

Scena.ro

REVISTA DE ARTELE SPECTACOLULUI

Nr. 19 (3) / 2012

Istoria
performance-ului

Bonnie Marranca

Dublin Fringe
Festival: "I am
never not here"

de Vera Ion

Drama lipsită de tragedie
a Heddei Gabler în
viziunea lui Andrei Șerban

de Iulia Popovici

Einstein on the
Beach 2012: Plaja
minții noastre

de Cristina Modreanu



Dosar Teatrul American
Contemporan: Vedere de pe scena newyorkeză

Pret special
8 lei

TEATRUL MASCA

TARA UNDE ÎNGERII VIN DEGEABA

PREMIERĂ



The emancipated spectator of the 21st century

Cristina Modreanu mentions three performances – Noemi LaFrance's *Choreography for an audience*, *Agoraphobia* conceived by Lotte van den Berg, and David Levine's *Habit* – that have at least one thing in common: they all require the spectator's active participation. Modreanu wonders if "the emancipated spectator" is just a temporary fad, or the very "expression of the creativity of a new generation of artists having to confront an increasingly picky spectator", one that is reluctant to leave the home and feels oversaturated with images.

Mai întâi am dansat în ceea ce se numea *Coreography for an audience/Coregrafie pentru public*, un concept al coregrafei de origine canadiană Noemi LaFrance, pus în practică la Irondale Center din Brooklyn. Am fost chemați la o singură repetiție, înainte de care ni s-au trimis via e-mail indicații precise despre ceea ce avea să se întâmple la fața locului. Echipe îmbrăcate în haine de culori diferite urma să execute seturi de mișcări similare, valuri umane intersectându-se unele cu altele într-un "covor" dinamic filmat din diferite unghiiuri. La final, fiecare participant din cei 300 urma să primească filmul editat al acestei aventuri (după ce semnase în prealabil că își cedează drepturile inițiatorilor).

Apoi, într-o altă zi, am mers în Times Square la un performance enigmatic, *Agoraphobia*. Prisem de la organizatorii (Festivalul Crossing the Line, organizat de Institutul Francez/Alianța Franceză din New York) adresa și un număr de telefon gratuit la care urma să sun la o oră prestabilită pentru a-l auzi pe performer. Ideea regizoarei olandeze Lotte van den Berg era ca spectatorii să se amestecă în mulțimea de turiști și newyorkezi aflați acolo cu treabă – mulțime inevitabilă în Times Square – iar performerul să se strecoare printre ei, vorbindu-le la ureche. Fundalul era al reclamelor din Times Square, amețitoare, luminoase chiar și în plină zi, atât de puternice încât parcă nici nu mai sunt agățate pe clădiri, ci plutesc în aer, ca Zeii unui altfel de timp, sau ca o proiecție a unui viitor care ne însăicismăță. Vocea caldă a necunoscutului ne vorbea la telefon despre singurătatea individului în marile metropole, despre riscul de a te topî într-un peisaj prea aglomerat, fără să reușești vreodată să-și recapeti relieful de ființă umană împlinită. Părea deopotrivă vocea unui prieten, a unui ghid, a unui guru sau chiar vocea interioară, metoda prin care propria conștiință încerca să te decupeze

din peisaj, să te ajute să redevii tu însuți. În cele din urmă l-am și văzut: un tip înalt și slab, care nu s-ar fi deosebit de un homeless dacă n-ar fi avut casca și microfonul prin care ni se adresa. Când a devenit vizibil și ni s-a uitat în ochi, rugându-ne să ne apropiem, mi s-a părut că-l cunoșteam dintotdeauna și nu m-am mirat că exact în același timp legătura telefonică s-a încheiat automat, iar vocea lui s-a auzit amplificată în piață, atrăgând atenția trecătorilor care ignoraseră până atunci tot ce se întâmpla. Noi și el am devenit deodată un unic "corp" care spărgea ritmurile monotone ale locului, dându-i pieței Times Square un nou sens: aici nu mai e locul prin care oameni în costume trec grăbiți cu telefoanele lipite de ureche, vorbind agitați, iar turistii cască gura la spectacolul reclamelor încercând să prindă cu camerele de fotografiat măcar o picătură din esența Societății Spectacolului, care se distilează sub ochii lor. Acum, Times Square a devenit deschisă și celor care se pot distanța ca să privească acest "spectacol" al consumerismului, celor care se gândesc la el și la ceea ce produce el în ființă lor, celor conștienți, care s-ar putea alia într-o zi pentru a schimba lumea. Dacă vă numărați printre cinicii care preferă să stea pe margine, ironizând această posibilitate, vă rugăm nu sunați la numărul de telefon gratuit.

Apoi, pentru că "spectatorul emancipat" începea să-mi placă tot mai mult¹, într-o altă zi am intrat în clădirea unei hale părăsite de pe Essex Street, unde, conform conceptului artistului american David Levine, fusese construit interiorul unei case – 2 camere, bucătărie și baie – cu ferestrele și ușile deschise celor care

1. Cum nimic nu e întâmplător, în aceleasi zile am ajuns la The Kitchen, la conferința lui Jaques Rancière, ale cărui idei despre Spectatorul emancipat (*The Emancipated Spectator, Verso, 2011*) deschid rama unui tablou ce poate conține toate aceste experiențe.



foto: Lucian Spătaru

Cristina MODREANU

Spectatorul emancipat al secolului 21

vroiau să dea curs, în public, curiozității lor voyeuristice. Încet, încet, sprijinit de rama unei uși sau alergând de la o fereastră la alta ca să "prindă" conștiința secretă la telefon a unui personaj sau să urmărească o scenă fierbinte dintre alte două personaje, spectatorul devinea – conștient sau nu – parte dintr-o instalație care îl cuprindea, umăr la umăr cu performerii. Rezultatul – intitulat *Habit*² – era reconstituirea realității integrale a unui spectacol, cu publicul inclus.

Dacă mai aveam rezerve înainte de aceste experiențe, acum sunt convinsă că participarea publicului la spectacol nu este doar o modă. Unii cred că va trece, după ce se vor fi consumat toate modalitățile de a incorpora spectatorii în conceptul unui performance live. De genul celor în care poți auzi înima performerilor sau devii conștient de bătăile propriei inimi. Dar pot oare să fie cu adevărat consumate aceste modalități? Nu sunt ele cumva tocmai expresia creativității unei generații de artiști care se confruntă cu un spectator din ce în ce mai pretențios, mai greu de convins să iasă din casă, din ce în ce mai saturat de imagini "conservate", (prea) ușor de consumat on-line? E greu de spus încotro merge această direcție a spectacolului ultra-conștient de emancipare a spectatorilor săi, dar oriunde s-ar duce poate să conteze și pe curiozitatea mea.

2. Habit a fost coprodus de PS122 și Crossing the Line Festival.

DOSAR**TEATRUL AMERICAN CONTEMPORAN:
VEDERE DE PE SCENA NEWYORKEZĂ**

5

Interviu Bonnie Marranca
Ecologii teatrale



9

Istoria perfomance-ului
de Bonnie MARRANCA



13

Interviu Joseph V. Melillo
Spectacolele viitorului



15

Einstein on the Beach 2012
de Cristina MODREANU



18

Watermill Center: Lumea
după Robert Wilson



19

Strada și scena: un teatru
interrogativ

FNT 2012**CRONICA DE TEATRU**

24

Nu lăsa pe mîine ce poți face azi!
de Mihaela MICHAIROV



26

Hedda Gabler
regia Andrei ȘERBAN



28

Scrisorile Portugheze
regia Aureliu MANEA

Revistă editată de Asociația Română pentru
Promovarea Artelor Spectacolului - ARPAS



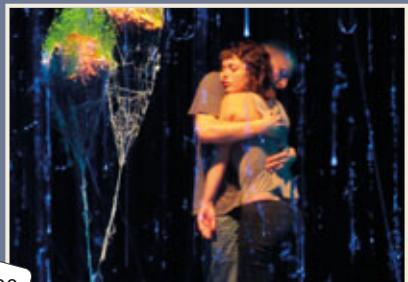
ASOCIAȚIA ROMÂNĂ
PENTRU PROMOVAREA ARTELOR
SPECTACOLULUI

Redactor-șef: Cristina Modreanu
Secretar de redacție: Ciprian Marinescu
Coordonator PR: Florentina Bratfanof
Traducere: Ilinca Tamara Todoruț
Concepție grafică: Antal Szilárd
Distribuție și comenzi:
Katia Pascariu 07280 SCENA

Scena.ro
REVISTA DE ARTA SPECTACOLULUI

Coperta I: Einstein on the Beach
regia Robert Wilson, muzica Philip Glass
o producție a BAM, New York 2012
foto: Stephanie Berger
Tipar: Brumar, Timișoara

CRONICA DE DANS



29

The Perfect Garden

coregrafie Chris HARING

PROFIL



30

unteatru anti-consum

de Anca IONIȚĂ

IN/OUT



32

Dublin Fringe Festival

de Vera ION

DOSAR CESI - CENTRUL DE EXCELENȚĂ ÎN STUDIUL IMAGINII



40

Pipilotti Rist

de Daniela ȘTEFĂNESCU

41

Wim Vandekeybus/Ultima Vez

de Andreea BREAZU

44

Hussein Chalayan

de Mona-Silvia TIMOFTE

CASTING TOOLKIT

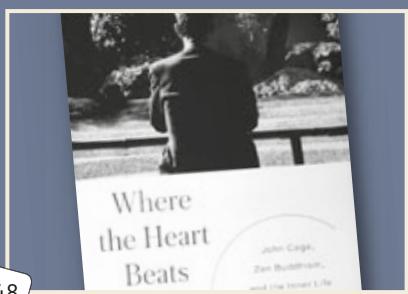


47

A fi sau a nu fi "actor de casting"

de Florentina BRATFANOF

CĂRTI DESPRE CARE MERITĂ SĂ VORBEȘTI



48

John Cage - 100 de ani

R U B R I C I

NEW YORK PUZZLE

21

Băieții teribili din off-Broadway

de Saviana STĂNESCU

REACTIONARVERSE

34

Naționalism și interculturalitate

de Alina NELEGA

POSTFORMA

35

Eu săn primarul vostru

de Mihaela MICHAIELOV

NINSORILE DE ALTADATĂ

36

Pirandello sau postdramaticul avant la lettre

de Mirella NEDELCU-PATUREAU

CERCUL DE CRETĂ

38

Caragiale și estetica absenței

de András VISKY

Contemporary American Theater: a View from the New York Scene

Growing out of editor Cristina Modreanu's experience as a Visiting Scholar at New York University, the dossier dedicated to contemporary American theater in this number of *Scena.ro* brings information and perspectives reflecting on recent main events and trends on the New York theater scene, such as the *Einstein on the Beach* revival. An essay by Bonnie Marranca and interviews with the American editor and critic and with Joseph V. Melillo, executive producer of BAM, complete the picture.

TEATRUL AMERICAN CONTEMPORAN: VEDERE DE PE SCENA NEWYORKEZĂ

dosar realizat de Cristina MODREANU

dosar

„La începutul anilor '70, când am început să frecventez scena avangardistă internațională, se mai puteau vedea evenimente Cage/Cunningham și dansatorii de la Judson, care puseseră la punct o nouă estetică a dansului postcunningham. Philip Glass dădea concerte în după-amiezele de duminică în depozitul din strada Tribeca, unde încăpea absolut tot publicul său de până atunci. (...) În noul centru al artelor din mijlocul orașului - cartierul din Manhattan cunoscut ca SoHo - compania Trishei Brown dansa pe acoperișurile clădirilor faimoase, iar George Maciunas organiza marșuri Fluxus pe artera principală, West Broadway. Am și participat la unul din ele, care consta în lectura cărții IV a Eneidei lui Virgiliu în fața unei prestigioase galerii, la 420 West Broadway. Meredith Monk oferea performance-uri în mansarda ei.” (Bonnie Marranca)

După un an extraordinar petrecut la New York, grație unei burse Fulbright care mi-a permis o cercetare postdoctorală în cadrul Departamentului de Studii Performative al Tisch School of the Arts, New York University, am strâns în acest Dosar despre **Teatrul american (newyorkez) contemporan** o parte din documentarea care va sta la baza unei viitoare cărți dedicate acestei experiențe.

Stagiunea 2011-2012 a fost una specială: în 2011 Compania Merce Cunningham a prezentat de-a lungul întregului an *The Legacy Tour*, ultimul turneu al creațiilor regretatului coregraf, care a cerut în testament desființarea grupului după moartea sa. În 2012 s-au împlinit 50 de ani de la apariția mișcării Fluxus, a fost celebrat centenarul John Cage, iar Philip Glass a fost aniversat pe mai multe scene

americane la împlinirea a 75 de ani. Aniversarea compozitorului a culminat cu reluarea operei care l-a făcut celebru, *Einstein on the Beach*, în regia lui Robert Wilson în septembrie 2012 – eveniment marcat special în acest dosar. Tot în 2012 s-au împlinit 50 de ani de când a fost înființată celebra companie Judson Dance Theatre, iar stagiuinea 2011-2012 a fost marcată la Brooklyn Academy of Music de aniversarea a 150 de ani de existență a acestei instituții, care a susținut în mod esențial creația de avangardă. Interviul cu producătorul și curatorul BAM, Joseph Melillo vorbește mai mult despre asta. Am adăugat în acest Dosar un eseu semnat de Bonnie Marranca și un fragment din interviul cu binecunoscuta editoare a PAJ, A Journal of Performance and Art, publicație ajunsă ea însăși la 35

de ani și 100 de numere în ianuarie 2011. Interviul integral constituie prefața noului volum editat anul acesta de ARPAS în colecția Scena. ro&TNT Timișoara. Eseurile lui Bonnie Marranca sunt nu numai o mărturie relevantă despre 40 de ani de avangardă teatrală și performativă din New York, ci și o mostră de scris performativ. Cartea va apărea cu sprijinul financiar al AFCN și susținerea Teatrului Național din Timișoara, cărora le mulțumim pe această cale. De asemenea, mulțumirile mele se îndreaptă spre Comisia Fulbright România, care a intermediat pentru mine această extraordinară aventură americană. O aventură care continuă.

Bonnie Marranca: "It's up to every new generation to create its own institutions, critical discourses, and working methods."

With the occasion of a first collection of Bonnie Marranca's essays appearing in Romanian translation, Cristina Modreanu interviews the longstanding American critic and editor of PAJ (Performing Arts Journal) about some of the subjects of inquiry – such as Pirandello, Cehov, The Wooster Group and Meredith Monk – and about the very processes of art criticism and practices of critical writing. Envisaging critical writing as a form of art in itself, Marranca encourages constant reevaluations of criticism in response to changing cultural paradigms in the era of social media, and in response to the shifting grounds in the arts. "The merging of dance, fine art, video, sculpture, theater and installation is now unavoidable, and that's the future of any type of progressive thought about performance," she believes, stating the need for new institutions and fresh critical approaches. Mentioning her experience as jury member at the Timișoara Theater Festival this year, Marranca draws parallelisms between the American and Romanian theater scenes and mentions the publication of Bogdan Georgescu's ROGVAIV in an upcoming issue of PAJ.

foto: Andrzej Wirth



Bonnie Marranca

„Depinde de fiecare nouă generație să-și creeze noi instituții, noi critici și noi feluri de a lucra”

Am decis împreună să includem în ediția română a eseurilor tale scrimeri despre o serie de personaje foarte stimate în teatrul românesc – Pirandello și Cehov – dar și despre altele abia cunoscute pe scena de aici – precum Wooster Group sau Meredith Monk. De ce ai ales să scrii despre fiecare dintre aceștia, ce anume te-a incitat în opera lor, atât cât se poate rezuma în câteva cuvinte?

Dacă îi iau ca exemplu pe Pirandello sau Cehov, ar trebui spus că am fost întotdeauna interesată nu numai de performance-ul de avangardă, ci și de literatura dramatică. Editura mea – PAJ Publications – este unul dintre principalii traducători de limbă engleză a literaturii dramatice internaționale. Cu mulți ani înainte am publicat piesele de început ale

lui Pirandello. Nu-mi place să pun performance-ul de avangardă în opozitie cu literatura dramatică. Ca om de teatru mă interesează scrisul pentru scenă. Am fost întotdeauna interesată de Pirandello și am crezut că ideile lui despre performance și realitate, despre zona publică versus cea privată, ideile lui radicale au anticipat deconstrucția și teoriile post-structuraliste. Aceste idei m-au atras întotdeauna. În plus, există un personaj într-o piesă de început de-a lui care se numește „Marranca”, aşa că am folosit acest fapt ca punct de plecare pentru eseuul meu. Pirandello oferă un puternic contra-argument la unele idei despre social și despre viața cotidiană ca spectacol, contra-argument care a fost avansat în teoria performance-ului

contemporan și în antropologia teatrală. Cred că argumentul de bază al lui Pirandello cu privire la ontologic, întreaga chestionare despre ființă, e foarte diferit de viziunile mai antropologice ale socialului, care celebrează mai mult sau mai puțin spectacolul și elementele de ritual din existența oamenilor obișnuiați. Ceea ce am susținut a fost că Pirandello arăta aspectele tragice sau negative ale purtării constante de măști, ale jucatului de roluri, precum și aspectele negative ale influențării de către mulțime sau de către grupul social. Este o chestiune ce ține de ontologic, versus accentul social. În eseu despre Cehov am făcut ceva diferit, anume am scris despre el ca grădinar și despre filozofia lui de viață, despre atașamentul lui față de natură, de

TEATRU AMERICAN CONTEMPORAN

CONTEMPORARY AMERICAN THEATER

pământ, manifestat în faptul că adora să se ocupe de plante. Am fost, de asemenea interesată și de alte elemente ale operei și vieții lui, și de felul în care personajele își vorbesc unul altuia. În piese m-a interesat calitatea vocii lui Cehov – de aceea acest ese este bazat pe voci și include fragmente din propriile lui scrisori. Am vrut să ofer o altă imagine a lui prin povestiri și piese, dar o versiune a lui Cehov care nu e sentimentală.

De fapt, ambele eseuri sunt experimente în formă. Eseul despre Pirandello e construit din mai multe secțiuni cu titluri separate pe care le-am scris separat și nu într-o anume ordine, abordând diferite subiecte pe care vroiam să le explorez, cum ar fi Pirandello și fotografia, sau relativă o vizită pe care am făcut-o la Agrigento, în Sicilia, să văd peisajele lui natale. Am răspândit secțiunile pe podea în sufragerie și apoi le-am pus împreună într-o ordine care parea cea bună pentru ese. Pentru Cehov am amestecat comentariile mele despre el cu fragmente din scrisorile lui către contemporani și propriile-i răspunsuri, pentru a împleti vocea lui cu vocea mea.

Cât despre Meredith Monk am avut o îndelungată asociere cu opera ei, pe care am urmărit-o și despre care am scris. Monk este un artist fenomenal, regizor, compozitor, cântăreț, creează mișcarea pentru spectacolele ei și este și autor de film. Am scris despre ea pentru că sunt interesată de artiștii cu un fel de perspectivă ecologică, prin aceea că opera lor poate avea loc în diferite clime ecologice. Așadar am scris despre mai multe spectacole ale ei, dat fiind că vocabularul ei, profunda ei spiritualitate, aspectele ecologice, tehnice, înaltul nivel al operei ei mi s-au părut întotdeauna ca

fiind ale cuiva care se mișcă într-o altă direcție decât restul lumii, semnalând cum poate evoluă scena performativă în viitor, mai ales în sens spiritual. Cred că unele dintre cele mai interesante creații de azi merg în această direcție și sunt un fel de contra-greutate la proliferarea imaginilor media în teatru care nu par să aibă profunzime, ci sunt acolo numai pentru că exprimă într-un fel realitatea contemporană.

Un text cu o structură neobișnuită, experimentală, este și cel despre The Wooster Group.

Da, am construit acel text în jurul conceptului de Dictionar. Văzusem toate creațiile companiei începând din 1975. Îmi place să concep forme diferite pentru eseurile mele. Uneori mai scriu și eseuri obișnuite, de la paragraf la paragraf, dar de obicei îmi plac eseurile care îmi lasă mai mult spațiu – spațiu pentru argumente, pentru contradicții, pentru o mai amplă gândire în scris. Ce am făcut cu eseul despre The Wooster Group a fost să parcurg în ordine alfabetică o listă de concepte, începând cu ideea de Antologie, ca principiu de ghidare în ceea ce privește abordarea companiei: felul în care decupajele, citatele, redistribuirea textelor și imaginilor din arhiva lumii servește drept model pentru un nou design al informației. Cred că asta reflectă și interesul meu pentru muzică și într-un anume fel pentru lirism și scrierea poetică, precum și pentru un tip de scriitură intimistă bazată pe voce mai degrabă decât pe un text complicat – diferența dintre a auzi sau a citi un text. Așadar, cu Wooster Group am ales de asemenei diferite citate din cele spuse de actori, designeri și alți membri ai companiei, și nu numai spusele regizorului Elizabeth LeCompte. Am folosit aceste citate și fragmente de interviuri sau note în corpul eseului, un proces care a creat un dialog cu propriile mele comentarii. Textul e construit pe principiul polifoniei, o panormă de voci care deschide eseul către

un peisaj mai larg. În această formă, textul îmi permite un du-te-vino între diferite subiecte în contrapunct, subiecte precum ecologia, spiritualitatea, imaginarul, religia, medicina, pedagogia.

E un tip de scritură care oglindește și procesul de lucru al acestui grup, bazat pe colaborare. Toate vocile sunt importante în mod special în munca acestui grup.

Exact, e o observație bună: oglindește sensul procesului, stilul deschis al creației lor și ideea de colectivitate și colaborare. Ce vreau să spun este că, mai mult sau mai puțin, am adoptat întotdeauna pentru mine însămi libertatea de experimentare a artiștilor despre care scriam. Mi s-a părut de la sine înțeles că erau parte din acest regim creativ(...)

Ce mi-a plăcut enorm la scrisul tău și m-a făcut să vreau atât de mult ca aceste eseuri să fie traduse în limba română este tocmai faptul că sunt scrieri foarte creative, unele cu o formă originală, neașteptată, dovedind că și criticul poate fi un artist. Ce le poți spune celor care încercă asta? Mă întreb ce anume mai califică astăzi pe cineva să fie critic de artă/ sau scriitor despre artă?

Știi, e foarte interesant că pui această întrebare. Mai întâi vreau să mă întorc în timp cu câteva decenii și să spun că atunci când am publicat prima colecție de eseuri în 1984 am numit această carte *Theatrewritings (Scrieri despre teatru)*, și nu, cum ar fi fost de așteptat, *Cronici de teatru*. Asta era ceva nou printre criticii de teatru. La vremea aceea scriam deja serios de mai bine de 12 ani pentru mai multe publicații, eram criticul *Soho Weekly News*, un foarte interesant ziar dedicat artei și culturii din Downtown New York. Atunci am considerat că ceea ce făceam eu era *scris* pur și simplu, nu *critică*. Vedeam ceea ce scriam eu ca fiind conectat mai degrabă cu literatura și poezia, nu era doar critică. Vroiam ca

munca mea să fie analizată în termenii mai largi ai lumii literare, astfel încât să pot să experimentez, iar textul să aibă calitatea libertății de exprimare. Mă gândeam la ceea ce făceam ca la *scris* pur și simplu.

Acestea fiind spuse, e interesant că tu pui această întrebare astăzi. Cred că se înregistrează astăzi o resurgență a interesului pentru critica de artă. Au apărut o serie de articole recente care discută ce înseamnă să scrii despre cărți în epoca twitter-ului, a blog-urilor, a Facebook-ului și a Amazon-ului, când o mare parte din ceea ce se scrie on-line e doar o formă de auto-exprimare, ne-editată, neverificată și de fapt fără să aibă prea multe de spus. Daniel Mendelsohn, unul dintre cei mai buni critici care scriu azi despre performance, literatură și operă, tocmai a scris și el un „manifest al criticului”¹ pe blogul New Yorker, menționând cât de important este rolul criticului pentru educarea cititorilor săi. Au mai apărut recent și memorii ale unor scriitori și artiști care, ca și mine, s-au maturizat în anii '70 – care a fost probabil ultima epocă în care în New York exista un public discriminatoriu interesat în eseuri despre artă (numesc prin „public discriminatoriu” acei oameni care pot face judecăți fine de valoare, în loc să aprecieze orice/totul). Se pare că am pierdut această audiență extrem de informată. și am pierdut autoritatea criticului într-o epocă în care oricine poate să-și posteze on-line opiniiile despre orice. Dar opiniiile nu sunt același lucru cu gândirea informată. Ce se observă acum sunt voci din presă tipărită sau online care cer o reîntoarcere la emiterea de puncte de vedere educate, elaborate, care nu au ca scop auto-promovarea și valurile de marketing bazate pe *like*-uri oferite unei

anume cărți, de exemplu, fără nici un comentariu negativ. (...)

În editorialul cu numărul 100 al PAJ, din ianuarie 2011, există o imagine pe care nu o voi uita niciodată: imaginea a doi doctoranzi vorbind într-o cafenea din Downtown despre noua revistă de artă pe care vor să o editeze. Această revistă este PAJ, pe care ai început să o publici împreună cu soțul tău de atunci, Gautam Dasgupta, cu 35 de ani în urmă. Ce ar trebui să facă un critic - și ce POATE el/ea să facă pentru a-i ajuta pe artiștii timpului lui/ei să-și găsească direcția, în privința inovației, a experimentului, a cercetării? Cum poate vocea lui/ei să contribuie la conversație și de ce este asta important?

Critica de artă e foarte importantă; uneori ea e tot ce mai rămâne când opera de artă dispare. Critica de artă a fost în totdeauna importantă pentru mine fiindcă mi-a dat ocazia să explorez felul în care gândesc despre lucruri și cum înțeleg lumea. De asemenea, am descoperit că artiștii apreciază foarte mult o scriitoră în profunzime despre creația lor. Dar nu sunt sigură ce efect au criticii asupra artiștilor; cred că ei au mai mare efect asupra audienței. Dar, în feluri subtile, pot fi de folos și pentru artiști: un text critic, dacă e bine scris, va intra în curriculum, în istoria tipului de spectacol despre care vorbește și, poate, va deveni o parte importantă din arhiva spectacolului/artistului. Una dintre principalele preocupări acum este cea pentru construirea istoriei performance-ului din perioada de după război în New York și întrepătrunderea diferitelor tipuri de artă. Așadar, într-un fel, ceea ce trebuie să aflăm despre acest trecut este conținut în scrierile criticilor serioși. Ne lipsește astăzi, într-o anumită măsură, astăzi pentru că o parte atât de mare din critică se găsește numai în jargonul teoretic din câmpul academic și devine adesea de necitit. Eu sunt mai atrăsă de abordările jurnalistice serioase



și de formele de scris independent cu rădăcini artistice, în timp ce acum în teatrul american avem un mare volum de scrieri despre teatru ce derivă din teoria teatrală mai degrabă decât din artă. Dat fiind că specialiștii tind să nu scrie monografii și istorii ale unor instituții sau volume dedicate unui artist sau unei mișcări, absența unor asemenea scrieri a creat probleme reale în privința încercării de a construi o istorie a teatrului și performance-ului american.

Dar nu este chiar PAJ o hartă utilă a ultimelor decenii cu toate articolele scrise aici despre noile voci apărute în această perioadă?

Este, e adevărat. și este foarte interesant să vezi cum atât de mulți dintre acești oameni au reușit să aibă cariere foarte îndelungate fără a face compromisuri și încă fac ce vor să facă. Pentru mine, una dintre mariile bucuriile ale faptului de a fi editor este să văd această creație a avangardei, care a fost ignorată de mulți dintre criticii tradiționaliști, de

1. Daniel Mendelsohn – *A critic's manifesto: The intersection of Expertise and Taste*, New Yorker, 28 august, 2012: www.newyorker.com/online/blogs/books/2012/08/a-critics-manifesto.html

universități, de teatre și de galerii, devenind baza istoriei performance-ului – începând cu opera lui John Cage și lupta lui personală de a aduce ideile moderne către public. El este acum recunoscut drept unul dintre cei mai mari artiști ai secolului 20, după ce a încercat cu mari dificultăți să-și impună creația, împreună cu Merce Cunningham. E o mare sursă de placere să fii parte din această istorie.

Cu PAJ noi ne-am propus întotdeauna să reflectăm o ștergere a frontierelor dintre formele artistice și de asemenea să nu punem niciodată o generație împotriva alteia, dat fiind că toți luptam mai mult sau mai puțin pentru aceleași lucruri. Sunt bucuroasă că am reușit să facem asta atâtă timp și că am trăit să văd cum se leagă toate foarte frumos la aniversarea a 35 de ani de existență a PAJ. Dar nu mă opresc aici. Voi lansa o nouă serie de cărți de format mic, numită *Performance Ideas*, recunoscând totală ștergere a granițelor dintre formele artistice. De asemenei, anul acesta am început să avem *podcast*-uri și mai mult material video și audio pe website-ul PAJ, pentru a ajunge la un nou public în cele 112 țări în care avem abonați la revistă, și avem multe planuri despre o ediție specială despre Oriental Mijlociu, și despre tendințele actuale din noua muzică și operă, dans și text, text și arte vizuale, și tot așa. PAJ este cu adevărat opera vieții mele și ea se leagă pentru mine direct de activitatea de profesor și de scris, aşa încât sunt foarte recunoscătoare că prin toate acestea pot avea o voce în cultura performativă a New York-ului.

Chiar acum, când vorbim, urmează ca în curând să apară în PAJ și prima piesă românească pe care ai publicat-o vreodată.

Da, sunt foarte bucuroasă că publicăm piesa lui Bogdan Georgescu, *ROGVA/V*, pe care am văzut-o la Timișoara în mai 2012, ca membru al juriului pentru festivalul de

noua dramaturgie. Am fost extrem de încântată să văd atât de multe producții și să întâlnesc atât de mulți oameni de teatru români. Vin în Europa destul de des, dar n-am avut niciodată ocazia să vizitez România până acum. Și, dat fiind că de decenii publicăm atât în revistă cât și în seria noastră de cărți atât de multe piese din lumea post-comunistă, atunci când m-am întors din România și mă gândeam ce piesă vom publica în următorul număr am ales piesa lui Bogdan pentru că este relevantă pentru publicul nostru internațional și pentru cititorii americanii în particular. O să apară în Statele Unite în ianuarie 2013 și sper că va ajunge și la un public larg, internațional, prin intermediul website-ului.

Ce altceva ai descoperit despre teatrul românesc în timpul Festivalului European al Spectacolului de la Timișoara?

Am descoperit că multe dintre problemele care îi preocupă pe artiști sunt aceleași ca în teatrul american sau în teatrul de oriunde din Europa. De fapt, în multe țări există acum două culturi paralele: avem un teatru național, conectat în America cu sistemul de teatre regionale și cu Broadway și off-Broadway, în timp ce în România și Europa cu instituțiile de stat și teatrele naționale. Aceste teatre promovează clasicii și un anume tip de antrenament actoricesc și principii instituționale cu privire la folosirea spațiului, la ce anume este o piesă, la cât de lung trebuie să fie un spectacol și tot așa. Și apoi, avem o altă cultură, care a proliferat în lumea occidentală începând din anii '60 și care a fost parte din subculturile dezvoltate în lumea comunistică, acum înflorind în generația tânără care vrea să rupă legătura cu vechiul sistem. Oamenii au noi idei despre actor și despre folosirea textului în așa-numitul teatru postdramatic, și au nevoi diferite în privința folosirii spațiului,

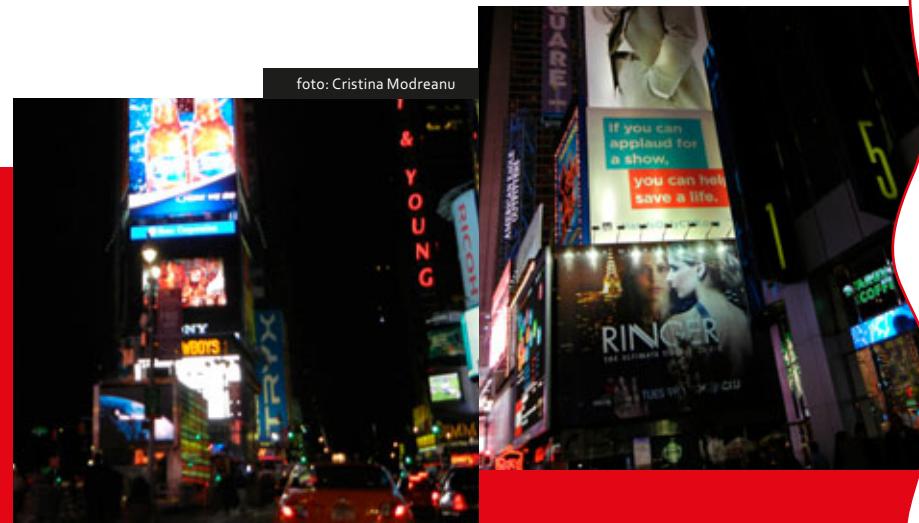
a actoriei, a regiei și a mijloacelor media. Asta e foarte problematic: există și un anumit public care vrea creații noi, dar și un alt public, care caută vechile tradiții familiare din teatrele de stat. Găsim aceeași situație și în New York, în proporții diferite: sunt mulți oameni care nu merg niciodată să vadă teatru experimental și mulți care nu merg niciodată la teatrele de pe Broadway. Teatrul e o formă foarte conservatoare. Același lucru e valabil și pentru publicul de muzică, dar nu și pentru acela al artelelor vizuale sau al dansului. Rămâne de văzut ce se va întâmpla cu performance-ul, care este recunoscut acum ca principiu organizator al secolului al 20-lea și una dintre formele majore de artă ale timpului nostru. Cu certitudine, lumea artistică s-a mutat înspre performance, dar o lungă istorie de teatru și teorie teatrală a arătat că teatrul a fost foarte rezistent mai ales în culturile politice confruntate cu cenzura. Dată fiind această legătură live cu audiența și din cauza naturii alegorice a trupurilor pe scenă, teatrul a fost întotdeauna o formă artistică periculoasă, subversivă. Dar combinarea în aceste ultime decenii a dansului, artei video, sculpturii, teatrului și instalațiilor este de neevitat acum, și acesta este viitorul oricărui tip de gândire progresivă despre performance. Va ajunge în toate țările din Europa, dar depinde de fiecare nouă generație să-și creeze noi instituții, noi critici și noi feluri de a lucra. Și trebuie să o facă pe cont propriu, e obligația ei. E foarte dificil, dar asta s-a întâmplat și în teatrul american. Oamenii creativi vor găsi întotdeauna o cale să-și facă auzită vocea în cultura lor.

TEATRU AMERICAN CONTEMPORAN CONTEMPORARY AMERICAN THEATER

The history of performance

Observing today's efforts to trace the history of American performance, visible in the proliferation of exhibitions and commemorative events, Bonnie Marranca writes about a groundbreaking moment in the field of theoretical thought around performance, a 1965 issue of *TDR* (then *Tulane Drama Review*, now *The Drama Review*), which thirty years later grew into the anthology of essays entitled *Happenings and Other Acts*, edited by Mariellen R. Sandford.

Eseul face parte din volumul în curs de apariție *Ecologii teatrale*, editat de ARPAS în parteneriat cu Teatrul Național Timișoara.



Istoria performance -ului

Bonnie MARRANCA

Una din trăsăturile acestui deceniu este nu numai proliferarea aniversărilor a douăzeci, douăzeci și cinci sau cincizeci de ani la la crearea vreunei companii sau grup american de teatru, ci permanenta revizitare a istoriei *performance*-ului, prilejuită mai ales de recentele evenimente și expoziții comemorative, marcând cei treizeci de ani de existență a grupului Fluxus¹. În timp util, numărul din 1965 al *TDR* (pe-atunci *Tulane Drama Review*²) a devenit baza unei antologii mai ample - numite *Happenings and Other Acts*, editată de Mariellen R. Sandford, redactor asociat al *TDR* - căreia î s-au adăugat alte peste două sute de articole, lărgind câmpul de cunoaștere a *performance*-ului din această perioadă. Numărul tematic special s-a axat pe *happening*-uri, Fluxus, noul dans,

1. Fluxus—cuvântul latin *însemnând „curgere”* denumește rețeaua internațională creată în anii '60 de artiști vizuali, compozitorii și arhitecți recunoscuți pentru modul specific de a mixa tehnici și mijloace artistice din diferite domenii. F. a fost activ în muzica zgomotelor neo-dada și în arta vizuală, dar și în literatură, planificare urbană, arhitectură și design. Uneori F. e descris și ca „intermedia”. (n.tr.)
2. Azi, pur și simplu, *The Drama Review*. (n.tr.)

evenimente de poezie, muzică și *entertainment* mai larg, iar cei care au contribuit cu articole sau interviuri au fost artiști ca John Cage, Ann Halprin, Yvonne Rainer, Robert Morris, Allan Kaprow, Dick Higgins, Jackson Mac Low, Paul Sills, Claes Oldenburg, Robert Ashley și Ken Dewey. Analiza critică și istorică a fost elaborată de Michael Kirby și Richard Schechner, care au adunat materialele pentru numărul *TDR*, la care s-au adăugat acum și eseuri de Darko Suvin și Günter Berghaus.

După cel de-al doilea război mondial, pentru descrierea de „evenimente” sau „acțiuni” se folosea tot termenul de „teatru”, căci *performance*-ul nu ajunsese încă să înglobeze toate formele de artă „pe viu”. Kirby este cel care, în volumul *TDR* din 1965 publică eseul introductiv „The New Theatre”, urmat de „*Happenings*”, care deschide influența sa antologie cu același titlu, apărând acum și în noua carte. El avansează metodic, în aceste texte fundamentale, o întreagă terminologie a avangardei americane. Îi descoperă rădăcinile în mișcarea europeană dadaistă, în futurism, Bauhaus și suprarealism, în figuri singulare ca

Schwitters și Artaud sau în pictura, sculptura, poezia, filmul și dansul american, reunind într-un sfârșit Europa, America și Japonia (al cărei grup Gutai a devansat artiștii happeningului american). Cu ajutorul unei abordări empirice, critice, obișnuită în identificarea timpurie a artei de avangardă, Kirby a subliniat natura și elementele de formă ale *performance*-ului contemporan, predilecția spre întâmplare și structuri informaționale, felul diferit în care se raportează la timp și spațiu, în comparație cu teatrul și textul convențional. Într-o ierarhie confirmată mai apoi de trecerea timpului, Kirby îl plasează la originea noii estetici pe John Cage (al cărui interviu, inclus în volum, rămâne provocator și după treizeci de ani). Fapt pe care Allan Kaprow avea să-l contrazică vehement într-o scrisoare trimisă după apariția numărului cu *Happenings* și adresată editorului (inclusă de asemenea), pretinzând că New Yorkul și Cage erau supraevaluați de către Kirby, în defavoarea forței unor Rauschenberg sau Pollock.

Terminologia care a avut cel mai durabil impact se leagă de definiția pe care o dă Kirby *performance*-ului „non-matriceal”,

TEATRU AMERICAN CONTEMPORAN

CONTEMPORARY AMERICAN THEATER

definiție pe care o folosește pentru a distinge happeningul de stilul de joc cerut de convenția dramatică bazată pe iluzie, personaj și empatie. De-a lungul deceniilor, ideea de „matrice” a constituit un punct continuu de referință a performance-ului pentru istoricii și criticii de artă, chiar dacă termenul a încetat să mai fie folosit de criticii de teatru.

Consider că acest traseu arată tradiția mai bogată a teoreticienilor de teatru care au extins vocabularul critic al artei contemporane și inabilitatea artelor vizuale de a descrie o perspectivă mai amplă a performativității. Dar ceea ce rămâne important în gândirea lui Kirby este legătura dintre artele vizuale și teatru, care construiesc împreună o amplă istorie a performance-ului, cu atât mai necesară la sfârșitul secolului 20, acum că performance-ul a devenit esențial pentru orice tip de înțelegere a vieții contemporane. În cadrul artelor vizuale,

happeningul a crescut în importanță datorită poziției sale în mișcarea datând de mai bine de un secol, trecând de la colaj la action-painting, asamblaje, ambiente și, mai târziu, la arta conceptuală, la body-art și lucrările site-specific. Astăzi, în logica ecologiei transformatoare a performance-ului, happeningul poate fi privit ca strămoșul tot mai des întâlnitei instalații.

Într-adevăr, lista de colaboratori la volumul *Happenings and Other Acts* nu servește decât pentru a demonstra cât de întrepătrunse și variate sunt lumile artei performative, artei vizuale și literaturii și cât de mult se lucra în echipă în anii '50-'60, în contrast cu accentul pe „solo” al anilor '80-'90. La fel, se remarcă absența ideologiei și a psihanalizei și mai degrabă interesul în proces, material, mod de receptare și structură. Dacă citim ce scriu Higgins sau Oldenburg sau Morris sau Dewey despre performance-urile lor

sau dialogurile despre dans dintre Rainer și Halprin, devine foarte clar că, deși modurile de a concepe performance-ul sunt numeroase, înțelegerea spațiului și naturii calității de spectator erau preocupări majore ale acestei generații de artiști, fie că erau exprimate „cool” și minimalist, fie arzând în amestecul de trupuri dintre performer și public.

Uimitoare este, de asemenea, cât de maturi erau pe-atunci tinerii artiști în ce privește conștiința artistică și cât de importantă era pentru ei fundamentarea istorică: știau în ce tip de tradiție lucrau, împotriva a ce reacționau și către ce se îndreptau. Colaborarea lor a existat în cadrul unei comunități de valori împărtășite care punea accentul pe natura experimentală a lucrărilor, pe probleme de formă și estetică, și nu de politică (exceptând perioada războiului din Vietnam); iar scrierile lor, ca și alte documente istorice, confirmă acest lucru. Cei care-și amintesc

PROMO



MĂRTURII DESPRE LUME
AZERBAIDJAN
VINERI, ORA 13:30



Un program realizat de:



TEATRU AMERICAN CONTEMPORAN

CONTEMPORARY AMERICAN THEATER

cât de creative erau deceniile postbelice, spectaculoasa energie experimentală a artelor în anii '50-'60 și chiar în anii '70, simt o reală deziluzie față de calitatea estetică a lucrărilor contemporane.

Așa cum arată Sandford în prefața cărții, una din intențiile sale este să se refere la subrepräsentarea femeilor în volumul „Happenings” de început. Deși primul exemplu care ne vine în minte este autoexcluderea lui Carolee Schneemann, adevărul este că se putea vorbi doar de o mână de femei, cum ar fi Alison Knowles (deja remarcată în primul volum), Charlotte Moorman, Mieko Shiomi, Shigeko Kubota, Yayoi Kusama, Yoko Ono (încă absență în mod ciudat din noua antologie), alături de alți dansatori sau performeri care, la drept vorbind, n-au lăsat contribuții substanțiale despre lucrările lor, îndeaproape identificate cu happeninguri sau lucrări de tip Fluxus. Totuși, dintre dansatori-coreografi, în prima publicație ar fi trebuit să intre Meredith Monk sau Simone Forti; din categoria video-peformance, Joan Jonas; în muzică, Pauline Oliveros. Lăsând la o parte chestiunea reprezentării femeilor, e drept să ne întrebăm de ce, dintre bărbați, Jack Smith, azi recunoscut ca figură reprezentativă a perioadei, nu apare în noua antologie, și nici criticul-dansatorul futurist Kenneth King.

Cu toate acestea, numărul de artiști prezenți în volumul din 1965 al TDR e remarcabil, iar ei sunt și astăzi foarte vizibili, acasă și în străinătate. În timp ce scriu aceste rânduri, într-o perioadă de doar câteva săptămâni, în So-Ho s-au derulat expoziții ale lui Oldenburg, Whitman, Morris, Schneeman și s-au prezentat performance-uri de Halprin, Higgins, o producție de teatru semnată de Richard Schechner, un nou film al lui Rainer. Un volum recent de articole al lui Allan Kaprow, *Essays on the Blurring of Art and Life* îl recomandă ca pe un gânditor important în domeniul performance-ului/ artelor vizuale din perioada interbelică: mereu atent, spiritual, asumându-și riscuri. Știe cum să scrie despre forme, structuri, diferite tipuri de materiale și despre natura privirii, în eseuri care

dovedesc cultură vizuală și gândire socială, îfortând limitele spațiului public, calității de spectator, acțiunii. Recenta retrospectivă de la Noul Muzeu de Artă Contemporană a picturilor lui Schneemann - a constructelor ei, a desenelor, fotografiilor, instalațiilor video și de altă natură, a înregistrărilor citite - atrage atenția asupra minții ei periculoase de deschizătoare de drumuri în cercetarea și arta feministă. *Happenings and Other Acts* și-a adjudecat faimosul ei happening *Meat Joy* și bucata anti-războinică, *Snows*. Scriserile personale, poetice ale lui Schneeman, la capătul opus al spectrului față de discretul, distanțul Kaprow (cei doi demonstrează polarizările critice de expresie și personalitate ale lumii artei), o individualizează, alături de Kaprow, ca pe una din cele mai provocatoare dintre artiștii-critici ai generației sale.

În lupta ei de început împotriva cenzurării exprimării libere, influențată de Artaud, Schneemann pare urmașa lui Jean-Jacques Lebel, al cărui eseu, *Despre necesitatea violentării* a fost scris pe fondul revoltelelor anilor '68 din Franța. Includerea acestui eseu în carte - în plus față de cele scrise de Suvin și Berghaus și alături de materialul lui Schneemann - neapărând în ediția din 1965, par să reflecte încercările lui Sanford de a pune mai mare accent pe încadrarea politică și socială a subiectului, ținând pasul cu direcția actuală a istoriei performance-ului. Referindu-se la problemele tabu-urilor și represiunii, Lebel îi pune împreună pe Freud, Hegel și Breton - cel din ultimele lui scrisori despre mit și surrealism. Manifestul lui psihosexual ne duce în linie directă la gândirea poststructuralistă a lui Baudrillard, Foucault, Deleuze și Guattari, în vreme ce americanii au fost influențați de Norman O. Brown și R.D. Laing. Nici un artist american care și-a legat numele de happening și derivele sale nu a scris asemenea diatribe politice, deși Julian Beck de la Living Theatre, pe-atunci activ în Paris cu Lebel, a produs și el o serie considerabilă de articole anarhistice.

Ca schimbare de atitudine, corpul uman este acum văzut într-o cu totul altă lumină decât în anii '60, când era considerat un

teren al extazului - pe când astăzi, mare parte din scrisurile despre performance leagă corpul de moarte, boală și represiune, privindu-l în întregime ca pe un teren al contestărilor. Tot așa, în căutarea tuturor formelor posibile de eliberare, artiștii perioadei respective nu-și orientau activitatea sau retorica doar spre puncte de vedere exclusiviste asupra lumii, fie ele hetero sau homosexuale - pe când astăzi, mare parte din scrisurile despre corp și represiunea socială sunt derivate din teoriile feminine, modelate de lesbianism și din queer theory³, modelată de gândirea gay.

Referitor la filosofia franceză, în articolul lui *Reflecții despre happening*, Darko Suvin contrapune noul performance, visului lui Rousseau de reîntoarcere la natură, care ar fi transformat spațiul urban într-un tărâm al inocenței, considerându-l pe cel dintâi un fel de ideal rousseauist degenerat, fiindcă nu schimbă fizic societatea și exclude cea mai mare parte a ei, mai puțin intelectualitatea mic-burgheză, îndeajuns de privilegiată ca să aprecieze miracolele produse de noua trezire a simțurilor. În altă parte, în eseurile sale foarte sugestive, deși nu întotdeauna foarte clare, Suvin leagă happeningul de teatrul modernist al lui Brecht și Pirandello, de expresionisti și de piesele alegorice și misteriile medievale.

În încercarea personală de a integra o perspectivă europeană într-o narativă americană, Berghaus sintetizează informații care fac parte deja din istoria binecunoscută a artei, de multe ori folosind documentația la prima mână. Din păcate, el nu reușește să creeze un cadru mai larg sau să recurgă, pentru subiectul ales, la exemple teatrale relevante, cum ar fi The Living Theatre sau Peter Handke, ale cărui *Sprechstücke* de început au fost considerate happeninguri. Destul de corect însă, el pune în evidență atitudinea mai politică a artiștilor pop și de happening europeni și britanici, lucrările politice ale lui Joseph Beuys și Wolf

³. Domeniu al teoriei critice post-structuraliste, apărut în anii '90, în mare parte pornind din scrisurile lui Eve Kosofsky Sedgwick, Judith Butler și Lauren Berlant.

TEATRU AMERICAN CONTEMPORAN

CONTEMPORARY AMERICAN THEATER

Vostell, în comparație cu ale lui Duchamp și atitudinile *informel* ale lucrărilor conceptuale ale lui Yves Klein și Piero Manzoni. În mod inexplicabil, scriind despre europeni, el uită de artistul vizionar Tadeusz Kantor, care a reunit în spectacolele lui lumea artelor vizuale și cea a teatrului.

Considerându-i pe europeni ca situându-se mai aproape de impulsurile Dada originare, Berghaus accentuează potențialul revoluționar al performance-ului de avangardă, scandalurile și elementele antisociale, de fapt încheind cu un fragment despre Acționismul vienez, unul din cele mai radicale și turbulente momente ale istoriei performance-ului, când Herman Nitsch, Otto Mühl, Gunter Brus și Rudolf Schwarzkogler au creat o formă de expresie violent ritualică, sado-masochistă și narcisistă, exagerând părți ale tradiției artistice austriice și ale catolicismului. Berghaus remarcă mai ales, ca pe „unul din cele mai spectaculoase happeninguri politice”, evenimentul notoriu al Acționismului vienez, *Artă și Revoluție*, de la universitatea din Viena, în 1968.

Automobilarea, băutul urinei, vomismentul, ungerea corpului cu fecale, biciuirea, masturbarea, scandarea nesfârșită de de lozinci împotriva statului, a familiei și a democrației, acompaniate în final de imnul de stat austriac - acestea toate, oricât de perverse ar părea, nu erau neobișnuite în întâlnirile contraculturale ale anilor '60; poliția i-a arestat pe performeri și aceștia au fost închiși sau condamnați la ore de muncă în folosul comunității.

Ceea ce într-o vreme era considerată o formă la modă a revoltei sociale, acum pare revoltătoare, iar acest lucru nu face decât să scoată în evidență dificultatea de a scrie despre performance în afara contextului istoric - sau mai degrabă faptul că performance-ul nu-și transcende neapărat propria epocă. La fel, acuzația de fascism, frecventă pe-atunci, adusă tuturor formelor de autoritate, pare un răsfăț vizavi de ceea ce știm azi despre istoria secolului 20. Dată fiind

emanciparea moralei sociale și eliberarea de reguli în multe aspecte ale vieții noastre, începând cu anii '60, ne putem pune astăzi doar o singură întrebare: Cât de mult se poate relaxa contractul social fără ca să se prăbușească? Care sunt limitele libertății și ale dorințelor utopice? Chiar dacă, până la urmă, în contextul cooptării vreunui gest radical în societățile democratice, capitaliste - și, în cazul menționat, e vorba despre istoria recentă a Austriei și de saltul făcut spre dreapta politică - cum am mai putea da crezare celor care vorbesc de activități marginale ca acțiunile gen performance ca și când ar avea cu adevărat o influență asupra direcției de mers a societății, pe termen lung?

Desigur că există o oarecare tensiune între critica universitară și artiștii care îi urmăresc teoriile, generată de pretențiile extravagante la intervenție socială și subversiune ale performance-ului. S-ar putea ca asaltul continuu la care a fost supusă granița dintre artă și viață să-și fi trăit traful și să nu mai fie credibil în lumea în care trăim azi. Un studiu al happeningului și al celor întâmplate mai târziu, ne silește să ne punem întrebări asupra atitudinii răspândite în mod curent când vine vorba de performance, văzută ca mod de împlinire personală și socială, lucru care a ajuns să-i înlocuiască valoarea artistică.

Apariția volumului *Happenings and Other Acts* este oportună și semnificativă, nu numai pentru că ne pune la dispoziție documente istorice esențiale, dar și ca antidot la scrierile în general de necitit, prost informate, care glorifică toate tipurile de performance și performativitate și care inundă cărți și reviste, scrise în mare parte de universitari care fie că nu au nici un fel de legătură cu artiștii sau cu practica artistică actuală, fie că nu au nici un fel de discernământ în ce privește procesul artistic. Unicitatea lui Michael Kirby, mort în 1997, a fost tocmai felul în care a trăit și a lucrat printre artiști, ca istoric și critic de artă, într-un centru al artelor din New York, deținând în același timp și o poziție universitară. Nu numai că a scris despre artă și artiști, dar chiar

vorbea limbajul artei. Moartea lui (și, cu vreo câțiva ani înaintea lui, a fondatorului TDR, Robert Corrigan) marchează tristul început al sfârșitului acestei generații de critici și pedagogi pentru care arta era mai presus de orice și care credeau că relația organică cu subiectul cercetării lor era de la sine înțeleasă.

În timp ce scriam acest articol, la un moment dat, am participat la un simpozion de artă și media de sămbătă seara, la muzeul Guggenheim. După ce Laurie Anderson, Gary Hill și alții și-au prezentat lucrările, publicul a pus întrebări. O doamnă care probabil citise prea multe cărți de Donna Haraway⁴ a rugat paneliștii să se refere la chestiunea tehnologilor bla-bla-bla femeia bla identitate bla-bla. Un tip care era cu siguranță profesor de istoria artei și care eșuase în partea aceea a orașului venind dinspre o întâlnire săptămânală a asociației liceelor de artă și încercat să explică ce voia ea să spună, în timp ce paneliștii privau perpleksi cum el plusa în propriul jargon primar despre bla-bla reprezentare, bla-bla-bla patriarchal, blah capodopere masculine. Aproape instantaneu a devenit clar că artiștii nu prea erau în situația de a putea răspunde. Nici măcar nu înțelegeau limbajul de adresare sau frazele „de-a gata” cu care erau bombardăți. Atât de departe a ajuns lumea performance-ului în trei decenii, încât majoritatea artiștilor „înocați” trăiesc acum separat de acei universitari care, înțelegându-și de ani de limbaj teoretic, privesc în mod reflex orice tip de acțiune ca trepidând de semnificații politice și descoperă în orice operă de artă un potențial revoluționar.

A existat o vreme când performance-ul se întâmpla pur și simplu.

4. n. 1944, profesor la departamentul de istoria conștiinței al Universității California, în Santa Cruz. Renumită autoare de orientare neomarxistă, în cărțile sale dezvoltă teorii feminine, tehnico-științifice și cyber-feministe, lansând teze și ipoteze care ţin în același timp de primatologie, filosofie și biologia evolutivă, de exemplu *Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature* sau *The Companion Species Manifesto: Dogs, People, and Significant Otherness*, et al. (n.tr.)

TEATRU AMERICAN CONTEMPORAN CONTEMPORARY AMERICAN THEATER

Joseph V. Melillo, executive producer Brooklyn Academy of Music: "Digital technology is increasingly used in contemporary productions to extend narration."

Asked by Cristina Modreanu to reflect on his thirty years of experience as the BAM executive producer and curator of the Next Wave Festival, Joseph Melillo shares some of his guiding policies: exposing New York audiences to the global scene of performance and contemporary arts, encouraging innovation in artistic production, and fostering community and educational programs. Focusing the discussion on global theatrical tendencies, Melillo points to the increase use of technology to tell a story.



foto: Emeric Lhuisset

Joseph V. Melillo, producător executiv Brooklyn Academy of Music

„Tehnologia digitală e folosită din ce în ce mai mult în extinderea narării din spectacolele contemporane”

Ați fost pentru multă vreme martorul felului în care spectacolele contemporane au oglindit societatea americană. Cariera dvs la BAM a început acum aproape 30 de ani. Cum era BAM în acel moment și care era poziția ei față de scena americană?

Am călcat prima dată în această instituție la începutul anului 1983 ca să produc prima ediție a Festivalului BAM Next Wave. Comunitatea artistică avea multe dificultăți la vremea aceea în New York. Artiști precum Robert Wilson, Philip Glass, Laurie Anderson, Meredith Monk, Steve Reich nu puteau crea spectacole mari, fiindcă nu aveau nici producător pentru ele și nici teatre care să le prezinte în această țară. Era un dezavantaj enorm care nu le permitea să conceapă spectacolele pe care le visau, iar dacă o făceau asta se întâmpla rareori în Statele Unite, mai degrabă în comunitatea europeană. Așadar, BAM, a cărui clădire Howard Gilman Opera House este una foarte mare, cu 2000 de locuri, avea să-și dedice resursele fizice pentru ca opera acestor artiști să fie produsă. Pentru ca ei să se poată gândi la spectacole multidisciplinare, cu o formă hibridă și pentru ca publicul newyorkez să descoreze o largă paletă de artiști americani comisionați, precum și creații colaborative sau artiști internaționali.

Deci, aşa a început. BAM urma să facă totul posibil pentru acești artiști, începând cu festivalul, ca platformă de prezentare. Eu am fost primul producător al festivalului în 1983.

Festivalul este azi un eveniment el însuși foarte european, pe lângă dimensiunea americană.

Da, dar mi-ar plăcea să spun că este de fapt global. Încerc să aduc aici, în New York, înțelegerea unui univers global al artei contemporane și al artelor performative. Așa încât încerc să programez și creații din Asia, Africa de nord, țările arabe.

Cum reușiți să apărați reputația BAM de lider în inovația artistică în fața tentației tipice scenei comerciale, aceea de a-i da publicului numai ceea ce vrea?

Pe de o parte, după o perioadă atât de lungă aici șiu că publicul nostru caută inovația, experiențele artistic progresive. Ei caută noul și vor să primească ceva ce nu găsesc în Manhattan. Așa încât trebuie să fiu propriul meu dușman în calitate de curator și de producător și să mă asigur că fac tot ce pot să aduc la BAM cele mai bune creații din diverse comunități și să continuu să deschid noi conversații, prin prezentarea și producerea de spectacole care își au locul în lumea scenei

contemporane, nu a celei tradiționale. Mă tem mai puțin de concurența Broadway-ului și sunt mai degrabă atent să fac cele mai bune decizii artistice.

Care sunt, deci, instituțiile cu care BAM intră în competiție în New York?

Lincoln Center Festival, St. Anne's Warehouse, care e tot în Brooklyn, deci un competitor direct, Public Theater... E un mediu foarte competitiv și trebuie să fiu mereu conștient de ceea ce faci.

În ultima decadă un val de artiști s-a mutat în Brooklyn părăsind zona lor preferată până acum, Downtown Manhattan. A avut BAM o contribuție la acest fenomen?

Da, BAM a avut o contribuție. În ultimul deceniu Brooklyn a trecut printr-o transformare profundă din punct de vedere demografic. Acest cartier (fost oraș de sine stătător, *n.mea.*) este cel mai mare dintre cele cinci ale orașului New York și are o populație enormă. El a

TEATRU AMERICAN CONTEMPORAN

CONTEMPORARY AMERICAN THEATER

devenit un adevărat magnet pentru artiștii tineri, care au venit aici pentru că nu-și mai permitteau chirile din Manhattan, iar după venirea lor Brooklyn s-a stabilizat și au apărut restaurante, baruri, galerii, magazine. Zona a crescut și a continuat să atragă alți indivizi creativi, apoi familiu. Și pentru că BAM este deopotrivă un centru de arte performative, dar și un centru de prezentare de cinema, cu precădere a filmelor de artă, independente, la prețuri foarte avantajoase, el i-a atras și a devenit un nucleu al cartierului. Deci, venind la cinema au devenit curioși și în legătură cu celelalte tipuri de spectacol. Cartierul acesta s-a schimbat imens și e minunat cum a răsărit un nou Brooklyn!

Ce tipuri de programe dezvoltați special pentru comunitatea din Brooklyn?

Am început programul *Eat, Drink and Be Literary/ Mănâncă, be și fii literar*, ca un salon ce are loc în Cafeneaua BAM – pentru a extinde interesul pentru lumea ideilor. Programele noastre educative adresate populației de studenți au crescut. Angajăm artiști care lucrează direct cu profesorii pentru dezvoltarea în rândurile elevilor a unui nou public; suntem foarte devotați acestui scop. Administratorii școlilor sunt interesați să le ofere elevilor lor cunoștințe serioase și ocazia de a experimenta artele și cultura, așa că noi îi ajutăm – prin artele performative și cinema poți să-i înveți pe copii și tineri multe lucruri, începând cu a fi toleranți.

Așadar, dezvoltați "noul val" de public. Noul noul val!

Dacă vorbim despre artiștii ale căror cariere le-ați ajutat cel mai mult, ce nume ați menționat?

David Lang, Julia Wolfe, Michael Gordon, fondatorii grupului musical *Bang on a Can* – cărora le-am oferit o rezidență de 3 ani și le-am comisionat noi creații, coregraful John Jaspers și-a prezentat noile spectacole la fiecare 2 sau 3 ani, și mulți, mulți alții. Artiștii din New York sunt

foarte dedicați artei lor – ei construiesc opere importante, semnificative.

Ce se întâmplă astăzi cu situația artiștilor americanii – s-a schimbat în bine față de anii '70, perioadă pe care ați menționat-o?

Da, să luăm un exemplu: Marianne Weems de la Builders Association, un artist de care sunt foarte mândru – are un fel de a crea care înseamnă că poate avea o idee despre ce vrea să facă, dar perioada "de gestație" durează 2 sau 3 ani, timp în care se dezvoltă procese mentale, și trebuie strânse resursele – dat fiind că folosește noile tehnologii și media în munca ei. E vorba de nevoia de acumulare de resurse pentru creație – bani, acces la o sală, acces la echipa tehnică de susținere a unui spectacol, suport tehnologic, toate acestea lucruri trebuie asamblate. Modelul este azi acela al pregătirii unei creații în teatrele regionale și apoi prezentarea ei pe o scenă din New York, ceea ce permite și producerea de spectacole mari.

Deci atunci când căutați noi creații americane, mergeți și în afara New York-ului, în teatrele regionale? Care sunt locurile în care de obicei găsiți lucruri interesante?

Da, merg să văd ce mai e nou la Walker Arts Center în Minneapolis, la Wexner Center for the Arts în Columbus, Ohio, la Yerba Bueno Center în San Francisco – din punctul de vedere al prezentatorului de spectacol, iar ca producător mă interesează Festival din Louisville, Guthrie Theater din Minneapolis și Goodman Theater din Chicago. E foarte selectiv procesul. Am o hartă în creier pe care o folosesc în funcție de ce anume caut.

Vorbind despre hărți, spuneați mai devreme că putem vorbi azi de o situație globală a artelor performative. Unde anume în lume se găsesc pentru dvs. "punctele fierbinți" în acest moment? Există teme comune pe care le-ați observat călătorind și văzând spectacole în lume? Care sunt tendințele?

Căutând spectacole pentru Festivalul Next Wave am observat că Belgia, Olanda, Franța oferă în mod constant contexte în care artiști din acele culturi și din altele, precum și colaborările internaționale dintre țări tind să fie mai fertile. Și teatrul este o artă urbană, așa încât vorbim de fapt despre Amsterdam, Bruxelles și Paris, mai puțin despre zonele regionale. Cât despre conținut, nu cred că există o singură temă, dar am observat într-adevăr cum tehnologiile digitale sunt folosite din ce în ce mai mult pentru a extinde narativă. Nu mai e vorba așa de mult despre decoruri și scenografii, ci despre a include lumea digitală în interiorul felului de a spune povestea. Cred că asta e ceva în comun, nu în ultimul rând pentru că e mult mai puțin costisitor un asemenea spectacol, dar și pentru că inteligența și creativitatea sunt tot mai impresionante atât la artiști, cât și în lumea programatorilor de festivaluri. E din ce în ce mai mult vorba despre creatori care au minți bogate, creative, fertile. Ca să dau doar trei exemple din țările pomenite mai sus: Ivo van Hove, Anne Theresa de Keersmaker, Emanuel DeMarcy Motta.

Brooklyn Academy of Music tocmai a împlinit 150 de ani, fiind cel mai vechi spațiu dedicat artelor spectacolului din America. Cum ați marcat acest moment foarte special?

Avem o arhivă foarte activă, pe care am folosit-o intens pentru marcarea acestui moment: am publicat un album uriaș "Operale complete ale BAM", pe care ne-a luat doi ani să-l edităm. Am decis că vom celebra 150 de ani cu o Gală, cu o serie de întâlniri live cu artiștii iconici ai BAM și proiecții din creațile lor, cu deschiderea unei noi săli, Fisher Building, cu organizarea celei de a 30-a ediții a Festivalului Next Wave. Ne înconjurăm în mod activ de programe care să pună în valoarea istoria noastră. Chiar ne bucurăm de această celebrare, doar nu împlinești 150 de ani decât o dată în viață!

TEATRU AMERICAN CONTEMPORAN CONTEMPORARY AMERICAN THEATER

Einstein on the Beach 2012 – the beach of our mind

Cristina Modreanu reflects on her experience of Robert Wilson, Philip Glass and Lucinda Childs's *Einstein on the Beach* at the Brooklyn Academy of Music, mixing critical assertions with visceral reactions. The (re)revival of this historical "anti-opera" still fascinates with its influx of imagery, movement and music, and still refuses all-encompassing narrative interpretations and cognitive meanings. *Einstein on the Beach* becomes a participatory artistic product, where the spectator is invited to experience, interact, react, and create his or her own significations.

foto: Stephanie Berger



"The most beautiful experience we can have is the mysterious"/ „Cea mai frumoasă experiență pe care o putem avea este cea misterioasă.”

Albert Einstein

Einstein on the Beach 2012 - Plaja minții noastre

Adevărul este că oricât te-ai crede de pregătit pentru întâlnirea cu *Einstein on the Beach*, realitatea îți întrece așteptările. Poți să citești interviuri cu principalii creatori – Robert Wilson, Philip Glass, Lucinda Childs – sau cronicile scrise la prima montare din 1976 sau la reluările din 1984 și 1992; poți să vezi making-off-ul reluării din 1984 când EOB a fost produs chiar de BAM, care l-a prezentat din nou în 2012 pentru o nouă generație; poți să vezi fotografii și să asculti muzica scrisă de Glass. Toate acestea nu sunt însă decât experiențe parțiale din ceea ce vine apoi ca un întreg copleșitor.

Einstein on the Beach este o explozie de imaginație nebunească miraculos disciplinată în mod matematic.

“Să te uiți la muzică și să asculti imaginile”, cum îi sfătuia Wilson pe spectatori – aceasta ar putea fi o cheie de înțelegere a anti-operei iconice care a parcurs deceniile fără să fie afectată de timp. De fapt, într-un fel bizar a fost afectată de timp, dar... în sens invers. La premieră din 1976 (spectacolul s-a jucat mai întâi la Avignon, apoi pentru două seri la Metropolitan Opera din New York) muzica era atât de

neobișnuită, încât nici membrii ansamblului Philip Glass nu erau siguri cum trebuie cântată. “Pentru ca o compoziție să fie nouă e nevoie și de un nou mod de a o cântă”¹, spune Glass amintindu-și momentul acela de căutări, conștient astăzi de importanța progresului practicilor și tehnicilor muzicale. La reluarea din 1984 deja mai puțini spectatori părăseau nedumeriți sala, iar acum, după 36 de ani de la premieră, generația Tânără primește firesc opera, fără să-o mai considere neobișnuită, fiindcă a crescut cu această muzică. Din nou Glass: “Tinerii iubesc muzica mea pentru că au găsit-o acolo când s-au născut. Părinții lor credeau că sunt nebun.” Nu e prima dată când se observă că legăturile dintre generații se fac „din doi în doi”, sărind peste una.

Deși a început ca un experiment avangardist, zguduind și conceptul de avangardă, asociat în bună parte cu “teatrul sărac” teoretizat de Grotowski (și reprezentat în SUA de Living Theater, Open Theatre, Performance Group),

1. Philip Glass s-a întâlnit cu publicul pe 12 septembrie, la Brooklyn Academy of Music, New York

“anti-opera” creată de Wilson și Glass a devenit rapid un reper pentru spectacolul interdisciplinar, influențându-i enorm atât pe creatorii de teatru (Peter Brook, Andrei Șerban,...), cât și pe cei de operă. Asemenei navei cosmice în care are loc ultima scenă din spectacol, *Einstein on the Beach* a traversat scena celor mai conservatoare forme de spectacol - teatru și operă – lăsând în urmă o urmă luminoasă și producând un efect de revitalizare de durată. “Demonstrând că noțiunea noastră despre ce constituie “spectacol” este pe de-a-neregul determinată de cadrul nostru de referință aperceptivă, Wilson, la fel ca Einstein, a redefinit radical concepția noastră despre timp și spațiu”².

Caracteristicile principale – unele comune cu ale altor spectacole wilsoniene – sunt non-narativitatea, mișcarea în slow-motion, repetitivitatea imaginilor/ mișcărilor, grila matematică a luminilor, picturalitatea imaginilor și precizia compozitională. Ca într-o expoziție de artă vizuală, nu trebuie să te aștepți să înțelegi

2. Roger Copeland – Robert Wilson and the Reinvention of the Spectacle, BAM archive, 1984

TEATRU AMERICAN CONTEMPORAN CONTEMPORARY AMERICAN THEATER



foto: Stephanie Berger

ceva în sensul tradițional al cuvântului; ca în arta conceptuală, te ajută mult dacă citești despre intențiile artiștilor. Dar și fără asta, *Einstein on the Beach* poate fi o experiență de viață, un flux copleșitor de culoare, mișcare și ritmuri, de care te lași dus timp de peste 4 ore, fără să încerci să i te opui.

O operă în 4 acte și 9 scene, *Einstein on the Beach* e construit pe trei imagini principale: Trenul, Judecata și Câmpia, legate între ele de ceea ce Wilson a numit "knee-plays" (scene de legătură/încheieturi). Scenele legate de Tren și de Judecată sunt predominant teatrale, Câmpia e însă o denumire simbolică, ea fiind reprezentată de un spațiu gol în care dansatorii se rotesc împrumutând mișcări inspirate din balet (coreografia Lucinda Childs), pe un fundal care își schimbă culorile pastelate într-un ritm greu de sesizat.

De-a lungul întregului spectacol, imagini și muzică se dezvoltă pe trasee separate, cu valoare intrinsecă proprie, dar suprapunerea lor crește incidenta producerii unui declic. Un tip de catharsis intelectual, de revelație senină – fără nimic melodramatic sau emoțional în sens tradițional – se produce atunci când, ignorând conștient orice impuls de a încerca să "înțeleagi", te abandonezi fluxului de imagini și celui muzical, lăsându-te purtat fără să te mai opui. Elementele de anti-opera abundă: libretul este, de fapt, o serie de numere și de solfegii, scenele "baletului" nu sunt integrate în acțiune (fiindcă nici nu există o acțiune), ci plasate

în două momente separate, la distanță egală între celelalte, iar parodia de duet din actul IV este un act manifest împotriva operei tradiționale.

Tema din *Einstein on the Beach* a fost identificată de unii drept "pierderea inocenței în epoca modernă"³, alții au văzut în această operă o auto-reflexie despre teatru și teatralitate; autorii își și-au plasează în finalul acestei sofisticate creații o mică și extrem de banală poveste de dragoste, ca și cum ar spune că asta e tot ce contează, de fapt. Dar să pui în cuvinte despre ce e vorba exact în *Einstein on the Beach* înseamnă să te aventurezi curajos pe terenul minău al clișeelor de interpretare. Pentru că *Einstein on the Beach* poate fi despre orice: de exemplu despre traseul extraordinar al lui Albert Einstein – creierul de care se leagă descoperirii esențiale în fizică, dar și startul în cursa pentru înarmare – confirmat de drumul de la tren la nava cosmică; poate fi o încercare de transformare, prin distilări succesive, a elementelor de viață cotidiană într-o operă suprarealistă; sau, cum propune Maria Shevtsova, poate fi "meditația lui Wilson despre spațiu și timp"⁴. Este, de fapt,

3. Bonnie Marranca – Robert Wilson, *The Avant-Garde & The Audience, Theaterwritings*, 1984, PAJ Publications

4. Maria Shevtsova face o analiză ultradetaliată, scenă cu scenă, a spectacolului în volumul Robert Wilson (Routledge, 2007), dar unele dintre deciziile legate de lumină, culoare, etc s-au schimbat în versiunea 2012.

despre toate acestea și, în plus, poate fi despre tot ce răsare în mintea fiecărui privitor, ca urmare a asociațiilor proprii de idei pe care le facem în timp ce spectacolul "curge". În sensul acesta, *Einstein on the Beach* deschide drumul spre o artă participativă, care renunță la maniera didactică de impunere a unor sensuri, și lasă deschis drumul emancipării spectatorului, care – dacă este suficient de deschis – poate "dirija" propria operă interioară în timp ce urmărește spectacolul.

22.09.2012, BAM. Încercând să uit de întreaga mea experiență de spectator, înregistrez pentru o vreme cât se poate de neutru ceea ce se întâmplă în scenă: un copil ridicat pe o schelă aruncă avioane de hârtie, un tren intră extrem de încet în scenă din dreapta, cineva citește ziarul în mers, altcineva înaintează frontal, apoi se întoarce mergând cu spatele (repetitiv); un alt performer face gesturi energice cu mâna și cu capul, parcă transmiteând ceva într-un limbaj necunoscut: nu interacționează unul cu altul. Corpurile devin hieroglife într-un vocabular mai amplu, care le depășește, folosindu-se de ele ca de simple semne. Coregrafia care le menține în mișcare e acționată de același tip de impuls care pune mâna în mișcare pentru a scrie, așezând pe o coală albă literă după literă. Scena e coala albă pe care o mâna nevăzută scrie cu corpurile actorilor fraze de o incredibilă frumusețe și claritate – doar că într-un limbaj necunoscut.

Mă uit ca și cum aş umbla printre expoziție și îmi notez mental ce observ.

- performeri unisex, îmbrăcați "ca Einstein" – cămașă albă, simplă, și pantaloni cu bretele.
- detalii de compozitie: un scaun galben, o carte albastră pe masa judecătorului, o cămașă roșie – într-o mare de gri-uri, de alb și de negru.
- mici scene realiste – două dactilografe vin la lucru, își șoptesc la ureche, își pilesc unghiile, apoi scriu la mașină – sunt descompuse și redate cu încetinitorul, devenind astfel suprarealiste/ ca o fotografie care în loc să redea realitatea imortalizată, prin supraexpunere, ajunge să ne arate imagini distorsionate, bizarre, care nu seamănă cu nimic.
- anti-opera are umor: dactilografele se scăpină pe fund în tandem, judecătorii (dintre care unul e un copil) se strâmbă umflându-și obrajii după ce declară

TEATRU AMERICAN CONTEMPORAN

CONTEMPORARY AMERICAN THEATER

ședință deschisă.

- e mereu surprinzător: peste rețeaua de mișcări repetitive se suprapune permanent ceva nou (un nou personaj apare, ceva coboară din tavan – o fotografie, un candelabru – un text începe să fie rostit cu voce egală).
- în ciuda suprarealismului formal, se fac neașteptate aluzii la probleme contemporane: "In this court all men are created equal, but what about the women?" /În această curte toți bărbații sunt creați egali, dar cum rămâne cu femeile? – întreabă judecătorul.
- prima scenă de dans: senzație halucinatoare dată de roturile permanente ale dansatorilor (fouette-uri, chaînés-uri și jeté-uri ca în balet).
- interesant – traseele dansatorilor în scenă în alternanță cu mișcările unui candelabru deasupra capetelor lor.
- veranda unei case cu două personaje și LUNA, o lună plină, imensă// orice poveste se poate naște în imaginea,

mai ales când scena se termină cu Ea (o femeie neagră într-o rochie albă, lungă, ca de mireasă) amenințându-l pe El (un tip alb, în frac) cu pistolul. Luna e un personaj în sine, trece prin diverse stări. Există premisele unei povești, dar povestea ne este refuzată.

- scena ultra-abstracță: o bară de lumină aflată la orizontal ajunge prin mișcări încete la verticală/muzica e extrem de intensă.
- final apoteotic: perete de sticlă cu lumini care se sting și se aprind conform unui ciclu repetat matematic.
- muzicienii sunt și ei plasați în peretele de sticlă împreună cu performerii care desenează ceva ca pe o tablă de lumină, cu spatele la public.
- 2 "casete" de sticlă cu câte o persoană înăuntru și un ceas se mișcă prin aer în același timp.
- o rachetă mică, albă se mișcă din stânga jos în dreapta sus în timp ce Einstein cântă la vioară.

- explozie atomică: o schemă desenată pe o cortină transparentă.
- ultima scenă/ autobuzul: un bătrân șofer spune o foarte banală poveste de dragoste vine să încheie cea mai sofisticată, incomprehensibilă anti-operă.

Încet, în mintea mea se imprimă o urmă de neșters a acestor imagini, cu unele dintre detaliile lor. Ca un mesaj indescifrabil trimis de pe o altă planetă. A cărui frumusețe te mișcă în mod profund și te face să aspiri către altceva. Sunt conștientă că fiecare spectator reține alte detalii, că fiecare amprentă e diferită, ca urmele pașilor pe nisipul unei plaje.

Scena, aşa cum observa Bonnie Marranca într-un eseu despre Gertrude Stein, "ți se face cunoscută în funcție de puterea ta individuală de perceptie: tu întregești ceea ce vezi". Oare cum arată versiunile celorlați spectatori ai *Einstein on the Beach*?

PROMO

producător:



TEATRU.DANS.VIDEO



Artivează-te!

9-16 noiembrie CLUJ
www.colectiva.ro

TEATRU AMERICAN CONTEMPORAN CONTEMPORARY AMERICAN THEATER



Watermill Center: Lumea după Robert Wilson

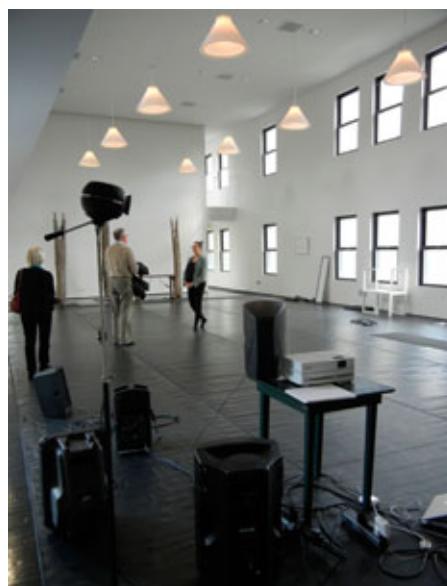
Porți mari, deschise, multă iarbă încă de la intrare. Senzația că intri la cineva acasă. Arhitectură clară, simplă, elegantă. Un muzeu intim, deopotrivă foarte **personal** (în aceeași clădire Robert Wilson își are apartamentul personal, la subsol se poate vizita expoziția lui personală de obiecte de artă, iar o mare parte din cărțile din bibliotecă îi aparțin) și **public** (dacă te anunți din timp, ai parte de o vizită ghidată prin întreaga clădire, cu spații de joc, spații de antrenament, spații de expunere). Odată ce te află în el, spațiul Centrului schimbă felul în care respiri.

Ce vezi: ampoloare, viziune, libertate, spirit creativ, deschidere, relaxare, energie bună, lumină, transparentă, textură, culoare, organicitate, spirit comunitar, a fi împreună, a împărți, a visa, aspirație, curaj.

Semnătura Robert Wilson include toate astea și se află în fiecare dintre elementele ce compun această „lucrare” de-o viață. Așa cum întotdeauna ceva esențial din ceea ce suntem se regăsește în lucrurile pe care le creăm, în alegerile pe care le facem, în destinul pe care avem – sau nu – capacitatea să ni-l „desenăm”. (C.M.)

Watermill Center: the world according to Robert Wilson

Located in Long Island and founded by the American director Robert Wilson, The Watermill Center is a performance laboratory, an artist's retreat, a work environment, a museum and a home, mixing the private and the public and blurring distinctions between art and life.



The street and the stage: a theater that questions

From Zuccotti Park to the indoor venues of theater performance, an atmosphere of pervasive questioning and desire for change infuses the hearts of activists and artists. How can an artist have political impact? Drawing from the theories of Jacques Rancière and Richard Schechner to Erika Fischer-Lichte, Cristina Modreanu discusses ideas of artistic intervention.

Timpurile noi cer un teatru nou. Acesta este, sintetizat, motorul ce face să funcționeze ceea ce s-ar putea numi „scena politică”, adică acea „felie” a spațiului artistic activ într-o societate, care înțelege să abordeze teme arzătoare, la ordinea zilei, cu speranța oarecum naivă că arta ar putea schimba în bine societatea. Odată traversat deșertul de cinism al postmodernismului, un nou val de speranță propulsează din nou teatrul politic pe scena contemporană. Un teatru care nu militcează neapărat pentru probleme punctuale, ci pentru schimbare în general, pentru urcarea unei trepte în ordinea evoluției sociale, indiferent că asta presupune respingerea violenței și a spiritului de turmă, chestionarea sistematică a autorității, pericolul naționalismului sau lipsa de etică a consumerismului. Ori apărarea mediului, fiindcă el ne conține pe toți, fiind distrus de stilul de viață contemporan. Teatrul politic al secolului 21 are o profundă dimensiune interogativă, el pune întrebări cu voce tare, încercând să provoace nu un unic răspuns, ci răspunsuri diverse, ca într-un uriaș brainstorming global capabil să catalizeze inteligența tuturor oamenilor/ spectatorilor responsabili, gata să se implice. Fie și numai la nivel personal, prin schimbarea propriului stil de viață, prin trăirea conștientă a propriului destin. Dacă scopul teatrului politic de azi ar putea fi sintetizat într-un unic deziderat, atunci acela ar putea fi să ne transforme pe toți cei care luăm parte la el în Antigone. Cine mai este Antigona azi? Fiecare dintre noi, dacă alege să înfrunte un Creon ce poate fi identificat cu Statul Națiune, cu Societatea Spectacolului sau cu Sistemul, cu un termen mai general.

“Revolutionary art is art that enables an audience to question the cohering norms of this society, and to recognize that this system is neither permanent nor eternal and could be radically different.” - Dread Scott /

„Arta revoluționară este arta care capacitează un public să pună sub semnul întrebării normele ce dau coerentă acestei societăți și să recunoască faptul că acest sistem nu este nici permanent și nici etern și că ar putea fi radical diferit”. - Dread Scott¹



foto: Cristina Modreanu

Strada și scena: un teatru interogativ

Metafora acțiunii „de la firul ierbii” capătă noi înțelesuri la acest început de secol 21, atât în stradă, cât și pe scenă. Pe scena politică, cel puțin. Pentru a ne recăpăta capacitatea de a visa o lume mai bună, trebuie mai întâi să o analizăm conștient pe cea în care trăim și să ieșim de sub

1. Dread Scott e un artist american contemporan (vezi <http://www.dreadscott.net>), dar și numele unui sclav african american care în 1857 a dat în judecată statul american pentru libertatea sa și a familiei sale, pierzând procesul. Legea care a pus capăt sclaviei pe teritoriul Statelor Unite ale Americii a fost dată de președintele Abraham Lincoln în 1863.

regimul gândirii de grup. Fiecare dintre tinerii ieșiți în stradă la Occupy Wall Street în septembrie 2011 făcuse deja acest pas înainte să ajungă acolo, iar lupta lor – considerată de unii fără sens fiindcă nu avea lideri și nici revendicări precise – era una pentru trezire, pentru schimbarea subiectelor de conversație în spațiul public.

Michel de Certeau a descris „performance of everyday life”/ spectacolul vieții de fiecare zi ca fiind adesea un fel de somn din care doar unii se trezesc, pentru a face mici fisuri într-un zid care ne conține și ne constrâng, în beneficiul unui sistem ce profită de pe urma acestui „prizonierat al muncii eficiente” și al existenței consumate în stare de hipnoză. Acest „spectacol” trece acum printr-un moment de grație. Prin mișările de stradă din 2011 spectacolul vieții de fiecare zi a căpătat accente poetice în întreaga lume, fără să aibă un unic regizor. A fost astfel marcată o revalorizare a echității sociale, cu un punct de climax chiar în inima sistemului capitalist, adică pe Wall Street, New York.

Să cobori la stația de metrou Wall Street și să treci pe lângă clădirile în care cei ce ar putea fi considerați „preoții religiei banului” activează de decenii, într-un ritm robotic ce-i aruncă într-o stare asemănătoare cu transa, pentru a ajunge după numai câțiva pași într-un spațiu complet eliberat de această obsesie, un spațiu în care toți cei intrați sunt egali, este un spectacol în sine. Nu întâmplător, în acest spațiu al parcului Zuccotti creativitatea era prezentă peste tot: de la ziarul tipărit aici, la pancardale făcute de mâna, la *human mike*², calea de comunicare găsită în lipsa microfoanelor, și până la soluția de obținere a curentului prin activarea unor dinamuri de către bicicletele la care erau invitați să pedaleze toți trecătorii ce susțineau mișarea.

În cadrul uneia dintre manifestațiile de stradă ale Occupy Wall Street ce au avut loc în toamna lui 2011 în Downtown Manhattan, New York, câteva tinere erau „înarmate” cu oglinzi înalte cât ele, pe care le aşezau în fața polițiștilor gata să

acționeze pentru înlăturarea protestatarilor. Pe chipurile acestora, aşa cum se priveau singuri în oglindă, se reflectau stări diverse – de la spaimă și furie până la nedumerire, sau, în cazurile mai fericite, zâmbet timid, neîncrezător. Ideea simplă a tinerelor ce creaseră acest performance e una veche de când lumea, pusă de Shakespeare în cuvintele ce definesc rolul teatrului de „a-i pune lumii oglinda în față”. Există momente în care e nevoie să scoatem oglinzelile și să apărăm felul în care vedem noi lumea.

Scena politică este foarte activă în New York, epicentrul unei gândiri performative bazate adesea pe teme acut sociale, spre deosebire de restul scenei americane. Totuși, pe tărâmul american al „civil disobedience”/ disidenței civile, acolo unde cetățenii activi și-au câștigat adesea drepturile prin înscenarea unor acte de înfruntare deschisă a autoritatilor ce atrageau atenția asupra unor inechități sociale flagrante³, spectacolul contemporan ia adesea forme pro-active. Aici artiștii se regăsesc în prima linie a mișcărilor sociale atât de des, încât fenomenul a fost deja teoretizat și denumit „cetățenie artistică”⁴.

Poate cineva să respecte legile și să aibă o relație perfectă cu statul, dar în același timp să încalce conștient și intenționat cadrul legal în spațiul exprimării artistice? Poate cineva să fie activist sau anarchist în cadrul societății civile, dar să se exprime convențional ca artist? De fapt, calea de mijloc este cea mai largă, e de părere Richard Schechner, iar aici se înscrui artiștii care iau poziție cu privire la ceea ce se întâmplă în societate, dar numai în cadrul „regulilor jocului”, artiști numiți de Schechner „tenured radicals”/radicali cu

contract⁵. „Este visul oricui studiază artele să aibă succes, dar în același timp să-și păstreze atitudinea critică în relație cu societatea și independența față de succesul pe care îl dorește”, sintetizează Schechner situația.

Experiența practică dovedește că acest lucru este posibil, cu condiția ca artistul să nu sacrifice atitudinea critică de dragul succesului, ci să o păstreze ca prioritate, protejându-și în același timp independența, desfășurându-și întreaga activitate în mod public și transparent. Publicul său devine astfel cel mai bun apărător. Nu întâmplător, strategiile de apropiere și de implicare a publicului, precum și metodele de activare a capacitateilor acestui public s-au diversificat în spectacole ce abordează teme sociale, de actualitate. Preocuparea pentru implicarea cu sens a spectatorilor în desfășurarea spectacolului a generat interesante modificări de conținut în arta contemporană, iar raporturile dintre spectator și creatori au evoluat în sensul teoretizat de Jaques Rancière, care vorbește despre „spectatorul emancipat”⁶.

Și în teatru, această relație în permanentă evoluție și reconfigurare este capabilă să producă regenerarea conținutului și diversificarea metodelor de intervenție artistică, directă sau implicită. Visul artistului de a-și vedea spectatorul părăsind spațiul de joc complet modificat pare astăzi mai aproape. Puterea transformativă a spectacolului a devenit o realitate, după cum observă Erika Fischer-Lichte⁷, într-un volum ce plasează arta performativă pe același plan cu obiectele de artă tradiționale, pledând pentru o nouă estetică și, în același timp, atrăgând atenția asupra responsabilității celor ce semnează politicii curatoriale ale evenimentelor artistice.

5. din intervenția lui Richard Schechner în volumul citat mai sus

6. Jaques Rancière – *The Emancipated Spectator*, Verso, New York, 2011

7. Erika Fischer-Lichte - *The Performative Power of Performance*, Routledge, New York, 2008

2. „Microfonul uman” este denumirea dată de participanții la Occupy Wall Street sistemului ad-hoc de amplificare prin reluarea de către un grup a cuvintelor celui care ține un discurs, pentru ca astfel vocea acestuia să se facă auzită și în lipsa sonorizării care era interzisă de poliție în parcul Zuccotti.

3. Vezi drepturile cetățenilor afro-americani, drepturile femeilor sau drepturile homosexualilor

4. *Artistic Citizenship. A Public Voice for the Arts*, editat de Mary Schmidt Campbell & Randy Martin, Routledge, 2006

Băieții teribili din off-Broadway

Saviana STĂNESCU



Din multitudinea de oferte spectacolare din aceste săptămâni în metropola americană (de la *Einstein on the Beach* la BAM, la *An Enemy of the People* pe Broadway, și la nenumăratele experimente conceptuale din off-off Broadway) am ales să analizez trei piese noi ale unor autori aflați în plină afirmare: prolificul Adam Rapp, poeticul Jorge Ignacio Cortiñas și provocatorul Jon Kern. Trei dramaturgi care reflectă diversitatea stilistică și culturală a SUA, Cortinas fiind dintr-o familie cubaneză, iar Kern având o mamă de origine chineză.

Adam Rapp are, în ciuda cronicilor negative din New York Times (criticul Charles Isherwood chiar a promis că nu mai scrie despre spectacolele lui pentru că nu le gustă, nu le apreciază și nu le înțelege) un public al său și teatre non-conformiste ca Rattlestick dornice să îi asigure un spațiu pentru producțiile lui șocante, catastrofice, impudice. Nu se dezmine nici cu cea mai recentă creație dramatică, *Through the Yellow Hour*, pe care o și regizează, aducând pe mica scenă a teatrului dramaturgilor neconvenționali un scenariu apocaliptic și o atmosferă claustrofobizantă. Acțiunea se petrece într-un apartament din East Village unde Ellen este o supraviețuitoare a unui război misterios declanșat de așa-zиi teroriști musulmani, care pot fi însă mai degrabă mercenari ai unor corporații ce vor să conducă lumea și să o purifice etnic, după ce au distrus și castrat toți bărbații din USA, nu e clar dacă și din întreaga lume. Detalii logice ale poveștii lipsesc într-adevăr, după cum criticii au ținut să sublinieze, dar Rapp reușește să fie eficient la un cu totul alt nivel:

emoțional, visceral, suprarealist. Nu contează atât de mult, din punctul meu de vedere, faptul că dramaturgul oferă multă expoziție și nu se supune regulilor structurii liniare de piesă *well-made* de factură psihologico-realistică, aristoteliană. Important este că reușește să creeze o lume credibilă, intensă, vibrantă, și o poveste încărcată de tensiune, dramatism și poezie. Îl ajută mult actorii care sunt complet dedicați rolurilor, momentele de nuditate fiind introduse firesc într-un crescendo al jocului/luptei pentru supraviețuire. Ellen (interpretată în forță de actrița israeliană Hani Furstenberg) este centrul de greutate al acțiunii, în apartamentul său apărând varii intruși: un *homeless* pe care îl omoară și al căruia cadavră va rămâne într-un colț al camerei, o femeie drogată ce-și vinde fiica nou născută, un musulman torturat cu o scrisoare de la soțul dispărut al lui Ellen, plus reprezentanții corporației ce iau bebelușul și oferă la schimb un băiat negru necastrat... Piesa se termină cu un moment suav, menit să asigure doza necesară de speranță din finalul unei vizuini apocaliptice greu de digerat pentru un anume tip de spectator burghez. Un spectacol memorabil, care nu te poate lăsa indiferent.

Și **Jorge Ignacio Cortiñas** își regizează propria piesă, *Bird in Hand*, într-un nou trend al dramaturgilor neconformiști (și câteodată neînțeleși) de a-și implementa viziunea auctorială pe scenă și a pleda pentru teatralitatea și viabilitatea poveștii pe care vor să o spună. Inovația poetică în cazul său este introducerea a trei păsări flamingo, personaje fără cuvinte, interpretate de trei actori prin elemente

Off-Broadway's garçons terribles

With the intention to convey the stylistic and cultural diversity of the New York theater scene, Saviana Stănescu reviews three contrasting Off-Broadway shows: Adam Rapp's "emotional, visceral, surrealist" *Through the Yellow Hour*, Jorge Ignacio Cortiñas's *Bird in Hand* – which is a Cuban flavored poetical script, and the domestic dark satire *Modern Terrorism, Or They Who Want to Kill Us and How We Learn To Love Them* written by Jon Kern.

coregrafice și gestuale. Poate că, într-adevăr, un regizor de *mainstream* i-ar fi cerut lui Jorge să rămână în registrul realist, să nu se joace cu tranzițiile dintre scene și cu relațiile oameni-păsări. Dramaturgul face însă foarte bine să-și urmeze propriul concept, el funcționează admirabil, contrapunctarea scenelor psihologico-realiste cu mișcările celor trei flamingo aducând un plus de lirism și chiar accentuând metafora centrală a poveștii: nu poți să fugi de ceea ce ești cu adevărat. Personajul central, un adolescent gay, face eforturi să-și găsească propriul drum. Toate cele patru personaje – doi băieți și două fete – au probleme emoționale și de familie, se luptă cu anorexia, kilogramele în plus, încrederea în sine etc. Plasarea acțiunii în parcul de distrații al căruia proprietar este tatăl eroului principal, drama păsărilor căror li s-au capsat aripile ca să nu se întoarcă în patria natală, Cuba, dau farmec și particularitate unei piese vibrante, despre insecuritatea tinerilor. Cortinas a riscat și

finanțier, producând spectacolul prin compania sa nou-înființată, Fulcrum, dedicată dramaturgilor de culoare, și bine a făcut.

Jon Kern, un dramaturg mai tânăr decât primii doi, care au în jur de 40 de ani, propune o satiră dramatică și domestică mai puțin întâlnită pe scenele americane: *Modern Terrorism, Or They Who Want to Kill Us and How We Learn To Love Them*.

Nu întâmplător, scriitorul este proaspăt membru al echipei de scenariști pentru cunoscutul serial animat *The Simpsons*.

Textul său pus în scenă la Second Stage Theatre este plin de umor negru, o parodie cu sinucigași cu bombă și vecinii lor de bloc. Începe exploziv cu plasatul unei bombe în chiloții unui tânăr musulman și continuă fără nici o concesie în a explora un complot terorist în care un jude american intră fără voie și sfârșește prin a-și găsi un țel de viață. Lucrurile nu merg cum ar trebui și fiecare din cei implicați are propriile frustrări și insecurități, aplicate și amplificate în scop distructiv, din fericire ineficient la scară largă, dar auto-anihilant. Piesa lui Kern

este o radiografie hilară a motivelor și posibilităților terorismului modern din vremea iPod-urilor și Facebook-ului, care obligă spectatorul să mediteze la violența și alienarea individului în lumea în care trăim.

Cele trei piese discutate arată că America nu și-a pierdut „băieții teribili”, ei se re-inventează și se reîmprospătează cu fiecare nouă generație. Despre „fetele teribile”, în numărul următor.

PROMO



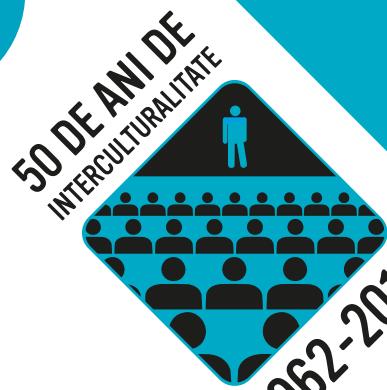
Trăiește arta la maxim!

www.artactmagazine.ro

Anul 2012 marchează împlinirea a 50 de ani de la fondarea, la Târgu-Mureș, a trupei române, care avea să joace din 1962 și până astăzi în același teatru și cot la cot cu trupa maghiară, ambele trupe colaborând, dar păstrându-și identitatea, sub semnul a ce numim azi interculturalitate. Este o ocazie care invită la rememorare, analiză și repunere a valorilor comunității locale în context național, dar și la deschidere, evaluare obiectivă și raportare la teatrul internațional.

Misiunea noastră: Normalitate prin cultură!

www.teatrnational.ro 



- Spectacole invitate din țară și de peste hotare (**BROKENTALKERS** - Irlanda, **TEATRUL SPĂLĂTORIE** - Republica Moldova, **TEATRUL ANDREI MUREȘANU** - Sfântu Gheorghe)
- Lansarea Colecției **TEATRU DE BUZUNAR** – editată de Teatrul Național Târgu-Mureș și Universitatea de Artă Târgu-Mureș
- Premieră: **AMURGUL BURGHEZ** de Romulus Guga, regia: Anca Bradu (Compania Liviu Rebreanu)
- **TEATRU RADIOFONIC** în colaborare cu Radio Târgu-Mureș
- conferință, spectacole-lectură, concerte, workshop-uri și expoziții

foto: Adi Bulboaca



foto: Steluta Popescu

Nu lăsa pe mîine ce poți face azi!

Mihaela MICHAILOV

Un festival este un act de intervenție expertă în morfologia unui fenomen. Un gest de reflecție-în-practică asupra dinamicii fenomenului respectiv, asupra formelor sale de reprezentare. Un festival confirmă ceea ce știm deja despre un context artistic, în sensul în care aduce în prim-plan punctele de referință care legitimează contextul și, în același timp, generează experiment și *capital de creație mobilă*. Numele mari dintr-un festival au rolul de a re-produce stabilitatea fenomenului, de a asigura protecția conținutului cunoscut. Venim să vedem ce-am mai văzut, asistăm la spectacole care ne protejează așteptările. Cultura de confirmare funcționează perfect atunci când vorbim despre numele tari care participă la solidificarea festivalului și care generează ceea ce am putea numi *cunoaștere deja cunoscută*. În același timp,

un festival ar trebui să provoace o gîndire de anticipare, o gîndire care să problematizeze, în cazul nostru, prezentul teatralității, pentru a structura un posibil viitor al teatralității. Terenul vulnerabil al acestui posibil naște raportări critice la vitalitatea discursului teatral. Fără tatonarea unor zone de expresie neconfirmate, teatrul rămîne captiv în propria lui autoritate noncritică. Teatrul se autoseduce și uită să se mai descopere, în aşa fel încît ne putem pune următoarea întrebare: Avem nevoie de un teatru care să-și ecologizeze, măcar din cînd în cînd, teatralitatea sau confortul privirii se alimentează dintr-un teatru deja testat?

Secțiunea **Teatrul de mîine** din cadrul Festivalului Național de Teatru lansează cîteva întrebări legate, pe de o parte, de structura spectacolelor incluse în secțiune și, pe de altă parte, de perceperea lor în raport cu o realitate dată. Ce acoperă *mîine*-le din teatrul de mîine și cît de precisă este sau ar trebui să fie distincția conceptuală a termenului față de *ieri* sau

față de un *azi*? În ce raport se situează mîine cu teatralitatea de *azi*? Este aportul de mîine un aport stilistic, dublat de o reflecție politică asupra tranzacției de idei contemporane pe care teatrul le poate pune în circulație? Care este, pînă la urmă, constituția teatrului de mîine? Instituie *mîine*-le un cîmp al noului raportat la arhiva vie a trecutului? Toate aceste întrebări se leagă de referințele sintagmei teatrul de mîine și de aria ei de acoperire culturală. Sînt „Întrebări despre teatrul de mîine” – pentru a parafraza titlul volumului de dialoguri dintre Jacques Derrida și Elisabeth Roudinesco – **Întrebări despre ziua de mîine**¹, volum care dezbat tema moștenirilor culturale în context contemporan. Secțiunea

Teatrul de mîine conține trei spectacole – **Casa M**, un spectacol document despre violență în familie (cele patru actrițe - Snejana Puică, Mihaela Strâmbbeanu, Ina Surdu, Irina Vacarcicu - au obținut premiul „Ioan Strugari” în cadrul Festivalului Dramaturgiei Românești de la Timișoara, în 2011), creat de Centrul de Arte Coliseum din Republica Moldova, **Jocuri în curtea din spate** (o producție UNATC București, preluată de Teatrul ACT) și **Povești de familie**, spectacol produs de Teatrul Maria Filotti din Brăila. Toate cele trei spectacole analizează într-un limbaj teatral frust brutalitatea unor realități cotidiene în care raporturile de putere manipulantă devin fundamental transformării celui slab în subiect golit de perspectiva schimbării propriei condiții. Oamenii sunt *mici nimicuri* pe care curg zoaiele violenței ireprimabile. Personajele par născute pentru a da teste de suferință

1. Jacques Derrida, Elisabeth Roudinesco, *Întrebări despre ziua de mîine*, Editura Trei, București, 2003

Don't leave until tomorrow what you can do today!

Mihaila Michailov presents three productions included in the "Theater of Tomorrow" section of the National Theater Festival (FNT): Luminița Țîcu's verbatim show *Casa M/M House*, Biljana Srbiljanović's *Family Stories* directed by Vlad Cristache, and *Games in the Backyard* written by Edna Mazya. By depicting the brutality of our surrounding world, the shows are examples of pertinent theatrical inquiries into contemporary reality.



foto: Adi Bulboaca

și probe de anduranță. Felul în care toate cele trei spectacole se raportează la deconstrucția convenției teatrale prin schimbarea rapidă, la vedere, a personajelor interpretate, prin comentariul de distanțare asupra acestor personaje și prin folosirea unui joc frontal în care spectatorii nu mai sunt martori, ci participanți la realitatea fizică a violenței împărtășite. Spectacolele reveleză structuri sociale ale banalității răului, care devine cod comportamental comun de ajustare la lumea din jur. Cele trei montări se raportează critic la contemporaneitatea conținuturilor pe care le aduc în discuție, accentuând astfel partea ascunsă, durerioasă a existenței: „Contemporan este cel care își fixează privirea asupra timpului său nu pentru a discerne punctele luminoase, ci, mai degrabă, obscuritatea. Își poate spune contemporan cel care nu se lasă orbit de luminile secolului, ci ajunge să sesizeze, în forma lor umbra, intimitatea sumbră². Despre această intimitate sumbră și agonie a celor golite de demnitate umană vorbește spectacolul **Casa M**, o mărturie a agresiunilor fără sfîrșit. Construit după metoda Verbatim, care presupune preluarea cuvânt cu cuvânt a unui discurs documentat, spectacolul, regizat de Luminița Țîcu, pune lupa pe experiențele traumatizante ale unor femei-victime ale violenței în familie, ale cimentării în frică și compromis. **Casa M** este un statement

2. Giorgio Agamben, *Qu est-ce que le contemporain?*, Édition Payot & Rivages, Paris, 2008

împotriva *traficului de tăcere*, care legitimează abuzurile de putere în lanț. În **Casa M**, un voal de miresă, o bicicletă, niște borcane aşezate în linie dreaptă sunt accesoriile care definesc cadrele intime ale vieții de zi cu zi, în care a lovi înseamnă a cîștiga autoritate. Forța naște frică. „La tine e totul bine? Nu te-a bătut nimeni?”. În **Povești de familie** (text Biljana Srbiljanović), regia Vlad Cristache, frica naște violență. Atunci cînd ești abuziv controlat de un context de teroare – războiul –, ajungi să te legitimezi prin nevoie de a controla. Trei copii își imaginează cum ar fi dacă ar fi mama, tata și copilul, într-o perioadă în care Iugoslavia se face tăndări și proiectul postsocialist ia forma anarhiei economice. Cum ar arăta lumea dacă din jocul lor ar fi și focuri de armă? Copiii sunt propriii lor părinți, prinții transfer de comportament care îi maturizează instant. Vlad Cristache construiește un spectacol în care joaca se topește în teroare și teroarea devine regula unui joc cu grad maxim de pericolozitate. Nivelul de suprapunere a celor două planuri face ca spectacolul să îmbîlțineză, prin inocență, cruzimea și, în același timp, să facă din cruzime, tocmai pentru că le aparține copiilor, un joc aproape insuportabil. **Povești de familie** este spectacolul maturizării unei generații care crește cu războiul la tîmplă și cu frica-n vene. Este spectacolul în care actorii - Emilia Mocanu, Silviu Debu, Ionuș Vișan, Alexandra Sălceanu - se transformă, în fața noastră, în participanți la jocurile de

putere, jongindabil cu stări contradictorii: entuziasm innocent și terorizare a celor din jur, reguli stricte și libertate maximă. În **Povești de familie**, copiii devin adulții care vor fi cîndva.

Jocuri în curtea din spate comprimă și, în același timp, dilată limitele convenției teatrale. Cei cinci actori - Ioana Manciu, Pavel Ulici, Florin Hritcu, Cezar Grumăzescu, Vlad Pavel - activează printr-un joc frust și direct, roluri diferite de putere, într-un angrenaj în care sunt, deopotrivă, controlori și controlați, puși acuzați de viol și avocați care și apără clienții. Textul autoarei israeliene Edna Mazya pornește de la un caz adevărat, cu implicații juridice complexe. O fată de 14 ani a fost sau nu a fost violată de patru băieți? Care este limita dintre tatonare prin joacă, incitare și forțare? Regizorul Bobi Pricop marchează, prin tăieturile scenice extrem de precise, intersecția dintre adevărul fiecărui martor-actant și ficționalizarea unor informații care, cu cît par mai clare, cu atât sunt mai ușor de manipulat. **Jocuri în curtea din spate** este un ping-pong cu mărturii care fragilizează siguranța faptelor, instituind retorica dubiu lui. Problematizarea adevărului devine însăși problematizarea funcțiilor de putere.

Cele trei spectacole incluse în secțiunea **Teatrul de mîine** sunt exemple de teatru de azi conectat la interogații contemporane.



foto: Biró István

Hedda Gabler's ordinary drama

Iulia Popovici reviews Andrei Şerban's staging of *Hedda Gabler* at the Hungarian National Theater in Cluj, and finds that the production oversimplified the heroine's psychology. By rendering Hedda's neurosis comprehensible and normal in her circumstances, the staging runs the risk of minimizing Ibsen's drama.



Drama lipsită de tragedie a Heddei Gabler

Iulia POPOVICI

Hedda Gabler e nefericită. Și pentru că e nefericită – iar Hedda refuză să-și caute împlinirea în ceea ce societatea i-a destinat (un copil, supunerea față de un soț) –, încearcă să fugă din această capcană a depresiei „rearanjând” realitatea, de fapt, rescriind destinele celor din jur (și, implicit, pe al ei însăși). S-a măritat cu un bărbat slab (iar în spectacolul de la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, Zsolt Bogdán împinge la limită infantilizarea lui Tesman, cu al său excesiv, freudian atașament față de mătușile sale) și care riscă să n-o poată întreține. Pe Lovborg nu-l iubește – însă Lovborg e tot ceea ce Tesman nu e: mult mai capabil intelectual și profesional și cu o iubită care-l inspiră, îi dă forță, îi e parteneră dedicată. Căci și Thea Elvsted e tot ceea ce Hedda nu e: e fosta ei colegă de școală, mediocra măritată prost. Hedda e majoreta frumoasă și de familie bună, căreia i se ghicește un viitor fericit (evident, în termenii sociali ai lumii din spectacol: un mariaj reușit, bani, o viață de serate și copii educați la școli private), chiar dacă nu e poate cel la care visează ea. Și cu toate acestea, Hedda Gabler (fiica tatălui ei, nu soția lui Tesman) vrea ceea ce are Thea (și

crede, s-ar zice, că Thea nu merită): o relație de parteneriat cu un bărbat, o relație *pe bune* care să-i dea satisfacția participării la efervescența creației. Hedda are prea multă minte, prea mult timp liber, prea multă educație și prea multă ambiție, rețeta ideală pentru o nevroză serioasă. Dacă travaliul lui Ibsen presupune o scufundare în misterele psihologiei umane (căci întrebarea fără răspuns a piesei, care o și face inepuizabilă, este „de ce face Hedda ceea ce face?”), montarea lui Andrei Şerban simplifică destul de mult lucrurile – face lumină (Hedda e un personaj acum comprehensibil, ale cărui decizii fac sens prin raportare la celealte personaje și acțiunile lor), însă micșorează lumina de pe detaliu.

La o vîrstă creativă aplăcată către reinterpretarea clasicilor, Andrei Şerban propune în primul rînd, în această *Hedda Gabler*, o deplasare spațio-temporală – decorul, costumele, muzica, întreaga atmosferă a spectacolului trimite la America anilor '50-'60, cu Hedda drept frumușica tîrgului (iar Imola Kézdi are toate datele și talentul necesar să joace o femeie prea frumoasă și isteață pentru binele ei) și o lume întreagă de casnice plăcute, anticipînd emanciparea feministă a epocii *hippie*. Nota dramatică a piesei e virată și ea

spre un comic de serial TV american al acestor ani, capătă o notă de *I Love Lucy* – cu diferența că „Lucy” de aici (Hedda Gabler însăși) e singurul personaj neredesnat în nuanțele hilarului. Asta, pentru că regizorul îi vede pe ceilalți *prin ochii Heddei*, care le potențează ridicoul comportamental – judecătorul Brack (András Hatházi) e definitiv libidinos, faptul că mătușa lui Tesman și prostituata din bordelul în care moare Lovborg sănătatea de aceeași actriță pare tot o proiecție heddagableriană etc. –, iar nevoza ei pare explicabilă, justificabilă, *normală*.

Indiferent cît de bine ar juca întreaga distribuție (sau tocmai de aceea) – și e unul dintre cele mai bine jucate spectacole din ultima vreme –, impresia generală e că Hedda are dreptate și toți ceilalți sănătatea de rațiuni greșite, de bune intenții prost plasate din start sau de slăbiciuni de caracter rizibile.

Cine știe, s-ar putea că misterul comportamentului Heddei Gabler să trebuiască să rămînă intangibil, psihologia ei inexplicabilă pentru că piesa lui Ibsen să trăiască la adevăratul potențial. Şerban a lămurit misterul, dar victimele colaterale sunt nemunărate.

(Aviz spectatorilor potențiali: din cine știe ce motive, această montare este profund inconfortabilă pentru public, căci durează mult, n-are pauză, iar plasarea pe gradene nu e sortită bunăstării privitorului. De pierdut, au spectacolul și actorii, căci oricâtă bunăvoieță ai avea, concentrarea se pierde spre sfîrșit, iar sinuciderea Heddei – un moment ușor bollywoodian, de altfel, mă tem – se transformă, din final dramatic, în usurarea de a-ți putea întinde odată picioarele.)

PROMO

Teatrul Andrei Mureșanu din Sfântu Gheorghe
a împlinit 25 de ani

25

www.tam.ro



TAM
Teatrul Andrei Mureșanu
Sfântu Gheorghe





Aureliu Manea mai are ceva de spus sau Victoria inocenței asupra cinismului

Anca IONIȚĂ

„Nu am avut niciodată îndoială că fratele meu nu ar mai fi în stare să creeze un spectacol de teatru,” mărturisește Viorica Samson Manea.¹ „Nu fără importantă fiind totuși faptul că de mai bine de douăzeci de ani el nu a mai văzut teatru. (...) ‘Scrisorile Portugheze’ a fost un spectacol pe care a dorit să îl pună în scenă cu mulți ani în urmă și nu a reușit să-l finalizeze. Spectacolul de azi nu are nici un fel de asemănare cu viziunea veche.”

Viorica Samson Manea nu este singura care a crezut în puterea creațoare a fratelui său. Într-un text publicat în anul 1999 intitulat „Aureliu Manea – un dor al teatrului”² (decî la aproape nouă ani de la internarea sa în căminul de reabilitare și recuperare neuropsihică de la Gâldă de Jos), regizorul Alexa Visarion spunea: „Aureliu Manea n-a epuizat încă spectacolele din el. Și noi le ducem dorul.”

În această provocare, cum numește ea însăși proiectul, sora regizorului-vizionar a fost urmată de către „fani” ai lui Aureliu Manea – actrița Crina Mureșan și coregrafa Ioana Marchidan, alături de colaboratorul său de o viață, scenograful Paul Salzberg și, nu în ultimul rând, de directorul teatrului Metropolis, George Ivașcu. O experiență care a început în Gâldă de Jos, la căminul unde locuiește din anul 1991 regizorul, continuată pe scena căminului cultural și mai apoi pe scena Metropolis.

Dacă pentru „singurul regizor din țară a cărui artă s-a convertit în mitologie” (cum îl numește regizoarea Cătălina Buzoianu într-un eseu publicat în anul 1986³), această experiență a avut un efect terapeutic pe

care Viorica Samson Manea îl consideră „mai presus decât spectacolul în sine și aprecierea lui din punct de vedere artistic”, ce efect a avut spectacolul de pe scena Teatrului Metropolis din seara de 28 septembrie 2012 asupra comunității teatrale și teatrului de azi? Este el mai mult decât un eveniment emoționant atât pentru protagonisti cât și pentru breasla teatrală care a umplut sala până la refuz? Plecarea lui Aureliu Manea din sânul acestei comunități la sfârșitul anilor ’80 a privat teatrul românesc de căutarea artistică împinsă la extrem, de experimentul teatral născut din materia însăși a teatrului și nu din sterilități teoretice. „Într-un spațiu care i-ar fi asimilat vocația spre mister, el ar fi obținut statutul unui Grotowski sau al unui Kantor, adică dreptul de a avea un laborator,” spune Cătălina Buzoianu în eseul ei „Exorcism: Aureliu Manea.” „Este singurul dintre noi (noi, ceilalți, profesioniștii), care merita acest drept. Singurul în consonanță cu experiențele reale și nu mimate ale deceniului (...)” O vocație de oficiant al misterului teatral curmată implacabil de boala. Și totuși, iată, acest spectacol este în primul rând dovada faptului că lumina rațiunii care își trage seva dintr-un „adevăr profund”⁴ a învins noaptea și demonii ei. Totul s-a petrecut ca în spectacolele lui, pe care le cunoște numai din ceea ce s-a scris despre ele: după o luptă sfâșietoare cu demonii, în care trupul este smuls în bucăți, spiritul iese învingător. Precum personajul Marianei Alcoforado, călugărița sfâșiată de suferință, căreia Aureliu Manea îi dă șansa să iașă învingătoare: „O dragoste neîmpărtășită este ca o sclavie. (...)

Bărbatul care a reușit să îl obțină acordul în intimitate nu o mai iubește. A trădat-o! Ce face ea? Îl învinge! Cum? După chinurile dragostei înșelate, FEMEIA găsește puterea de a se desprinde de trecut. (...) Eroina se eliberează de cutuma dragostei neîmpărtășite și se salvează prin

1. Text publicat în caietul program al spectacolului „Scrisorile portugheze ale Marianei Alcoforado”, Teatrul Metropolis, 28 septembrie 2012

2. Acest eseu este re-publicat în volumul „El, vizionarul. Aureliu Manea”, editat de revista Teatrul azi, 2000, supliment apărut sub coordonarea Floricăi Ichim

3. „Exorcism: Aureliu Manea”, în volumul „El, vizionarul. Aureliu Manea”, Teatrul azi, 2000

4. Ibidem

Aureliu Manea has more to say, or the victory of innocence over cynicism

After twenty years of absence, legendary Romanian director Aureliu Manea returns to the stage with *Portuguese Letters*, a dramatization of the writings of Sister Mariana Alcoforado originally published in 1669. Anca Ioniță reviews the production playing at Metropolis Theater in Bucharest, tracing as its main momentum “the belief in the conquering power of Good.”

încoronare. Devine regina nimănui dar devine REGINĂ. Ținem cu ea până la capăt”.⁵ Vulnerabilitatea extremă este transformată prin credință într-un bine suprem, în forță de a supraviețui. Mariana Alcoforado nu ieșe învingătoare în bătălia cu ceilalți, ci în luptă cu sine. Această candoare deconcertantă a credinței în forță bineului transpare și din mini-documentarul repetițiilor, realizat de către Liviu Marghidan și Bogdan Barbu. Trăirea regizorului-oficiant emană o lumină caldă, de o bunătate copleșitoare, din care se împărtășește și actrița. Un drum pe care au pornit mâna în mâna, cu pas egal, în care Aureliu Manea își conduce actrița prin labirintul întunecat al pasiunilor umane către lumina transformatoare. Spectacolul lui Aureliu Manea reprezintă victoria inocenței asupra cinismului care a devenit parte din țesătura vieții noastre de zi cu zi. Încrederea în puterea biruitoare a binelui a dispărut de mult de pe scenele noastre. Timpul ei a trecut. Marchează, oare, acest spectacol, un punct de inflexiune în paradigma noastră teatrală? Greu de spus. Dar poate, contrar tuturor aşteptărilor, ea se va materializa, confirmând vocația de profet a regizorului căruia nimeni nu-i contestă geniu. Însăși existența acestui spectacol încalcă legile predictibilității – o parte din istoria teatrului românesc, care fusese presupusă a fi încheiată, este prezentă și vie. Aureliu Manea a surprins încă o dată. Așa cum ne-a surprins finalul spectacolului, în care scăparea sa de geniu transpare cu viteză unui fulger: pe ecranul alb aflat în fundal este proiectată fotografia unei mulțimi cu brațele ridicate; de pe bandă izbucnesc brusc, rece și distant, aplauze frenetic; singură pe scaunul ei de Regină, Mariana iese învingătoare. Sau poate nu? „Violența candorii surpă degenerarea fenomenului,” spune Alexa Visarion în eseul său. Poate că spectacolul cu „Scrisorile portugheze” anunță un nou mod de a face teatru aici și acum.

5. Textul lui Aureliu Manea se găsește în caietul program al spectacolului

Paradise and its degrees

Gina Șerbănescu reviews choreographer Chris Haring's *The Perfect Garden* seen at ImPulsTanz Vienna International Dance Festival. Inspired by Hieronymus Bosch paintings, the dance piece investigates "the body's substantiality in relation with technology's intervention in the contemporary world."



foto: Chris Haring



foto: Chris Haring

Spectacolul *The Perfect Garden* semnat de coregraful Chris Haring și prezentat în cadrul Festivalului ImpulsTanz Viena 2012 continuă seria de producții în cadrul cărora corpul este privit prin prisma unor concepte-cheie, paradigmatic pentru discursul artistic impus de Chris Haring: substanțialitatea corpului în relație cu intervenția tehnologiei în lumea contemporană, serialitatea, simularea. *The Perfect Garden* este un spectacol modular, prezentat în locuri diferite și în formate distințe. *Mush Room* este al doilea spectacol din serie (după *Wellness*) și este construit prin intermediul unei repetiții specifice a contextelor și gesturilor, cu bucle de sunet și situații reiterate, ce induc o percepție a timpului prin schimbări în natura corpului: corpul performativ este un element într-un context programat, este o păpușă tehnologică. Păpușarul este nevăzut, dar ne putem gândi la el ca la un soft, ca la un program în care sunt integrate și previzionate gesturile și acțiunile păpușilor.

The Perfect Garden este continuarea logică a ceea ce a creat până acum Chris Haring în cadrul Companiei *Liquid Loft* (Austria). De exemplu, în spectacolul *Talking Head* suntem confruntați cu o serie de avatars, cu identități distorsionate de mediul Facebook/Twitter, cu identități simulate care nu mai prezintă caracteristicile a ceea ce suntem obișnuiți să numim realitate.

În spectacolul pentru care *Liquid Loft* a câștigat Leul de Aur la Veneția în anul

2007, *The Art of Seduction*, o serie de gesturi, atitudini și discursuri induc ideea că ceea ce putem vedea realmente reprezintă doar reflectii pe un zid, ca în mitul platonician al peșterii, din care aflăm că ceea ce percepem sunt umbrele unei realități imposibil de accesat din interior. În spectacolul lui Chris Haring, mitul peșterii este cumva distorsionat și prezentat într-o variantă răsturnată, umbrele sunt expresia a ceea ce se află dincolo de gesturi, inducând sentimentul că ceea ce este rostit și arătat este prezentat prin diverse strategii de simulare.

Un alt exemplu relevant pentru acest tip de univers specific lui Chris Haring este reprezentat de instalația *Wintersonne*: în interiorul unui glob, vremea poate fi accesată după voința oamenilor, este un paradis simbat, capturat între zidurile locuite de proiecții ale unei realități fabricate, ale unui paradis simbat.

Acestea sunt câteva exemple, câteva mostre ale unui univers recognoscibil ca purtând semnătura lui Chris Haring.

The Perfect Garden este un spectacol inspirat de picturi *Grădina Plăcerilor* de Hieronymus Bosch. *Grădina Plăcerilor* este un triptic, o icoană, o imagine a unui paradis care, odată deschis, dezvăluie o lume a damnării, în contradicție cu ceea ce vedem dacă tripticul este închis. În spectacolul lui Chris Haring, o lume aparent perfectă este construită prin serii de gesturi, reluate în buclă împreună cu sunete alternative clare și distorsionate,

Paradisul și gradele sale

Gina ȘERBĂNESCU

prin voci simulate care se intensifică sau se estompează. Este simularea unui paradis pierdut, care nu mai poate fi găsit în condiția sa originară. Sunt grade ale unui paradis modelat în conformitate cu intenția de a recupera un tipar ce poate fi aplicat unei realități simulate, cu scopul de a introduce ideea de perfecțiune.

Această intenționalitate a perfecțiunii este amenințată de erori în sistem, ca de exemplu distorsionarea vocii inocente a unui copil, până la transformarea ei într-un sunet grotesc ceva fi corectat printr-o orchestrație aplicată tuturor prezențelor, tuturor corpurilor ce simulează realitatea umană. Gesturile sunt repetitive, sunetele sunt reluate în buclă iar și iar, luminile se estompează, dar sentimental simulările perfecțiunii rămâne.

Când tripticul este închis, când icoana acoperă grădina plăcerilor, nu mai putem percepe ceea ce se află în interior. Dar disoluția este prezentă și, ca în cazul majorității creațiilor sale, Chris Haring ne prezintă iar o lecție pe care ar trebui să o învățăm bine: suntem invitați să devenim cât mai conștienți de pericolul ce amenință autenticitatea, ce poate fi scufundată într-o lume a unei simulări tehnologice, care în final nu mai ascunde nimic în afara unei repetiții goale într-un paradis care a atins gradul zero.

unteatru anti-consum

Anca IONIȚĂ

foto: Adrian Bulboaca

Compania independentă *unteatru* și-a adjudecat în această vară două premii importante: Nicoleta Lefter – Premiul pentru cea mai bună actriță în cadrul Maratonului de Teatru Independent pentru rolul din spectacolul „Trei femei înalte”, după Edward Albee, și Sabrina Iașchievici – Marele Premiu al Galei Tânărului Actor HOP – premiul Ștefan Iordache pentru rolul Winnie, din „Ce zile frumoase!” de Samuel Beckett.

Ambele producții aparțin companiei cu cea mai discretă prezență din punct de vedere al marketingului cultural din zona efervescentă a teatrului independent, dar care a devenit, iată, în stagionea ce a trecut, un punct focal al valorilor artistice ale 'off-off Broadway-ului' bucureștean. De altfel, spectacolul „Trei femei înalte”, în regia lui Andrei și Andreea Grosu a mai primit încă o nominalizare la aceeași categorie, pentru Cristina Casian, actriță care deține și Premiul Uniter pentru debut în anul 2010.

La acest moment, pe scena *unteatru* pot fi văzuți tineri actori care au făcut deja proba talentului lor, precum Florina Gleznea, Alexandru Pavel, Ion Mihai Corteală, tineri regizori cu modalități de expresie particulare precum Eugen Gyemant și Sânziana Stoican (semnatara regiei spectacolului „Ce zile frumoase!”), dar și nume cunoscute, precum Marius Chivu, Anca Sigartău, Andreea Vulpe, Theo Herghelie.

Apărută din necesitatea de a crea un loc de exprimare artistică pentru tinerele generații de actori, regizori și scenografi care, de la începutul deceniului trecut, nu au mai putut fi absorbite de circuitul oficial al teatrelor bucureștene, noțiunea de „teatru underground” trebuie înțeleasă la modul cât se poate de literal. Subsolurile și pivnițele multor clădiri din orașul vechi au fost transformate în spații de joc în care se produc spectacole pentru un public nou (în cea mai mare parte a sa), avid de teatru.

Din acest punct de vedere *unteatru* urmează schema prestabilită: „Ne-am găsit un loc în vechiul București, într-o casă cu ceai, cărți și teatru, între peretei de cărămida îmbrăcați în pânze negre, la capătul unui hol cu neon roșu,” spun tinerii regizori Andrei și Andreea Grosu, inițiatorii acestui proiect cultural independent care a luat naștere în anul 2010. „Nu i-am dat un nume, nici n-am căutat prea mult. Am vrut doar să nu eludăm, din comoditate, cuvântul teatru din compoziția 'teatru X'. I-am spus, de frică, teatru. Am singularizat și am obținut *unteatru* (am sudat cuvintele pentru trăinicie).”

În acest peisaj eclectic, aflat în continuă mișcare, în care totul se consumă și este consumat cu viteza necesității organice pe care tinerii o au de "a face teatru cu orice preț", este greu să detectezi intențiile care stau la baza programului acestor companii independente (în cazul în care ele există, chiar și fără a fi conștientizate).



Anti-consumerist *unteatru*

As an afterthought to the success of two *unteatru* productions, *Three Tall Women* and *Happy Days*, Anca Ioniță focuses her attention on the artistic output and policy of this independent cultural project started in 2010. "We are a host theater that promotes the visibility of the young artist for whom entering the mainstream is very difficult," candidly explain Andrei and Andreea Grosu, the two founders of *unteatru*, a name which simply translates as "atheater".



foto: Adrian Bulboaca

Nu e timp pentru asta. Se joacă teatru, nu ideologii!

unteatru pare a fi excepția, prin faptul că existența sa fizică a fost precedată de declarația publică a setului de valori în cadrul căror nouă companie își va desfășura activitatea. Iată ce spun cei doi regizori despre intenția lor: „Trăsătura care conferă unicitate proiectului nostru este obiectivul exclusiv cultural de la care nu ne abatem: *unteatru* nu servește scopurilor comerciale, nu se supune conceptului de teatru-bar. El funcționează ca vitrină în care produsul cultural devine exponat, iar spectatorul vizitator. Suntem un teatru gazdă care își dorește vizibilitatea și promovarea Tânărului artist pentru care pătrunderea într-un sistem este foarte dificilă.”

Cele două spectacole premiate sunt rezultatul acestei strategii culturale simple, centrată pe valorile artistice ale unei generații. Regizorii lucrează cu colegii lor actori, împreună cu care au realizat spectacole-examen în cadrul Facultății de teatru a UNATC, care i-au marcat deopotrivă. Un limbaj artistic care s-a forjat atunci își găsește acum locul de expresie. Se știu, se cunosc și sunt dornici să pornească în căutare împreună, sprinjindu-se unul pe celălalt.

Trei actrițe excelente, care au atins maturitatea artistică – Nicoleta Lefter, Florina Gleznea și Cristina Casian – realizează în „Trei femei înalte” adevărate recitaluri actoricești. Regizorii Andrei și Andreea Grosu adună forțele lor de expresie într-o compozиie complexă, pe care o conduc cu mâna sigură, fără să



foto: Adrian Bulboaca

piardă niciun moment din vedere subtonurile, nuanțele, zona de clar-obscur, în aşa fel încât cele trei voci să se audă clar deopotrivă separat, cât și împreună.

În rolul lui Winnie, din „Ce zile frumoase!”, un rol care reprezintă, de obicei, apogeul artistic al unei actrițe consacrate, proaspăta absolventă Sabrina Iașchievici surprinde prin precizia jocului actoricesc. Amestecul dintre sensibilitatea artistică extremă și tehnica de joc bine stăpânită este deopotrivă seducător și deconcertant.

„Trei femei înalte” (o co-producție *unteatru* și Arcub) și „Ce zile frumoase” (producție *unteatru*) sunt două dintre spectacolele cele mai bune ale stagiuului teatral trecute bucureștene luată în totalitatea ei. *unteatru* are, de altfel, și publicul său specific, care revine de fiecare dată cu neliniștea dată de așteptarea unei noi provocări, în spațiul intim, delimitat de peretii goi de cărămidă roșie ai teatrului. Sper ca aceste provocări să continue și în noua stagiu, în perimetru delimitat de cei doi fondatori ai săi, al produsului cultural destinat reflexiei și nu consumului.



DUBLIN FRINGE FESTIVAL: „I am never not here”

Vera ION

La sfârșitul lui iulie aflăm că suntem invitați la Dublin Absolut Fringe să prezintăm proiectul *Scrie despre Tine*, un proiect de dezvoltare de scenarii de teatru pornind de la povești personale pe care l-am început acum 2 ani în București. (www.scriescrie.wordpress.com) Nu există fonduri pentru nimic, ni se spune când începem să ne gândim cu ce bani ajungem acolo- AFCN-ul nu o să mai aibă fonduri, ICR-ul s-a dizolvat. N-aveți cum. Totul se destramă, toată lumea vrea să plece. Încercăm să nu ne deprimăm și să abordăm o altă strategie. Facem un *fundraising*. Explicăm de ce e important să ajungem la Dublin și cerem ajutorul tuturor celor care știu și cred în proiectul asta. Ne gândim că până la urmă dacă merită să mergem o să mergem și lumea o să înțeleagă asta și o să contribuie. (www.scriescrie.wordpress.com/2012/08/29/de-la-ich-clown-la-dublin-eveniment-de-fundraising-scrie-despre-tine/)

Primim un val de căldură de la toți cei implicați în acest proiect și strângem în total aproximativ 1400 de euro în două săptămâni. Ajungem la Dublin.

Timp de două săptămâni, în timp ce în paralel lucrăm la un film de prezentare a proiectului, cunoaștem cel puțin zece companii și artiști care lucrează pe principii similare cu noi și ar fi foarte interesați să vină să colaboreze cu artiștii români. Cel mai mult, pe lângă artiștii întâlniți, ne impresionează să le cunoaștem pe Claire

O'Neill, general manager al Irish Theatre Institute, și pe Roise Goan, directoarea artistică a Dublin Fringe. Iată câteva extrase din discuțiile cu ele, care ni se par relevante pentru a înțelege cum e organizat un sistem independent „care funcționează” și care, simplu, își sprijină artiștii. Găsim că e o excelentă inspirație pentru tinerii care au inițiativă în domeniul teatral din România. Mergem să vorbim cu Claire, general manager la Irish Theatre Institute. O clădire de trei etaje în zona Temple Bar. Claire ne întâmpină, ne face o cafea și ne invită într-o din sălile de discuții. „Acum e ceva mai liniștit”, ne spune, „de obicei e full aici. Locul este folosit de artiști, unii vin aici să discute, se fac și repetiții pe text, avem diverse programe prin care oferim spațiu de lucru. Scopul nostru este să sprijinim companii și artiști din Irlanda. Organizăm evenimente de networking în care îi punem în legătură, cum a fost cel la care ați participat, Toolbox, construim baze de date cum ar fi Playography, care conține informații despre toate primele producții ale pieselor de teatru scrise în Irlanda începând cu 1901 (www.irishplayography.com), și mai avem un site cu informații despre toate spațiile, companiile, artiștii și agenții din Irlanda. (www.irishtheatreonline.com/default.aspx). Pe lângă asta avem programe de sprijin pentru artiști, avem „6 in the attic” („6 în mansardă”), care este un program pe un an, sprijinit de Arts Council, în care artiștii primesc un spațiu de lucru și participă la un program de mentorat – în

Dublin Fringe Festival: "I am never not here"

To be able to honor the invitation to participate in the Dublin Absolut Fringe Festival with the project "Write about Yourself", Vera Ion and her collaborators had to organize their own fundraising campaign. In Dublin however, they were pleased to discover a functional institutional framework supporting independent work. Vera Ion chose excerpts from her discussions with Claire O'Neill, General Manager of Irish Theatre Institute, and Roise Goan, artistic director of the Dublin Fringe. Encouraged to give advice to young Romanian artists, Roise Goan says that "you have to be connected to what is happening in the country, but also, and always, to what is happening outside."

prima parte a programului ne ocupăm de noțiuni de management artistic, cum se negociază contractele, cum lucrezi cu agenții, cum cunoști și lucrezi cu alți artiști. Sunt întâlniri organizate dar în mare parte mentoratul e informal, noi suntem întotdeauna la dispozitie, sunt întâlniri la cafea în fiecare marți dimineața în care se discută punctul în care se află fiecare și tot așa..."

„Noi suntem mereu aici... adică eu sunt absolut în fiecare zi aici”, subliniază Claire - „I'm never not here”. „În afara acestui program mai există sesiuni separate de consiliere, se cheamă InfoClinics, în care oferim sfaturi și consiliere artiștilor tineri în legătură cu procesul de promovare, cu bursele la care ar putea aplica, festivalurile la care s-ar putea înscrie și aşa mai departe, în general cam orice întrebări au legătură cu dezvoltarea lor artistică. În august am avut cam 120 de ședințe de Information Clinics”, ne spune. „Și tocmai m-am uitat la caietul de la intrare care ține contabilitatea pentru căți oameni au intrat în încăperea noastră în primele 6 luni ale anului și se pare că au fost în jur de 1100. E o creștere foarte mare față de anii trecuți, mai ales pentru că avem programe noi - „6 in the attic”, și de asemenea și „Show in a Bag”, care este realizat de ITI în parteneriat cu Fishamble și Fringe și are rolul de a-i sprijini pe actorii care vor să lucreze singuri și să își producă singuri spectacole care se pot juca apoi mai departe, care nu au deci decoruri complicate sau cer eforturi mari de deplasare - practic, spectacole al căror decor să încapă într-o geantă, care să se joace pentru prima oară în Fringe și apoi să poată fi preluate de alte spații și Festivaluri”.

Claire ne mai povestește despre cum a crescut ITI, „la început aveau toți o singură



cameră în care lucrau zece oameni la zece calculatoare și majoritatea resurselor erau online, apoi au reușit să găsească o casă, pe trei etaje, pe care o pun la dispoziția celor care au nevoie de ea și acum este plină mereu de oameni. Și este exact aşa cum ar trebui să fie, locul este viu, se fac repetiții pe text, uneori și lecturi. O clădire ca asta trebuie să fie vie. E un loc unde oamenii pot schimba informații, feedback, linkuri noi și oportunități noi.

La început, totul a pornit de la un eveniment numit Theatre Shop, care s-a întâmplat cu 18 ani în urmă. Theatre Shop a fost un eveniment în care artiști din Irlanda puteau veni să întâlnească artiști internaționali, a fost un eveniment care a ieșit foarte bine, s-a repetat și în anul următor și apoi a crescut, au apărut mai mulți oameni în echipă, mai multe evenimente, până când la una dintre întâlnirile board-ului s-a pus întrebarea „ce vreți să se întâmpăle mai departe cu această organizație?” și s-au hotărât că vor să aibă un spațiu. Și așa am ajuns aici. În Irlanda există o puternică tradiție a textului, avem foarte mulți scriitori, dramaturgul este foarte important. De asta este interesant cum în ultima vreme încep să apară noi forme și direcții - de exemplu procesul de „devising work” și ce fac cei de la The Company, care nu au un text în sensul clasic, ci lucrează împreună scenariul unui spectacol”. Discuția cu Claire durează o jumătate de oră, ne spune că dacă avem chef să mai stăm să lucrăm acolo suntem bineveniți, dacă vrem cafea putem să ne facem câtă vrem, „eu sunt jos, dacă aveți nevoie de mine mă chemați”. Mai stăm un pic și apoi plecăm.

Roise Goan: „...trebuie să fiți mereu conectați și la ce se întâmplă în afară”

Ultimul interviu e cu Roise Goan, directoarea artistică a festivalului. Urcăm în clădirea de pe Sycamore Street, în birourile pline de oameni care mișună

ocupăți, cu aparatura în brațe, la fel ca acum două săptămâni când am venit prima oară aici. Roise ne întâmpină zâmbitoare și mergem într-o cameră cu un birou și scaune și cu o cutie imensă de sticle de decor marca Absolut, adică niște sticle de vodka în care e apă și niște material colorat de pânză. Vorbind cu Roise despre Fringe, ne spune că față de celelalte Fringe-uri din lume (Edinburgh, Toronto, New York etc), acesta e singurul festival curatorial.

„Celelalte Fringe-uri”, ne spune, „sunt pe modelul „free market capitalism” - poți aduce absolut orice spectacol și dacă are succes, trăiește, dacă nu, nu. Și asta de obicei nici nu are legătură cu calitatea produsului, ci cu cantitatea de resurse pe care le ai ca să îți țină spatele. Dublin Fringe e un festival curatorial care încercă să lucreze pe un sistem mai democratic și să ofere sprijin unor artiști în care crede, chiar dacă nu produc întotdeauna opere „de succes”, dar au un proces autentic de căutare. Încercăm să creăm o fundație solidă prin care artiștii să se poată dezvolta. Nu suntem un festival bogat, dar încercăm să oferim tot ce se poate ca să creăm condițiile cele mai bune pentru creație. Și ne-am dat seama că pentru a-l sprijini cel mai bine trebuie să dezvoltăm o relație cu artiștii, adică Fringe-ul să fie mai mult decât doar un eveniment de 2 săptămâni care se întâmplă o dată pe an. Ne-am hotărât deci să avem un program pe termen lung, în care timp de un an să lucrăm cu artiștii. Am reușit să obținem un sediu destul de mare acum și lucrăm la asta de mai mult de trei ani, în sfârșit am reușit asta - avem aici 2 studiouri, camere de scris. Nu vrem să fim doar locul unde aceste producții „apar” sau „au premieră”, ci locul unde producții cresc și se dezvoltă - ca un incubator. Oferim unul dintre studiouri gratis pe întreaga durată a anului artiștilor care au nevoie de el, pe celălalt îl inchiriem pe șase luni, ca să ne ajute să plătim chiria. Mai avem săli pentru workshopuri și conferințe. Mai avem un loc pentru scris căruia îi zicem „celula”, unde nu e nimic altceva decât un birou și o lampă, nimic pe

pereți, locul perfect dacă vrei să te retragi în liniste și să scriși. În acest an tema e participarea, pentru că, deși în ultimii ani s-au întâmplat (și se întâmplă) multe lucruri grave pentru Irlanda, oamenii totuși nu acționează. Toată lumea e apatică, mulți se manifestă pe Twitter, dar nu există nicio mișcare în masă. Într-un fel tema asta de „playground” și de participare are scopul de a provoca oamenii să devină activi într-un fel sau altul. Nu vrem să pornim „o revoluție”, dar vrem să vedem de unde provine apatia asta și să vedem cum se pot mobiliza oamenii. Anul trecut tema era „brave new world” și a fost destul de confruntațional și curajos, dar și mai dark. Acum simt că Dublin-ul avea nevoie de mai multă culoare și de un pic de optimism. Dar și să devină mai angajat. De asta am pus accentul în acest an pe spectacole participative”.

Sfat pentru tinerii artiști din România? - „Trebue să fiți conectați la ce se întâmplă în țară, dar și la ce se întâmplă în afară, mereu. Cred că Fringe-ul și calitatea pieselor prezentate au crescut foarte mult pentru că timp de multă vreme am încercat să aducem și să prezentăm lucrările artiștilor internaționali, și la început cred că ce am adus „din afară” era mult mai bun și mai interesant decât ce se făcea aici și așa s-au dezvoltat lucrurile, artiștii de aici au început să facă lucruri mai bune. Dacă artiștii din România vor să producă lucruri noi, nu cred că spectacolele lui Purcărete sunt cele care o să îi ajute cel mai tare. Adică Purcărete și ce face el e valoros, dar e la cu totul altă scală. Producțiiile pe care le-am văzut invită când am fost în Festivalul de la București erau toate sau aproape toate de genul asta, producții grandioase și pe foarte mulți bani, și cred că ar trebui adus și arătat și alt tip de lucruri - mai aproape de prezent ca și conținut, și cu o estetică diferită, mai „sărăcă” poate. Adică nu atât de grandioasă. Cred că în timp ce încercați să vă găsiți stilul, vocea și să creați o platformă funcțională, trebuie să fiți mereu conectați și la ce se întâmplă în afară și puteți găsi suport și inspirație acolo”.



Nationalism and interculturalism

Alina Nelega gives a lesson in the benefits of interculturalism, taking as a model the National Theater in Târgu-Mureş. The term "national" in this context is not a simple concept, expounds Nelega, since the Târgu-Mureş theater is the only institution of its kind that hosts both a Romanian and a Hungarian company that have been working and thriving together.

Compania „Liviu Rebreanu” a Teatrului Național din Târgu-Mureș împlinește anul acesta, pe 10 noiembrie, 50 de ani de la înființare. Deci s-ar zice că avem un teatru național de 50 de ani și o companie „Liviu Rebreanu” de 50 de ani.

De fapt, nu e aşa.

Vorbim, desigur, despre unicul teatru național din România care are două trupe, una română și una maghiară - căci se află într-un oraș care a fost predominant de tradiție și cultură maghiară, până prin 1962, când o promoție a IATC-ului (Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică din București) a înființat (prin repartiție guvernamentală) teatrul românesc, în cadrul vechiului teatru secuiesc din oraș. Comunitatea de români urma să crească și aşa s-a întâmplat, până când azi ea a ajuns cam de aceeași mărime cu cea maghiară. Orașul este, aşadar, împărțit în două.

Trupa română se numește „Liviu Rebreanu” doar de vreo zece-doisprezece ani, deși Liviu Rebreanu nu a călcat prin Târgu-Mureș (nu prea avea ce să caute acolo). Dar Rebreanu, scriitor și om politic, poate fi folosit ca simbol al românilor noștri. La fel cum, în același oraș, statuia lui Mihai Viteazul (care nici el n-a călcat în Târgu-Mureș niciodată) slujește acelorași scopuri subliminale. Să nu vă imaginați însă că maghiarismul se lasă mai prejos. Statuia lui Rakoczi, principă maghiar care

Naționalism și interculturalitate

Alina NELEGA

n-a pus piciorul în viața lui în orașul de pe Mureș, tronează și ea ca un alt simbol: de data aceasta al maghiarității.

Un alt neadevăr este că Teatrul Național are 50 de ani: el există doar de prin 1978, astfel că nu poate avea venerabila vîrstă. Și există prin decret prezidențial ceaușist, iar nu prin tradiție istorică, asemenea naționalelor românești din Craiova, Iași și București. Sigur, în Transilvania, „național” are o altă conotație.

Lucrurile acestea nu ar fi neapărat relevante, dacă n-ar fi vorba despre teatru, artă care, fie că ne convine, fie că nu, legitimează încă identitatea unei comunități. Că este sau nu ancorat în realitate, că este sau nu prezent în viața noastră, că ne place - sau nu -, teatrul contează. Ca instituție, ca reprezentare.

De 50 de ani alături de trupa maghiară, teatrul românesc din Târgu-Mureș stă sub semnul interculturalității. Oricât de mare ar fi dorința de izolare culturală, de entropie naționalistă, istoria arată că realitatea a fost și este alta. În toată această perioadă, regizori români au lucrat cu actorii maghiari - și invers - și au montat dramaturgi români la secția maghiară - și invers. Teatrul maghiar din Transilvania a fost mult influențat de teatrul românesc (în bine!), iar teatrul românesc a beneficiat de contactul privilegiat cu o altă cultură - mai ales cu o altă dramaturgie, dar și cu un alt etos al actorului. De curând, actori maghiari joacă în spectacolele românești - și invers. De curând, spectacolele românești se joacă cu subtitluri maghiare, și invers. Interculturalitatea există, oricât ne-ar deranja acest lucru și a nu o recunoaște înseamnă a ne trezi în postura lui Jourdain, care află brusc că toată viața a vorbit în proză fără să-o știe. Așa și noi - ne credeam naționali și uite că suntem interculturali! Oricât am crede că suntem separați unii de alții, trăim împreună, fie că vrem, fie că nu. Ne influențăm unii pe

alții: românii din Ardeal sunt altfel decât ceilalți, din alte provincii istorice, iar ungurii din Transilvania sunt altfel decât ungurii din Ungaria. Oare de ce? Să fie interculturalitatea o gogoroșă cosmopolită de „political correctness” sau este o realitate pe care nu vrem să o vedem, fiindcă decretele prezidențiale, repartițiile guvernamentale și ordonanțele de urgență ne guvernează viață?

În Statele Unite există un oraș numit Iowa, care, oricât ar fi de ciudat, nu este capitala statului cu același nume. Acest oraș are însă o reputație metafizică. Nu se știe din ce motiv - posibil eşantioane specifice de populație, receptivitate maximă, mare campus universitar și.a. - cel care câștigă poll-ul prezidențial în Iowa câștigă alegerile. Iowa dă pulsul alegerilor prezidențiale în Statele Unite, căci Iowa este inima electoratului american - și acest lucru se verifică de fiecare dată.

Târgu-Mureșul este un fel de Iowa românesc. Aici se experimentează românisme și maghiarisme, instituții bicefale, cu „secții”, spre deosebire de alte orașe din Ardeal unde există teatru românesc și maghiar (Timișoara, Oradea, Satu-Mare, Cluj). La Târgu-Mureș este menținută, de frici, prejudecăți și politici retrograde, tensiunea care vine din minciuna existenței într-un unic model cultural.

Dar, de curând, la Târgu-Mureș s-a schimbat o strategie. Există un teatru... național care își propune, pentru prima dată în ultimii douăzeci de ani, să exerceze normalitatea prin cultură. Pentru că cele două culturi, română și maghiară, reprezentând cele două comunități ale orașului, română și maghiară, sunt diferite. Nu sunt una și aceeași. Nu sunt o singură comunitate „națională”. Interculturalitatea este o cale pe care merg împreună, încercând să se reîmprietească, după traume istorice. În prezent. Acum.

Eu sănă primarul vostru

Mihaela MICHAILOV



„Bună-ziuă, cetăteni ai orașului Azuga, Azi inaugurăm viitorul. Azi inaugurăm noua sală de sport. Eu, primarul vostru, voi asfalta străzile distruse, voi reamenaja terenul de fotbal, voi repară fabrica de sticlă, și fabrica de postav, și fabrica de salam, și fabrica de șamotă. Voi face încă 20 de locuri de joacă. Voi face blocuri pentru oamenii săraci. Voi face un hotel de 5 stele pentru nevoiași. Voi face în sala de sport și o făbricuță de bani. La revedere cetățenii mei!

Primarul vostru”

Fragmentul face parte din discursul primarului, scris de către copiii care au venit în luna august la atelierele Școlii de Vară de la Azuga, proiect în care am participat alături de Alexandra Cucu (psihoterapeut), Mădălina Dan și Mihaela Dancs (coregrafe și inițiatorele Școlii de Vară), Ana Drăghici (artist vizual) și Paul Dunca (dansator și coregraf). **Școala de Vară** este un proiect-pilot de educație prin artă și intervenție culturală, adresat copiilor cu vîrstă cuprinsă între 6 și 13 ani, din categorii sociale diverse și cu niveluri de pregătire diferite. Proiectul a creat un cadru de integrare și exprimare pentru copiii de etnie romă, care trăiesc în vecinătatea Sălii de Sport – locul desfășurării atelierelor -, în care a avut loc, pe 1 septembrie, premiera spectacolul **Azuga noastră**.

Atelierele de mișcare, dans și scriere s-au concentrat pe dezvoltarea sentimentului și conștiinței de apartenență ale copiilor la spațiile în care trăiesc. Copiii au fost provocați să vorbească despre Azuga vizibilă, despre locuri din oraș de care se simt legați, despre spații care au fost distruse și pe care ar vrea să le reconstruiască. Cum arată Azuga noastră? Cum ar putea să arate Azuga viitorului? În ce lume ne dorim să trăim și cum am

putea transforma crusta dorințelor în miezul realității? În ce măsură sătem în stare să schimbăm ce trăim, pentru noi și pentru cei din jur? Copiii trasează harta imaginară a unui spațiu urban posibil și palpabil, care ajunge să le aparțină pentru că îi reprezintă. Orașul devine astfel o construcție a solidarității participative, care îi incită pe copiii-cetăteni să-și imagineze modele de implicare și forme de existență în care se simt activi. Orașul se transformă într-un proiect social de intervenție colectivă în imaginarul schimbării. Conștiința apartenenței la lumea din jur le dă copiilor posibilitatea de a-și imagina viața de mîine în contexte diferite decât cele de astăzi, de a fi parte din schimbarea pe care o provoacă.

Capitalul narrativ simbolic al orașului, poveștile prin care fiecare copil recuperează felii din istoria mobilă a spațiului urban, poartă o triplă amprentă temporală. Amprenta trecutului și prezentului-în-transformare – „locul meu preferat din Azuga era terenul de fotbal. Acum, terenul e distrus, distrus. Acum acolo nu mai e nimic” (Eugen, 11 ani) – și amprenta viitorului – „Mi-aș dori ca strada Umbroasă, unde locuiesc oameni săraci, să fie locul cel mai frumos de pe pămînt” (Marina – 9 ani). Orașul copiilor devine un puzzle al dorințelor, care le transferă imaginația în proiect social de implicare în existența comunității. Visele copiilor mișcă realitatea lumii în care trăiesc.

Atelierele s-au bazat pe crearea unui grup comun de acțiune, pe transformarea copiilor într-o colectivitate în care fiecare devine capabil să spună o poveste, devine conștient că, prin ceea ce face, îi poate influența pe cei care îl privesc. Miza esențială a Școlii de Vară a fost activarea rolului de grup, în care pozițiile de putere se neutralizează, în care copiii învăță că doar împreună pot construi ceva care să îi reprezinte. Dimensiunea competițională,

I'm your Mayor

The Azuga Summer School is a project of “education through art and cultural intervention”, writes Mihaela Michailov, one of its coordinators. The children, aged 6 to 13, were engaged in workshops of movement, dance, and writing where team work was emphasized, thus fostering a sense of community and of belonging to the inhabited space, in this case the city of Azuga. One of the projects was the drafting of a mayor's speech at the opening of a new gym. “The city thus becomes a social project of collective intervention in the imaginary of change,” concludes Michailov.

atât de mult exacerbată în cadrul școlar, devine astfel extrem de puțin relevantă. Copiii ajung să înțeleagă, prin exerciții creative, că există contexte sociale în care doar dacă devin parte consistentă și solidară într-o construcție în care colaborează unii cu alții pot modifica ceva. Se anulează astfel *mitologia primului în clasă*, în favoarea predominării unei comunități de nevoi și aşteptări, care, în loc să disociază forțele, le armonizează. Raportarea ego-stimulativă pierde teren, coerenta viziunii și acțiunii de grup fiind centrale. În conceperea discursului de inaugurare a sălii de sport, citit de primar, fiecare copil a contribuit cu o dorință, textul final cumulând, de fapt, aşteptările grupului. Interpretarea *rolului ficțional* al primarului de către un copil constituie un gest de asumare politică a unui *rol social* care îl face pe copilul respectiv conștient de responsabilitatea sa în colectivitate și, mai ales, de „cererile” celor pe care îi reprezintă. Copilul devine vocea unui grup pe care trebuie să-l cunoască și, alături de care, poate produce schimbări relevante pentru comunitate. Din acest punct de vedere, copiii sănă interpreții și actanții viitorului.



Pirandello sau postdramaticul avant la lettre

Mirella NEDELCU-PATUREAU

Pirandello or the postdramatic avant la lettre

Among the great scandals of theater history is the 1921 premiere of Luigi Pirandello's *Six Characters in Search of an Author*. Starting with the question of what was so shocking, and what is still relevant today in Pirandello's oeuvre, Mirella Nedelcu-Patureau analyzes a series of productions from Lucian Pintilie's 1987 staging of *Tonight We Improvise*, to the *Six Characters* directed last year by Stéphane Braunschweig at Avignon.

Nici Pirandello, nici Cehov nu au avut noroc cu primele lor piese. *Pescărușul* a fost mai întâi o cădere la Sankt Petersburg în 1896, pentru a triumfa doi ani mai tîrziu la teatrul de Artă din Moscova, în regia lui Stanislavski, pe atunci în căutare de „forme noi”. În 1921 *Şase personaje în căutarea unui autor*, „manifest” pirandellian prin excelență¹, provoacă un scandal teribil la Teatro Valle din Roma, agravat de prezența dramaturgului, nevoit să înfrunte publicul sub un puhoi de insulți și huiduieli, stil *Buffone și Manicomico*, adică pur și simplu, obsedat psihopat! Trebuie spus însă că suntem în pragul anilor nebuni, ce prelungesc și potențează avangardele începutului de secol, cînd scandalurile dadaiste sau suprarealiste se țin lanț. Aici însă ne aflăm mai degrabă într-un conflict de *arrière garde*, și mai ales în anii ce pregătesc triumful fascismului italian: un public burghez și conservator e confruntat cu un

tip de spectacol ce-i zdruncină obiceiurile mintale, scutură un confort teatral soporific și tradițional. Pirandello va utiliza de altfel această scenă trăită într-un text din 1925, *Ciascuno a suo modo* (*Fiecare în felul său*) unde intermediiile erau jucate în foaierul teatrului, invadat de un public dezlănțuit, împărțit în două tabere furibunde. și astfel vocile reale, teatralizate, devineau un Public-Personaj, implicat în discursul metateatral pirandellian. Ce i-a șocat de fapt pe spectatorii italieni din 1921? Sau la ce putem reduce, în câteva cuvinte, nouitatea formulei pirandeliene? Mai puțin drama scabroasă a unei familii burgheze și transgresiunile morale cu consecințe tragice - incest virtual, o fetiță încercată, un alt copil ce se sinucide – totul prezentat destul de corosiv și de ironic- ci faptul că publicul era invitat să asiste la o comedie *defăcut* și nu *gata făcută*. Mai mult, publicul se regăsește într-o atmosferă de repetiție pe o scenă goală, cu vedere spre culise și e obligat să asiste la un decodaj critic și tehnic al unui spectacol de teatru. Cît despre esența pirandellismului, autorul ne simplifică sarcina, în cele zece pagini ale prefaței din 1925, unde reia dilema ireductibilă între viață și formă și aplicarea ei la expresia teatrală. Piesa e reluată imediat la Milano și la New-York unde triumfă, ca și la Paris, unde Georges Pitoëff o pune în scenă la Comédie des Champs Elysées în 1923.

Şase personaje pe Cîmpiiile Elizee

Georges Pitoëff, unul din cei patru mari regizori ai Cartelului, voia demult să joace piesa lui Pirandello și mărturisea: „Dintre toți autorii străini pe care i-am montat, Pirandello a fost fără îndoială cel mai viu, cel mai *tînăr ca spirit*. Pentru a rezuma într-o expresie psihologică lui Pirandello, trebuie să recunosc că era posedat de spiritul scenei, că era *Teatru devenit om*.² La început, colaborarea cu dramaturgul nu a fost fără dificultăți. În realitate, didascaliile precise și imperitative nu lăsau regizorului prea multe posibilități. Piesa nu are nici acte, nici scene. La intrarea în sală spectatorii găsesc cortina ridicată, scena goală, fără decoruri, într-o obscuritate aproape totală. Fotografiile din 1923 confirmă o fidelitate perfectă față de indicațiile autorului. Intrarea celor șase personaje, la începutul piesei, este un moment capital pentru Pirandello. Introduși din fundul scenei, „la apariția lor, o lumină stranie, de-abia perceptibilă și care pare că emană din ei, îi înconjoară ca un abur al realității lor fantastice.”³ Pitoëff a imaginat o „descindere din cer” (*deus ex machina*) într-un ascensor scăldat într-o lumină verde. În final, personajele intrau în sir din nou în ascensor și dispăreau în înaltul scenei. Pirandello, speriat de scandalul de la Roma, voia să evite o altă provocare și s-a opus la început. Asistând însă incognito la o repetiție, s-a lăsat convins de această

2. Jacqueline Jomarron, Georges Pitoëff, metteur en scène, *L'Age d'homme*, Lausanne, 1979, p. 137. Citatele ce vor urma despre acest regizor fac referință la acest volum.

3. Pirandello, *Théâtre*, versiune franceză de Benjamin Crémieux, Gallimard, Paris, 1956, tome 1, p. 12.

1. Printre schițele premergătoare amintim două nuvele, *Tragedia di uno personaggio*, 1911, și *Colloquio coi personaggi*, 1915, și mai ales un început de roman rămas neterminat, cu un titlu omonim cu piesa.

soluție. Dar în indicațiile modificate ale ediției definitive a textului, personajele vin doar din fundul sălii și se urcă pe scenă. În 1925 Pirandello preconizează pentru prima dată utilizarea de măști pentru a sublinia sensul profund al piesei: măștile fac din personaje figuri imuabile, creațuri mai reale și mai consistente decât „naturalul instabil” al Actorilor. Pitoëff utilizează un machiaj alb, Brasillach, la reluarea în 1937 de la teatrul Mathurins, vorbește de „marionete devastate și tragic”, iar Artaud evocă chipurile care debarcă din ascensor, „de-abia ieșite dintr-un vis”, „chipuri de spectre” dispărând în același ascensor „rînduite ca niște momii”. Antoine a fost impresionat de puterea halucinatoare a spectacolului. Cînd piesa intră la Comedia Franceză în 1952, în regia lui Fernand Ledoux, critica regretă „vehemența surdă” a lui Pitoëff care dădea „impresia că adevărata sa ființă era în altă parte.”⁴

Un Pirandello poate ascunde un alt Pirandello

În 1987 Pintilie monteaază *Astă seară se joacă fără piesă* (*Questa sera si recita à sogetto*), în scenografia lui Rau Boruzescu, cu care a semnat de altfel toate spectacolele sale la Théâtre de la Ville din Paris. De la bun început, regizorul introduce cu umor o anume distanță livrescă față de spectacolul pe cale să se realizeze în față publicului: sunt proiectate diapoitive cu portrete ale dramaturgului,

texte succinte și ironice despre teatru și dilemele sale. Opera - muzica generoasă a *Trubadurului* lui Verdi - participă și ea la convenția spectacolului care se desfășoară strălucitor și excesiv. În timpul antracelui, între sală și foaier funcționează un circuit interior de televiziune. Pe un ecran suspendat deasupra scenei, publicul rămas în sală, poate urmări Personajele care evoluează printre spectatori în foaier și la barul teatrului. Procedeul nu mai revine în spectacol, dar în mod paradoxal, acest efect de *ciné-vérité* întărește ideea de teatru în teatru. Finalul revine la iluzia cinematografică, ultim efect de distanțare. Actorii vin la rampă și-și spun texte în fața unor microfoane, ca pentru o înregistrare de postsincronizare, în vreme ce pe ecranul din spatele lor - care a servit pentru proiecțiile din antrac - îi revedem în prim plan, cu stop pe imagine. Scena e reluată, în buclă, ca un incident tehnic care va pune capăt ultimelor iluzii de realitate.

Braunschweig, între commedia dell'arte și reality show

Aflat astăzi la cel de al doilea spectacol cu Pirandello, Stéphane Braunschweig a ales și el „noile tehnologii” pentru a se situa între realitate și ficțiune: mai precis un platou de televiziune, camere de luat vederi, deși sala de lectură la masă rămîne punctul de plecare. Spectacolul a fost creat vara trecută la Avignon și reluat la Théâtre de la Colline. Taxat deja ca un „clasici”, teatru pe care-l practică Braunschweig, cu viziuni ușor de recunoscut, căci semnează întotdeauna și scenografia, sobră, elegantă, ce intensifică textul și expresivitatea sobră a jocului actoricesc, nu e străin de tendințele ce traversează astăzi toate artele scenei. Si pariu pe care ni-l propune de astă dată pleacă tocmai de la această discuție despre teatru contemporan, reactivând tăciunii lăsați sub spuză de

întrebările pirandelliene. Cele *Şase Personaje* ţăsesc brusc pe un platou de televiziune unde o echipă de actori discută viitorul lor spectacol. Braunschweig a văzut aici un simptom specific al epocii noastre: dorința de a mediatiza propria viață pentru a-i da un sens. Gîndîți-vă la platourile de televiziune invadate de indivizi gata să-și povestească gîndurile și mai ales pornirile cele mai ascunse, la moda *reality shows*, tendință agravată de explozia retelelor sociale, facebook și altele. Decorul e simplu, cu mai multe spații de joc: în dreapta, sala de lectură la masă, în stînga, o platformă de un alb strălucitor cu două camere de filmare și un mare ecran în fundal. O oglindă uriașă în fundalul sălii de lectură reflectă sala, procedeu curent de alțfel în regia modernă. Braunschweig a scris un prolog, după o serie de improvizări cu actorii, ce se întrebă cum trebuie să arate teatrul de astăzi, care e rolul textului, al autorului, pe cale de dispariție. Si, în acest moment, din dreapta sălii urcă spre scenă cele *Şase Personaje*, anacronice și aproape caricaturale. Revenim în parte la textul lui Pirandello, cu cîteva inserturi cînd actorii lui Braunschweig improvizează pe marginea dramelor invocate, momentele video și imaginile traficate alternează cu scene melodramatice jucate live. Unde e viață, unde e ficțiunea? Regizorul de pe scenă, alter ego-ul lui Braunschweig însuși, care nu se crăță, cu o anume auto-ironie, ramîne singur și buimac pe scenă, în vreme ce fundalul din placaj se prăbușește și dezvăluie silueta unui personaj rigid, ce pare a fi minuit totul din umbră, purtînd pe față masca binecunoscută a lui Pirandello. Morala: scuturați teatru, filmați-l, distrugeti-l, în spate se ascunde întotdeauna silueta secretă a autorului, indestructibil.

4. *Théâtre des Arts, condus de Georges și Ludmila Pitoëff vine în turneu la București în 1926 cu mai multe titluri dintre care *Şase personaje* în căutare de autor. În Facla, 21 februarie, 1926, citat în Istoria teatrului în România, vol. III. Editura Academiei Române, București, 1973, p.115.*



Caragiale and the aesthetic of absence. A dramaturg's journal

As the dramaturg for the production of Leonida Gem Session directed by Gábor Tompa at the Hungarian National Theater in Cluj, András Visky shares reflections and ideas that inform the company's approach to Caragiale's well-known text. With the intention to bypass the layers of clichés that render harmless the writing of the Romanian classic, Visky expounds the approach of an aesthetic of absence, in which spectator and actors alike are deprived of the security of a single monolithic meaning. Caragiale is dislocated from the theatrical tradition and defamiliarized through placing it in another context, the language of the Securitate dossiers.

În timpul repetițiilor spectacolului cu „Leonida Gem Session” la Teatrul Maghiar de Stat din Cluj, regia Gábor Tompa, am avut ocazia de a mă confrunta cu ideea unui teatru în care actorul este invitat să iasă din rutina abordării dramatice convenționale a unui text scris pentru teatru (este vorba de „Conul Leonida față cu reacțiunea”), în decursul căreia spectatorul, mai mereu infantilizat de spectacolele de teatru, este luat de mâna și condus spre o idee centrală, un înțeles ultim, univoc, de dinainte stabilit al actului scenic. Nu este vorba de exilul, torționarea sau degradarea scrierii în numele mizanscenei atotputernice, ci de ieșirea din tiparul spectacolelor caragialiene care instituie de regulă o atmosferă reconfortantă, deopotrivă pentru public și pentru creatorii spectacolului de la regizor la actori și, la urma urmei, pentru întreaga instituție a teatrului, cum că personajele („characters” ar fi mai bine spus aici) sunt Ăia, cei care nu sunt prezenți la spectacol, nici nu vin de aici. Potrivit tipologiei noastre culturale, ei sunt prin excelență locuitorii mahalalei, incapabili să înțeleagă ce se întâmplă cu ei, creatori neobosiți ai mitologiilor despre puterea politică adversă, oricare ar fi ea, și „poftele ei

Caragiale și estetica absenței. Jurnal de dramaturg

András VISKY

antinăționale”.

Intenția abolirii clișeelor în procesul montării unui text devine însă o problematică cât se poate de practică cu privire la limbajul teatral pe care îl avem la înămână, și care, vom experimenta aceasta vrând-nevrând, va determina modul de înțelegere a scrierii dramatice. Caragiale, în mod paradoxal, din autor sarcastic, ba chiar batjocoritor și cinic, dar cel puțin incomod, este transfigurat într-unul „de-al nostru”, iar „câtă vreme sunt ai noștri la putere, cine să stea să facă revoluție” (în teatru)? Actul de abolire al acestei opozitii binare liniștitore „Āia și Noi” și propunerea unei înțelegeri actuale și vitale, referitoare, inevitabil, doar la noi, cei care luăm parte la procesul de repetiție, ni se va înfățișa ca și un experiment în care, în percepția spectatorului de mai târziu, distanță dintre Personaj și Actor devine minimă, și, dacă este posibil, dispără cu totul.

„Actorul trebuie să supraviețuască, și nu să joace” – spunea Heiner Goebbels într-o conferință ținută la European Graduate School, el însuși fiind nu numai un practician, dar și veritabil teoretician al unei posibile estetici a absenței. Un asemenea demers regizoral și actoricesc metamorfozează spectacolul teatral, închis și repetabil, într-un eveniment în decursul căruia spectatorul este pus în situația de a se simți oarecum singur, neavând o călăuză de încredere, precum convențiile teatrului mimetic, care îi vor arăta direcția și sensul, și nici siguranța unui parcurs bine definit ce îl va recompensa cu o nouă înțelepciune aforistică „despre lume și viață”, cea din afară de regulă, avându-i pe actori și pe toți făuritorii spectacolului de partea lui. Este oare posibil ca dramaturgia lui Caragiale să ne fie complice fără să n-o transformăm pe neobservate într-un teatru de divertisment, în care se râde copios pe baza unei amnezii culturale colective...? Teatrul absenței însă „disperează centrul, dislocă subiectul, destabilizează sensul” (Elinor Fuchs), ne pune deci în situația în care nimic nu poate veni din afara noastră în a înțelege cine suntem și cum trăim. Este un teatru care ne

consideră maturi în sensul, acum, cel mai direct și practic al cuvântului, adică subiecte capabile să înțeleagă poziția lor socială. Înțelegând-o și asumând-o, ei nu vor amâna acțiunea concretă și relevantă, dincolo de abordarea critică și distanță a conflictelor „înfățișate” și „jucate” în spectacol. „Drama nu se produce pe scenă”, afirma Heinrich Müller, referindu-se la lumea de dinofara spațiului ficțiunii dramatice, care acoperă, în loc să releve ceea ce este dincolo de ficțiune. Una dintre tehniciile esteticei absenței, menționate și de Heiner Goebbels în conferința amintită, este respingerea asupririi de către poveste, adică a expunerii liniare a unei narări care te consolează prin imaginea unui timp teleologic, obiectiv și neutru. „Tot ceea ce nu este o poveste, poate să fie piesă de teatru” – afirma regizorul compozitor, parafrând-o pe Gertrude Stein.

În cazul experimentului Caragiale adevărată mișă a fost tocmai ieșirea din povestea lui Leonida și Efimița prin crearea unui context în care farsa caragialiană devine cât se poate de evidentă și, în consecință, neașteptată. S-a încercat ca piesa, atât de familiară consumatorilor de teatru, să fie dislocată din tradiția ei teatrală; s-a creat deci în spectacol un context cu ajutorul faptelor de limbă importate din dosarele de urmărire informativă ale anilor săptămânii și optzeci, aducerea prin aceasta în discuție a moștenirii întunecoase și respinse, care însă ne obsedea în mod sistematic, colonizând, practic, limba pe care o folosim în spațiul public.

Această moștenire comună este, cred, una vitală, dar riscă să se conserve ca un exemplu al „banalității răului”, în loc să devină o imensă sursă de putere morală, la fel ca tragediile antice, care tematizează obsesiv cele mai sumbre întâmplări din sânul comunității, nelăsându-ne nici o fărâmă de iluzie cu privire la adevărată natura a caracterului uman, în privința căruia secolul care a trecut, rămânând cu noi cu desăvârsire, ne furnizează o imensă bază de date, cea a instituționalizării răului din noi.

Încă de la înființare, acum patru ani, revista Scena.ro a urmărit constant să descopere noi voci critice cărora să le ofere o platformă de exprimare. Așa cum se întâmplă adesea, am găsit ceea ce căutam în cu totul alt loc decât ne-am fi așteptat, iar articolele din paginile următoare sunt o dovedă în acest sens. Ele aparțin unor masteranzi ai Centrului de Excelență în Studiul Imaginii, înființat la inițiativa domnului profesor Sorin Alexandrescu, care se ocupă în continuare de dezvoltarea acestui centru, devenit într-un timp un reper al vieții academice de la noi. Andreea Breazu, Daniela Ștefănescu și Mona Timofte sunt, sperăm noi, doar primii trei autori dintr-o serie mai amplă care va dovedi că interesul pentru cercetare și creativitate academică se manifestă și în relație cu artele spectacolului. (C.M.)

CESI

CESI este primul centru de cercetare post-universitară din România în domeniul științelor socio-umane acreditat cu titlul de EXCELENȚĂ de către Consiliul Național al Cercetării Științifice din Învățământul Superior (CNCSIS), în anul 2001. CESI face parte din Consorțiul dintre Universitatea din București (UB) și Universitatea de Arhitectură și Urbanism „Ion Mincu” (UAUIM) – București, începând cu decembrie 2003.

Centrul de Excelență în Studiul Imaginii al Universității din București a fost înființat pentru a dezvolta, a coordona și a executa proiecte de

cercetare, teze de doctorat și cursuri de masterat în domeniul de competență ales – studiul interdisciplinar al imaginii -, acreditat de CNCSIS.

Acest studiu, în viziunea CESI, se situează la confluența mai multor discipline din cîmpul științelor umaniste, precum: filosofie, estetică, semiotică, teoria literaturii, teoria și istoria artelor, istorie, cultură vizuală. CESI se axează nu numai pe cercetarea imaginii vizuale și a imaginii literare, ci și a altor forme de expresie și comunicare.

Mai multe detalii la:
www.cesi.ro/ro/info/misiune.htm



Pipilotti Rist - Installation view, 'Partit amistós – sentiments electrònics', Fundació Joan Miró, Barcelona, Spain, 2010
 Courtesy the artist and Hauser & Wirth; Photo: Pere Pratdesaba

dosar



Daniela ȘTEFĂNESCU a studiat comunicarea timp de 3 ani și a lucrat în domeniu încă 1 și jumătate. În paralel, și-a conservat interesul pentru artă și zone conexe prin proiecte independente și un master în domeniul studiilor vizuale. Este interesată să descopere cum funcționează arta ca factor de schimbare la nivel personal și în comunitate. Daniela își împarte timpul între prieteni și asociația Oricum, unde se ocupă de comunicare pentru proiecte din zona industriilor creative.

Pipilotti Rist – aici începe corpul tău

Muzeu = spațiu terapeutic

Pipilotti Rist e efervescentă și explozivă. Când vorbește despre munca ei, preferă să se numească "social worker" în loc de "artist". Face artă video de tip instalație, menită să redefinăască complet relația cu spectatorul. Universul "pipilottian" explorează corporalitatea, senzația de prezență (fizică) în lume. Lucrările ei au ceva fluid și acaparant care te face să te gândești la tine ca la o bucată de corp într-un ocean de senzații. Un sentiment de *eliberare*, de ieșire dintr-un ambalaj (corpul) pris în fiecare zi în alte sute de ambalaje (case, mașini, clădiri de birouri).

Pipilotti (pe numele real Elisabeth Charlotte Rist) a absolvit facultatea de artă în Elveția, iar la începutul anilor '80 a început să experimenteze. Mai întâi cu proiecții video și scenografie pentru trupe de muzică punk, apoi ca artist independent, dar muzica și cultura pop au continuat să joace un rol important în tot ce a urmat. Camera video, computerul și spațiul muzeelor/galeriilor sunt instrumentele de care se folosește pentru a transforma bucăți din realitatea imediată într-un univers senzorial personalizat, menit să creeze o experiență revelatorie. Rist decupează din realitatea imediată (care poate fi realitatea corpului feminin, un drum până la supermarket sau o melodie ascultată obsesiv la radio) sunete, imagini, muzică, senzații și le pune în fața privitorului, invitându-l să-și descopere singur corporalitatea, cu potențele și limitele sale.

Suntem creaturi "spațiale".

"Oamenii transformă permanent spațiul scriind în el sau atașându-i o încărcătură", spune Richard Schechner în descrierea performance-urilor antice și moderne. Un mecanism asemănător formează și miezul experienței create de Pipilotti, un produs hibrid în care arta video se întrepătrunde cu performance-ul, pentru a explora interacțiunea dintre tehnologie și corpul vizitatorului și efectele produse de această interacțiune. Totul pornește de la crearea unei scenografii care să angajeze privitorul. Artista construiește **medii (environments)** care stimulează fiecare simț. După primul pas făcut în "mediul Pipilotti" privitorul este liber să adopte orice atitudine posibilă: poate să ţipe, să cânte, să se întindă, să se plimbe, să doarmă, să viseze. Pipilotti nu se mulțumește să se joace cu ecranele: adaptează locuri de privit, montează boxe în spatele lor, creaază găuri de lavă în podea și le populează cu un alter-ego nud care, în variantă video, strigă obsesiv către trecător: "I am a worm, you are a flower". În tavan implantează un ochi imens, iar pe pereti căte un plămân. Mediile ei sunt organisme care trăiesc, respiră, emană senzualitate. Iar dacă spațiul muzeului nu este suficient de permisiv pentru efectul dorit, Rist invadă și strada.

Când instalația *Eyeball massage* a fost găzduită de Hayward Gallery, Londra, vizitatorii au putut vedea în afara muzeului o sărmă imensă pe care erau înșirate piese de lenjerie feminină

grosolane. O mașinărie alăturată, "The Nothing Machine", producea baloane de săpun imense care se dizolvau în aer (ar fi putut fi mini-bombe sau flatulații care veneau dinspre lenjeria plutitoare, explică Rist). Un mod ingenios de a chestiona intimitatea și identitatea feminină, corpul în care încăpem zi de zi, felul în care ne raportăm la ceilalți.

În *Lob of the Lung*, Peperminta (personajul care va apărea ulterior și în primul film de lungmetraj al artistei) rumegă un câmp întreg de lalele, cu o plăcere delirantă. Pipilotti explică gestul prin dorința de a vindeca boala cotidiană a obsesiunii pentru curățenie și igienă. "Suntem atenți la detaliu, sofisticăți și pedanții, dar zi de zi producem TONE de gunoi, prin orice activitate,oricât de neînsemnată".

Majoritatea mediilor create de Pipilotti (*Pour you body out, Sip my ocean*) transformă spațiul într-o formă de *empowerment* pentru public. Organismul video își propune să ne ducă dincolo de limite (ale corpului, ale gândurilor sau ale lumii pe care o construim). La fel ca în teatru, spațiul devine unul dintre cele mai intime puncte de contact stabilite cu spectatorul: "We are spatial creatures, we respond instinctively to space. Our arrival into the world, in the moment of birth, is a spatial experience as we emerge from a safe, close environment in the vastness of an unknown expanse." (Aronson 2005).

Aceiunea de a veni la muzeu este în sine o atitudine spațială, un gest cultural, performativ, care ne aduce față în față cu o experiență diferită: Când vine la muzeu, vizitatorul își aduce corpul cu sine, într-un alt spațiu, în căutarea unei experiențe. Aici e principala deosebire față de viața de zi cu zi, unde vizualul (mass-media) vine la tine fără să faci nimic. Îți miști corpul și

Pipilotti Rist – here's where your body begins

Daniela Ștefănescu introduces the reader to the work of Swiss artist Pipilotti Rist, who prefers to call herself "social worker". Building environments and installations with the use of video, sounds and objects, Rist explores the spectator's sense of corporeality and challenges the audience's perceptions of physical presence in the world.

ajungi în spațiul muzeului, al cărui principal scop este **iluminarea**. Spațiul e imens, iar intenția este de a aduce un omagiu spiritului, ca într-o biserică" (Pipilotti Rist, despre expoziția *Pour your body out*).

Datorită tematicilor operelor ei, Rist a fost acuzată adesea de un feminism acerb care ar fi singurul motor creator. Universul ei este mai mult de atât: un spațiu deschis, visceral, în care ne permite să tragem cu ochiul pentru a ne bucura de entuziasmul și efervescența vizuală și pentru a ne simți, pur și simplu, liberi.

Bibliografie:

- Schechner, Richard, *Performance, introducere și teorie*, colecția FNT, Uniter, 2009
- Aronson, Arnold, *Looking into the abyss: essays on scenography*, The University of Michigan Press, 2008

Resurse online:

- The Guardian: <http://www.guardian.co.uk/artanddesign/video/2011/oct/05/artist-pipilotti-rist-eyeball-massage-video?intcmp=239>
- "Be nice to me": <http://www.youtube.com/watch?v=ZqqKYrjClVg&feature=related>
- "Ever is over all": http://www.youtube.com/watch?v=a56RPZ_cbdc
- "Selfless in bath of lava": <http://www.youtube.com/watch?v=so0FkUr6jtA>
- "Sip my ocean": <http://www.youtube.com/watch?v=VJhgIcbSEeM>
- "Behind the scenes with Pipilotti Rist, Pour you body out": <http://www.youtube.com/watch?v=89vgdELbVYQ>

Andreea BREAZU are 24 de ani și este licențiată în literatură universală și comparată la Facultatea de Litere, Universitatea București, masterand la Spectacol, Multimedia, Societate la Centrul de Excelență în Studiul Imaginii. A început un al doilea masterat – Visual Arts, Media and Architecture, la Vrije Universiteit în Amsterdam. Domeniul ei de cercetare este arta-și-tehnologia, iar primul efort în această direcție – lucrarea de disertație numită „o evoluție a sculpturii cinetice, de la Duchamp la contemporani, în contextul artei-și-tehnologiei”, este disponibilă pe blogul www.art1ficial.wordpress.com.



Biografia lui Wim Vandekeybus îl recomandă ca pe un artist cu multe fațete: performer, coregraf, regizor, fotograf. Spectacolele companiei lui, Ultima Vez, încrupăză toate aceste valențe în producții eterogene care evoluează tematic odată cu experiențele de viață și fazele existențiale prin care trec membrii Ultima Vez și colaboratorii lor artistic. Se poate spune că „dansul este doar o referință” în această lume pe care Vandekeybus o construiește și o definește de la spectacol la spectacol, „se elaborează o mitologie, în care corpul, instinctul, controlul și inconștientul sudează legături mereu schimbătoare”¹.

1. Erwin Jans, „Wim Vandekeybus”, Vlaams Theatre Institute: Kritisches Theater Lexicon, 1999, p. 32.

Wim Vandekeybus/Ultima Vez – istorii universale și catastrofe imaginare

Vandekeybus preferă să își descrie munca în termeni de teatru – un teatru vizual, fizic, muzical și narativ. Nu face dans, ceea ce îl interesează este ce se poate exprima (numai) prin dans.

După ce a colaborat timp de doi ani cu Jan Fabre, Vandekeybus a înființat, împreună cu un grup de performeri, compania Ultima Vez, debutând cu producția *What the Body Does Not Remember* (1987). Spectacolul e construit în jurul felului în care societatea se poartă cu trupul, supunându-l la o existență în care uită și

se uită pe sine. Această pierdere a contactului cu propriul corp are repercușiuni directe asupra instinctelor, cele care ne mențin în viață. Investigația lui Vandekeybus este la un pas de catastrofă: dansatorii sunt agili, aleargă, sunt însuflareți de mișcare, dar în pericol – pentru că își aruncă deasupra capului căramizi, sub care înțepenesc până când cineva îi smulge din acel loc, de regulă chiar înaintea impactului. Uitarea propriului trup are drept consecință anularea alertei instinctelor – astăzi trupul reacționează, dar nu există nici o garanție

Wim Vandekeybus/ Ultima Vez – universal histories and imaginary catastrophes

Andrea Breazu offers a critical panorama assessing the decades of performance work created by the Brussels based dance company Ultima Vez. Headed by the performer, choreographer, director and photographer Wim Vandekeybus , Ultima Vez produces a theater straddling and combining artistic mediums, resulting in an intensely visual, physical, and musical style. The company has been increasingly driven by the impulse of storytelling and reappropriation of myth, seeming to aim for what Breazu refers to as a form of Ur-theater.

pentru ce va face mâine. Vandekeybus a numit asta „o întoarcere la realitate”.

Astăzi, 30 de ani mai târziu după *What the Body Does Not Remember*, Ultima Vez pregătește producția *Booty Looting*, un alt spectacol despre memorie, prin prisma fotografiei: „Amintirile sunt deseori create sau distorsionate în baza fotografiilor. Proust acuza odată memoria vizuală că șterge, de fapt, amintiri. Gustul și atingerea sunt mult mai sensibile, dar vizualul domină. De aceea poți să îți amintești perfect lucruri pe care nu le-ai trăit niciodată, pentru simplul fapt că ai văzut imagini cu ele”².

Vandekeybus are o sensibilitate aparte când vine vorba de lumea animală. A copilărit la țară, tatăl său era veterinar, iar el a crescut în preajma animalelor, observând felul în care acestea își articulează prin mișcări dorințele, bolile, fricile. Într-o încercare de a contrabalansa umanizarea animalelor, Vandekeybus își animalizează performerii supunându-i la nenumărate teste limită pentru a își cunoaște astfel corpul, puterile și posibilitățile. Reacțiile instinctive și viața inconștientă sunt reminiscențe din lumea animală în spectacolele Ultima Vez. *Inasmuch as Life is Borrowed* (2000) e un spectacol care explorează tema conflictului dintre natură și pasiune umană, dar natura e prezentă ca un fir roșu în evoluția Ultima Vez (ex: *Moutains Made of Barking*, *In Spite of Wishing and Wanting* – vânătoarea de iepuri, *Monkey Sandwich* – vânătoarea umană).

Dominanta vizuală din producțiile lui Vandekeybus o constituie însă filmul. În *Her Body Doesn't Fit Her Soul* (1993) e incorporat pentru prima dată un film în spectacol; filmul e proiectat pe întreaga durată a spectacolului și introduce principalele teme. Din acest moment

2. Wim Vandekeybus, descrierea proiectului *Booty Looting* pe site-ul oficial al companiei.

Vandekeybus va realiza și va folosi des o componentă cinematografică, pe lângă faptul că multe dintre spectacole au fost ulterior ecranizate.

Peter Verhelst a colaborat în mai multe rânduri cu Vandekeybus scriind textele folosite în spectacol (*Scratching the Inner Fields*, *Blush*, *Sonic Boom*, *nieuwSchwartz*). Vandekeybus a introdus de-a lungul vremii elemente narrative tot mai complexe în producțiile sale, inspirându-se din literatură și din mituri, creând o textură complexă de povești și motive pe care le aşază la fundația lumilor descrise în performance-uri. Un exemplu în acest sens este *Puur 2005/Mountain* în care e arătată o comunitate izolată într-o lume post-catastrofă; performerii sunt înzestrăți cu o abilitate deosebită, pot trece prin timp și spațiu, de pe ecran pe scenă, inspirația acestui spectacol o constituie miturile despre uciderea inocenților. Cred că aceste reinterpretări ale miturilor reprezintă una dintre cele mai interesante componente ale operei lui Vadekeybus.

Blush începe în seara dinaintea nunții, o adunare informală la masă a celor care vor participa la evenimentul a doua zi. E vremea anecdotelor și a glumelor, fiecare are o poveste de spus și o poveste și mai bună de spus. E un ritual al conversației, vechiul obicei al spunerii de povești, limba nici măcar nu contează, fiecare performer își spune istoria în limba nativă, contează gesturile, actul de a sta la povestire. O altă caracteristică este imposibilitatea de a duce o poveste până la final. De multe ori în spectacolele lui Vandekeybus, frustrarea de a fi întrerupt, de a nu fi lăsat să termini istoria marchează un moment de ruptură fie în parcursul personajului, fie în evoluția întregului scenariu. În *Monkey Sandwich*, se întrețes foarte multe povești cu tâlc, morale vechi și fragmente literare care sunt schimbate între personaje ca într-un troc de minciuni intoxicate, iar

sursa lor principală este personajul – regizor (interpretat de Jerry Killick). Și în acest spectacol Vandekeybus prezintă o comunitate utopică, retrasă, un proiect faustian aproape care va fi distrus de o inundație. O temă centrală în *Monkey Sandwich* este paternitatea manifestată printr-o poveste obsedantă a evoluției inversate: în care fiicele dau naștere mamelor, unchii devin frați. În istoria din spectacolul lui Vandekeybus, tatăl e pierdut într-o zonă glaciară, unde e păstrat înghețat într-o crevă – fiul îl găsește zeci de ani mai târziu confruntându-și astfel părintele mai tânăr. Cred că nu este întâmplător că următoarea producție Ultima Vez este *Oedipus/ bêt noir* (scenariu de Jan Decorte), în care Vandekeybus joacă rolul principal. Spectacolul debutează cu prima scenă după momentul produceriei tragediei.

Evoluția Ultima Vez spre narativitate, înclinația spre colecțiile de povești, mituri și fragmente de istorii universale este strâns legată de metoda colaborativă de lucru: Vandekeybus lucrează cu performeri, dansatori și actori, care nu sunt neapărat instruiți formal în domeniul partiturii lor, dar care au o moștenire personală, au o experiență care poate fi speculată, prelucrată în spectacol. „Nu țin la dansatorii care vor neapărat să arate că sunt dansatori într-un spectacol”, spune Vandekeybus, „Dar îmi plac dansatorii care pot juca într-o manieră revigorantă într-un performance de dans”³.

Vandekeybus însuși nu are educație formală în dans și e receptiv la calități mai subtile ale performerilor pe care îi alege pentru un spectacol sau pentru companie. Această combinație de ultra personal și de general valabil face din producțiile Ultima Vez momente absolut memorabile. Sunt

3. Vandekeybus citat în descrierea spectacolului *Oedipus/ bêt noir* pe site-ul oficial Ultima Vez.

doi performeri care ies în evidență în mod deosebit, un german în vîrstă, fost actor de varieteu, Carlo Wegener, și un dansator marocan orb, Saïd Gharbi. Cei doi sunt așa-zise „figuri marginale”, „trăiesc la marginea realității așa cum o cunoaștem noi”⁴.

Explorarea acelor lucruri care cu greu pot fi exprimate sau imaginare este iarăși o constantă Ultima Vez. *Blush* (2002) e prezentat ca „o investigație a motivelor care fac pe cineva să roșească”, iar în *In Spite of Wishing and Wanting* (1999) se încearcă definirea ființei în ciuda dorințelor și a nevoilor. Paradoxul dorinței și dinamica procesului de a dori sunt aspectele exploatației. În *Monkey Sandwich*, performerul de pe scenă trebuie să întruchipeze un copil nenăscut. Se scufundă din când în când într-un acvariu plin cu apă, purtând o mască de oxigen (câteodată în corelație directă cu

4. Jans, op. cit., p. 29.

imaginile femeii gravide din film proiectate pe ecran) și plutește în poziția fetală – o imagine a chietudinii. Practic, întreg performance-ul a fost dezvoltat de la întrebarea cum reprezintă un copil nenăscut, ce face copilul nenăscut? Rezultatul a constat într-un întreg repertoriu de acțiuni ale omului cvasiprimitiv care își inventează o limbă, își construiește tovarăși după forma și asemănarea sa, ascultă povești, își caută limitele (fie că e vorba de limite corporale sau de limite ale spațiului în care locuiește).

„Fragmentarea narativă, eterogenitatea stilului, hipernaturalism, grotescul și elementele neo-expresioniste”⁵ sunt prezente în producțiile Ultima Vez și le plasează în filiera postdramatică. Teatrul lui Vandekybus este post-catastrofă așa cum teatrul postdramatic este după

5. Hans-Thies Lehmann, *Postdramatic Theatre*, Londra: Routledge, 2006, pp. 24-25.

dramă. „După dramă înseamnă că supraviețuiește ca o structură – oricât de slăbită sau de epuizată – a teatrului ‘normal’: ca o aşteptare din partea majorității publicului, ca o bază a multor dintre mijloacele de reprezentare, ca o normă a dramaturgiei care funcționează cvasi-automat”⁶. În producțiile Ultima Vez există ceva din acel efort de reconstituire a teatrului Ur, care începe de la ritual, se exprimă prin dans și apoi se elaborează în comportamente și practici.

Bibliografie:

- Site-ul oficial Ultima Vez www.ultimavez.com.
- Jans, Erwin. „Wim Vandekybus”. Vlaams Theatre Institute: Kritisches Theater Lexicon, 1999.
- Lehmann, Hans-Thies. Postdramatic Theatre. Londra: Routledge, 2006.

6. Ibid., p. 27.

PROMO



PRIMARIA MUNICIPIULUI BUCUREȘTI
ArCuB
CENTRUL DE PROIECȚII CULTURALE



PREZINTĂ
VOCAGEOPLE

Sala ArCuB • Str. Batiște nr. 14

31 Octombrie ora 20:00 • 1 Noiembrie ora 20:00 • 2 Noiembrie ora 20:00
3 Noiembrie ora 18:00 și ora 21:00 • 4 Noiembrie ora 18:00 și ora 21:00

Biletele pot fi achiziționate de la Casa de Bilete ArCuB (Str. Batiște nr. 14), în rețeaua Eventim, în oficiile Poștei Române semnalizate Bilet.ro și online pe bilete.arcub.ro, www.eventim.ro și www.bilete.ro
Preț: 150 lei (Categoria I) și 120 lei (Categoria II). Preț redus 80 lei (elevi, studenți și pensionari)

Parteneri media

24-FUN **SPECTACULAR**

Parteneri media online

MODERNISM **hipmag** **youmago** **iConcert.ro** **4arte.ro** **goingout** **orașul meu**



Mona-Silvia TIMOFTE este colaborator al Muzeului Național de Artă al României și al Operei Naționale București pentru proiecte de educație alternativă. Masterand al programului Spectacol, Multimedia, Societate din cadrul CESI, Mona este pasionată de modă, imagine și istoria costumului.

Structuri performative și postdramatice în prezentările de modă: Hussein Chalayan

Limba engleză recunoaște natura performativă și, implicit, pe cea spectaculară a prezentărilor de modă prin însăși sintagma folosită pentru a le defini - *fashion shows*, în timp ce în limba română termenii „defilare” sau „prezentare” sugerează desfășurarea unui act non-participativ. O simplă demonstrație.

Deși majoritatea defilărilor nu sunt nici performance, nici teatru, în încercarea de a scăpa de eticheta de manifestare superfluă și comercială, designeri mai curajoși experimentează uneori la granița dintre spectacol de larg consum și performance cu prezentările colecțiilor lor, abordând mai mult sau mai puțin conștient structuri sau elemente din teatrul postdramatic.

Întuneric. De undeva din încăpere răsună polifonia unor voci de femeie care interpretează un cântec popular din zona balcanică, cu marcate influențe deopotrivă orientale și slave. Din podesă, chiar în fața publicului, par că răsar din întuneric cinci capete de oameni. O platformă se ridică descoperind treptat cinci personaje care stau imobile, fiecare pe scaunul său, unul lângă celălalt, într-o linie dreaptă ca într-o lungă aşteptare. Tatăl, mama, bunica și cele două fiice.

Pe măsură ce platforma urcă întreaga familie la nivelul scenei, încăperea se luminează treptat. Odată încheiată ascensiunea, membrii familiei se ridică în picioare dintr-o singură mișcare, aproape mecanic, își netezesc hainele, se întorc spre stânga și părăsesc încăperea-scenă.

Lumina se aprinde complet. O sufragerie complet albă. În dreapta, o masă joasă, rotundă, din lemn, înconjурată de patru fotolii amintind de interioarele anilor '60 și un televizor deschis care transmite imaginea unor femei în costum național. Pe peretele din spate, o ușă mare și o poliță albă cu câteva obiecte. În stânga, două uși mai mici la un capăt și la celălalt al zidului. În acest spațiu, aparent ca o cutie și atât de asemănător cu o scenă à l'italienne, o singură fereastră lasă să se întrevadă printr-o plasă albă sursa cântecului popular - cele patru femei de pe ecranul televizorului în carne și oase.

Dreptele care decupează ușile, golurile și pereții nu au o geometrie naturală, ci sunt construite de-a lungul liniilor de fugă despre care teoria reprezentării în perspectivă ne învață cum să le trasăm pe hârtie pentru a crea iluzia tridimensionalității. Descompus astfel în planuri, aproape arhitectural, spațiul

capătă aceeași importanță cu muzica, luminile, cu elementele scenografice și personajele, subliniindu-le apartenența la ceea ce teoria numește *semn postdramatic*.

În cartea *Teatrul postdramatic*, Hans-Thies Lehmann observă: „Teatrul nu este postdramatic numai prin absența dramelor, ci în primul rând prin autonomia accentuată a planurilor muzicale, spațiale și de joc. Pe scenă, acestea își manifestă mai întâi valoarea proprie și abia după aceea funcția de relaționare cu celelalte elemente.¹”

Apoi, prin ușa din spatele scenei, încep să defileze manechine purtând haine din colecția *Afterwords*, colecția *prêt-à-porter* toamnă / iarnă 2000 a designerului britanic de origine cipriotă Hussein Chalayan. Sufrageria devine pasarelă. Din când în când modelele ridică câte un obiect de decor și-l ascund în interiorul rochiilor sau al paltoanelor, în buzunare croite exact pe măsură, luând astfel cu ele puținele lucruri ale familiei care ar putea locui acest spațiu.

1. Lehmann, Hans-Thies. *Teatrul postdramatic, Colecția FNT*, editura Unitex, București, 2009, pg. 154.

Hussein Chalayan: performative and postdramatic structures in fashion shows

Talking about the performative and spectacle oriented aspects of fashion shows, Mona-Silvia Timofte notices the tendency of designers such as Hussein Chalayan to emphasize, conceptualize, and develop this inherent theatricalism. Timofte concludes that "the transformation of certain fashion parades into performative acts and their "contamination" with postdramatical theatrical signs" may lead to their validation as artistic products as important as theatre, film, or the plastic arts.

Un spectator familiarizat atât cu lumea modei cât și cu spectacolele postdramatice, în care fiecare element component poate avea valoare luat de sine stătător: muzică, éclairage, decor, costume, ar recunoaște în această prezentare exact acea autonomie a planurilor, remarcând că anumite obiecte, mecanisme electronice sau fundaluri sonore au rămas mai mult decât hainele în conștiința și memoria vizuală a publicului.

În 2000, Hussein Chalayan începe să reconfigureze structura tradițională a unei defilări și forma clasnică a podiumului, anulând treptat multe dintre convențiile acestei forme de spectacol. Considerată frivola, lipsită de substanță și circumscrisă exclusiv societății de consum, lumea modei pornește în căutarea validării din partea artelor vizuale și a artelor spectacolului, sferă de care își dorește să aparțină. Dacă în anii '60 performance-ul ajută la dărâmarea barierelor între cultura populară și artele considerate majore (pictură, sculptură, teatru), odată cu Chalayan, dar și cu creatori precum Margiela, Viktor & Rolf sau Alexander McQueen, defilările împrumută printr-o strategie în oglindă elemente din performance și din structurile teatrului postdramatic în încercarea de a se autodefini ca act artistic.

Pentru Afterwords, pe fondul războiului din Kosovo și al copilăriei petrecute într-un Cipru divizat etnic, Chalayan se inspiră din experiența traumatizantă a celor care trebuie să-și abandoneze casa în timp de război, lăsând în urmă nu doar obiecte fizice, ci și un întreg spațiu afectiv atașat locurilor în care au copilărit și s-au maturizat.

Pe fundalul deja ritualizat al cântecului popular, ultimele manechine pătrund în

încăperea albă, se aşază fiecare în spatele unuia dintre cele patru fotolii și se apleacă să desfacă husele mobilierului. Scoase, husele se transformă în haine simple, parcă potrivite pentru niște femei refugiate. Înveșmântate astfel în propria lor casă, cele patru femei privesc cum fotoliile sunt pliate și transformate în valize, câte una pentru fiecare.

O a cincea femeie intră în casă, se apropie de unicul obiect de decor rămas pe scenă, masa rotundă și, îndepărându-i o parte din blat, păsește în interiorul ei ca într-o găleată. Apucându-i marginile, o desface asemenea unei armonici, transformând-o în fustă. Unele lângă altele intr-o singură linie dreaptă, amintind de familia inițială, femeile-refugiat stau pregătite de plecare, purtând pe ele ceea ce le fusese odată mobilă, casă, decor.

În fața acestui final, care înșălă așteptările privitorului obișnuit cu un ultim manechin în rochie de mireasă sau cu designerul pe podium mulțumind publicului, spectatorul nu mai este martorul inert care uită de propria corporalitate în timp ce assistă la spectacol din scaune confortabile, la o distanță sigură de scenă. Hussein Chalayan mizează pe același mecanism valabil și în teatrul postdramatic – sparge structurile tradițional acceptate și conștientizează că actul artistic nu mai poate exista în societatea actuală în forma clasică.

Prezentarea, în acest caz un act spectacular fără echivoc, are rolul de a șoca publicul și de a chestiona natura modei, maniera de relaționare a consumatorilor cu îmbărcămintea, dar și relația pe care moda o poate stabili cu actele artistice, sociale sau culturale.

După Afterwords, în alte prezentări

precum *Ventriloquy* în 2001, *Airborne* în 2007, *Readings* în 2008 sau *Kaikoku* în 2011, Chalayan încearcă ceea ce RoseLee Goldberg observă în cazul performance-ului: exprimă „straturi multiple de înțeles și istorie și stârnește în același timp răspunsuri viscerale”.

Designerul, acum regizor și scenograf, propune privitorului câmpuri asociative între piesele sale vestimentare, corporile manechinelor, sunete, lumină și alte obiecte prezente pe podiumul-scenă, transformând defilarea într-un act performativ axat pe fenomene sociale, economice, politice, etnice, de mediu.

Prezentările de modă încep astfel să incorporeze treptat o latură didactică pentru publicul lor, să apeleze la conștiința lui politică sau la responsabilitatea lui socială, să utilizeze hainele ca instrument complex de comunicare, îndemnând privitorul nu numai să consume modă, ci și să chestioneze și să investigheze rolul său de consumator.

Concluzia nu este nici că prezentările de modă se pot defini ca performance, nici că structurile postdramatice se regăsesc la tot pasul pe podiumuri. Ceea ce trebuie evidențiat este însă că transformarea anumitor defilări în act performativ și „contaminarea” lor cu semne teatrale postdramatice poate duce la acceptarea acestor forme de spectacol ca produse artistice la fel de valide precum teatrul, instalațiile, filmul sau pictura.

2. Goldberg, RoseLee. *Performance Art: From Futurism to the Present*, ediția a treia, editura Thames & Hudson, Londra, 2011, pg. 230.

PROMO

FESTIVALUL INTERNATIONAL DE TEATRU **INTERFERENȚE** 2012

27 noiembrie – 9 decembrie

Teatrul Maghiar de Stat Cluj

„dialog între voci”

Max Black

Regia: Heiner Goebbels

Théâtre Vidy-Lausanne, Elveția

27 noiembrie

Hand Stories

Un spectacol de și cu Yeung Faï

Théâtre Vidy-Lausanne, Elveția

27, 28 noiembrie

Giacomo Puccini: Gianni Schicchi

Regia: Silviu Purcărete

Teatrul Maghiar de Stat Cluj

28 noiembrie

Les Corbeaux

un spectacol de Josef Nadj și Akosh S.

Compagnie Josef Nadj, Franța

29 noiembrie



După Strindberg: Julie, Jean și Kristin

Regia: Margarita Mladenova

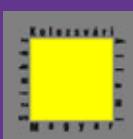
Theatre Laboratory Sfumato, Bulgaria

29 noiembrie

Blutopia

Concert jazz de Alex Harding
și Lucian Ban

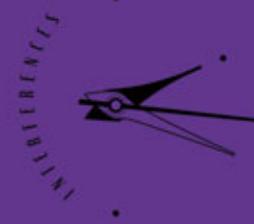
30 noiembrie



Teatrul Maghiar de Stat Cluj

Str. E. Isac nr. 26-28; 400023 Cluj-Napoca, România

Tel/Fax: +40-264-593469; office@huntheater.ro; www.huntheater.ro



August Strindberg: Domnișoara Julie

Regia: Felix Alexa

Teatrul Maghiar de Stat Cluj

30 noiembrie

După I.L. Caragiale: Leonida Gem Session

Regia: Gábor Tompa

Teatrul Maghiar de Stat Cluj

1 decembrie

Eugène Ionesco: Regele moare

Regia: Silviu Purcărete

Les Arts et Mouvants, Franța

2 decembrie

Anamnesis

Regia: Viktor Bodó

Teatrul Katona József / Szputnyik Shipping Company, Ungaria

3 decembrie

Igor Štiks: Scaunul lui Elias

Regia: Boris Liješević

Teatrul Dramatic Iugoslav, Serbia

4 decembrie



După Georg Büchner, Alban Berg: Wozzeck

Regia: Dávid Márton

Volksbühne, Germania

4 decembrie

Jaram Lee: Ukcuk-ga – După Mutter Courage de Bertolt Brecht

Regia: Nam Inwoo

Cântec pansori: Jaram Lee

Pansori Project 'ZA', Coreea de Sud

6 decembrie

Ruins True Refuge

Regia: Gábor Tompa

Teatrul Maghiar de Stat Cluj

5 decembrie

Henrik Ibsen: Hedda Gabler

Regia: Andrei Șerban

Teatrul Maghiar de Stat Cluj

6 decembrie



După Jonathan Swift: Călătoriile lui Gulliver

Regia: Silviu Purcărete

Teatrul Național Radu Stanca, Sibiu

7 decembrie

Thomas Vinterberg – Mogens Rukov – Bo Hr. Hansen: Aniversarea

Regia: Robert Woodruff

Teatrul Maghiar de Stat Cluj

7 decembrie

Țara făgăduinței

Regia: Shay Pitovski

Teatrul Național Habima, Israel

8 decembrie

Turbo Paradiso

Regia: András Urbán

Kosztolányi Dezső Theatre / Urbán András Company, Serbia

8 decembrie

După Gellu Naum: Insula

Spectacol concert de Ada Milea

Teatrul Național Cluj-Napoca, România

9 decembrie



Beaumarchais: O zi nebună sau nunta lui Figaro

Regia: Michal Dočekal

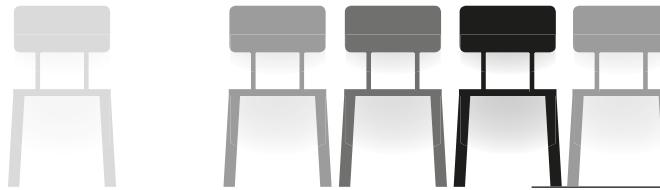
Teatrul Național din Praga, Cehia

9 decembrie

www.huntheater.ro/interferences

Casting Toolkit

Florentina Bratfanof argues for the necessity of making the casting process a familiar practice in Romanian theater, given the large number of unemployed young actors who find few channels of performing in the context of a national theater culture. Bratfanof concludes with words of advice and encouragement to actors.



*A fi sau a nu fi
„actor de
casting”*

De când m-am mutat în București, în urmă cu 12 ani, am trăit printre actori. Mai întâi am fost aproape de procesul de creare al spectacolelor de teatru, am observat angoasele actorilor, i-am văzut când sunt mulțumiți, chiar bucuroși de reușita rolului, iar câteodată s-a întâmplat ca unii dintre ei să creeze un personaj, nefiind niciodată convinsi de puterea spectacolului ca întreg. Am văzut actori care joacă un rol timp de zece ani fără să se plătisească, dar și unii care continuă să joace același rol - în viață reală de astă dată-, tocmai pentru că ei cred că acel personaj nu le-a ieșit bine la un moment dat.

Meseria de a fi actor este al naibii de grea, pentru că ea ține de un set de hotărâri permanente și întrebări continue: vreau să fac asta?, cum e personajul?, ce îmi aduce mie?, cu cine lucrez?, cine mă vede?, dar și un proces de pregătire permanentă – voce, dicție, memorie, corporalitate, relaționare și, mai presus de toate, multă, multă răbdare. În România, a câștiga un premiu nu înseamnă, din păcate, o punte de lansare: pentru actorii tineri, chiar dacă ai câștigat Gala HOP sau un premiu pentru Tânără speranță – nu înseamnă automat că cineva te va băga în seamă și te va distribui. Asta nu se întâmplă nici atunci când apare o cronică bună despre tine, nici atunci când directorul unui teatru de stat hotărăște să te angajeze.

Încep cu lumea teatrului pentru că și aici începe să se vadă nevoia procesului de casting – regizorul Alexandru Dabija a făcut recent un casting extins pentru că vroia să își facă o bază de date cu actorii tineri pentru distribuția spectacolului

Două loturi. Radu Afrim și-a ales actorii cu care lucrează acum la spectacolul *Năpasta* – tot în urma unui casting. Castingul nu a devenit necesar pentru că regizorii nu se mai obosesc să vină la alte spectacole să vadă actorii, ci ca urmare a faptului că există un număr mare de actori tineri care sunt pe piață și nu au unde să fie văzuți în acest moment.

Cu toate că obișnuiesc să merg foarte des la teatru (am avut perioade în care vedeam și trei producții pe săptămână), nu mi-am dat seama cât de mulți actori sunt în București până când nu am început să lucrez într-un departament de casting și am cunoscut oameni pe care nu-i văzusem niciodată pe scenă.

Să fii „actor de castinguri”

În timpul unei sesiuni de casting, un actor mi-a spus amuzat că nu crede că va lua rolul pentru că oricum s-a specializat fiind un actor – nu de teatru, nici de film, ci „de castinguri”. Vroia să spună că a mers la atâtea castinguri pe care nu le-a luat, încât cumva această experiență i-a dat dexteritatea de a trece prin procesul de casting.

O parte din această părere o aprob: dacă vrei să faci o carieră în lumea filmului trebuie să te duci la multe castinguri. Nu trebuie să te duci la **toate**, dar trebuie să capeți experiență - pentru un actor la casting cel mai dur este momentul în care intră pe ușă și dă nas în nas cu alți actori care au fost chemați pentru același rol cu el. Atunci când își vede foști colegi, chiar prieteni, care au fost propuși pentru același rol, nivelul de energie al actorului scade, din păcate. Competiția, care este în

Florentina BRATFANOF

creștere printre actori, îi sperie și îi face să se resemneze, iar atunci când intră în sala de casting vor pierde din start pentru că nu mai arată că vor să lucreze pentru rol și că își pot păstra energia.

Într-o sesiune de casting, în afară de talentul actoricesc, regizorul vrea să vadă disponibilitatea actorului și dacă se creează o chimie, din punct de vedere profesional. Așadar, resemnarea de tipul „sunt actor de castinguri” nu ajută cu nimic actorul – nici pe moment, nici în parcursul său profesional.

Un actor pe care l-am văzut în circa trei zile pentru trei castinguri diferite - spunea că își alege cu atenție proiectele în teatru. Ar merita, pentru un număr viitor din revistă, să discutăm și niște linii generale despre cum să îți alegi castingurile și proiectele în care să te implica și ce întrebări trebuie să pui directorului de casting, regizorului sau producătorului, după caz.

Cum scriu în preajma începutului unui nou an universitar, vreau să le doresc studenților ceea ce scria Nancy Bishop¹ că într-un casting contează în proporție de cel puțin 50%: „să își păstreze o atitudine pozitivă, profesională și să fie mereu tenace”.

1. Bishop, Nancy – „Secrets from the Casting Couch: On Camera Strategies for Actors from a Casting Director” (New Mermaids)



John Cage – 100 years

Scena.ro recommends Kay Larson's book *Where the Heart Beats*, published on the anniversary of John Cage's Centenary, and discussing the influence of Zen Buddhism on the iconic American artist's music.

John Cage - 100 de ani

2012 este anul multor aniversări în teatrul american, una dintre cele mai importante dintre ele fiind aceea a Centenarului John Cage. Destinul uman și artistic al lui Cage, născut în 1912 și dispărut în 1992 se proiectează pe fresca unei societăți trecând prin spectaculoase transformări. Celebrul muzician a făcut parte

din tumultoasa naștere a avangardei americane, influențând nu doar muzica, ci și dansul contemporan, prin alianța sa artistică și romantică, cu dansatorul și coregraful Merce Cunningham.

O temă mai puțin tratată până acum în legătură cu Cage este în ce măsură gândirea lui și a celor din anturajul său a fost influențată de atașamentul spiritual pentru Budismul Zen. Cartea lui Kay Larson, *Where the Heart Beats* (Acolo unde bate inima), apărută în anul Centenarului Cage argumentează în peste 450 de pagini că influența Budismului Zen a fost esențială pentru cristalizarea concepției lui Cage despre muzică, influențându-i direct estetica – de la muzica tăcerii, reprezentată prin celebra piesă 4' 33" și până la folosirea metodei hazardului.

Concepția lui Cage despre artă și viață e perfect sintetizat de motto-ul acestei cărți, constând într-o declarație a compozitorului: "I can't understand why people are frightened of new ideas. I'm frightened by old ones./ Nu pot să înțeleg de ce oamenii sunt însășimântați de ideile noi. Eu sunt însășimântat de cele vechi." (C.M.)

Kay Larson – Where de Heart Beats, The Penguin Press, New York 2012.

IN MEMORIAM

Cornel TODEA



Regizorul Cornel Todea a plecat dintre noi în această vară chiar în timpul Galei Tânărului actor, al cărei director era. S-ar putea spune că și-a regizat ieșirea din scenă, un ultim spectacol adăugat zecilor de spectacole montate în teatrele din România și celor peste 200 de spectacole de televiziune realizate de-a lungul unei cariere. O carieră de om de teatru, dar și de jurnalist, un pasionat al talk-show-urilor cu stil și cu sens.

În ultimii ani, imaginea publică a lui Cornel Todea a fost afectată de apariția în presă a unor acuze legate de colaborarea sa cu Securitatea, acuze negate de regizor. După 7 ani ca vicepreședinte al UNITER, din 2007 Cornel Todea nu mai îndeplinea această funcție.

În schimb, a rămas până în ultimul moment dedicat misiunii sale de a-i sprijini pe tinerii actori, încurajându-i de la primii pași, prin Gala Tânărului actor HOP, care avea loc în fiecare an la Mangalia. Am lucrat cu el timp de 5 ani ca membru al juriului Galei și de fiecare dată eram uimită de câtă energie punea în organizare, încurajare, mediatizare, păstrând deopotrivă și resurse pentru... socializare cu invitații Galei. Ultima dată când ne-am întâlnit, în luna iunie a acestui an, eram în holul UNATC București, așteptând amândoi să intrăm la un spectacol din Gala Absolvenților. Era zâmbitor și nerăbdător să vadă spectacolul fiindcă auzise lucruri bune despre el. Acest entuziasm, care îi contamina și pe alții și care îi era atât de propriu, ne va lipsi probabil cel mai mult odată cu persoana lui Cornel Todea.

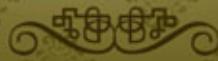
(C.M.)

11.11.12



GODOT ANIVERSEAZĂ
2 ANI

SPECTACOLE, CONCERTE,
EXPOZIȚII, ÎNTÂLNIRI,
PRIETENI.



Str. Blăncari Nr.14

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

www.godotcafeteatru.ro



12008

59484901290011



Calderón de la Barca viata e vis

MARIAN RÂLEA • ION RIZEA • CLAUDIA IEREMIA • ALINA ILEA • VALENTIN IVANCIUC • CĂLIN STANCIU JR.
COLIN BUZOIANU • MARIUS LUPOIANU • SABINA BIJAN • NICOLAE PÂRVULESCU • CORINA DOHANICI

RICHARD HALDIK • IONUȚ IOVA • FLAVIUS RETEA • ȘTEFAN ROMAN • MĂLINA MANOVICI

ANA-MARIA PANDELE • ALINA CHELBA • VICTORIA RUSU • CRISTINA KÖNIG • ANDREA TOKAI

ADRIANA SÂNCRĂIAN • ANCA RĂDULEA • MĂDĂLINA TODERAŞ • ANA-MARIA CIZLER

scenografia ADRIAN DAMIAN • muzica ȘERBAN URSACHI • video LUCIAN MATEI • light design LUCIAN MOGA

regia artistică MIHAI MĂNIUȚIU

teatrul național timișoara
manager Maria-Adriana Hausvater



stagiunea
2012-2013

www.tntimisoara.com

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

DURA

SPOT ON WHEELS

Starlife

Librarium

AriAct

PORT.ro

SAPTESERI

247 TIMISOARA

PRO

TVR
TELECOM