptul, dar și confortul în care eram obișnuit să joc.”

După fiecare seară, fie că urcam sau nu în autobuzul-scenă, mă întorceam acasă încărcat emoțional. Știind deja bine piesele, în ultima vreme mă uitam doar la chipurile oamenilor. Și mi-a plăcut ce vedeam. De altfel, de când am descoperit postura de „spectator al spectatorilor”, cred că mi-am găsit vocația. Pasul următor ar fi un concurs de dramaturgie pentru piese care să se desfășoare

în autobuz. Același lucru mi-doare foarte mult pentru *lorgean theatre*: ca regizori și dramaturgi să scrie și să lucreze direct pentru/în apartament, și nu să adapteze. Pentru mine, casa nu mai e un spațiu experimental din categoria aşa-ziselor „neconvenționale”. Până la proiectul „În Oglindă”, realizat în primăvara lui 2011 în colaborare cu British Council, am evitat să mă produc ca autor, pentru a nu crea impresia că mi-am făcut „teatru” ca să-mi joc piesele. Când am pornit *lorgean theatre* nu știam prea bine ce urmează să fac și nici nu am anticipat că aş putea conecta cândva în vreun fel teatru și antropologia. Uneori, ca organizator, mi-am dorit mai mult să ofer spectatorilor (și implicit și mie), deși sună clișeuistic, o experiență memorabilă. Formulat mai pretențios, am fost interesat nu doar de conținutul în sine al spectacolelor care se puneau în scenă, ci de drama socială, uneori în detrimentul celei estetice. Teatru este una dintre artele care aduce oamenii împreună în același spațiu fizic, ceea ce, în această perioadă a civilizației în care toate activitățile umane se digitalizează, rămâne una dintre ocaziile de a fi cu adevărat printre ceilalți.

Erik Satie a impuls conceptul de „musique d'ameublement”, compozиții muzicale care au funcția de a mobila încăperea. *toiletries theatre*, teatru spațiilor intime, este un *refurbishing theatre*, cu rolul de a redecora cultural apartamentele, aşa cum o remarcă memorabilă poate împrospăta și readuce spiritul într-o conversație.

<http://lorgeantheatre.wordpress.com/>



Opera vorbită

O lungă converbiere – de fapt mai multe – reface din bucătele disparate un portret amplu, deopotrivă al artistului și al omului din spatele acestuia, în cartea **Luc Bondy – Sărbătoarea clipei. Dialoguri cu George Banu**. Imaginea unui regizor care și-a pus amprenta asupra ultimelor decenii de teatru nu e ușor de reconstituit în absența vizionării spectacolelor sale: iar creațiile lui Bondy nu au ajuns din păcate până acum pe scena românească. Poate că acest volum – apărut la editura Humanitas cu sprințul Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu, unde a și fost lansat – va constitui un prim pas înspre o și mai directă cunoaștere a universului regizoral al lui Luc Bondy. Până atunci însă, dialogul excelent ghidat de George Banu, un bun cunoscător al operei, dar și al psihologiei interlocutorului său, e o introducere necesară. Pe măsură ce i se dezvăluie resorturile ascunse ce declanșează inspirația, alegerea unui text și nu o altuia, lucrul cu actorii, strategiile interpersonale puse în funcțiune pentru a ridica în scenă o arhitectură fragilă, a cărei efemeritate este singurul ei atribut real, cititorul e fermecat și își mai dorește un singur lucru: să vadă spectacolele lui Bondy pentru a regăsi în ele opera vorbită cu care a făcut deja cunoștință!

Luc Bondy – Sărbătoarea clipei. Dialoguri cu George Banu, Humanitas & FITS, 2011. (C.M.)

Cristina Modreanu recommends two performance books recently published by Humanitas. *Luc Bondy – The Celebration of the Moment. Dialogues with George Banu* introduces the too little known in Romania work of the Swiss director. A volume comprising four plays written by Vlad Zografi makes available to the public the work of a leading contemporary Romanian playwright.

Text de teatru cu regie inclusă

Mare parte din texte de teatru scrise azi – noua dramaturgie, cu un termen general – abordează direct teme contemporane, deseori cazuri concrete, redate în manieră *verbatim* sau dezvoltate pe firul psihologic, în aşa fel încât reconstrucția personajelor și întâmplărilor să fie cât mai veridică. Teatrul scris de Vlad Zografi include contemporaneitatea într-un mod mai subtil, mai distilat – și anume prin aceea că se face ecoul neliniștilor lumii de azi, a întrebărilor profunde rămase fără răspuns, din cauza accentuării superficialității "omului recent". Rezultatul este un tip de scriitura cu o simbolistică bogată, plină de mister și de o altă dimensiune, mai greu de reperat la o lectură grăbită.

Pieselete lui Zografi sunt texte de teatru cu regie inclusă, vezi spectacolul în timp ce le citești, ceea ce – paradoxal – le face mai greu accesibile regizorilor, fiindcă nu oricine va găsi și cheia potrivită pentru a le deschide toate sensurile în scenă. Dintre cele patru piese incluse în noul volum apărut la editura Humanitas – *Toate mintile tale* – cel mai acut a rămas pentru mine în memorie *Iosifescu*, o variantă a confruntării individului cu istoria în care se aud ecourile istoriei noastre recente.

Vlad Zografi – Toate mintile tale, editura Humanitas, 2011 (C.M.)



Ideo Ideis: in Alexandria there is no reason to cheat, because the answers are given

Already at its 6th edition, The National Festival of Young Theater Ideo Ideis in Alexandria, delights once again with the passion and commitment of its teenage participants. Notable stage presences were Silvana Mihai, Ruxandra Ene, Ana Crețu, Vlad Bălan, Laur Papuc, and David Craioveanu.



Florentina
BRATFANOF

În primul rând Ideo Ideis este o întâlnire.

În patru zile. Ideo Ideis m-a făcut să îmi aduc aminte de ce îmi place teatrul: pe scenă poți fi martor cum un om se transformă în altcineva, iar munca de echipă a unei trupe de teatru poate crea o lume în care intri și crezi. Ai de-a face cu oameni care cred cu tărie în ceea ce fac și nu le e frică că vor cădea câteodată în penibil, nu le e frică să încerce, să iasă din spațiul sigur, fără riscuri, în care cu toții avem tendință să ne izolăm.

Întâlnirea cu acești elevi, din care mare parte nu atinseseră majoratul, m-a făcut să recunosc adevărate trupe profesioniste de teatru, coordonate de un adult, sub formă de îndrumător și nu de șef, în care hotărările se luau de comun acord, în care se investea timp pentru dialog. Mi-a plăcea să văd și în teatrul profesionist de la noi această muncă în echipă și colaborare. Așadar m-am întâlnit cu actori tineri, care aveau nu numai o poftă nebună de a juca și a se juca, dar și mult talent condus pe scenă foarte bine.

În cele trei zile în care am văzut spectacole din competiție, am intrat în 9 lumi diferite, din care mereu ieșeai mai bogat, mai luminos.

Nimeni de pe scenă nu a avut nevoie de sufle, pentru că tinerii actori își ţiau foarte bine locul pe scenă și ceea ce trebuia să spună și să joace.

Nume despre care vom mai auzi

Silvana Mihai – din trupa Atelierul de teatru din Botoșani, coordonator Lenuș Moraru, pentru interpretarea rolului Momo, din spectacolul cu același nume: *Momo, sau strania poveste a hoților de timp și a copilului ce a înapoiat oamenilor timpul furat* – după un basm-roman de Michael Ende. De fapt Silvana nu a interpretat un rol, ci l-a personificat, credeai tot ce zice și te căștiga la fiecare pas, într-o poveste pe care și adulții ar trebui să o mai asculte din când în când. Silvana radiază o bucurie mare când este pe scenă.

De altfel, trupa Atelierul de teatru s-a întors la Botoșani cu trei premii căștigat la Festivalul Ideo Ideis: cea mai bună scenografie, cea mai bună actriță în rol principal: Silvana Mihai pentru rolul din *Momo* și cel mai bun spectacol: *Momo*.

Ruxandra Ene și Ana Crețu – din trupa AS, București, coordonator Andrei Gheorghe; cele două actrițe au jucat în *Forma Lucrurilor de Neil LaBute*. Elevele au jucat două personaje cu vârste mai mari (studentele Jenny și Evelyn) și au putut duce cu brio un text în care deznodământul surprinde mereu. Dacă Ruxandra Ene imprimă forță și hotărâre, Ana Crețu o completează cu inocență și candoare. Ana Crețu a fost premiată pentru cea mai bună actriță în rol secundar.



Ideo Ideis: În Alexandria, n-ai de ce să copiezi pentru că se suflă

Titlul este o parafrază a unui dintre sloganurile Festivalului Național de Teatru Tânăr – Ideo Ideis, ediția 6, 2-11 august 2011, - La noi, n-ai de ce să copiezi pentru că se suflă, care se întâmplă în fiecare an la Alexandria, la inițiativa curajoasă a doi foști elevi, acum studenți la UNATC, Andreea Borțun și Alexandru Ion. Festivalul este un exemplu de cum poți învia un oraș din punct de vedere cultural, pe timpul unei luni în care nici măcar în București nu se întâmplă nimic, dar și un exemplu de management cultural de calitate, reușind de la an la an să aducă astfel susținători căt și resurse reale: parteneriate locale, publice și private, fiind și unele din proiectele căștigătoare la AFCN.

Vlad Bălan și Laur Papuc – din trupa Brainstorming, București, coordonator Vlad Bălan, au jucat în *Scene din viața insectelor* de Karel și Josef Capek, în regia lui Anghel Damian și a lui Andrei Cătălin. Vlad Bălan este capabil să susțină o scenă și are deja generozitatea de a-și ajuta colegii pe scenă atunci când ritmul este încetinit. Iar Laur Papuc trece cu ușurință de la un personaj la altul în același spectacol și are o mare expresivitate corporală, elevul reușind să căștige premiul pentru cel mai bun actor în rol secundar.

David Craioveanu – din trupa Hoolelogans, Timișoara, trupă coordonată de actorul și muzicianul Mihai Prejban, a jucat rolul Lăcustă Vodă în *Sânziana și Pepelea*, după "Fata din Grădina de Aur" de Richard Kunisch. David Craioveanu interpretează trei roluri diferite: Rege/Zmeu/Bufon, reușind performanță și de a conduce spectacolul de pe scenă, dându-ți senzația că numai el știe ce va urma în următoarea scenă, având acțiuni clare și mișcări perfect coordonate cu replicile.

Trupa Hoolelogans a fost și cea mai premiată trupă din festival: cea mai bună muzică, cel mai bun actor în rol principal: David Craioveanu pentru rolul din "Sânziana și Pepelea", premiul Godot, premiul juriului, cea mai bună regie: Mihai Prejban pentru "Sânziana și Pepelea".

Unul dintre atururile festivalului a fost și prezența unui spectacol pe un text românesc contemporan: piesa de teatru *Doamna Deleanu* de Gabriel Pintilei. Membrii trupei Arlechino a Colegiului Național

"Mihai Eminescu" din București, condusă de actorul Alexandru Gâtstrâmb, au creat un spectacol bine dozat în supriză dramaturgice și cu momente comice la fiecare pas. Festivalul Național de Teatru Tânăr – Ideo Ideis – este un festival al adolescenților. Lor li se dă o șansă să arate căt pot fi de creative, ei ajungând deja să facă spectacole profesioniste. Mi se pare important și faptul că fiecare trupă primește la finalul reprezentăției un feedback "la cald" din partea membrilor juriului, ei înșîși cunoșcuți profesioniști. În 2011 juriul a fost compus din Marius Manole, Andi Vasluiianu, Vlad Zamfirescu, Medeea Marinescu și Cătălin Ștefănescu.

Însumând toate aceste semne pozitive, cred că cel mai important mesaj al festivalului este că liceenii care fac teatru nu vor avea nevoie la nici un examen să li se sufle, nici să copieze.

PROMO



www.teatrulgerman.ro

Consiliul Local Timișoara
Primăria Municipiului Timișoara
Teatrul German de Stat Timișoara
Stagiunea 2011 / 2012

Urâtul

de Marius von Mayenburg

Premiera
Sâmbătă, 15 octombrie 2011, ora 19

Următoarele reprezentații
Duminică, 16 octombrie 2011, ora 19
Luni, 17 octombrie 2011, ora 19

Cu: Alex Halka, Olga Török,
Rareș Hontzu, Horia Săvescu

Coregrafie: Florin Fieroiu
Dramaturgia: Valerie Seufert
Muzica: Vlaicu Golcea
Decorul și costumele: Velica Panduru

Regia: **Theodor-Cristian Popescu**

Spectacol în limba germană tradus prin supratitrare în limba română.

Finanțator:



Cu sprijinul:



Der Konsul der
Bundesrepublik
Deutschland
in Temeswar

Partener cultural:



Medienpartner / Parteneri media:



Dragan Klaic (1950 – 2011)

foto: Otto Gal



Pe 25 august 2011 s-a stins din viață Dragan Klaic. Legendă vie a cercetării teatrale și a activismului pentru cultură în Europa, Klaic se prezenta drept cercetător specializat pe zona teatrului și analist cultural, însă față de atâtia alții pentru care poziția sau specializarea sunt cartea de vizită, în cazul lui Klaic era invers, el devenise reperul.

A terminat facultatea de teatru de la Belgrad în 1973 iar apoi un doctorat la Universitatea din Yale în 1977, în istoria și critică de teatru. A înființat revista de cercetare a fenomenului teatral European Theater Quarterly *Euromaske* (1990-91), una dintre primele inițiative care își propuneau să pună în dialog fenomenele teatrale din Estul și din Vestul Europei. A emigrat apoi în Olanda, la Amsterdam, de unde a condus Theater Instituut Nederland între 1992 și 2001. Cu timpul, interesele sale au irumpt către o investigare și implicare totală și pasionată a unor arii din ce în ce mai vaste ale culturii în societate. A fost președintele Forumului european pentru arte și patrimoniu între 2001 și 2004 (în prezent, Culture Action Europe), o platformă de advocacy care s-a impus drept unul dintre cei mai importanți interlocutori ai UE și Consiliului European pentru susținerea unei dimensiuni culturale corect-ancorate în realitățile diversului spațiu european, artistic-valoroase și demne a programelor politice și instituționale.

Atitudinea sa integratoare și privirea transversală asupra sensului culturii în societate, a reflectiei și evoluției societății prin artă trăda unumanism profund, un semn distinctiv care face diferență dintre un bun profesionist și o persoană vizionară. A moderat grupul de reflecție al Fundației Culturale Europene și a scris raportul final, Europe as a

Cultural Project (2005), a contribuit la înțelegerea valorii cooperării culturale și a provocărilor pe care aceasta le ridică în Mobility of imagination, a companion guide on international cultural cooperation (2007) și, nu în ultimul rând, a inițiat mai multe proiecte de cercetare în zone pe care el le consideră esențiale pentru felul în care societatea se gândește pe sine: a coordonat proiectul european de cercetare a fenomenului festivalier (inițiat în 2004, continuă și azi); ca director al Theater Instituut Nederland, a declanșat singurul proiect de analiză și dezbatere a manifestărilor și condițiilor dizidenței în teatru în fostele țări comuniste din Europa Centrală și de Est, the Dissident Muse (1994-1995); a sprijinit, prin workshopuri și texte teoretice, o nouă abordare a activităților de advocacy în cultură.

Unul dintre subiectele la care ținea foarte mult în ultima vreme, era ideea de cultură publică, o provocare la adresa felului în care înțelegem arta, spațiul public și interesul public. De altfel, textul pe care îl pregătise ca introducere a workshopului Lobbying for culture, care urma să aibă loc la Wrocław, în cadrul Congresului cultural european organizat de Președinția poloneză a Consiliului UE, propune realizarea unor coaliții transversale în jurul ideii de cultură publică, despre care ne vorbise în cursurile pe care le ținea, ca acea cultură critică, transformatoare, care transfigurează artistic idei, emoții și vise autentice și conectate real la o idee demnă despre om și viață.

Profesor la mai multe universități: Universitatea din Leiden, Universitatea din Belgrad iar în ultimii doi ani la Universitatea Central-Europeană de la Budapesta, unde ținea practic toate cursurile de specialitate din cadrul Departamentului de Politici Publice, Klaic împingea concepte și întrebări despre practicile culturale către noi teritorii. Personalitatea sa, prezența scenică pe care ca împărtimit de teatru o folosea cu șicusință, vrăjind studenți și interlocutori pasageri deopotrivă, lăsa locul uneori, când aveam de discutat față în față, la o cafea și un strudel, planurile viitoarei lucrări sau impresiile unei vizite la o instituție culturală, unei prezențe umane remarcabile. Cu umor, inteligență critică și o sinceră dorință de a sprijini o reală dezvoltare personală și profesională a fiecărui student, Klaic oferea atenție, bunăvoie și cunoștințe cu o generozitate frapantă.

Rămân în urma lui articole, cărți, cursuri și dosare de cercetare, proiecte scrise pe jumătate și inițiative care și-au luat deja zborul, din impulsul său creativ și energia incredibilă pe care o investea în orice realiză. Pentru cei care l-au cunoscut și au avut norocul să fie formați de personalitatea și experiența sa incredibilă, el rămâne însă în primul rând un om cu o viziune profundă și catalizatoare, un umanist și un teoretician al culturii în Europa reîntregită după căderea Cortinei de Fier, o întrebare vie despre noi și lumea în care trăim.

de Raluca Pop

Dragan Klaic (1950 – 2011)

Raluca Pop pays homage to Dragan Klaic, theater scholar, activist, and a cultural advocate. He will be most of all remembered as a humanist and a theoretician of culture in a reunified Europe.

Întâlnirile Gellu Naum

Teatrul Național din Cluj organizează în perioada 7-9 octombrie 2011 ÎNTÂLNIRILE GELLU NAUM.

Evenimentul face parte din Programul „Prioritate: România” al Teatrului Național, care își propune să se concentreze asupra unei personalități teatrale și culturale românești de mare marcă, în cadrul unei manifestări elastice, de tip microfestival/microcolocviu, în scopul relansării acestiea pe piața teatrală europeană și internațională, urmărind promovarea teatrului românesc, precum și redimensionarea corectă a imaginii culturale a României în spațiul național, european sau internațional. Pe durata celor trei zile, invitații teatrului și publicul vor avea ocazia să vizioneze trei spectacole pe texte de Gellu Naum montate la Teatrul Național din Cluj, special pentru acest eveniment: *Zenobia*, în regia Monei Marian, *Florența sunt eu* (text semnat de Gellu Naum și Jules Perahim) și *Insula*, un spectacol-concert realizat de Ada Milea. De asemenea, va fi proiectată înregistrarea spectacolului *Exact în același timp*, realizat la Teatrul Național în anul 2002, în regia lui Mihai Măniuțiu, spectacol câștigător al Premiului pentru Cea Mai Bună Regie la Galele Premiilor Uniter din anul 2003. Proiecția spectacolului va fi urmată de o conferință despre Gellu Naum și avangarda europeană. În cadrul evenimentului, în mai multe spații publice ale teatrului va fi vernisată o expoziție dedicată operei și vieții lui Gellu Naum, cu un spațiu special dedicat lui Jules Perahim. De asemenea, participanții vor putea lua parte și la o serie de lansări prilejuite de cele mai recente apariții de carte, audiobook și muzică cu și pe textele lui Gellu Naum. Evenimentul ÎNTÂLNIRILE GELLU NAUM se va bucura de prezența unor invitați din lumea literară și teatrală din România și din străinătate.

TalkingAboutBorders.eu: o invitație pentru dramaturgii din România

TalkingAboutBorders.eu este un proiect adresat dramaturgilor români, invitați să participe cu o piesă inedită pe tema „Talking About Borders: The Life Experience in Times of Changes”. Piesa câștigătoare va fi montată în Germania, iar autorului i se va decerna un premiu în valoare de 3500 de euro. Concursul de dramaturgie se desfășoară anual, începând din 2005, în cîte o țară din Europa de Est. În 2011, competiția se organizează în România. Se consideră parte din premiu: traducerea piesei în limba germană, publicarea ei într-o primă ediție de 11.000 de exemplare și o lectură publică. Câștigătorul va fi invitat la Viena. În plus, textul va fi prezentat publicului la Târgul de Carte de la Leipzig. Organizatorii asigură punerea în scenă a piesei. Piesa trebuie să trateze tema concursului „Vorbind despre granițe: Experiențe de viață în vremuri în schimbare”. Înscrierea în concurs se va face până la data de 21 decembrie 2011, data poștei. Detalii privind documentele necesare înscrierii în concurs, pe site-ul Institutului Cultural Român, www.icr.ro.

Noul val al teatrului românesc în festival la Paris

„Declar pe proprie răspundere”, „Furtuna”, „9 grade la Paris”, „Jocuri în curtea din spate”, „Mode d’emploi”, „Avant-hier. Après-demain” sunt piesele românești prezente în cadrul festivalului „Nuits Théâtrales au Palais de Béhague” în Sala Bizantină a Palatului Béhague, în perioada 22 - 30 septembrie 2011. Festivalul poartă motto-ul „noul val al teatrului românesc” și este organizat cu sprijinul Ambasadei României în Franța și patronat de FICEP (Forumul Institutelor Culturale Străine din Paris), în cadrul celei de-a 10-a ediții a Săptămânii Culturilor Străine la Paris.

Fondul de călătorie Roberto Cimetta în Guimaraes

Acest fond sprijină mobilitatea artistică din Guimaraes în regiunea Euro-arabă și invers. Regiunea euro-meditaneană este formată din: țările europene, inclusiv țările din Spațiul Economic European, țările din coastele de Est și de Sud ale Mării Mediterane: Maroc, Algeria, Tunisia, Libia, Egipt, Iordanie, Israel, Palestina, Liban, Siria, Turcia, țările din Balcani: FYROM (Macedonia), Albania, Bosnia-Herțegovina, Muntenegru, Kosovo, Serbia, Croația, țările din Golful Arab: (Emiratele Arabe Unite, Arabia Saudită, Kuweit, Yemen). Dacă sunteți un artist sau un operator cultural și dorîți să călătoriți în Guimaraes, Portugalia sau din Guimaraes, pentru a pregăti un proiect de colaborare artistică, a participa la o rezidență, a conduce sau a lua parte la un workshop, a participa la o reunire de profesioniști, un seminar sau o conferință, atunci aveți posibilitatea să aplicați la acest fond pentru a vă acoperi costurile de călătorie și cele legate de obținerea vizei, după data de deschidere a aplicației (1 septembrie 2011). Se va acorda prioritate cererilor referitoare la următoarele sectoare artistice: muzică, artele spectacolului, cinema, artă contemporană, design și arhitectură.

Ghid privind oportunități de finanțare pentru mobilitate internățională

Ești un artist în căutare de sprijin pentru a participa la un curs de formare sau coproducție într-o altă țară europeană? Ești interesat de găsirea unor burse în străinătate? Ești o organizație culturală care vizează parteneri-gazdă din alte țări din Europa? Cauți sprijin pentru parteneriate internaționale? Găsești tot ceea ce te interesează în *Ghidul privind oportunitățile de finanțare pentru mobilitatea internațională a artiștilor și a profesioniștilor din domeniul culturii în Europa*, care poate fi găsit pe site-ul <http://on-the-move.org>. Ghidul cuprinde: surse de finanțare publice și private pentru mobilitatea artiștilor și a profesioniștilor din domeniul culturii în 35 de țări europene, precum și la nivelul UE, inclusiv 750 de scheme de mobilitate, concepute sau gestionate de aproape 500 de organizații diferite; o diversitate de forme de artă și de sectoare culturale, care se ramifică în artele spectacolului, artele vizuale, audiovizuale și ale mass-media, muzică, literatură, patrimoniu, artele transdisciplinare, de cercetare și de management cultural. Ghidul are scopul de a îmbunătăți disponibilitatea și transparenta informațiilor, pentru a facilita mobilitatea internațională a artiștilor și a profesioniștilor din domeniul culturii în UE. Ghidul este disponibil în limba engleză. O versiune în limba franceză va fi publicată la sfârșitul anului 2011.



C_o Comedie pe întuneric
de Peter Shaffer
R_e Regia: Cristian Dumitru
Sc Scenografia:
Ra Raluca Ștefan Negoescu

Două povești de amor
"Ursul" și "Cerere în căsătorie"
de A. P. Cehov
Regia: Mircea Cornișteanu
Scenografia: Bogdan Spătaru



O lume pe dos
"Preludiu și Liebestod"
de Terrence McNally
"Problema"
de A.R. Gurney Jr.
"Naomi în camera de zi"
de Christopher Durang
Regia: Larina Demian
Decor: Ramona Macarie
Costume: Angelica Dumitrescu

Spectacole de teatru la sala ArCuB

Clădirea Art Deco de pe strada Batiște nr.14 adăpostește una dintre cele mai frumoase săli de spectacole din București. Construită în 1934, sala ArCuB a reîntrat în circuitul artistic al capitalei la sfârșitul anului trecut, după un proces de modernizare, ca sală de spectacole cu un repertoriu permanent, ce include piese de teatru, dans, concerte de jazz și muzică clasică.

Biletele se pot rezerva pe www.arcub.ro și pot fi ridicate de la sediul ArCuB din str. Batiște nr. 14.

PRIMARIA MUNICIPIULUI BUCURESTI

ArCuB
CENTRUL DE PROIECTE CULTURALE

www.arcub.ro



1101C

o scrisoare pierdută

de I.L.CARAGIALE

**COLIN BUZOIANU, VLADIMIR JURĂSCU, ROMEO IOAN,
VICTOR MANOVICI, CĂTĂLIN URSU, ION RIZEA,
BOGDAN SPIRIDON, ADRIAN JIVAN, IONUȚ PÂRVULESCU,
CĂLIN STANCIU JR. ȘI CLAUDIA IEREMIA**

SPAȚIU SCENOGRAFIC ZSOLT FEHERVÁRI / COSTUME ALINA LĂȚAN
MUZICA CÁRÍ TIBOR / LIGHT DESIGN LUCIAN MOGA

UN SPECTACOL DE ADA LUPU

teatrul național timișoara
director general Maria-Adriana Hausvater



stagiunea
2011-2012

www.tntimisoara.com

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