

Scena.ro

REVISTA DE ARTELE SPECTACOLULUI

Nr. 24 (1) / 2014

- INTERVIU -

Gianina Cărbunariu

„Eu nu sunt dramaturg, sunt autoare de spectacol”

Teatrul și posibilitatea schimbării

David Schwartz

Petr Zelenka:
„Despre teatru și standardele morale ale viitorilor lideri”

Dosar Dansul contemporan în România - pasul următor

Vava Ștefănescu, Iulia Popovici, Oana Stoica, Mihaela Michailov, Cristina Modreanu

TEATRUL NAȚIONAL TÂRGU-MUREŞ
COMPANIA LIVIU REBREANU

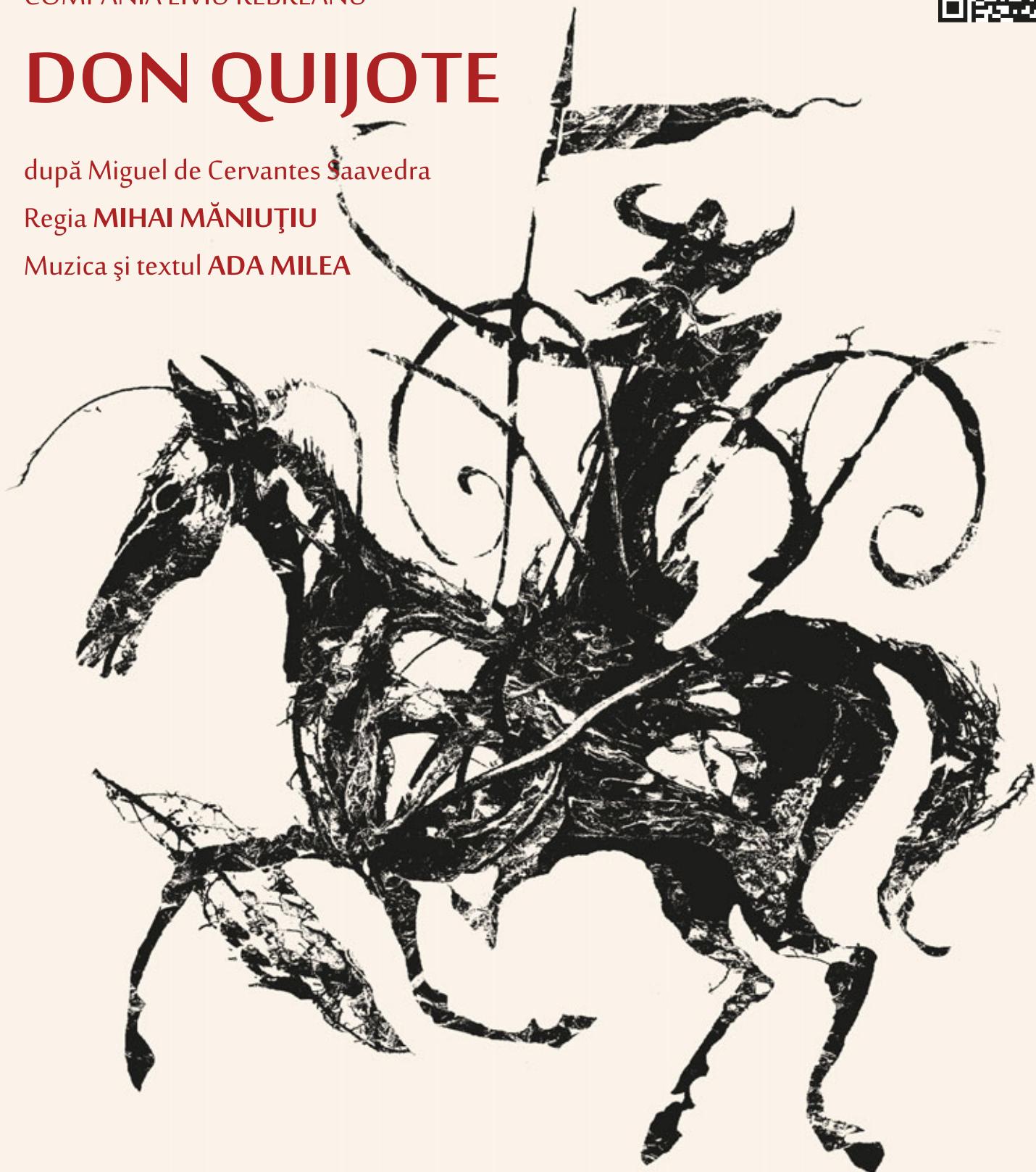


DON QUIJOTE

după Miguel de Cervantes Saavedra

Regia MIHAI MĂNIUȚIU

Muzica și textul ADA MILEA



Cine are nevoie de arta contemporană?

Astăzi, când ne aflăm tot mai des umăr la umăr cu oameni de alte culori, de alte etnii, de alte orientări sexuale, când părinții noștri în vîrstă încep să navigheze timid pe Internet – Skype, Facebook, Email - ca să țină legătura cu copiii lor aflați pe alte continente, când trăim tot mai des situații la care poate că nici n-am fi visat cu numai 10 ani în urmă, avem adesea nevoie de ghid pentru înțelegere. Lumea, aşa cum o știam, se răstoarnă cu totul, se schimbă radical, se transformă, iar noi trebuie să ne schimbăm odată cu ea.

Artele sunt buni traducători culturali, ele pun în pagină experiențe comune, gânduri, preocupări, interese și prin asta îi aduc pe oameni mai aproape unui de alții. Arta/spectacolul contemporan pot fi chei de înțelegere a lumii de azi, a noii noastre sensibilități, ele deschid drumul spre reala acceptare a diferențelor, a Celuilalt. Altfel spus, ele sunt fereastra deschisă spre toleranță, și prin asta contribuie la îmbunătățirea calității vieții de fiecare zi. Fără a deschide aici o dezbatere mai amplă, despre estetic versus politic în arta contemporană – o face foarte bine Miki Braniște în discuția din paginile 7-8 -, să spunem doar că valoarea socială și politică a artei nu o exclude pe cea estetică. Dar, dată fiind risipirea lumii de azi, prima funcție, necesară și urgentă, a artei și spectacolului contemporan este să ajute la regăsirea umanității pe care riscăm să o pierdem.

Arta/spectacolul contemporan fac parte din fibra societății globale, iar funcția lor în acest context permanent transformabil este să ne sprijine în rezistență față de malaxorul anti-identitar care ne amenință. Astăzi, într-o lume postcolonială, scările de valori trebuie revăzute, iar caracterul universal al operei

de artă redefinit. Nu ne mai putem regăsi, oricât am vrea, numai în marile romane ale literaturii clasice, în tablourile din marile expoziții ale lumii sau în piesele dramaturgiei universale.

Astăzi, cultura pare să fi rămas singura cale de ieșire din ghetto-ul gândirii standardizate. Așa încât avem motive suficiente să apărăm contextele - și aşa puține în societatea românească – în care arta contemporană se poate manifesta. Atacul asupra artelor contemporane înregistrat în ultima vreme în cultura din România, combinat cu întoarcerea sistematică la valorile de muzeu ca unic „scut cultural”, este semnul incapacității de adaptare și de schimbare ce domină în societățile refugiate sub umbrela statului națiunile. Sub presiunea nostalgiei pentru un trecut oricum problematic, hrăniți doar cu valori de muzeu, cu simțul critic anulat, riscăm să uităm să mai fim vii.

Totul pentru a argumenta de ce revista de artele spectacolului Scena.ro își propune, odată cu intrarea în cel de al 6-lea an de apariție, să acorde în paginile sale un spațiu mai larg de reflecție artei contemporane, păstrând proporția între scena românească și cea internațională.

Nu întâmplător, numărul de față include un dosar de 20 de pagini dedicat dansului contemporan românesc în context internațional, publicat cu ocazia Showcase-ului de dans organizat la București de Centrul Național al Dansului (28 aprilie - 4 mai).

Scena contemporană de la noi este reprezentată în acest număr și de interviurile cu Gianina Cărbunariu, regizor și Miki Braniște, producător, de intervențiile despre Festivalul Temps

foto: Cornel Lazia

1



Cristina MODREANU

D'Images de la Cluj și de eseu semnat de David Schwartz despre Teatru și posibilitatea schimbării.

„Noua misiune a artei este să ne salveze de la uita să fim”, susține Milan Kundera, care a făcut excelent în cărțile lui portretul omului atins de „ușurătatea ființei”. Pentru oricine se simte luat pe sus de valul „modernității lichide” - cum o numește Zygmunt Bauman - pe care o trăim, vorbele lui Kundera sunt capabile să lumineze raporturile artei cu realitatea în permanentă schimbare cu care ne confruntăm azi.

Who needs contemporary art?

Editor-in-chief Cristina Modreanu points out the negative effects of the lack of support for contemporary art in the Romanian cultural establishment. The world is rapidly changing, argues Modreanu, and art can help us keep pace with the quickly shifting realities of our global environment by promoting a live culture that foster tolerance, communication, and understanding. We are in danger of denying the social function of the arts as cultural mediators and translators if we turn to backwards looking cultural policies. As a response to such potentially damaging recent cultural policies in Romania, *Scena.ro* recalibrates itself to focus more on the contemporary arts, the extensive dossier in this current issue on contemporary Romanian dance exemplifying the effort.

EDITORIAL



interviu

4

Gianina Cărbunariu

*„Eu nu sunt dramaturg,
sunt autoare de spectacol”*



interviu

7

Miki Braniște

*„Arta poate fi foarte utilă societății
și poate fi un bun catalizator în
momente cheie”*



festival

9

Candidatura la Președinție

TEMPS D'IMAGES

de Ioana Sileanu



sondaj

11

Teatrul văzut prin sondaje

de Cristina Modreanu



profil

13

Buzz în jurul Operei

de Ioana Tamaș



profil

14

Romeo Castellucci

din nou în România

de Irina Zlotea



in / out

35

Petr Zelenka

*Despre teatru și standardele morale
ale viitorilor lideri*



in / out

38

O incursiune în inima teatrală a Poloniei

de Cristina Modreanu



eseu

46

Proiectul subPământ – Valea Jiului după 1989

de David Schwartz

SCENELE DIPLIBICULUI

40 Teatrul nu a murit
de Marian Popescu

POST FORMA

41 Cine învață de la copii?
de Mihaela Michailov

NINSORILE DE ALTĂDATĂ

42 Trecea în zbor un stol de
rațe sălbaticе...
de Mirella Nedelcu-Patureau

NEW YORK PUZZLE

45 Dramaturgia vechiului
și noului york
de Saviana Stănescu



Procesul sau gâlceava
actorului cu unul, cu altul
de Paul Boca



Libertatea, din întâmplare
de Gabriela Dumitru

Numărul 24 a apărut cu sprijinul:



Centrul
Național
al Dansului

SHOWCASE

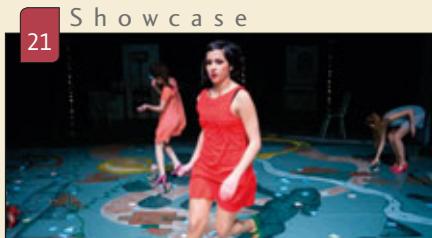
DANSUL CONTEMPORAN ÎN ROMÂNIA



Ce poate face un corp?
de Cristina Modreanu



Vava Ștefănescu *Centrul Național
al Dansului - pasul următor*



De ce facem showcase
de Iulia Popovici



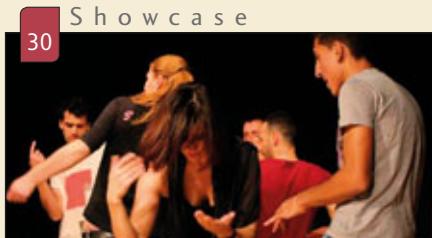
La limita eu-ului
de Oana Stoica



Calendar



Biografii performative
de Mihaela Michailov



Cum performăm istoria?
de Mihaela Michailov



Privirea din afară
de Cristina Modreanu

DOSAR

Gianina Cărbunariu: „Eu nu sunt dramaturg, sunt autoare de spectacol”

Interviu realizat de Iulia POPOVICI

4

foto: Bogdan Georgescu



Bineînțeles, întâi trebuie să te întreb cum ai ajuns, dintre toate subiectele posibile legate de poliția politică, la unul care implică un adolescent?

De la început am vrut să fac spectacolul pornind de la un dosar cu informatori copii – însă în arhive nu am găsit mare lucru. Se pare că multe dintre dosarele cu minori erau făcute nu de către Securitate, ci de către Miliție, iar după 1990, ele nu au fost predate CNSAS, ci au rămas la Serviciul Român de Informații (SRI). Am găsit un dosar de racolare, cu un angajament luat unui minor, după care mi s-a spus că dosarele cu elevi, cele care sănt, nu sănt clasificate într-o categorie distinctă. Am început apoi să caut în Fondul Documentar, care cuprinde practic toată arhiva CNSAS și e un adevarat labirint, dar unde există dosare tematice pe „Educație și Învățămînt”, dedicate fiecărui oraș sau județ. Am găsit astfel diferite lucruri, despre elevi urmăriți, de pildă, mai ales în anii '80, era foarte frecventă ascultarea *Europei libere*. Pe urmă, erau minori care încercau să treacă granița, și e un caz care mi s-a părut extraordinar, cu cinci elevi, unul a furat mașina tatălui și a încercat să fugă în Serbia. Evident că i-au prins; toți aveau 15 ani. Însă un caz după care să pot construi un spectacol n-am descoperit – pentru că eu aveam deja conceptul de spectacol.

Care era acest concept?

Cel pe care l-am găsit la *X mm din Y km*: să folosesc doar materiale din dosar, să construiesc o dramaturgie pornind de la

un ready-made. Nimic din ce-am găsit eu în arhive nu conținea destul material.

Știam deja despre Mugur Călinescu, din cartea lui Marius Oprea, *Șase feluri de a muri*, și-n cele din urmă m-am hotărât asupra acestei istorii. De ce? În primul rînd, în cazul acesta au existat informatorii elevi, iar apoi, era un gest despre care credeam că trebuie cunoscut mai bine. Tocmai pentru că e un fel de erou anonim.

Există însă – și sănt bine-cunoscute în spațiul public – astfel de cazuri cu minori din anii '50. Te deciseseși de fapt asupra unei perioade atunci cînd ai început să cauți?

Da. Mă interesau anii '80, fiindcă am trăit în acei ani, mi-erau mai aproape. Îar anii '50 sănt altceva, acolo lucrurile sănt radicale, regimul a distrus orice rezistență socială. În anii '80, situația era alta, totul e mult mai pervers. Opoziția era posibilă – vezi protestele de la Brașov din 1987 –, nu mai exista o presiune atât de mare, există în schimb un fel de obișnuință. De aceea mi s-a părut mai interesant și mai aproape de perioada pe care o trăim acum. Pe mine nu m-a preocupat să fac un spectacol muzeal, să arăt o felie din trecut, m-a interesat ca acel caz pe care îl aleg să fie relevant și pentru ziua de azi. Asta m-a interesat cel mai mult.

Spuneai că ai ajuns la acest concept de spectacol la *X mm din Y km*, care se bazează pe o stenogramă din dosarul lui Dorin Tudoran. Ce a impus totuși formula ready-made în acel spectacol, inițial?

Mi-am dat seama că nu pot să scriu ficțiune pe un asemenea caz (să scriu, nu să fac ficțiune, căci spectacolul e unul fictional). Își mi s-a părut fascinant să ie într-un text deja scris – de o autoritate a statului – și să vezi ce se ascunde în spatele acestor cuvinte, al limbajului de lemn, să-ți imaginezi realitatea de dincolo de cuvinte. La *XY*, asta se întâmplă testînd atât limitele dosarului de Securitate, cât și limitele teatrului, prin reluarea fragmentelor de text. În anumite situații,

ne imaginam trei sau patru „scenarii” posibile, cu același text. E ca-n teatru: ai un text și pornind de la datele lui, încerci să vezi cum ar fi să-l transpu pe scenă. Noi pur și simplu testam prin teatru o realitate.

La *XY*, am avut avantajul că puteam vorbi cu Dorin Tudoran, pe mail, aveam la îndemînă nu doar materialul (inițial, o selecție de 500 de pagini dintr-un dosar de 10.000 de pagini), ci și amintirile lui.

Dificultățile n-au fost de natură estetică, ci etică. La început, am făcut un fel de distribuție a rolurilor, fiecare actor avea personajul lui; iar urmă, ne-am dat seama că actorul care trebuia să-l joace pe Tudoran, eroul, avea mari probleme în a-și asuma acest eroism. Probleme nu estetice, ci etice, a-ți asuma gestul radical al unui om atunci cînd știi că-n viață ta de acum, în condiții mai puțin dure, nu ești nici pe departe la fel de radical. Așa am ales ca nimeni să nu joace un singur rol, inițial sorții să decidă și ulterior rolurile să se schimbe. Așa am ajuns la formula estetică: dintr-un impas moral.

Care au fost reacțiile la *XY*, avînd în vedere că era prima abordare teatrală a dificilului subiect al dosarelor de Securitate (în primul rînd, din cauză că ele au devenit accesibile abia în ultimii ani unui număr mai mare de cercetători)?

Jucînd în turneu în multe orașe universitare, mi-am dat seama că cel mai deschis public era cel care nu mergea de obicei la teatru, unul dispus să i se întîmple orice. Îar asta se vedea din felul în care se aşezau în sală. În spectacol nu existau „locuri” – primeai un scaun la intrare și te aşezai unde voiai. Atunci cînd veneau spectatorii „avizați”, ei se aşezau ca la teatru, toată lumea cu fața la un perete, de parte de actori. Cei mai puțin avizați se aşezau haotic, peste tot – exact ceea ce ne doream, să anulăm „al patrulea perete”.

INTERVIEW with Gianina Cărbunariu: "I'm not a playwright, I conceive performances."

Gianina Cărbunariu talks to Iulia Popovici about the creative process fueling her recent productions, such as *Capital Letters* (Ro: *Tipografic Majuscul*) and *X Mm from Y Km* (Ro: *X mm din Y km*). Both of these productions used materials found in the files of the Securitate, the Romanian Secret Police during the Communist dictatorship: startling stories transpiring from official reports, or even whole ready-made "scripts" lifted from transcriptions of interrogations. On the topic of the process involved in devising a show, Cărbunariu confesses to the lack of a single technique. Each project finds its own aesthetic, she goes on, stressing that text is not the principal element. First comes a theme, then an idea for a spatial arrangement.

5

Există și un fel de „test” al felului în care publicul se raporta la trecut. La un moment dat, spectatorii aveau libertatea de a-și schimba locul în sală răspunzînd la o întrebare: „Acum nu mai avem nimic. Cine crede că acum nu mai avem nimic, să-și ia scaunul și să vină lîngă mine”. Pentru unii, această ieșire din convenție era foarte problematică. Aveau o problemă în egală măsură estetică și legată de conținutul întrebării, fiindcă pentru ei, atunci era ceva sinistru, iar acum e (ceva mai) bine. Ba chiar mult mai bine, fără nici o legătură cu ce-a fost atunci. Departe de mine să sugerez că atunci era ca acum, atunci era totuși o dictatură, dar ceea ce există e o continuitate, nu o ruptură. 1989 nu a fost o reală despărțire de ceea ce a fost. Capitalismul nostru a fost construit de aceiași oameni care au dus-o bine în comunism, aflați atunci în eșalonul doi și care, iată, au evoluat spre eșalonul întâi al democrației. E ceva foarte evident. De aceea și în finalul spectacolului *Tipografic Majuscul* am vrut să existe o revenire în prezent, prin dialogul post-2000 al celor trei securiști.

Scenariul de spectacol de la *Tipografic Majuscul* are 20 și ceva de pagini, în timp ce dosarul original are în jur de 200. Ce ai urmărit atunci când ai optat dramaturgic pentru anumite materiale? Mi-a fost foarte greu să aleg, mai ales în prima parte, când Securitatea încerca să-l găsească pe autorul înscrисurilor; limbajul de lemn e fabulos. La un moment dat, se vede din paginile dosarului exasperarea lor. A trebuit totuși să comprim și să găsesc situații dramatice, în care textul să fie relevant. De pildă, declarațiile colegilor și ale părinților au fost date, evident, separat, ei nu au fost niciodată împreună. Cu toate acestea, relațiile dintre Mugur Călinescu și părinții lui, dintre el și prietenii lui se citesc de-a lungul dosarului. Eu am încercat să redau aceste relații și felul în care Mugur rămîne singur, de-a lungul a cîtorva luni, totul în 15 minute. Sună ciudat, dar cred că asta a făcut și

Tipografic Majuscul • foto: Octavian Tibar



Securitatea: a pus în paralel declarațiile și a văzut unde se potrivesc și unde nu.

Îți pare rău pentru anumite lucruri care nu au intrat în scenariul final?

E o mărturie care apare la finalul dosarului, în care toată povestea e spusă la un pahar de vin, într-o boxă de la subsolul blocului. Acolo se vede perspectiva omului obișnuit, dintr-un oraș mic de provincie, asupra unui gest precum cel al lui Mugur Călinescu. Ceea ce apare obsesiv e întrebarea: „Ce i-a lipsit acestui băiat?”. „S-a apucat să facă tîmpeniile astea în loc să-și vadă de școală...” Mi s-a părut exact tipul de atitudine pe care-o întîlnim și azi: dacă ne vedem cu toții de treaba noastră, o să fie bine... O atitudine perdantă pe termen lung.

În schimb, chiar dacă nu am folosit direct acel dialog, am încercat să sugerez situația în prima scenă, în care vorbesc diferenți oameni ai orașului, și în ultima scenă, a securiștilor, când vorbesc despre bunele lor relații cu mama lui Mugur, despre faptul că erau vecini cu tatăl lui... Era un oraș mic, în care toată lumea se

intersecta cu toată lumea, turnători, turnați și securiști locuiau în același bloc. Îar acest oraș era, într-un fel, România întreagă, închisă și sufocantă, în care trăiam cu toții și ne frecam unii de alții.

Vorbeai despre dificultățile pe care le-au avut actorii în *X mm din Y km* să-și asume poziția unui erou. În *Tipografic Majuscul*, în schimb, există un erou, iar acest rol și-l asumă un singur actor.

Asta nu înseamnă că a fost ușor pentru actorul în cauză (Silvian Vâlcu). Pe de altă parte, aveam conversațiile din casă, dintre Mugur și mama sau tatăl său, dialoguri intime, iar astfel puteam să ne apropiem de el. Acele transcrieri ale conversațiilor din apartamentul mamei lui Mugur, înregistrate de Securitate, au fost importante pentru mine și pentru Silvian. Acolo îl vedea pe Mugur dincolo de identitatea lui din declarațiile de la Miliție, te puteai apropia de om. Declarațiile oficiale sunt standard, însă e la fel de adeverat că Mugur Călinescu reușește nu de puține ori să dinamizeze limbajul de lemn, cu o ironie incredibilă.

INTERVIU

X mm din Y km vorbește, în sine, despre imposibilitatea de a afla „adevărul” din spatele unui dosar de Securitate și, pe cale de consecință, de a-l „reproduce” pe scenă. Cu toate acestea, în *Tipografic Majuscul* ai ales să „reprezintă” pe scenă istoria spusă de un dosar de urmărire. Într-un fel, da. Opțiunea mea nu e una de reconstituire, ci, de multe ori, una poetică (deși cu riscul de a părea deplasată). Scena în care securiștii îl urmăresc pe Mugur la el acasă e rescrisă ca un fel de poem beat: „Obiectivul face, obiectivul drege...”. Încerc, de fapt, un fel de insolitare a întregului material documentar, bazându-mă pe convenții teatrale, nu cauți soluții realiste.

Există un punct de vedere destul de răspîndit, conform căruia Mugur Călinescu a fost iradiat de către Securitate – mama lui crede că aşa s-a îmbolnăvit de leucemie, că Securitatea l-a omorât –, însă în spectacol alegi să nu abordezi această posibilitate.

Mi s-a părut mult mai important faptul că această „reabilitare” despre care se vorbește în dosar a însemnat, în realitate, moartea socială a lui Mugur Călinescu. În momentul în care și se închid toate ușile, cînd, dintr-o clasă de 30 de oameni, tu ești singurul care nu intră la facultate, prietenii nu-ți mai sunt prieteni și ești declarat un paria, ești deja mort pentru societate; nu mai ai nici o sansă. Mugur Călinescu nu mai avea nici o sansă; moartea fizică a fost un epilog pentru cea socială. Din păcate, tatăl lui Mugur avea dreptate cînd îi spunea că acel dosar o să-l urmărească totă viața.

Mugur Călinescu nu seamănă cu eroii rezistenței anticomuniste aşa cum sunt ei prezenți în imaginariul social românesc (partizanii din munti, victimele închisorilor politice din anii '50...). A fost sau n-a fost Mugur, pînă la urmă, un erou?

Mugur Călinescu nu și-a propus, n-a vrut să fie un erou. A vrut să facă un gest normal într-un context anormal. A devenit însă un erou tocmai pentru asta, e un fel de „soldat necunoscut” și, astfel, nimenei nu și-l poate revendica. E un erou al vietii de zi cu zi, iar eroismul lui nu e doar unul al anilor '80. Trăim astăzi vremuri mult mai perverse, în care răul se ascunde peste

tot, nu mai e foarte clar cine e dușmanul. Ceea ce-a făcut Mugur poate genera și acum consecințe asemănătoare: marginalizare socială, presiunea de a abjura... Pe mine m-a interesat să găsesc o figură contestatară cu care să mă pot identifica. În anii '50 a fost strivită coloana vertebrală a poporului – pentru că poporul încă avea coloană vertebrală; în anii '80, ea nu mai exista. Iar cînd un om, el singur, avea coloană vertebrală, acel om era exterminat social rapid. Asta se întîmplă și acum.

Se vorbește mult despre factorii care au determinat în România, în ultimii zece ani, apariția unei direcții puternice, de artiști interesați de noua dramaturgie și de teatrul politic, iar de cele mai multe ori se consideră că influența a venit dinspre teatrul anglo-saxon. Cum te-a influențat stagiul de la Royal Court?

La fel cum m-au influențat toate rezidențele pe care le-am avut. Am luat de acolo ceea ce mi se potrivea și m-am gîndit de ce nu mi se potrivește restul. Rezidența de la Royal Court a însemnat întîlnirea cu oameni foarte diferiți. Pentru mine, cel mai important a fost faptul că am lucrat (foarte bine) cu un regizor, într-o atmosferă foarte constructivă, de echipă. A fost foarte important pentru mine să văd că dramaturgul poate fi parte a procesului teatral, nu autor de literatură. Îmi amintesc faptul că cei de la Royal Court mi-au spus atunci, în 2004-2005, că pe ei nu-i interesează autorii de succes din țările lor, ci autorii care au ceva de spus despre lumea de unde vin. Cei care au perspectivă critică, polemică față de opinia publică unanim acceptată. Iar această atitudine față de ce înseamnă să fii autor de teatru am preluat-o. În rest, felul în care scriu... Am fost 16 dramaturgi în acea rezidență, cu stiluri de scris foarte diferite. E, într-adevăr, vorba despre tehnică: tu vrei să produci o bombă, ei îți arată cum se face; ce fel de bombă vrei tu să faci depinde de tine.

Altfel spus, accentul pus de Royal Court și teatrul britanic în general pe documentar ca gen dramaturgic nu a fost decisiv pentru tine.

Nu prea. Piesa pe baza căreia m-au selectat la Royal Court, *Stop the tempo*, folosea deja interviuri și ready-made-uri.

Nu m-am dus acolo să-nvăț să fac teatru politic, m-am dus pentru că făceam teatru politic. Îi făceam teatru politic bazat pe real fiindcă aveam o nevoie stringentă de a vorbi despre lucrurile pe care le trăiam. Strict teatral vorbind, însă, Royal Court e o altă cultură: pentru ei, în primul rînd există textul, pentru mine, întîi e conceptul de spectacol.

Consideri, deci, că și-ai dezvoltat o tehnică teatrală proprie?

Încă o caut, de fapt. Fiecare proiect își găsește și dezvoltă propria estetică, inclusiv în termeni de spațiu. Eu nu sunt dramaturg, ci autoare de spectacol. De la temă îmi vine ideea de spațiu, iar textul vine abia mai încolo. E un element foarte important, dar nu prioritar. Spațiu, realitatea din care vine el sunt fundamentale pentru mine. Mă refer la spațiu ca scenografie, nu doar ca tip de scenă. Deși evident că nu poți face abstracție de anumite relații, mai ales cu publicul, pe care le generează scenă în sine, fie ea italiană sau studio. Într-un fel joci în *Sado-Maso Blues Bar* (unde „peretele de fundal” era unul de sticlă, o vitrină spre stradă), în alt fel joci într-un teatru național cu scenă clasică, aşa cum se întîmplă la *Solitaritate*.

Pornind de la alte spectacole ale tale – întîmplător, nu *Sado-Maso...* și nici *Solitaritate*, dar 20/20, Sold Out, X mm din Y km și acum *Tipografic Majuscul* –, unii spun că faci un teatru despre trecut.

Aparent, aşa s-a întîmplat, ca, în ultimii ani, subiectele mele să aibă legătură cu trecutul. Îi e adevărat că unii mă cred „specialistă” în astfel de teme, însă acum simt nevoie să mă desprind de acest univers. Chiar dacă, în realitate, niciodată nu m-am îndepărtat de prezent, majoritatea spectacolelor mele inspirîndu-se din realitatea actuală. Într-un fel, aceste incursiuni în trecut m-au consumat foarte mult: ai de-a face cu traumele unor oameni reali, cu poveștile lor, nu colortezi fapte istorice. M-am simțit responsabilă față de Mugur Călinescu, omul real pe care îl reprezentam pe scenă. Pentru unii, aceste traume fac parte încă din viața lor, ei nu au distanță pe care mi-o pot lua eu. Riscantă e și întoarcerea în prezent, anularea acestei distanțe, însă trebuie să-o fac.

Directorul Festivalului Temps d'Images Cluj, Miki Braniște: „Arta poate fi foarte utilă societății și poate fi un bun catalizator în momente cheie”

Interviu realizat de Cristina MODREANU

7

Miki, aș vrea să reiezi pe scurt povestea apariției Festivalului Temps D'Images în România pentru cei care nu știu încă suficient despre el. Cum ți-a venit această idee și cum ai reușit să o faci să prindă rădăcini și să se dezvolte într-un cadru cultural neprietenos cu inovația și riscul pe care le presupune conceptul festivalului?

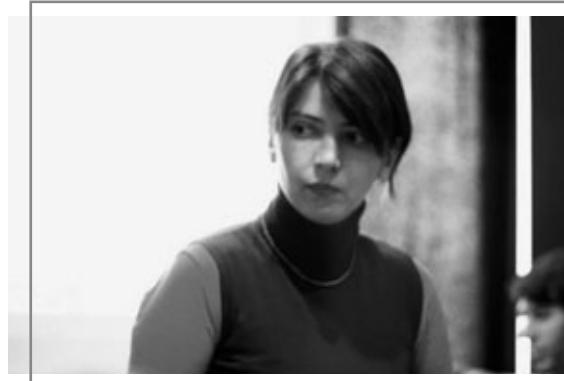
În anul 2008 am avut o întâlnire care mi-a conturat viața pentru următorii 6 ani. M-am întâlnit la București cu coordonatoarea rețelei europene care organiza Festivalul Temps d'Images, ea lucrând pentru Canalul de Televiziune ARTE France. Aceasta, pregătind o aplicație la fondurile europene, era în căutarea unui posibil partener din România pentru a deveni parte în noul proiect de festival bazat pe cooperare într-o rețea de 10 operatori culturali. În acest fel, am început o nouă etapă din viața profesională, învățând mai multe lucruri noi deodată: să lucrezi în rețea, să susții artiștii români în competiție cu alți artiști europeni, să reprezinti un sector din țara ta la întâlniri internaționale, să cauți co-finanțare în țară, să faci rapoarte interminabile și să începi să înțelegi contabilitatea, să păstrezi entuziasmul și în același timp să nu te iluzionezi cu privire la falsa mană cerească, fondurile europene. Cine a lucrat cu aceste tipuri de fonduri știe la ce mă refer, ele sunt o oportunitate de dezvoltare reală dacă te poți baza și la tine în țară pe alte fonduri sau dacă lucrezi la o instituție care are finanțare suficientă.

Specificitatea festivalului era să promoveze spectacole care conțin imagine video ca element dramaturgic esențial, fără de care spectacolul nu ar fi fost receptat la fel, aceasta nefiind deloc un înlocuitor lowcost al decorurilor. Nu știi cât de mult a fost înțeles acest lucru de către cei care pot lua decizii să susțină sau

nu conectarea teatrului din România la curentele actuale din alte țări, însă am încercat să merg mai departe, cu bărbia în piept.

Am încercat să înțeleg cât mai mult specificitatea noii creații de teatru nefiind specializată în acest domeniu ci în management cultural, activând o perioadă foarte intensă în zona dansului contemporan. Practic, am învățat făcând, propriu-zis co-producând. De la începutul proiectului în România m-am bucurat de un suport necondiționat din partea Teatrului Scene Naționale La Ferme du Buisson de lângă Paris și Arte France. Uneori chiar mă întrebam cum de oamenii aceștia spun "da" la aproape orice propunere/cerință și nu înțelegeam de ce la noi e aşa de complicat să găsești disponibilitate pentru a înțelege nevoile de dezvoltare ale artei în societatea contemporană, a înțelege că există un public mai exigent, conectat la noile tehnologii și că acestea lasă serios urme în evoluția artei. Experimentul pentru mine are o conotație legată de dezvoltare și viitor însă încă planează în anumite cercuri incidente o conotație de neserozitate, de curiozități trecătoare care nu vor face istorie.

După primele trei ediții ale festivalului decalajul între vest și est s-a diminuat simțitor, aceasta și pentru că spectacolele interdisciplinare au început să aibă o recunoaștere generală și la noi, ele regăsindu-se programate și în festivaluri de diverse profiluri. Acela a fost un moment de răscruce pe care sper că l-am trecut cu bine. Simteam că festivalul are nevoie de o nouă direcție, să-și găsească o specificitate relevantă pentru următoarea perioadă și că între timp se întâmplă lucruri care ne schimbă viața și care vor schimba istoria. De exemplu accidentul nuclear de



la Fukushima, Primăvara arabă din 2011, Occupy Wall Street etc. Dincolo de aspectele estetice pe care noile tehnologii le aduceau în artă, miza mi se părea că se îndreaptă în altă parte. În acel moment am făcut o trecere de la formă spre conținut, împreună cu echipa am început să chestionăm rolul artistului în societate, să revenim la ce e esențial pentru noi ca organizatori, respectiv ca prin spectacolele prezentate să putem avea un dialog cu publicul plecând însă de la teme care-l preocupa. Criza economică am simțit-o din plin și poate aceasta ne-a făcut să ajungem mai repede la întrebări fundamentale care în timpuri prospere nu-ți dau târcoale.

Titlul festivalului TEMPS D'IMAGES se traduce în română prin timpul imaginii. Cred că din acel moment am devenit un festival care s-ar putea numi „Imaginea Timpului”.

Ediția 2013 a Festivalului a avut ca temă Solidaritatea – într-un an al mitingurilor și protestelor în cadrul căror s-a strigat des acest slogan. Tot anul trecut, Gianina Cărbunariu a creat la Sibiu un spectacol al căruia titlu chestiona tocmai conceptul de Solidaritate. Devine tot mai clar în ultimii ani faptul că tinerii artiști români

INTERVIEW with Miki Braniște: “The arts can be useful for society, and they can become catalysts in key moments.”

Miki Braniște, the Artistic Director of the Temps d'Images Festival in Cluj. Braniște narrates in an interview the challenges of initiating and sustaining the contemporary arts festival through its six year long history. A major turning point in its artistic identity occurred when the Fukushima nuclear accident, the Arab Spring, and Occupy Wall Street movements pushed the festival's concern beyond the initial aesthetic interests in new technologies towards interrogating the role of the artist in society. “We shifted from form to content,” says Braniște. Solidarity, the theme of the 2013 edition of the festival, is an active concern of today's society, as evidenced from the waves of protests happening also in Romania. Braniște argues that the arts have the capacity to facilitate a healthy, functioning society: “I believe that the role of art is to search, to analyze, and to enable dialogue.”

INTERVIU

optează pentru etic în loc de estetic, prioritatea lor fiind să aibă o poziție, să se manifeste critic față de societatea în care trăiesc. Cum a determinat acest lucru schimbarea de optică a voastră, în ceea ce privește conținutul festivalului?

Tema solidarității am ales-o încă din februarie 2013, însă inițial am vrut să o disimulăm printr-o exprimare mai soft părându-ni-se că e un concept pentru al cărui context trebuie să lucrăm destul de mult, publicul nefiind obișnuit cu abordări atât de directe. Prin aprilie ne-am hotărât că trebuie să ne asumăm poziția, iar în septembrie când pregăteam afișul ni se părea că poate este redundant să mai punem tema pe afiș. Până la urmă ne-am dat seama că ar putea fi un „refresh” necesar și atunci am umplut inclusiv orașul cu stenciluri cu „solidaritate”. Acești artiști de care vorbești sunt colegii noștri de generație (într-un sens destul de larg). E normal să avem același preocupări și să simțim această nevoie de a avea o poziție. Suntem generația care în 1989 avea între 7 și 13 ani și care vrea să înțeleagă mai bine ce s-a întâmplat în istoria recentă pentru a-și putea explica mai bine prezentul. În școală nu ni s-a cultivat luarea de poziție, sistemul dorește tineri obedienti, care nu-și pun prea multe întrebări, iau informațiile primite ca pe un dat și asta e! Cred că ne-am săturat de „asta e!” și vrem să mergem înainte, însă altfel.

Trăim vremuri foarte interesante și artiștii au extrem de multe lucruri de analizat dacă se uită atent în jur. De obicei când se reduc bugetele, cultura este primul domeniu la care se renunță. Ca și când societatea nu ar avea nevoie de artă. Ei bine, acești tineri artiști români pe care îi invităm în festival arată tocmai că arta poate fi foarte utilă societății și că poate fi un bun catalizator în momente cheie. Spectacolele acestor tineri ne-au convins în 2011 să organizăm împreună cu Iulia Popovici prima Platformă Independentă de Artele Spectacolului în cadrul festivalului Temps d'Images, dedicându-le 4 zile și invitând directori de festivaluri și critici din străinătate să le cunoască creațiile. Chiar după prima ediție am avut rezultate excelente, 5 dintre spectacolele din Platformă fiind invitate la Teatrul Hebbel-am-Uffer din Berlin în iarna lui 2012. De asemenea, mai multe spectacole prezentate au fost ulterior invitate la festivaluri internaționale. Cred că tocmai interesul lor pentru marile întrebări ale societății contemporane trezește atenția vestului și nu numai. De fapt, aceste preocupări îi fac cu adevărat conectați la curentele artistice contemporane și dacă ne uităm în jur, cele

mai multe spectacole din România invitate în străinătate sunt ale acestor artiști.

Care crezi că a fost semnificația mai largă a noțiunii de „solidaritate” în societatea românească în 2013? S-a trecut un prag înspre solidaritate, s-a înțeles nevoia de solidaritate socială? Cum poate arta să clarifice sau să susțină aceste idei?

La un moment dat protestele din toamna lui 2013 au devenit locul de întâlnire cu prietenii, însă și cu mulți necunoscuți de care începeai să te simți legat prin cauza comună pentru care erai acolo. Am simțit acolo o nevoie extraordinară de socializare, oamenii aveau multă voie bună însă erau deopotrivă fermi. La un moment dat devenise un ritual să ieși duminica și simteam o bucurie în oraș pe care niciun festival al orașului nu îți-o poate da. La protest m-am întâlnit cu mecanicul care ne repară mașina. Era acolo cu soția și copilul mic. Am avut curaj să-i dau programul festivalului și să-l invit la spectacole.

Cred că multă lume a înțeles nevoia de solidarizare însă ce am vrut să arătăm prin festival este și faptul că discursurile părților pot fi extrem de asemănătoare și că e din ce în ce mai complicat să faci diferență între ele, să distingi între PR și realitate. Cred că rolul artei este să cerceteze, să analizeze și să propună un dialog. Cred cu tărie în arta care mai degrabă chestionează decât afirmă răspicat, în arta care stimulează gândirea spectatorului, care deschide un dialog real inclusiv cu tine însuți. În cultura succesului ce ne e servită ca singura paradigmă dezirabilă, nu e loc de îndoiel, de punere între paranteze, de revenire asupra unor opinii care par imuabile la prima vedere. Capacitatea artei de a reflecta lumea în care trăim ne deschide multiple orizonturi acolo unde economia, politica și mass media prezintă perspective singulare. Tocmai în acest desis, pe care arta îl poartă cu sine, e cheia pentru mine.

Contextul cultural românesc e definit de incoerență – atât la nivelul finanțărilor, cât și la nivel conceptual – ceea ce face orice construcție mult mai dificilă. Cum reușiți voi să continuați acest proiect într-un asemenea context?

Îmi vine să spun coerența face diferență. Cel puțin la nivel internațional diferența se percep. Primim nemurărate propunerile de colaborare internațională, artiști din lumea întreagă ne scriu zilnic, însă ce ne face să continuăm este faptul că ceea ce facem are urmări în viața comunității în care activăm, deopotrivă comunitatea artistică cât și cea locală, publicul nostru. Festivalul începe să aibă represensiuni în viața publicului

nostru, să susțină conștientizarea unor probleme pe care uneori le evităm sau le amânăm. Plecând de la lucruri din realitatea imediată, am reușit să ne adresăm unui public mai larg, chestionând lucruri care interesează un număr mai mare de persoane decât publicul fidel al artelor spectacolului, lucruri care sunt relevante pentru oameni. Ne interesează ceea ce trăiește și gândește publicul nostru. De aceea putem spune că forma pe care o are acum festivalul este aceea a unui festival-dezbateră în care creăm un dialog între artiști și public. Programăm destul de multe dezbateri pe temele propuse în festival și simțim în continuare nevoia unui spațiu de dialog în care persoane cu interese intelectuale comune se pot întâlni și comunica.

Ce urmează la Temps d'Images 2014, ați ales deja tema? Veți păstra turnura etică a conținutului sau aveți alte planuri?

Încercăm cu fiecare ediție de festival să adăugăm un element nou și consistent care să ajute la dezvoltarea lui și a publicului acestuia. Începând de anul acesta, vom invita un artist asociat al festivalului care își va prezenta mai multe creații și împreună cu care vom realiza mai multe activități conexe. Pentru ediția a 7-a a Festivalului Temps d'Images care va avea loc între 7-16 Noiembrie la Cluj ne bucurăm să o avem artist asociat pe regizoarea și dramaturgul Gianina Cărbunariu. „Ce ne hrănește?” este întrebarea de la care pornim în dezvoltarea tematicii din acest an. Prin aceasta intenționăm să propunem deopotrivă artiștilor și publicului o călătorie comună în urma căreia să regăsim ceea ce ne hrănește atât spiritual cât și fizic. Acestă întrebare este din ce în ce mai relevantă, iar traversarea ei prin spectacole și dezbateri foarte diverse ne ajută să recreăm o imagine coerentă a timpului nostru. Prin spectacole de teatru documentar sau ficțional din străinătate și din România despre diferite motivații care ne fac să mergem mai departe sau ne dau impulsul pentru a găsi soluții creative la probleme glocale sau chiar despre fenomene care au o legătură directă cu hrana zilnică (landgrabbing, organisme modificate genetic), încercăm să articulăm nevoile societății contemporane creând un context artistic în care acestea pot fi exprimate, analizate, evaluate etc. Publicul va avea inclusiv experiențe estetico-culinare, dar și o dezbatere cu membri ai asociațiilor care militează pentru drepturile țăranilor în România. Cred că abordând această tematică putem fi cel mai aproape de un public la care nu ne-am gândit până acum.

TEMPS D'IMAGES – SOLIDARITATE ÎN TIMPURI TULBURI

Ioana SILEANU

9

În ultimii trei ani, TEMPS D'IMAGES a schimbat direcția dinspre o zonă conceptuală, preocupată de vizual și experiment, către zona socială, implicit politică. Majoritatea spectacolelor s-au jucat cu casa închisă, iar dezbatările și lansările au fost de cele mai multe ori vii și polemice.

Nuanțele acestei direcții, reușind în mare să nu devină moralizatoare, au mers mai degrabă către o interiorizare și chestionare individuală și colectivă a unui ansamblu de probleme ce privesc ordinea stabilită a lumii actuale, a trecutului, și toate nevralgiile ce decurg de acolo.

Tema ediției din 2013 a fost „Solidaritate” (cu forma sa nearticulată). Un fapt interesant este că oamenii din spatele festivalului (producător Colectiv A) au ales această temă cu câteva luni înainte de protestele din luna septembrie a anului trecut, când „Solidaritate” a fost unul dintre sloganurile scandate de mulțimi. Se recurgea la el ca încurajare a implicării trecătorilor, a celor ce priveau mulțimile de la greamuri și balcoane, cât și de fiecare dată când vreun potestatar era admonestat de către jandarmi. „Solidaritate” a fost probabil cel mai puternic și percutant slogan al protestelor din toamnă, și scandarea cu cele mari reverberații.

Primul spectacol pe care l-am văzut în festival plonjează direct într-o zonă sumbră a societății, corupția, tratată cu umor negru de către spectacolul cehului Petr Šourek, *Reclamă pentru turul coruptiei*. Acesta anunță Turul Coruptiei ca fiind prima agenție de turism din lume specializată în corupție. Ca un veritabil demers de marketing și comunicare, Petr se folosește de o proiecție in Power Point

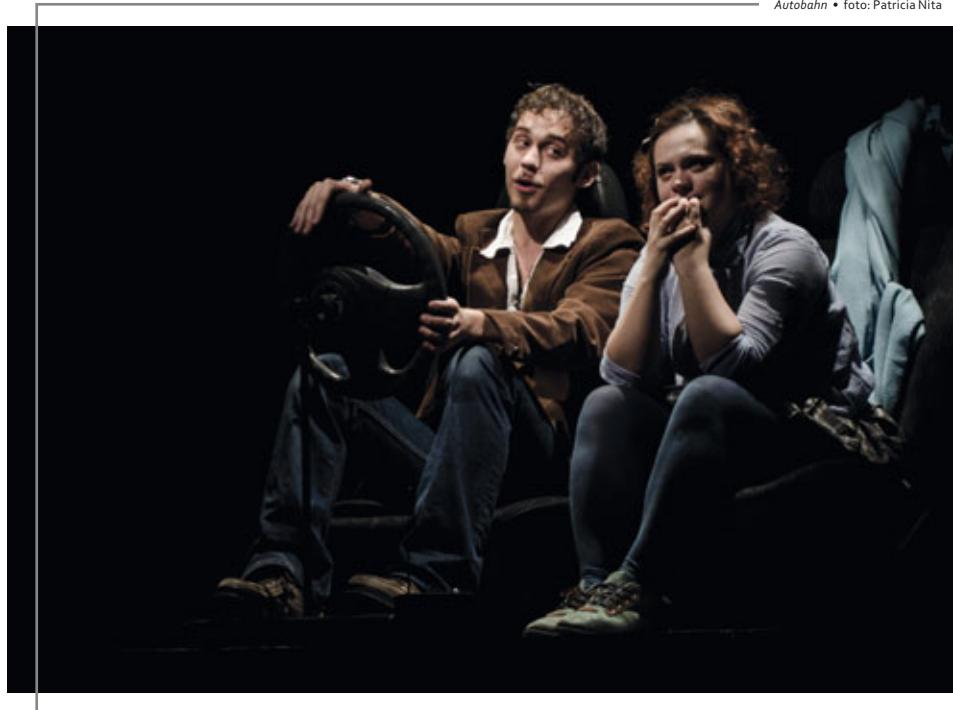


foto: Georgia Moraru

pentru prezentarea firmei sale. Abordarea sa e proaspătă, spectacolul e jucăuș și acid. Personajul se joacă cu aşteptările noastre și lasă lucrurile suspendate: nu e clar dacă agenția de turism există de fapt și în realitate sau nu (la final chiar primește întrebarea asta de la un spectator, și răspunde că da, agenția

există). Lucrurile rămân suspendate și cu un aer de farsă și spre sfârșitul spectacolului, când Petr împarte câteva diplome „în Masterul de Corupția Administrației” contra unei sume de bani pe care o încasează de la participanți, fără ca aceștia să fi solicitat respectivele hârtii. (În fiecare moment mă așteptam să restituie banii, lucru care, cel puțin până am părăsit eu sala, nu s-a întâmplat.)

Pe tot parcursul spectacolului se vorbește despre corupție aproape ca despre un personaj în sine, de fiecare dată generic, fără vreo aplicare concretă sau vreun exemplu. Optarea pentru o astfel de abordare lasă oarecum senzația lipsei unei mize.

Unul dintre spectacolele ce mi-au plăcut cel mai mult ediția aceasta a fost

Temps d'Images: Solidarity in dire times

Ioana Sileanu highlights some notable productions presented at the 2013 Temps d'Images festival in Cluj, which focused on the social theme of solidarity. Among the shows mentioned by Sileanu are: Petr Šourek's *Advertisement for Corrupt Tours*, the play *Autobahn* by Neil LaBute, directed by Leta Popescu, Gianina Cărbunariu's *Capital Letters* (Ro: *Tipografic Majuscul*), and the performance devised by Ion Dumitrescu, Florin Fluerăș, Veda Popovici and Mihai Lukács entitled *The Extraordinary Congress of Presidential Candidates* (Ro: *Congresul Extraordinar al Candidaților la Președinție*).

FESTIVAL

Autobahn, de Neil LaBute, în regia Letei Popescu, parte a seriei de spectacole studențești ale Facultății de Teatru și Televiziune din Cluj prezente la TEMPS D'IMAGES (celelalte două fiind *Fun* de James Bosley, în regia lui Lorand Maxim, și *10 studii despre iubire cu i mic*, al Luciei Mărneanu).

Toți cei șase actori, care alcătuiesc trei cupluri ce apar pe scenă pe rând fac niște roluri excepționale. Toți încep mai greu, vizibil emoționați, dar își intră perfect în rol pe parcurs și devin din ce mai buni. Tot în crescendo e și tensiunea scenelor: la început pare să fie vorba despre niște cupluri complet normale, însă pe parcurs își ivește capul patologicul și drama. Tensiunea se acumulează încet-încet, ca un puzzle ale cărui piese țâșnesc din toate părțile, și ajung să creeze o imagine a deregării umane.

Vera Brătfălean, partea feminină a primului cuplu, îi povestește partenerului său despre o experiență care, pe măsură ce înaintează în poveste, se prefigurează a fi din ce în ce mai dramatică. Cu toate astea, limbajul corporal te duce cu gândul mai degrabă la o femeie-fatală în exercițiul seducției decât la o victimă (cu fiecare detaliu pe care domnișoara îl adaugă cu reticență poveștii ajungem să înțelegem că a fost abuzată sexual) – se mângâie pe coapse, se foiește lent, desface larg picioarele din timp în timp. Pe măsură ce înaintează în poveste ai senzația că lucrurile nu se leagă și că probabil ascunde ceva. Andrei Sabău e foarte credibil în rolul partenerului surescită, consumat de îngrijorare, iritabil.

La scurt timp mi-am dat seama că nu mă mai uitam cu exces de empatie la niște actori emoționați, sperând să nu se piardă prea tare pe parcurs și tensionându-mă la rândul meu, ci la doi oameni într-o relație care își trăiesc drama în fața ochilor mei.

Cel de-al doilea cuplu își construiește și el credibilitatea pe parcurs, pornind de la o interpretare marcată vizibil de emoții, ajungând să creeze cea mai tensionată și intensă dintre cele trei povești.

La început, pare că avem de-a face cu un cuplu care se întoarce dintr-o călătorie în timpul căreia a avut o ceartă destul de serioasă. Pe parcurs începem să aflăm că respectivul conflict a implicat și violență, sau cel puțin s-a aflat la limita ei. Fata - Andrea Papp - îl întrebă șovăielnic pe

interlocutorul ei dacă ar fi fost în stare să-i facă rău „*atunci*”, căci cu siguranță părea gata de asta.

Încetul cu încetul începem să ne dăm seama că cei doi nu sunt un cuplu, că fata este foarte Tânără, adolescentă poate (el spune de mai multe ori „Când eram la vârstă ta...”, părții ei sunt aduși de câteva ori în discuție), că el este mai în vîrstă și că se îndreaptă cu mașina către o cabană izolată, unde „*se vor juca de-a mama si de-a tata*”, unde vor putea face „*absolut tot ce vor, fără să-i vadă nimeni, inclusiv baie dezbrăcați*”. El, profilându-se ca o autoritate (poate un profesor de-al fetei), după toate probabilitățile nu are de gând să o lase să iasă din mașină. Totul se termină într-un paroxism de patologie, cu el mânghindu-i părul în ciuda

împotrivirilor ei („*Nu reușesc să adorm dacă faci asta*”), spunându-i, deși până atunci fusese binevoitor, că nu contează, că va continua cu mânghierile.

Congresul Extraordinar al Candidaților la Președinție, proiect al unui grup de artiști din București (Ion Dumitrescu, Florin Flueraș, Veda Popovici și Mihai Lukács), face parte dintr-o serie de performanțe sub numele de *Candidatura la Președinție*. Cei patru artiști se întrec în contextul debzbaterilor electorale, luând cuvântul doi câte doi. Discursurile lor abundă în vorbărie goală, cvasi-abstractă, abracadabrantă. Miza celor patru pare mai degrabă întrecerea pentru cea mai abilă divagare, decât pentru cea mai eloventă expunere electorală. Discursul le este piperat pe alocuri cu concepte de genul „*lupta anti-capitalistă*”, „*distopia ca salvare*”, care ar părea să-i dea o notă de palpabil sau să sugereze un fel de direcție logică, dar în jurul căror se țes straturi de vorbărie goală. Ca punct de plecare sau cheie a unui spectacol, caricaturizarea unor indivizi și a unor stări de fapt se potrivește perfect, având în vedere contextul bufonadelor lumii politice românești (ministrii care pierd contracte de interes național, prim-ministra ce nu cunoște geografia unor zone controversate din țară și folosesc informații neverificate în declarații publice, politicieni ce nu cunosc legea, oameni de cultură ce nu știu istorie și ocupă funcții politice).

Spectacolul însă nu depășește, până la sfârșit, nivelul de zeflemea. Având în vedere durata scurtă (în jur de o oră), și fiindcă reușește să se păstreze amuzant

până la final, lipsa unui nivel secund nu ajunge să deranjeze.

Tipografic Majuscul, spectacolul Gianinei Cărbunariu, coproducție dramAcum și Teatrul Odeon se bucură de prestațiile excelente ale celor cinci actori (Cătălina Mustăță, Alexandru Potoccean, Gabriel Răuță, Mihai Smarandache, Silvian Vâlcu). Spectacolul recompune povestea adolescentului Mugur Călinescu, prins în flagrant în timp ce scria lozinci împotriva regimului comunist, la baza scenariului stând documente din dosarul de Securitate al acestuia.

Spectacolul este foarte puternic vizual: proiecții ale textelor scrise de Tânăr pe zid și ale declarațiilor din dosar se plimbă pe corpurile personajelor, încorsetându-le, spre spaimă și împotrivirea lor, ca părtași la problemă; o saltea uriașă tronează pe scenă, și corpuși se izbesc de ea. Din timp în timp se aud zgomele puternice – butoanele unei mașini de scris, o ușă grea, metalică, ce se trântește, totul la un sonor exacerbat, evocând spaimă și teroare.

Personajul lui Mugur își păstrează aerul ușor naiv; textul inscripțiilor lui este redat și el în exactitate, cu tonul său aproximativ: „*Nu mai putem accepta mizeriile și nedreptățile din țara asta*”, „*Trebue să fim conștienți de rolul nostru în societate și să spunem un nu hotărît stărilor de lucruri ce se conturează la noi*.. Nu este prezentat ca un erou, ci ca un Tânăr revoltat ce până la final, în urma presiunilor repetate, a fricii și a dezabuzării, cedează. Spectacolul nu insistă pe drama morții Tânărului și pe suferința cauzată de aceasta, subiectul e doar vag și tangențial abordat la final; durerea mamei este mai mult sugerată. Nici pedeapsa ca atare nu e adusă în prim plan, ci mai degrabă teroarea urmăririi, anihilarea individului și a demnității, stuparea generalizată.

Ediția aceasta a Festivalului Temps D'Images a fost una mai anevoieasă din punct de vedere al obținerii fondurilor, considerabil mai reduse decât în anii precedenți. Dar solidaritatea artiștilor invitați și a celor implicați în bunul mers al lucrurilor a făcut ca aceste lipsuri să nu fie vizibile. Sperăm ca ediția viitoare să găsească solidaritate și în rândul autoritaților finanțatoare.

Teatrul văzut prin sondaje

Un sondaj IMAS despre teatrul din București sau

Cronica unei derute generalizate

„Ne-am spus de multe ori că răspunsul este însă de zeci de ani nu i-a mai întrebat nimeni cum ce cred ei, cu adevărat, despre oferta teatrului bucureștean”, susține directoarea Teatrului Nottara, criticul de teatru Marinela Țepuș într-un articol inclus în Caietele Teatrului Nottara, ca prefată la rezultatele Sondajului IMAS pe care acest teatru îl-a comandat de curând.

Mai întâi, ce se poate observa din acest citat este că avem o obsesie a întăriției în cultura română: de dragul informării corecte, trebuie spus că această cercetare este doar una dintre multele dedicate teatrului bucureștean, aşa cum se poate vedea cercetând pagina on-line a Centrului de Cercetare și Consultanță în Domeniul Culturii (care publică anual și un Barometru de consum cultural). și nu este nici cea mai bună și nici cea mai relevantă, fiindcă nu se pot face studii corecte despre un domeniu, de către oameni care habar nu au despre acel domeniu, o parte cheie a acestor studii fiind, după cum știe orice profan, întrebările. Dar, mai gravă decât lipsa de premise setate profesionist pentru acest studiu, este ideea care a stat la baza acestuia. În proiectul care fundamentă această cercetare comandată de Teatrul Nottara, se arată că unul dintre obiectivele principale este „cunoașterea publicului căruia teatrul se adresează (profilul spectatorilor și preferințele acestora) și adaptarea ofertei de spectacole la așteptările publicului”.

Așadar, obiectivul e nu doar să cunoaștem publicul – ceea ce e un bun instrument de lucru pentru orice manager – ci și să „adaptăm oferta de spectacole” astfel încât același public, publicul deja existent al Teatrului Nottara (în termeni de specialitate „publicul captiv”) să fie în

continuare mulțumit și să revină. De menționat că printre obiectivele Teatrului Nottara menționate în acest proiect nu se numără educarea și informarea publicului, nici expunerea acestuia la tipuri diferite de spectacole, pentru a-i crește curiozitatea și, pe cale de consecință, așteptările. Nu vrem, deci, să deschidem noi ferestre către diversitatea spectacologică ce definește lumea contemporană, nu vrem să-i ajungă publicului nostru captiv² veștile despre ceea ce se întâmplă dincolo de „cei patru pereți” deja cunoscuți, ci vrem să-i pregătim în continuare același fel de mâncare teatrală, fără nici un alt ingredient, ca nu cumva să respingă „dieta”.

În acest fel, nu mai trebuie să facă nici un efort suplimentar de marketing și de promovare a spectacolelor, nici un efort intelectual pentru a pregăti publicul pentru nouitate, pentru risc, pentru experiment, pentru noi forme de spectacol. Știm că oricum n-or să-i placă, ne confirmă sondajul, ca și cum n-ar fi la mintea cocoșului – cum ar putea să-ți placă ceva ce nici nu știi că există?

Și ce mai răspunde publicul Teatrului Nottara la întrebările puse? Că din tot repertoriul teatrului preferă spectacolele: *Titanic Vals*, *Vacanță în Guadelupa*, *Umor, amor, fior de dor.. în București*, *Scandal la Operă*, și *Soțul păcălit*. Că regizorul lor preferat de la Nottara este Diana Lupescu (de unde să știe publicul captiv că numai la Nottara există acest regizor, în alte teatre „lipsind cu desăvârșire”?). Că habar nu are în ce categorie de teatru se încadrează obiectul studiului, sau ca să cităm concluzia: „Teatrul Nottara nu are o imagine clar conturată în percepția publicului. Cu mici diferențe, imaginea sa este disipată pe trei profiluri diferenți:

2. Observația celor intervievați cu privire la „genul de public căruia i se adresează” Teatrul Nottara este „are publicul său”.

1. „Ei” înseamnă publicul, desigur.

Cristina MODREANU

foto: Tomasz Wiech



teatru de artă (37%), teatru de comedie (28.9%) și teatru de bulevard/popular (23%). Un procent destul de mare, de 8.9% dintre intervievați crede că „nu se diferențiază cu nimic de alte teatre”.

Altfel spus, aflăm din sondaj ceea ce se putea deduce logic: **majoritatea publicului îi place ceea ce i se dă**. Ce ar trebui să ne amintim însă, înainte de a trage concluzii greșite, este că teatrul finanțat din bani publici nu e o antrepriză eminentă comercială, asemenei televiziunii, nu are ca prim scop „creșterea rating-ului”, ci să producă o ofertă culturală valoroasă, care să se constituie ca alternativă la televiziune, nu să-i copieze metodele.

Așa că ce nu se spune în acest studiu, fiindcă nici nu e treaba lui, este că rămâne la latitudinea managerului dacă optează pentru o situație confortabilă, previzibilă și comodă, continuând să ofere același tip de spectacol și auto-felicitându-se justificator, din când în când, cu un nou sondaj care să-i confirme alegerea lipsită de miză, sau dacă, dimpotrivă, își ridică ștacheta mai sus, încercând „să facă istorie”. Adică să construiască o identitate teatrului pe care îl conduce, și să-l facă – prin proiectele originale create de el/ea – remarcabil și demn de menționare și

Theater seen through opinion polls. An IMAS survey on Bucharest theater or The chronicle of general confusion

The interpretation of the results of a survey requested by Nottara Theater in Bucharest to investigate its public's preferences may have deleterious consequences, argues Cristina Modreanu. The opinion poll indicates the commercial success of facile comedic productions, and seems to reassure Nottara's directorship of the correctness of its artistic management. Yet a public theater financed by the state is not a commercial enterprise, observes Modreanu, but an institution entrusted with shaping cultural standards. By closing its gates to artistic diversity and challenges, and by isolating itself from the international performance scene, Bucharest theaters risk losing their cultural capital.

dincolo de granițele unei culturi mici. Nu în ultimul rând, să-și amintească de misiunea sa de instituție publică, ce include educarea, informarea, serviciile culturale pentru comunitățile marginale, etc.

Cu alte cuvinte, să facă artă, nu comerț teatral.³

Iar ca o mențiune pentru cei care tot repetă în ultima vreme ceea ce se menționează și în acest Sondaj IMAS și în comentariile pe marginea lui, anume că „presa de specialitate nu mai are o forță reală” și că „actorii și artiștii sunt mai interesați de succesul de public decât de cel de critică”, trebuie amintit că specialiștii și criticii sunt singurii care documentează pentru posteritate realizările sau non-realizările scenei pe care o observă și o acompaniază. Și chiar dacă societatea românească trece printr-o perioadă în care numai momentul contează, numai succesul imediat, fie el și ușat rapid, asemenea perioade sunt trecătoare, în timp ce memoria culturală continuă să stea la baza construcției unei culturi.

În plus, „actorii și artiștii” – deși eu una nu aş despărți aceste categorii - știu foarte bine că șansa lor de a crește, de a-și măsura cu adevărat puterile, de a se împlini artistic și de a nu rămâne simpli funcționari teatrali, este să fie criticați la timp, onest și cu argumente, să li se spună unde se află pe drumul realizării lor profesionale și să li se amintească de ce s-au apucat de această meserie. Lucruri pe care le pot face numai specialiștii și criticii de teatru, care le-au urmărit traseul, în unele cazuri încă de la ieșirea din facultate.

Faptul că un public accidental (care, aş cum se remarcă în studiu, este mai ridicat procentual la Nottara decât în alte teatre) aplaudă într-o seară o comedie ușoară și vulgară ca „Vacanță în Guadelupa” sau o telenovelă înscenată (comisionată de Nottara, probabil sub deviza „să facem concurență televiziunii”), ca „Matrimoniale” nu-i va face pe adevărații

3. Fără ca asta să însemne să nu ai spectatori, aici ar merită pusă în dezbatere falsa opozиie dintre „teatru de artă” și „teatru popular”, pentru a demonta logica conform căreia dacă faci un teatru de bună calitate, fără compromisuri artistice, gonești publicul.

4. Am citat din articoul Cum vă place/Cum ne place de Marinela Țepuș, apărut în Caietele Teatrului Nottara, ediție specială, 2013

artiști să credă că apariția lor în asemenea spectacole înceamnă împlinire profesională și sănă artistică. Cu excepția cazului în care vor să se amăgească singuri.

Așa cum nimeni, nici măcar actrița Diana Lupescu, autoarea spectacolelor cu titlurile de mai sus, n-ar trebui să aibă impresia că o rată ridicată de apreciere din partea acestui public accidental te face cu adevărat regizor. Sigur, ești liber să alegi să apreciezi mai mult succesul în fața acestui public decât pozițiile critice argumentate, dar oare faptul că publicul interviewat pentru acest sondaj – în partea sa dedicată consumului de teatru din București – o aşază pe Rodica Popescu Bitănescu la capitolul „regizori preferați”, alături de Alexandru Darie, Alexandru Dabija, Silviu Purcărete și imediat după Ion Caramitru, chiar o face pe cunoscuta actriță să aparțină cu adevărat acestei categorii artistice?

Am făcut aceste scurte observații nu pentru a contesta utilitatea unor asemenea cercetări, care sunt fără îndoială importante, ci pentru a arăta, de fapt, de ce rezultatele acestui studiu (care ar merita mult mai multe amendamente și comentarii decât am eu loc să fac aici) ar putea avea un grad sporit de pericolozitate pentru teatrele din București, mai ales dacă Sondajul va fi luat suficient de în serios încât să conteze pentru „principalul ordonator de credit” care este Primăria municipiului București. Dacă ordonatorul de credit ia în serios Sondajul și ordonă adaptarea ofertei de spectacole la așteptările publicului, oare cum vor arăta repertoriile teatrelor bucureștene?

Ce ne arată acest Sondaj este că avem de-a face cu o mare derută la nivelul teatrului din București: **o derută managerială**, exprimată în lipsa de proiect artistic, având drept consecință lipsa de identitate a teatrelor din Capitală. Avem de-a face cu repertoriu nestructurate, alegeri artistice impresioniste, cu caracter de tentativă, uneori de un gust dubios, pe modelul „sampling”- hai să încercăm, să vedem ce iese -, neînsoțite de un aparat critic care să explice și să introducă publicului repertoriul respectiv (dar cum și ce să explici unui public, când nici tu nu știi de ce ai făcut anumite alegeri și nu altele?). Toate acestea vin pe fondul unei **lipse de competențe** generalizate, provocată de

isolarea noastră culturală ce generează o cronică lipsă de informație despre teatrul contemporan din Europa și din lume, despre mecanismele de construcție a unor instituții reprezentative pentru cultura din care provin. Suntem încă la nivelul jalnic în care ne preocupă mai mult starea financiară a unui teatru – să fie bugetul cheltuit corect, să avem încasări bune, să crească numărul de spectatori și să scăpăm de sălile goale (da, secretul lui Polichinele este că în unele teatre din București în timpul săptămânii sălile sunt cel mult pe jumătate pline/ dar despre asta Sondajul nu șoptește nimic).

Lucruri importante, nimic de zis. Dar când o să trecem la nivelul cu adevărat artistic, competitiv, în care măcar un teatru din București să se poată compara la numărul de turnee prestigioase cu Naționalul din Sibiu sau cu Teatrul Maghiar de Stat din Cluj⁵? Când o să găsim la aceste teatre bucureștene – aflate într-o derută definită de obsesia comercialului/ a numărului de spectatori – curajul unor opțiuni riscante, dar bine promovate, care să creeze un „buzz”, asemănător cu acela trezit de un concert rock și să atragă un nou public, adică pe aceia, tot mai mulți, care cred azi că teatrul e „de modă veche”⁶? Când vom ieși din zona aleatoriului și vom acționa conform unor **viziuni artistice coerente**, folosind metode profesioniste de a le pune în practică?

Nu în ultimul rând, până când o să continuăm să ne baricadăm în teatrele noastre bucureștene cu aspect bătrânicios chiar și după renovare (cu puțin excepții), la care încă nu poți cumpăra bilete on-line (cel mult să le rezervi) și în care de la prima „înfruntare” cu „doamna de la garderobă” care se uită cruciș la el, spectatorul e tratat ca în gară sau ca scos la tablă, neavand nici o șansă să se simtă cu adevărat bine?

5. Aici trebuie să menționăm că Nottara a fost prezent în 2011 într-un context european prestigios, cu un turneu la Barbican, Londra, al spectacolului Aniversarea, în regia lui Vlad Massaci, spectacol văzut de curatoarea centrală în Festivalul Național de Teatru 2010. Din păcate, e unicul eveniment de real nivel artistic ce poate fi menționat în legătură cu acest teatru în ultimul deceniu.

6. Profilul spectatorului Nottara este „o doamnă în vîrstă cu studii superioare și venituri peste 1500 lei”.

Buzz în jurul Operei

Ioana TAMAŞ

Ceva se schimbă la Opera Națională București și asta se simte. Începând cu *Promenada Operei*, continuând cu *La Sylphide*, Opera și-a propus o resetare a stilului de comunicare, într-o nouă estetică și dinamică. A abordat noi canale de promovare, de la YouTube la Pinterest, totul într-un discurs vizual atent adus la zi. Concomitent cu acest proces de transformare, ultimul Eurobarometru cultural lansează o întrebare care ne privește: „Europa, unde ți-a plecat publicul de concerte și de operă?”. Opera, baletul și dansul contemporan se numără printre cel mai puțin frecventate forme de artă pe continent. România este singura țară care acuză oferta limitată și calitatea mediocă a producțiilor de gen, chiar dacă nivelul consumului său cultural *per total* a crescut cu 14% față de 2007. „Guvernele au nevoie să regândească maniera în care susțin cultura astfel încât să stimuleze participarea publicului și potențialul culturii ca motor pentru generare de locuri de muncă și creștere. Sectoarele culturale și creative trebuie la rândul lor să se adapteze pentru a atinge noi audiențe și să exploreze noi modalități de finanțare”, conchide raportul.

În acest context, abordez subiectul publicului de operă, creșterii audienței și strategiei de comunicare cu Directorul ONB, Răzvan Dincă și Reprezentantul Marketing și Comunicare, Cristina Nichimiș.

Viziunea managerială asupra ONB

R.D.: În raport cu publicul, există grija sporită față de spectatori, prin creșterea gradului de confort în spațiile existente dedicate lor, împreună cu amenajarea de noi spații (Studioul pentru Copii, Librăria Operei etc.). Intenția noastră este de creștere a adresabilității instituției către copii, adolescenți și tineri, fără a neglijă publicul fidel actual.

Noua strategie de comunicare

C.N.: Imaginea Operei putea fi oricând confundată și era un mare dezavantaj. Printr-un proces de rebranding, am

urmărit crearea unei identități vizuale puternice, recognoscibile și coerente, care să îmbine tradiția cu modernitatea.

Pozitionarea ONB pe piața culturală națională și internațională va fi cea a unei instituții cu aer nobil, aristocratic, dar și modern, actual. Sunt instituții la nivel internațional care reușesc din plin acest lucru: Teatro alla Scala, Royal Opera House, Opera din Viena, Teatrul Mariinsky. Am diversificat instrumentele de comunicare, încercând să acoperim zone absolut necesare – afișajul outdoor, video, foto, online, plus schimbări de natură estetică în conceperea materialelor pentru spectacole, care pun lucrurile într-o ordine firească.

Rezultatele Eurobarometrului și consumul de operă și balet în România

R.D.: Cred că oferta limitată și calitatea mediocă invocate își au baza în specificul genurilor, dublat de o lipsă de inovație în montare. Am ales ca strategie invitarea unor mari regizori și coreografi care să monteze titluri cunoscute, oferindu-le prospetime și o mai largă adresabilitate (de pildă montarea inedită a spectacolului „Rigoletto”), intenția pe termen lung fiind aceea de a ajunge să introducem în repertoriu opere contemporane, semnate de exemplu de compozitori precum Benjamin Britten sau Philip Glass.

C.N.: Ne dorim să găsim pentru fiecare categorie de public acele resorturi care îi determină să vină la Operă, chiar dacă nu este una din activitățile lor obișnuite. Prin crearea unor facilități de acces și de interacțiune cu publicul dorim să schimbăm aerul elitist, ermetic și să deschidem o cale de comunicare cu produsul artistic, creatorii și instituția. Marile opere ale lumii sunt spații deschise, accesibile publicului, repere pe harta turistică, locuri care pot fi vizitate, fără a pierde nimic din nobilitate și caracterul exclusiv. Este o interfață inteligent

„Mantra mea pentru conducerea cu succes a unei organizații culturale este: artă bună, bine marketată. Atât de simplu.”
(Michael Kaiser, *The Art of the Turnaround*)

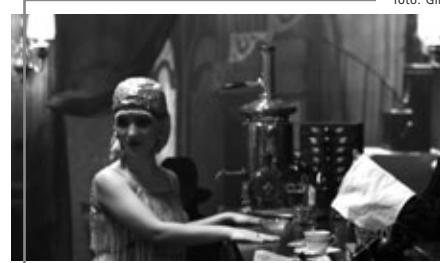


foto: Gin Photo

construită, care poate fi aplicată și la noi.

Creșterea accesului și dezvoltarea publicului

C.N.: Ne interesează creșterea accesului publicului și modul în care ei privesc acest „acces”. Pornim de la cunoașterea publicului și înțelegerea necesităților lui - de la preferințe artistice, la modul de achiziționare a biletelor. Fiecare spectator al Operei trebuie să aibă experiența pe care și-o dorește, atât în seara spectacolului, cât și înainte. În privința dezvoltării publicului, pot fi două direcții: atragerea unor categorii diferite de public și educarea în domeniul spectacolului muzical. În cel din urmă caz, ne referim în special la copii, tineri, studenți, care nu au interacționat deloc sau numai foarte puțin cu spectacolul muzical. Misiunea noastră este de a „traduce” ceea ce se întâmplă la nivel repertorial. Ne interesează ca oamenii să vină la spectacole, dar și ca experiența să fie semnificativă pentru ei. Există mai multe variante să facem cunoscut repertoriul Operei: prin publicații de specialitate, reviste, caiete-program, broșuri, suplimente sau, trecând înspre zona de copii, cărți pentru copii care au ca subiect opere celebre sau noțiuni de bază despre spectacolul muzical, ateliere de creativitate, întâlniri cu publicul, materiale video – nu doar trailere, ci o privire din interior, povești din spatele scenei, making-of, materiale audio, campanii online. O parte din aceste activități sunt deja în desfășurare, altele urmează să fie implementate.

Opera Buzz

Opera audiences are dwindling, quotes Ioana Tamaș from the latest cultural Eurobarometer report. The National Opera in Bucharest (ONB) is one of the institutions taking on the challenge to encourage a wider public through better outreach in digital media, a revamping of managerial policies, and a sprucing up of the artistic program. Tamaș talks to the Artistic Director of ONB, Răzvan Dincă and with the Marketing and Communication Representative, Cristina Nichimiș.

PROFIL

Romeo Castellucci din nou în România

via Colecția de carte Scena.ro & Teatrul Național Timișoara

Irina ZLOTEA

14

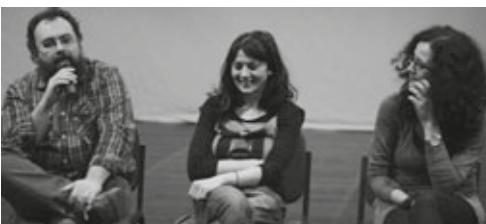


foto: Alina Usurelu



Vedetă în lumea teatrală internațională, teribil creator așteptat cu interes, paradoxal, atât de fani, cât și de cei care îl contestă, Romeo Castellucci încă este un regizor din „povești” pentru publicul românesc, fie el inițiat în culisele teatrului sau nu. Singurul spectacol care a ajuns pe scena de la noi este *Hey Girl!*, adus în 2010 în cadrul Festivalului Național de Teatru, pe vremea când Cristina Modreanu își asuma rolul de director artistic al evenimentului. Între timp, subiectul „Castellucci” a rămas deschis explorărilor, iar înregistrările spectacolelor sale au început să „circule” cu mai multă feroare printre consumatorii de teatru. Iată de ce de curând, *Colecția de carte Scena.ro & Teatrul Național Timișoara* s-a îmbogățit cu un nou volum, apărut și de această dată cu sprijinul Teatrului Național din Timișoara, precum și al UNITER – Teatrul Companiei *Societas Raffaello Sanzio*, a cărei prefață și traducere îi aparțin Cristinei Modreanu.

Lansarea cărții a avut loc în cadrul primei ediții a Festivalului Like CNDB, evenimentul constând în proiecția spectacolului *Berlin* din cadrul colecției *Tragedia Endogonidia*, opțiune ce reprezintă o legătură directă cu volumul *Teatrul Companiei Societas Raffaello*.

Sanzio. Această serie de conversații cu cei trei fondatori ai companiei (Chiara Guidi, Romeo Castellucci și Claudia Castellucci) pornește tocmai de la această *Tragedia Endogonidia* pentru a atinge elemente, tehnici, idei și teme ce pot fi regăsite în toate lucrările lor. Invitații serii au fost actrița Nicoleta Lefter și muzicianul Vlaicu Golcea, care au povestit despre „prima întâlnire” cu producțiile lui Romeo Castellucci, ce s-au dovedit de neuitat și despre ceea ce văd ei important în creațiile acestuia. Nicoleta Lefter a mărturisit, de pildă, că *Hey Girl!* a emoționat-o profund: „mi-a zdruncinat lumea și conștiința. Nu am înțeles nimic, simțeam doar o emoție care venea fără să îmi pot explica de unde (...) La sfârșitul spectacolului stăteam pur și simplu și nu știam ce să fac – să rămân? să plec? dar unde să plec? de ce? mai contează?”. Apoi a început să lucreze la proiecte inspirate de el (*Dezintoxicare după Jurnal de doliu* de Roland Barthes și *Urme de distrugere pe Marte*, o instalație performativă de Cinty Ionescu pe poeme de Bogdan Ghiu). și pentru Vlaicu Golcea prima impresie a fost la fel de puternică. Pentru el, spectacolul *Hey Girl!* a fost o întâlnire „pe stomacul gol”, mărturisind că în acea seară, în drum spre casă, a trebuit să orepresc pe dreapta pentru că nu se putea concentra la condus. A stat acolo un sfert de oră până și-a adunat gândurile și a pornit la drum. Iar intensitatea vizionării spectacolelor lui Romeo Castellucci a continuat. Ne-a povestit cum a debutat vizionarea înregistrării colecției *Tragedia Endogonidia*: „M-am aşezat să văd spectacolul cu un pahar de vin. După primele zeci de minute am oprit DVD-ul. Primeam prea multă informație și prea multă frumusețe deodată. Pur și simplu era prea mult. Am mai băut puțin vin, apoi am urmărit toată înregistrarea.”

Pe de altă parte, Vlaicu Golcea a remarcat importanța sunetului în creația lui Castellucci – muzica lui Scott Gibbons fiind parte integrantă în producțiile acestuia. „Mi se pare incredibil universul sonor pe care îl aduce și noutatea timbrală pe care o are în lipsa cuvintelor. Castellucci consideră că dacă le iei oamenilor limbajul, nu rămâne mare lucru din ei. Ei bine, cu ajutorul lui Scott Gibbons, sunetul articulat și limbajul articulat se transformă în altceva, în emoție sonoră, într-o comunicare afectivă deosebită. Este extraordinar cum într-o lume în care suntem asaltați de muzică, în care credem că am ascultat tot ce se poate asculta, acest compozitor vine cu ceva care nu seamănă cu nimic de până acum și care răspunde nevoilor noastre de secol 21”. Prin surprinderea auzului și înțelegerii, ne-a explicat Vlaicu Golcea, pornește lupta lui Castellucci pentru Teatrul Viitorului, un teatru opus scenei, teatrului tradițional și limbajului, dar care oferă spectatorului prilejul de a se imersa în ceva ce nu înțelege, dar simte total.

Creator cu o certă forță de influență asupra spectatorului, cu energie revelatoare pentru cei care urmăresc spectacolele sale, scandalizând și dezvăluind lumi, Romeo Castellucci are și la București un mic club de fani. Nimeni din cadrul întâlnirii nu a contestat lucrările lui, nimeni nu a pus întrebări iscoditoare, ca să demonteze mitul, cu toții am căzut cumva de acord că ceea ce oferă Castellucci și Compania *Societas Raffaello Sanzio* schimbă viziuni despre teatru și despre viață.

Romeo Castellucci in Romania once again

Irina Zlotea recounts the events and discussions animating the book launching of *The Theater of Societas Raffaello Sanzio*, translated into Romanian and with an introduction by Cristina Modreanu. Actress Nicoleta Lefter and musician Vlaicu Golcea spoke about the great influence Romeo Castellucci's theater had on their work. A lot of Romanians were first introduced to *Societas Raffaello Sanzio* in 2010 when Castellucci was invited to stage *Hey Girl!* at the National Theater Festival in Bucharest.



SHOWCASE

- DANSUL CONTEMPORAN
ÎN ROMÂNIA | THE NEXT STEP

În perioada 28 aprilie-4 mai are loc la Bucureşti Showcase-ul de dans contemporan, în organizarea Centrului Național al Dansului. Pe larg despre spectacolele incluse în showcase și despre starea dansului contemporan din România în Dosarul special realizat cu sprijinul CNDB. Dosar coordonat de Cristina Modreanu. Traducerea în limba engleză de Ilinca Tamara Todoruț.



Centrul
Național
al Dansului

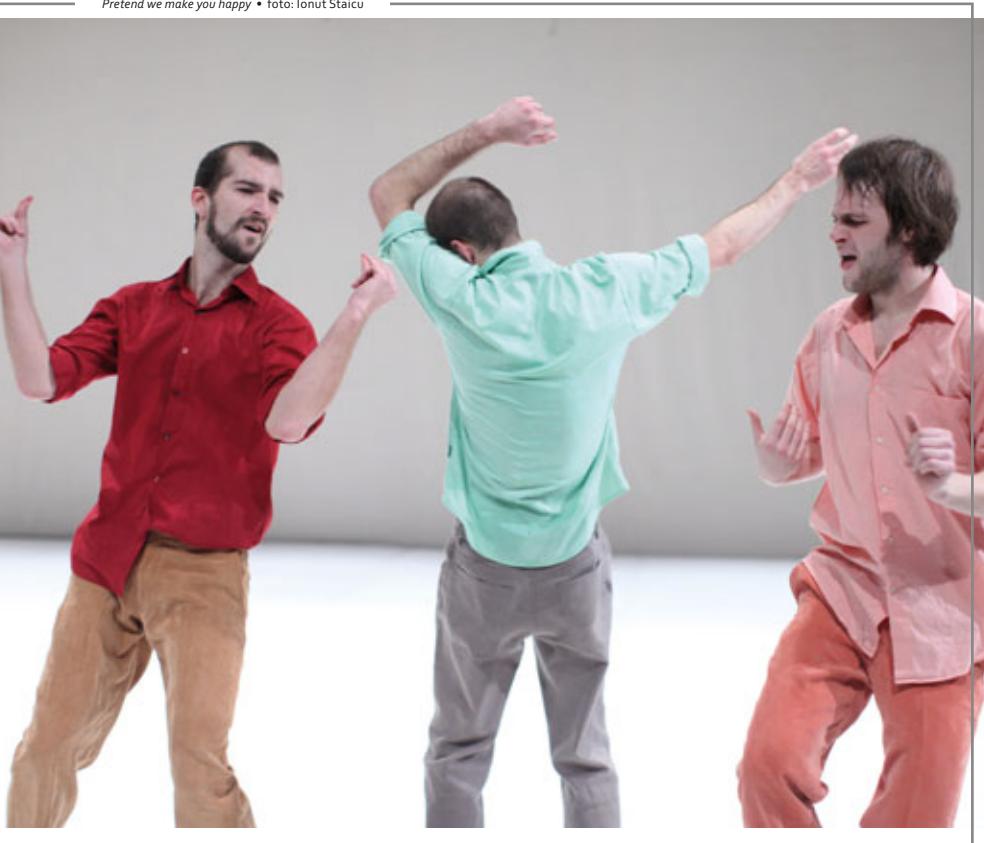
DOSAR

Ce poate face un corp?

Cristina MODREANU

16

Pretend we make you happy • foto: Ionut Staicu



În urmă cu mai bine de 8 ani câțiva tineri dansatori s-au întins pe scările Sălii Palatului chiar înaintea deschiderii unei noi ediții a Festivalului-mamut George Enescu, pentru a protesta față de **neglijarea sistematică a artei vîi în România**, în special a dansului contemporan, considerat – în ciuda succeselor numeroase ale dansatorilor și coregrafilor români în lume - o manifestare marginală în cultura locală. Ei își scriseseră pe piept „Grup de artiști contemporani căzuți în luptele împotriva culturii de vitrină.” În 2005, acel act de curaj era punctul de climax al multor alte demersuri, care au contribuit la înființarea Centrului Național al Dansului, devenit de-a lungul a câțiva ani, un permanent atelier de cercetare a direcțiilor dansului

contemporan și performance-ului, o *rara avis* pe scena de la noi. O muncă susținută, începută de la zero, care a fost din nou pusă în pericol odată cu începerea în 2010 a lucrărilor de refacere a clădirii Teatrului Național din București, lucrări implicând distrugerea aripiei în care CNDB – instituție aflată teoretic în „grija” Ministerului Culturii, ca toate celelalte teatre naționale - își avea sediul.

În semn de protest, la 6 ani după momentul din deschiderea Festivalului Enescu, un grup mai numeros de dansatori, coreografi, actori, membri ai comunității dansului au dansat în fața clădirii Ministerului Culturii de pe șoseaua Kiselleff, coordonați de Florin Fieroiu, unul dintre cei mai apreciați coreografi de la noi. Din fotografii și din filmarea

disponibilă on-line (<http://veiozaarte.ro/video/protest-cndb.html>) se vede că tinerii nu și-au pierdut încă speranța. Imaginea tinerilor dansatori așezată într-un grup de forma unei păsări în fața unei clădiri aride pe care o știa prea bine oricine are de-a face cu domeniul culturii în România, este una simbolică. Ea evocă înfruntarea permanentă și sisică dintre două sisteme de gândire opuse ce se ciocnesc, de fapt, la toate nivelurile, în societatea românească a acestor ani, o înfruntare profund politizată, a cărei componentă ideologică poate fi explicată numai prin aşezarea în contextul mai larg al prezentului recent ce marchează puternic această societate. Imaginea proaspătă, dinamică, în mișcare a corporilor tinere dansând pentru a susține o idee – aceeași pentru care demonstrau întinși pe ciment cu ani în urmă – trebuie pusă în balanță cu imaginea corporilor de obicei supraponderale ale politicienilor ce-și petrec cea mai mare parte din „ziua de lucru” în studiouri de televiziune, corpori secționate până la brâu de camera de filmare, corpori mediate, aneantizate în norul de cuvinte goale pe care le emit. Aceste din urmă „corpori” sunt dispuse să finanteze generos doar manifestările ce le oferă o și mai mare expunere publică, construind pe bani publici vitrine culturale imense în care sunt expuși mai ales creatorii străini, cu costuri immense, în timp ce artiștii români, lipsiți de minimul necesar funcționării – un sediu și un buget decent - sunt nevoiți să articuleze un discurs protestatar folosind singurul „material” de care dispun, corpul.

Acei tineri dansatori și coreografi români din 2011 a venit în continuarea Ocupării CNDB – tinerii artiști au rămas zi și noapte în sediul dezafectat al Centrului –, care a culminat pe 9 și 10

aprilie 2011 cu „24 de ore de performance”, un eveniment inedit, unic, cu caracter de improvizare, dar extrem de serios ca demers. Cu siguranță că forma pe care o iau aceste proteste rămâne ceva de neînteleșit pentru cei cărora ele li se adresează, dar asta nu-i scuză pe aceștia pentru evitarea confruntării cu conținutul acestor reacții organizate. Un ministru modern, contemporan, ar fi „caborât” în mijlocul acestor tineri încercând să înțeleagă direct de la ei ce se întâmplă. Din păcate, aparatul de stat moștenit și insuficient reformat este un mecanism atât de ruginit, încât ține prizonieră orice ființă amprentată politic, aşa încât numai o persoană cu adevărat curajoasă ar fi putut evada din această încercuire. Și nici atunci nu e sigur că ar fi existat vreo urmare. Demonstrațiile cu tentă artistică din 2005 și din 2011, ar trebui totuși arhivate și păstrate ca momente-reper de activare spontană a conștiinței artistului de la noi, momente din păcate prea rare.

Astăzi, în 2014, trei ani mai târziu, Centrul Național al Dansului se află în continuare în aceeași situație incertă, fără un sediu propriu, fără un director care să-i stabilească strategiile și direcțiile de dezvoltare, cu un buget mult diminuat. Arta contemporană e din nou ultima pe lista priorităților culturale de la noi, în ciuda eforturilor susținute ale comunității artistice de a sublinia importanța ei.

Această înfruntare surdă și – cel puțin aparent – fără ieșire, evocă întrebarea simplă, dar cu o puternică dimensiune filozofică, la care încearcă să răspundă profesorul american André Lepecki în volumul său *Exhausting Dance – Performance and the Politics of Movement* (Routledge, 2006). Această întrebare este:

What can a body do?/Ce poate face un corp?

În cazul de față, copurile dansatorilor și actorilor români capătă încărcătură ideologică și devin semne din care se naște cel mai articulat discurs protestatar al lumii artistice de la noi. Un discurs ce demască deopotrivă comportamentul abuziv al celor ce „dirijează” cultura fără să o înțeleagă în profunzime, fără să-i consulte pe practicienii ei, fără să-și ia în serios misiunea și fără să-și analizeze principiile de funcționare, precum și irresponsabilitatea și incompetența ca „metode de lucru” ale aparatului de stat, fie că e vorba despre funcționari ai Ministerului Culturii sau despre directori ai altor instituții publice implicate.

Aceste corpuri dansând în fața clădirii-simbol a autorității de stat, sub privirile celor baricadați înăuntru, depășesc zona artistică și atrag atenția asupra unei caracteristici omniprezente în exercițiul puterii, aşa cum s-a desfășurat el în acești 20 de ani de după Revoluție: **lipsa de responsabilitate**. Autoritățile din România sunt enclavizate înăuntrul unei societăți de care - cu mici excepții - au făcut și fac abstracție. Nu răspund la interpelări, nu acceptă critici și nu se simt obligate să țină cont de ele, nu înțeleg valoarea unor noțiuni precum *transparența decizională* sau *consultare publică*. De fiecare dată când ar trebui să se scuze public pentru incompetență, aleg sistematic să tacă.

Corpurile dansatorilor, împrumutate unei cauze mai presus de ele, se implică într-un proces de educare forțată a autorităților de către beneficiarii actelor lor de decizie, un proces de care întreaga societatea românească are absolută nevoie! Dacă într-o zi va trebui să dansăm cu toții pentru asta, atunci să încercăm să o facem cât mai bine.

What can a body do?

Launching off from André Lepecki's interrogation “What can a body do?” (enunciated in his study *Exhausting Dance – Performance and the Politics of Movement*), Cristina Modreanu exemplifies the potentialities of bodies in action in an essay describing the struggles of Romanian choreographers and dancers with a cultural establishment that lends little to no support to their work, and fails to recognize the importance of contemporary art.

Two protests with a strong performative component were organized in 2005 and 2011 – two events that demonstrate the activation of a critical consciousness on the part of Romanian artists. In 2005, a number of dancers spread themselves on the steps of the Sala Palatului at the opening of the George Enescu Festival to draw attention to the systematic lack of support for living culture and contemporary dance. Following these initial protests, funds were allocated for the opening of the National Center for Dance In Bucharest (CNDB), hosted in the building of the National Theater. In 2011, however, when the theater building underwent plans for renovation, the existence of the CNDB was threatened with dissolution. In renewed protests, dancers, actors, and any willing members of the artistic community performed a dance in front of the Ministry of Culture building, choreographed and coordinated by Florin Fieroiu.

The movement of bodies dancing for a cause contrasts with the inactive bodies of politicians behind silent government buildings. The dancing bodies become signs that spell out the most articulate critical discourse forged by the Romanian artistic community. This discourse brings to light the abuses of those in power to manage cultural policies, enforced in disregard of the needs of living artists. The bodies dancing in front of a symbol of state power articulate the failure of the political class in Romania.

Today, the National Center of Dance remains in a precarious situation: it still doesn't have an allocated venue, and it suffers from a shrunken down budget. Contemporary art continues to be ignored in making cultural policies, despite the sustained efforts of the artistic community.

Centrul Național al Dansului - pasul următor

Vava Ștefănescu, Director interimar CNDB,
în dialog cu Cristina Modreanu

18



Faci parte din istoria dansului contemporan românesc, cariera ta suprapunându-se practic peste întreaga evoluție post-1990 a acestuia, o evoluție sinuoasă și plină de accidente. De ce crezi că în România dansul a rămas atâtă vreme - și într-un fel încă este - marginal?

Dansul contemporan este o artă care s-a consacrat destul de târziu în lume nu numai în România. În perioada modernă francezii și germanii au reușit să o așeze ca artă distinctă între celelalte arte: CND Paris chiar este de data recentă, fiind precedat de crearea Centrelor Coregrafice în 1984.

Cred că la noi, dansul contemporan rămâne în urmă pentru că politica culturală la nivel global în România nu reușește să identifice aportul pe care

această artă îl aduce în societate, sau poate că vede tocmai potențialul său critic. Deși *sistemul* politicilor culturale românești, atât cât sunt ele formulate la ora actuală, recunoaște astăzi dansul la nivel formal distinct față de alte arte (grație luptei pe care am dus-o cu toții în ultimii 15 ani - de exemplu este trecută ca domeniu distinct în sistemele de finanțare) dansul contemporan nu este văzut ca reprezentativ pentru cultura românească. și asta, în ciuda succeselor internaționale, în ciuda flexibilității, în ciuda nivelului său de multe ori excepțional european. Poate că dansul contemporan, în aşa scurt timp, nu a reușit să își capitalizeze imaginea și să-și organizeze resursele (și sursele) pentru a deveni destul de puternic. Probabil că lupta trebuie să continue, iar următorul pas în acest demers ar fi construcția unei adevărate *piețe* a dansului, mai întâi în România, la nivel național.

Apărut în 2005, CNDB a semănat la început cu "un vis împlinit" al comunității de dans, pentru ca mai apoi să fie pe rând dizlocat, de-central, acuzat de receptare minoră a evenimentelor sale, aproape comasat în 2013. De fiecare dată a fost salvat printr-un efort al aceleiași comunități a dansului, care și-a găsit suporterii și în alte zone ale societății civile. Care sunt argumentele tale pentru necesitatea existenței CNDB în 2014? Cine are nevoie de CNDB?

Sunt convinsă că dacă adresezi această întrebare altor colegi din generația mea, vei avea răspunsuri diferite, dar cu foarte multe puncte comune. Pentru mine, devine o întrebare foarte personală. Am creat în 2000 prima *casă a dansului* - Centrul Multi Art Dans – MAD, cu mult

înainte ca societatea românească să fie pregătită să „lucreze” și să poată identifica marele potențial al acestui tip de organizări. Am avut o echipă mică, (Andreea Mincic, scenograf și Mihai Mihalcea, coregraf), compusă din oameni care au simțit că își pot asuma această responsabilitate, de a crea condiții, de a facilita accesul la un cadru *sistematizat* pentru creatorii dansului contemporan, cu toata complexitatea existenței artistice a acestora.

MAD a fost creat într-o epocă în care pentru dansul contemporan nu existau – deloc – mijloace: nici spații de lucru, nici bani de producție, nici scene de reprezentare sau prezentare, nici locuri în care dezbaterea artistică și schimbul de idei să poată să se întâmple în mod autentic și organic. A fost un curaj nebun și o realizare imensă pe toate planurile; în afară de producții, cursuri, turnee, etc., Centrul MAD a fost cel care a arătat că se poate. Că nu e neapărat nevoie să pleci în străinătate ca să poți fi considerat artist-la-locul-tău-în România. MAD-ul a fost precursorul CNDB. Unul din lucrurile fundamentale continuante în „filozofia” CNDB este faptul că nu este o companie condusă de un coregraf, ci un spațiu receptor de idei și de conținut. MAD a creat ceea ce rar se întâmplă în istorie: un efect centripet plurivocal, a strâns artiștii în jurul propriei lor cauze și astfel, a creat o solidaritate și un spirit critic democratic, unic, cu care puține alte bresle se pot lăuda; fapt ce s-a continuat și la CNDB.

Din această perspectivă înființarea CNDB, este o victorie a breslei și bineînțeles un vis –împlinit: în sfârșit dansul contemporan este recunoscut de Stat! *Un gest al normalității* îl numeam pe-atunci.

Who needs The National Center of Dance?

Cristina Modreanu discusses with Vava Ștefănescu, Interim Director of CNDB, and established choreographer whose career began at the dawn of contemporary Romanian dance in the early 1990s. On the topic of the marginal status of the dance form, Vava Ștefănescu speaks of the failure of Romanian cultural policy to recognize the social value and critical currency of the local dance scene, despite its international success. Vava Ștefănescu founded in 2000 the precursor to CNDB, the Multi Art Dance Center (MAD), a first home for contemporary dance. Like the former MAD, CNDB is not a company headed by a choreographer, but a generative space for collaboration and exchange, a space hosting a community.

The founding of the CNDB was a great success because it meant that contemporary dance was recognized by the cultural establishment as an art form, and it received financial support. From 2005 to 2010, the center focused on producing, promoting, and documenting the artistic innovations. In 2010, CNDB lost its building, entering its critical phase.

Vava Ștefănescu believes that CNDB needs a drastic reformulation of its mission in the context in which the dance scene became more professional. A new strategy needs to be forged with the aim of creating a real demand for dance at a national scale. The showcase is one such effort to bring publics together, and to unify in a shared zone performances emergent from various interdisciplinary backgrounds.

În prima etapă de existență, 2005-2010, Centrul a reușit să întărescă de fapt tot domeniul. Sprijinul financiar (acordat de două ori pe an până în 2012 inclusiv, prin Selecția de Proiecte și Programe, sălile de repetiție, scena de prezentare, programele speciale de dezbatere sau cercetare, au făcut ca un întreg domeniu să se poată raporta la ideile actuale ale artei contemporane, să poată avea o minimă coerență, și să ofere acel sprijin necondiționat atât la nivel individual (artiștilor) cât și la nivel organizațional, acelor operatori culturali ce dezvoltau programe și proiecte în domeniul artei dansului contemporan.

Însă, ca instituție destinată acestei arte, rămâne la fel de singulară în tot acest răstimp. Rămâne în continuare singura instituție publică destinată dansului contemporan din România. Având totul de reglat în acești primi ani, s-a concentrat ca producția, difuzarea, educația și formarea, documentarea și cercetarea să fie coagulate în jurul promovării discursurilor inovatoare, critice, transartistice ale actualității.

Pierderea spațiului din 2010 a coincis cu schimbări de context politic, de atitudine față de instituțiile publice de cultură. CNDB a intrat în derivă, trecând, zic eu, într-o perioadă în care reformularea din interior era (și este) de ordinul urgenței. Contextul actual este foarte schimbat, domeniul s-a profesionalizat, în mod cert și prin contribuția – cel puțin pentru o perioadă - a unor fonduri pentru cultură (AFCN, Programul Cantemir).

În noul context, CNDB va trebui să își construiască noua strategie pe baza acelor puncte care asigură dezvoltarea domeniului dansului la nivel național, care contribuie în mod esențial la crearea unei reale piețe a dansului, prin politici integratoare (care iau în calcul toți actorii activi în domeniu), o strategie care asigură punerea în valoare a creației de dans contemporan.

Plasat pe linia subțire dintre instituție publică și ONG – fiind adesea "acuzat" de mentalitate ong-istă, în special pentru că a susținut, conform misiunii sale, prin co-finanțare proiecte independente, CNDB continuă să fie și un experiment instituțional, un caz de forțare din interior a sistemului, grație relației sale cu cel mai dinamic și mai cosmopolit sector al artei contemporane. Cum rezistă el în fața presiunii din sistem, în fața birocrației și a rutinei instituționale?

Există o incongruență între modul de operare a Centrului și toate celelalte instituții de cultură, din domeniul artelor spectacolului, din subordinea Ministerului Culturii. Asta s-ar putea explica succint în felul următor: CNDB este singura instituție care nu are artiști angajați – deci funcționează ca instituție găzădă, și nu are o stagiu repertorială – ci bazată pe evenimente și proiecte unice. În plus, are în misiune toată gama de răspunderi pentru întregul domeniu: spectacol (producție-difuzare), educație și formare (profesioniști și public), cercetare, documentare și dezbatere.

În acest moment, există mai multe posibilități de a continua: o opțiune ar fi să se alinieze standardelor create recent pentru instituțiile de cultură din artele spectacolului, să își orienteze programele către o creștere de public cu orice preț, evident, scăzând din valoarea „critică” a proiectelor. O altă posibilitate este de a crea la nivel național acele rețele și puncte de sprijin pentru ca misiunea sa să poată fi împlinită coherent.

În viziunea mea, primul pas care ar trebui făcut este recâștigarea încrederii autorităților centrale în CNDB; încrederea că investiția care se face în acest domeniu este una care merită: domeniul are un potențial imens de a se dezvolta și este o unică sansă de a pune calitatea idelor în circuitul cultural al țării.



DOSAR

În februarie 2014, Centrul a revenit în forță cu Festivalul Like CNDB # 1, care a strâns mai mult public decât v-ați așteptat, sălile fiind pline seară de seară. S-a reconfirmat că există în București un public pentru spectacole „altfel” – dans, performance – spectacole aflate mai aproape de arta contemporană decât de lumea spectacolului. Ce își propune diferit/sau asemănător Showcase-ul de dans organizat acum, în aprilie? Care sunt mizele lui?

În timpul Festivalului am auzit de foarte multe ori: *acestea sunt piese de înalt nivel european! O încântare!* O mare parte din spectacolele prezentate în Festivalul LIKE CNDB #1, sunt incluse în programul Showcase-lui, deși multe dintre acestea circulă destul de mult în străinătate.

Un showcase, de obicei, are valoare de „târg”. Aici se „expun” piesele, care așteaptă să fie „cumpărate”. Nu cred că aceasta este miza ediției 2014. Cred că miza este de fapt, în mod ușor diferit decât s-ar crede, de a unifica publicuri. De a pune împreună mai multe perspective de a privi aceste spectacole. De a aduce pe un teritoriu comun zone culturale diferite. Intenția este de a face cunoscute demersurile și preocupările artistice din România și de a identifica acele puncte de cooperare internațională care să dezvolte pe viitor proiecte de anvergură sau de impact cultural în spațiul european și nu numai.

Spectacolul contemporan are nevoie și de un spațiu al gândirii asupra spectacolului, al educației contemporane, care să contribuie la construirea și consolidarea unui public informat. Este sau își propune să fie CNDB un asemenea spațiu? Cum anume?

Nu sunt foarte optimistă în ceea ce privește reușita păstrării aceluia spirit de emulație între artiști, de întâlnire și dialog al idelor între diverse domenii artistice sau culturale, ceea ce a dat unicitate CNDB până acum. Dialogul și dezbaterea sunt esențiale pentru „sănătatea” demersului artistic și al expunerii acestuia. Dar acestea ar trebui să se întâmple în mod autentic, organic și nu „forțate” de un plan de acțiune. Măsura în care CNDB va reuși să își păstreze statutul de receptor de idei și nu va rigidiza formal contextul în care sunt puse aceste idei, este măsura în care publicul și artiștii se vor putea bucura de beneficiile dialogului și comunicării.

Dacă ar fi să vorbești în numele comunității dansului din România, adresându-te celor care iau decizii pentru cultura românească de azi, care ai spune că sunt drepturile și îndatoririle pe care această comunitate le-ar merita și, respectiv, pe care ar trebui să și le asume?

Dreptul fundamental și îndatorirea fundamentală ale artistului – în special din artele curente, actuale, contemporane este să fie autentic și în continuă actualizare. Menirea instituțiilor este de a crea acele cadre largi, în care artiștii să fie reprezentați, în care să se poată orienta, care să le asigure procesul de lucru și în care valoarea este judecată în primul rând prin prisma a ceea ce artistul generează în societate, în viața oamenilor.

De ce facem showcase

Why we are doing a showcase

Iulia Popovici explains the need for a showcase of contemporary Romanian dance: to let an art form speak on its own terms. The intention is not to sell a product to be bought by international festivals. The showcase refuses the idea of success measured by commercial viability, engaging instead in the search for models of creativity, types of relations, and alternative expectations. The showcase is an investment in building a local public, and in strengthening the dance community by forging an artistic identity.

Romanian contemporary dance formed over the course of the past decade in atypical conditions. The artistic community combated the lack of institutional support and recognition, and managed to establish The National Center for Dance that both produces and presents original work. Historically speaking, there hasn't been continuity between the avant-garde/experimental dance of the 1960s and 1970s, and the post-1990 work. This translates into the fact that contemporary dance grew out from the singular, personal experiences of artists. It was influenced by varied schools of dance (French, Austrian, and German most notably) where artists intermittently worked and trained, but these aesthetics were grafted onto a completely different, local environment. The Romanian scene tends to produce not dancers, but choreographers and performers, in constant dialogue with the visual arts, theater, and music. In the long run, the many obstacles in the way of contemporary dance in Romania led to the creation of a unique movement, and a distinctly recognizable form. The diverse interdisciplinary backgrounds of the creative teams, choreographers, and performers working on the pieces presented in the showcase give off a distinct, unique new flavor that doesn't fit into known patterns.

The showcase traces a history of the contemporary dance movement, exploring its interdisciplinary contaminations, and its roots into the local artistic soil and social environment. The showcase reunites samples from a wide spectrum of possibilities, putting together works in progress with older productions, classical dance shows and experimental performances, young emerging artists together with established names. All of this reunites under the umbrella of Romanian contemporary dance, a phenomenon that has the potential to become a trend setter in Eastern-European choreography.

Iulia POPOVICI

21

DerDieDans • foto: Adi Bulboaca



Totul începe cu definițiile negative... Nu, nu vor veni mase largi, populare de cetățeni europeni și euroatlantici care să umple sălile de dans contemporan (de fapt, sala – singura – a Centrului Național al Dansului), în locul publicului bucureștean – dimpotrivă, spectatorii „civili” sănătoși sunt o întâmpinare importantă a acestui showcase-festival. Interesul pentru o anumită scenă locală se construiește greu, în condițiile unui calendar european al showcase-urilor foarte încărcat și al unei presiuni crescînd pe „vitrinele internaționale” cu vizibilitate, unde toată lumea vrea să ajungă – nu știu dacă și ce viitor va avea ideea noastră de showcase, dar ceea ce ar trebui să ne putem permite, în care ar trebui să investim, e timpul.

Timpul de a forja un loc – în România și pe scena internațională – pentru dansul contemporan românesc aşa cum vrea el să fie

Nu, universul nu se va umple, de la un an la altul, de producții românești „cumpărate” de festivaluri și case internaționale de dans. Minishowcase-ul pe care l-am făcut, aproape incognito, în 2013 a generat o prezentare de dans românesc la Praga, în aprilie 2014, și o invitație pentru un spectacol la un festival important din Franța, în mai 2015. Atât și

nimic mai mult. Nici un om sănătos la cap nu-și poate propune, sper, să organizeze, în România anului 2014, piețe de desfacere angro pentru produsul numit dans contemporan – în absența unei identități bine construite și recunoscute internațional, „oferta” ar trebui să se muleze unei „cereri” setată pe orizontul de aşteptare deja existent, să facem, aşadar, dans ca la altii (nici exotismul estic postcomunist al unei țări UE n-aș zice că „se mai caută” sezonul asta). De fapt, festivalurile, bienalele și târgurile de artă de tot felul au devenit, la nivel internațional, într-o asemenea măsură un fel de piețe cu strigare, încît e de-a dreptul reconfiționând să refuzi presiunea succesului de preț, să cauți alte modele, să construiești alte tipuri de relații, pornind de la altfel de aşteptări.

Dansul contemporan din România s-a dezvoltat, în ultimul deceniu, în condiții atipice chiar și pentru Estul Europei: sănătatea singurii unde există, după modelul francez, un Centru Național al Dansului având inclusiv rolul de a produce și prezenta (Institutul de Muzică și Dans din Polonia, înființat după CNDB, are exclusiv funcții de promovare, cercetare și arhivare); legal, nu există posibilitatea înființării de companii (de dans, ca și de

DOSAR

teatru), prin urmare, colaborările dintre artiști tind să fie conjuncturale și mobile, iar organizațiile producătoare exclusiv sau preponderent de dans să fie foarte puține; gestionarea unor resurse precare și lipsa cadrului de formare profesională duc la existența a foarte puțini producători, manageri etc. (și cred că nicăieri în Europa nu se mai întâmplă ca artiștii să-și fie și propriii manageri de turneu în cam 90% din cazuri). Din motive complexe – din care fac parte și incompatibilități personale, și iluzorii lupte de putere –, nu există o continuitate recunoscută între dansul (modern/ avanguardist/experimental) al anilor '60 – 80' și cel de după 1990 (care se autoidentifică și este văzut drept *dansul contemporan românesc*). Ceea ce face ca această artă să-și revendice rădăcinile în experiențe personale și profesionale influențate de coregrafia franceză și cea austro-germană, altoite pe un mediu de producție cu totul diferite de ale „modelelor”. Scena românească dă naștere cu preponderență nu dansatorilor (de unde detaliul că, de aici, oamenii circulă intens în medii internaționale, dar nu obișnuiesc să emigreze – chestiune pe cale să se schimbe, totuși, dacă la fața locului nu se îmbunătățesc condițiile de creație), ci coregrafilor și „performerilor” – un termen neutru menit să acopere realitatea că mulți dintre artiștii de dans nu au studii formale în domeniul. Tabloul actual al dansului contemporan din România poartă marca tocmai a interferențelor lui cu artele vizuale, teatrul de repertoriu, muzica...

E unul dintre motivele pentru care facem acest showcase: fiindcă suntem speciali, fiindcă toate disfuncționalitățile pe termen lung ale condițiilor noastre de producție *au dat o anume formă*, recognoscibilă, chiar dacă nu atât de recunoscută, scenei românești de dans contemporan. Fiindcă există, de pildă, două performere/ dansatoare/ artiste de dans exceptionale, Carmen Coțofană și Mihaela Dancs, cu istorii profesionale atât de diferite, cum numai aici ar putea fi, ale căror drumuri se intersectează pentru a da măsura unei nemăsurate creațivități: Carmen dansează în solo-ul *After All* și, alături de Mihaela, în instalația

audio-coregrafică *Cuartet pentru o lavalieră*, iar Mihaela, în plus, „se mișcă” și vorbește alături de Cosmin Manolescu în *Piesă cu responsabilitate limitată și-si are propriul solo – Out of Order*. O altă producție din programul showcase-ului – *Este ceea ce este* – îi aparține unui artist vizual, Vlad Basalici, iar cele două autoare ale *Duetului* sunt, una (Adriana Gheorghe), critic de dans, cealaltă (Andreea David), arhitectă. Unul dintre evenimente va fi un *lecture performativ* al Alexandrei Pirici, artist de performance cu formație coregrafică și care, în 2013, a reprezentat România, împreună cu la fel de performativul Manuel Pelmuș, la Bienala de Artă de la Veneția. Două dintre spectacole – *Dance a Playful Body* și *Pretend We Make You Happy* –, adevărate omagii aduse corpului uman în mișcare, au drept protagoiști actori de teatru, în timp ce un altul, *derdiedans*, e produs de un teatru de repertoriu (Teatrul German de Stat din Timișoara), cu actorii din trupa lui și un coregraf – Florin Fieroiu – recunoscut, printre altele, pentru aplicația lui de a face să se întâlnească dansul și teatrul. *Parallel*, o coproducție GroundFloor și ColectivA Cluj, e scena întâlnirii dintre teatru, dans și performance, dintre cultura românească și cea maghiară a spectacolului. Tema lui, orientarea sexuală, rimează cu cea din *Institute of Change*, un proiect al lui Paul Dunca & co., care, însă, o abordează din cu totul alt unghi și cu alte mijloace artistice. Etc. Ceea ce e minunat – atunci cînd nu e o povară – în dansul contemporan din România e că nimic nu e simplu, nimic nu e pur, nimic nu e ușor încadrabil în schemele universal cunoscute.

Fapte: pentru un showcase (așa cum există el „normativ”), prezentarea noastră e lungă – sănătatea zile pentru 16 evenimente (de regulă, e vorba despre trei-patru zile și opt-zece spectacole) – și puțini dintre invitați vor rămîne întreaga perioadă. Se întâmplă să dureze o săptămînă tocmai pentru că showcase-ul nostru nu e menit doar străinilor, el e parte a investiției pe termen lung într-o construcție de public, dar și în întărirea unei comunități – foarte diverse tocmai datorită filierelor de formație și a experiențelor artistice distințe. Dar și

pentru că Centrul Național al Dansului are o singură sală – iar singura zi în care vom prezenta trei producții va fi un tur de forță foarte riscant.

Fapte: Nu a fost o selecție usoară, în formula combinată a invitațiilor directe și a apelului la înscriere, iar opțiunile finale nu vor să reprezinte o listă de *best of-uri* ale sezonului, deceniului ori secolului. E o alegere subiectivă, în care prin subiectivitate se înțelege o expertiză asumată și urmarea unui fir roșu, a ceea ce am vrut să facem *în acest an*: un exercițiu complex pe tărîmul identității, al desenării unui „cine suntem” înainte de orice *wishful thinking*.

La un moment dat, dacă merge pe linia acestei strategii, Centrul Național al Dansului București – și dansul contemporan românesc în general – poate/pot deveni o placă turnantă, un lider regional pentru creația coregrafică în Estul Europei – de aceea, unul dintre accente în organizarea acestui showcase cade pe familiarizarea invitaților străinii cu specificul mediului de producție și creație local. De aici, din dorința de a marca genealogii și continuități, explorări ale domeniului mișcării și contaminări interdisciplinare ancorate în realitățile socio-artistice locale, și asumarea riscului de a prezenta ceea ce la vremea selecției erau proiecte în lucru (*work in progress*), de a alătura spectacole ale unor tineri foarte la început și creații ale unor artiști deja cunoscuți, de a combina producții coregrafice „clasice” și genul versatil al performance-ului. Cum poate fi cuantificat, în acest context, „succesul” întreprinderii noastre? Ceea ce are cu adevărat nevoie, acum și-nainte de toate, dansul contemporan românesc, artă de nișă cum e el, nu sănătatea în străinătate – deși ele vin și vor veni – și nici acoperire de presă, ci reinventarea publicului său și cea a apartenenței la o comunitate. Miza („succesul”), pe termen lung, e *leadership*-ul regional, o prezență internațională care să anuleze efectul precarității locale, castratoare creativ – pentru asta, e nevoie de un desant, e nevoie de un „împreună”. Și cam asta ar fi definiția „pozitivă” a unui showcase. A acestui showcase.

miercuri, 23 aprilie

11:30 - 13:00

Conferință de presă

CNDB - Sala Stere Popescu

Mărăști 80, București

luni, 28 aprilie

18:30 - 19:30

Camera 0001 - Fabrica de vise

Simona Deaconescu



20:00 - 21:00

Lecture / Alexandra Pirici

21:15 - 22:00

Dead Thinking

Florin Flueraș și Alina Popa

CNDB - Sala Stere Popescu

Mărăști 80, București

marți, 29 aprilie

14:00 - 17:00

Masa Rotunda

18:30 - 19:30

Out of Order / Mihaela Dancs

20:30 - 21:30

Carte blanche

Adriana Gheorghe

CNDB - Sala Stere Popescu

Mărăști 80, București

miercuri, 30 aprilie

16:00 - 17:30

O istorie fizica

Caminul de batrani Moses Rosen

Str. Jimbolia nr. 105, sect.1

18:00

Vernisaj Bogdana Pascal

miercuri, 30 aprilie

18:30 - 19:30

After All / Vava Ștefănescu



20:30 - 21:30

Este ceea ce este

Vlad Basalici

CNDB - Sala Stere Popescu

Mărăști 80, București

joi, 1 mai

18:30 - 20:00

Parallel / Cluj



21:00 - 22:00

Dance a Playful Body

Andreea Novac



CNDB - Sala Stere Popescu

Mărăști 80, București

vineri, 2 mai

18:30 - 19:30

Realia (Bucuresti-Beirut)

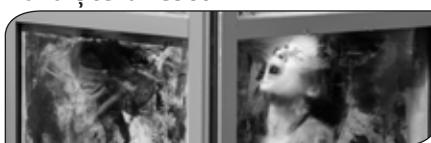
Farid Fairuz



20:30 - 21:30

Cuartet pentru o lavalieră

Vava Ștefănescu



CNDB - Sala Stere Popescu

Mărăști 80, București

sâmbătă, 3 mai

17:30 - 18:30

Piesă cu responsabilitate limitată

Fundația Gabriela Tudor



19:30 - 20:30

Institute of Change

/ **Carte blanche** / Paul Dunca

21:30 - 22:30

Lay(ers) / Cristina Lilienfeld



CNDB - Sala Stere Popescu

Mărăști 80, București

duminică, 4 mai

17:30 - 18:30

Pretend We Make You Happy

/ Andreea Novac



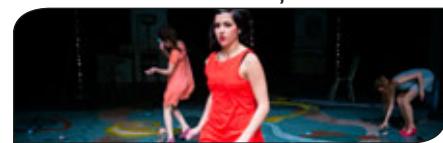
CNDB - Sala Stere Popescu

Mărăști 80, București

19:00 - 20:00

Derdiedans

Teatrul German Timișoara



Teatrul Odeon, Calea Victoriei

Bucharest, Romania

La limita eu-ului: Identitatea ca matrice performativă în dansul contemporan

Oana STOICA

24

After all • foto: Irina Stelea



DOSAR

Corpul este parte esențială a identității umane, nu numai a celei fizice, ci și a celei sociale. Din 2001, de la atacurile teroriste din SUA, atitudinea socială a început să se modifice în întreaga lume pe fondul unor realități dramatice: războiul declarat împotriva terorismului, cu toate consecințele sale (printre ele sunt frica generalizată, paranoică și violența împotriva nevinovaților, așa –numitele pagube colaterale), prăbușirea economiei mondiale, recrudescența rasismului și xenofobiei, șomajul, problemele de mediu, fenomenul *occupy* etc. Nevoia de identitate devine acută în această lume convulsivă, cu repere fluctuante, adesea confuze. Raportarea la coordonatele realității se face politic, social, individual, artistic. Se discută aprins despre spațiul public și dinamica socială a artei, iar scena românească a dansului contemporan nu este departe de preocupările artistice mondiale.

Identitatea performativă apare ca subiect în felurite formule scenice și extra-scenice, o formă spectaculoasă de biografie ficțională fiind Farid Fairuz. Libanezul îl (în)locuiește pe coregraful Mihai Mihalcea cu care împarte același corp, dar față de care reprezintă varianța critică, lucidă ca percepție și pasională ca forță, *kinky*, ba chiar irreverențioasă explicit, revoltat – anarhistă. Farid Fairuz este un personaj care parazitează realități viciate sistemic, identifică maladiile societății și le exhibă, ca un vaccin împotriva minciunii și „cosmetizării” politice. Farid este fratele refugiaților de la marginea lumii, al romilor de la Pata Rât, Cluj, al maneliștilor din Ferentari (înainte ca manelele să devină *mainstream*), al artiștilor fără scenă și al reginelor queer. Farid este Dumnezeul propriei religii și preotul propriului Dumnezeu, este cel ce decide pentru sine, cel care privește și vede, cel care strigă și cel care nu uită. În *Realia* (București

– Beirut), Farid își prezintă universul, unul magic, la marginea ficțiunii cu realitatea, între România și Liban, orice Românie și orice Liban, o zonă în care agresiunea există, cu violență fizică sau psihică, cu sisteme care anulează individul, o lume de durere și plăcere, în care dansul are părțile lui întunecate, religia are forța de a tâmpii și statul are puterea de a anihila individul, și toate acestea trebuie descătușate, eliberate din cușcă impusă de propriile limite. și asta face Farid, aruncă în aer barierele, cere artistului să iasă de pe scenă și publicului să intre în spațiul de joc, cere Preafericiților statului să vină în groapa de gunoi unde trăiesc preafericiții nimănu. Lumea lui Farid este una în care fantezia te vindecă de frică dacă decizi să acționezi. Să negi ce nu crezi. Să afirmi ce speră. Lumea lui Farid este una a omului care se reposiționează permanent față de provocările contemporane, este un univers în care se comunică și încă se iubește, nu cu patetism, ci cu sinceritate. Ca un bec încins care mângâie pielea.

Farid Fairuz este un Mihai Mihalcea furios, nu un revoluționar, ci mai degrabă un anarhist coleric, un negativist al terorii, care refuză să tacă pentru confortul altora. Farid nu este complicele anonim al mecanismului de tocare a individualității, libertății,umanității. Farid este o voce singulară care reverberează în mentalul colectiv.

În ciuda discursului politic, *Realia* (București – Beirut) este un univers personal. Mihalcea își revizează trecutul ca punct de pornire într-un proces de identificare, de poziționare a sinelui față de sine, în primul rând și apoi față de ceilalți. Elemente concrete din biografia reală a lui Mihalcea (inclusiv fotografiile afișate, cu dansatorul copil) se împleteșc cu altele, ficționalizate până când funia aceasta devine scheletul unei noi identități, o conștiință lucidă și performativă a lumii contemporane. Mihalcea cel fără de scenă devine Fairuz cel fără de trup.

At the limits of the ego: Identity as performative matrix in contemporary dance

Looking through the framework of interrogating identities – personal and intimate, as well as social and collective, Oana Stoica analyzes a number of recent dance performances. The various interrogations of themes of identity, argues Stoica, are symptomatic of shifting realities.

Realia (Bucharest– Beirut) is built as a fictional biography in which Lebanese artist Farid Fairuz inhabits choreographer Mihai Mihalcea's body, becoming on stage a critical body that identifies and exhibits social problems. Farid paints a magical universe, straddling reality and fiction, in between Romania and Lebanon. In this world, physic and psychic violence can annul the individual, religion can stupefy, and the State has the power to annihilate. Despite its political import, *Realia (Bucharest– Beirut)* maps a personal universe. Mihalcea revisits his past, as concrete elements from his actual biography blend with fictive elements until a new identity is constructed, with a lucid grasp on the contemporary world.

Another exploration of identity politics, in this case through the lens of gender and sexuality, is mapped in GroundFloor Group's *Parallel*, directed by Ferenc Sinkó and Leta Popescu, starring Lucia Mărneanu and Kata Bodoki-Halmen. *Parallel* grapples with the homophobia and misogyny ingrained in Romanian culture, denouncing the obtuse conservatism that shields itself behind moral and religious precepts. The performance unfurls as a journey of self-discovery that transcends gender norms, and questions notions of masculinity and femininity. The sheer vulnerability of bodies that plead for acceptance turns *Parallel* into a scenic love poem.

After all presents the body as memory storage for a personal archive. The personal and artistic universe of choreographer Vava Ștefănescu is appropriated by the performer Carmen Coțofană. Memorabilia such as objects, bits of past performances, and costumes are worn like second skin. An avatar body occupies an archival body, resulting in a hybrid form through which Vava and Carmen contaminate each other. *After All* makes the journey of a body into another person's memory, resulting not only in getting to know the other, but also in self-knowledge.

Andreea Novac's *Pretend we make you happy* questions the aesthetic identity of an art form. The show peers into how a performance is built, and the means by which it establishes an affective relationship with the audience through a kinesthetic process. The three performers – István Téglás, Ștefan Lupu, and Alin State – take on the same story replayed in different modes and registers: drama and mime, musical, comedy, and pantomime.

Dacă vă invita să-l sărutați, sărutați-l. N-o faceți ca luda căci libanezul e neiertător.

Alt tip de identitate, tot cu valențe sociale, ba chiar politice este cea de gen. Afirmarea sexualității trece printr-un proces de reevaluare continuă datorită / din cauza poziționării fluctuante a societăților față de comunitatea LGBT. De exemplu, în timp ce Vestul începe, încet, să accepte căsătoriile între persoane de același sex, Rusia interzice „propaganda” gay. În România, deși legal drepturile persoanelor aparținând LGBT sunt recunoscute, mentalul colectiv este încă tributar unei morale religioase și unor norme sociale conservatoare, marcate de refuzul acceptării și al înțelegerii și limitate de sentimentul rușinii, varianta personalizată a stigmatului public.

Una dintre cele mai puternice exprimări a identității de gen din ultimii ani este *Parallel*, un *performance* produs de GroundFloor Group Cluj, regia Ferenc Sinkó și Leta Popescu, cu Lucia Mărneanu și Kata Bodoki – Halmen. *Parallel* este mărturisirea torturantă a nevoii de a iubi și de a fi iubit, de a fi acceptat aşa cum eşti, este o litanie blasphemitoare care amintește, într-un fel, de o scenă din filmul lui Cristian Mungiu, *După dealuri*. Tânără Alina, căreia i se spusese că în altarul bisericii este o icoană făcătoare de minuni, încercă să intre acolo ca să se roage, dar este surprinsă de călugări și acuzată de un mare păcat, încălcarea unei interdicții absolute (la ortodoxi, femeile nu au voie în altar). Nimeni nu se întrebă de ce avea nevoie de „minuni”, nimeni nu vede nevoia ei de dragoste. Este pedepsită, în loc să fie ajutată, chiar de pretenții „doctori de suflete”. Aceeași obtuzitate pseudo - morală este reclamată și în *Parallel*, psalmodiată într-un text tăios ca un bisturiu care operează fără milă în ipocriția generală, acuză refugierea în preceptele absolute ale religiei, acele postulate vetuste ce oferă comoditate socială și integrarea într-un tipar



cunoscut, acceptabil, recognoscibil ca normă. În urma abrogării restricțiilor legislative privind relațiile homosexuale (2001), mentalul colectiv nu a înregistrat decât o schimbare superficială. O modificare semnificativă, care să reconfigureze poziția societății față de comunitatea LGBT s-a produs în mică măsură, în zona urbană, cu precădere în rândul tinerilor. Majoritatea populației continuă să refuze sau să ignore diversele identități de gen. În plus, mentalitatea românească este în bună parte mischină, tributară unei viziuni conservatoare, predominant casnice despre femeie. *Parallel* combină aceste două mentalități, homofobia și mischinismul, și ce poate fi mai puțin acceptabil din acest punct de vedere decât lesbianismul?

Performance-ul se constituie într-un traseu identitar ce începe cu o transformare fizică, derulată în doi timpi: un pasaj de fitness care devine din ce în ce mai dificil, cu exerciții de forță, epuizante și nefeminine, ce se complică prin introducerea unor mingi de fotbal și a unor pisoare, elemente prin definiție masculine și un episod al transcederii genului prin asumarea unor personaje masculine (*drag queen show*), urmate de spectacolul acestora, două *one-woman-show*-uri

care se derulează în paralel. Acest parcurs pune întâi în discuție noțiunile de feminin și masculin: ce le diferențiază, ce le apropie, dacă pot interfera, cum se produce un transfer de identitate. Asta se face printr-o poetică a corpului vulnerabil, masculinizat prin tortură, violentat pentru a fi conform unui tipar masculin (mușchi reliefați prin exerciții de forță, săni presați cu bandă adezivă). Masculinizarea înseamnă defeminizare, cu păstrarea unor elemente din ambele identități astfel încât rezultă corpuși hibride (travestiți). Un *office man* (Lucia Măraneanu) face *stand-up comedy* cu bancuri despre lesbiene servite dintr-o dublă perspectivă, atât ca o formă de autoironie, cât și ca ironie acidă din partea celorlați. În același timp, glumele funcționează ca supapă pentru aciditatea textului, ireverențiozitatea lui („Tatăl nostru care ești în ceruri, mama noastră care ești în bucătărie”) și zbaterea identitară. O *queer queen* (Kata Bodoki – Halmen) intonează songuri licențioase acompaniată de ukulele, despre persoane, nu sexe, despre cum noțiunile de masculin, feminin, *transgender* pot fi dificil de identificat, despre standarde de frumusețe și tipare de feminitate, despre cum poți fi oricine, dar nu poți fi tu însuți, despre obișnuința judecării și refuzul de a se conforma. Textul este covârșitor în vulnerabilitatea lui, în convulsiile generate de propria identitate și de nevoia de a fi acceptat de ceilalți, mai ales de către părinți, a căror surzenie față de identitatea copilului este răscolitoare pentru că îi neagă personalitatea, ca și cum părintele nu și-ar dori o ființă umană, un individ cu creativitate, ci un prototip social. În două spații separate de un perete, Lucia și Kata exorcizează durerea și trec prin toate etapele ei: negare / confuzie, furie / revoltă, negociere, depresie, acceptare. Este un drum anevoieios, frustrant, parcurs în singurătate, care obligă la redefinire, forțează reacția, în primul rând personală și apoi acțiunea publică.

Parallel este un poem de dragoste cu o poetică torturantă a corpurilor ce se vor iubite.

Alt tip de identitate se configerează în *After all*, deși tot în zona intimității, nu și a politicului. Aici este vorba de corpul – memorie care înmagazinează o arhivă

personală. Universul personal și artistic al coregrafei Vava Ștefănescu este apropiat de dansatoarea Carmen Coțofană: obiectele cu memoria lor, fragmente de spectacole, costume îmbrăcate ca o a doua epidermă. Carmen se strecoară printre obiecte și în haine ca și cum ar intra sub o piele și ar înținde-o peste sine, ar netezii-o să verifice dacă i se potrivește. Este un proces de cunoaștere timid, elegant, nonviolent, un intrus care pătrunde cu delicatețe în intimitatea unei alt univers, încercând să-l simtă, nu să-l cucerească. Un corp – avatar ocupă un corp – arhivă, iar acest proces de „ocupare” determină o parazitare a „gazdei” cu elemente ale „musafirului” așa încât rezultă un corp hibrid, un univers impur în care Vava și Carmen se potențează reciproc. Sunt două universuri care se scufundă unul în altul, se contaminează, se virusează, este călătoria unui corp în memoria altuia având ca rezultat nu doar cunoașterea celuilalt, ci și autocunoașterea. Știi mai multe despre tine când știi mai multe despre celălalt.

After all reconstituie un corp din altul. Memoria unuia, care lasă urme concrete – obiecte, înregistrări- și imateriale – gânduri, vise, decepții - este reevaluată de altul, care își însușește parțial, selectiv, distorsionat fragmente din celălalt. Îl recreează la o altă dimensiune, îi oferă o imagine prelucrată a lui însuși. *After all* pune problema definirii identității: care sunt elementele esențiale în raport cu care se construiește personalitatea ta? Ce ești tu, ce este în totalitate al tău, posesia ta, ce este doar un accesoriu? Ce rămâne în urma ta, cum se amprentă universul tău în spațiul public, cum se „păstrează” corpul? *After all* investighează o memorie a trecutului pentru a găsi loc într-o memorie a viitorului. Performance-ul semnalează un anume sentiment al rătăcirii de sine în lumea contemporană în care confuzia identitară afectează individul. Este un efect al însigurării urbane și al ritmului rapid al vieții care te provoacă să te reposiționezi constant față de noi markeri metropolitani. Această dinamică accelerată a vieții disturbă individul, îi pulverizează identitatea, îl destabilizează. De aici și continua chestionare și rechestionare performativă a identității, simptom al atomizării

individualui contemporan și al golirii de substanță a vieții. *After all* pare a fi căutarea Sfântului Graal personal cu ajutorul un corp – ghid.

Cu *Pretend we make you happy* se produce o chestionare a unui alt tip de identitate, cea a spectacolului. Modul în care se construiește un *performance*, în care acesta influențează spectatorul, creează un raport empathic cu el și are un efect kinestezic se traduce prin episoade care redau diferit aceeași poveste: text și mimică, pantomimă și comedie muzicală. Stilurile diferite jonglează cu genurile, comic, dramă, *horror*. *Performance*-ul pornește din punctul zero al emoției, cu un conținut informativ și convențional, continuă cu o surprinzătoare violentare a spectatorului, tradusă în mare parte doar auditiv și se finalizează cu o explozie de energie, colorată și înviorătoare ca o ploaie de vară. Coregraful Andreea Novac se bazează în acest spectacol pe formația actoricească a performerilor - István Téglás, Ștefan Lupu, Alin State – al căror histrionism ajută la esențializarea comică a stilurilor și genurilor. Dar importanța spectacolului, dincolo de plăcerea produsă de mișcare și umor – este una dintre producțiile care folosește mișcarea la nivel de performanță fizică, revine, astfel, la un tip de fizicalitate abandonat în dansul contemporan românesc în favoarea non mișcării - constă în această scormonire în măruntările unui *performance*, în studierea mecanismului care produce reacție spectatorului – și ce anume tip de reacție – și, ca un bumerang, în analiza instrumentelor de lucru ale performerului și a modalităților de folosire a acestora. Ce proces artistic determină o anume reacție în public? Cum se transferă energia performerului către spectator? Cum transmite dansatorul un impuls perceptibil fizic publicului?

Nevoia de identitate apare drept efect al debusolării, simptom al prezentului convulsiv în care trăim. Anihilarea tiparelor politice, artistice, morale nu duce automat la o reconceptualizare, ci la trecerea printr-un proces, probabil lung și dificil, de documentare și introspecție. Fața lumii se schimbă odată cu mentalitatea omului. Iar ca să te schimbi trebuie să știi cine ești.

Mamele și tații noștri. Biografii performative

Mihaela MICHAILOV

27

Our mothers and fathers. Performative biographies

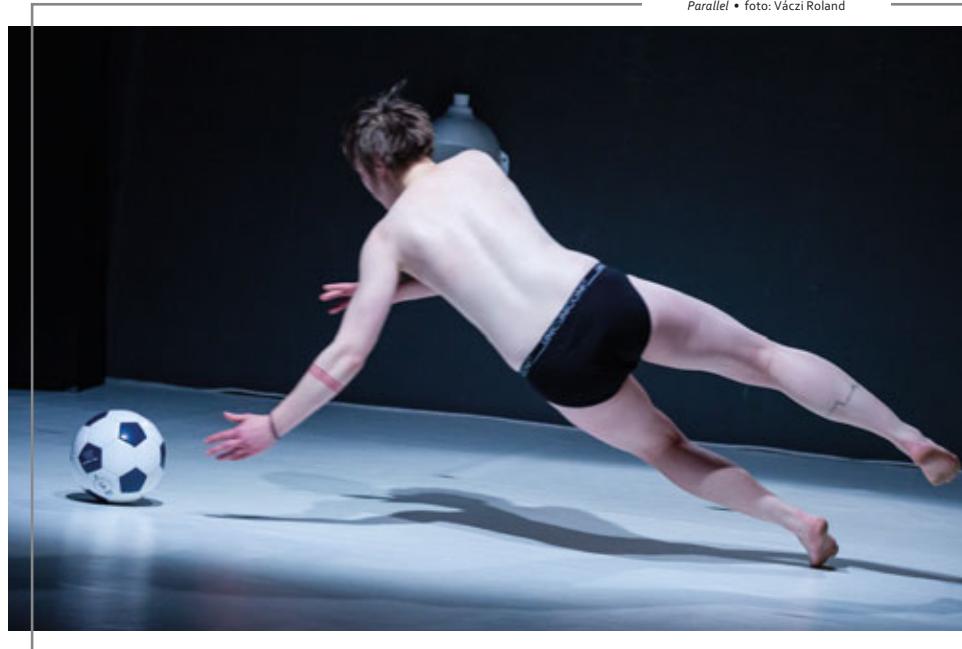
Mihaela Michailov writes about two performances - *Realia* (*Bucharest-Beirut*), conceived and performed by Farid Fairuz, and *Parallel*, conceived by Ferenc Sinkó, and directed together with Leta Popescu. Both performances are built around a core of radically personal material, but both branch out beyond the biographical into the political, tracing the contours of a manifesto of identity politics. The intimate geography of daring, frank testimonies leads the audience into questioning stereotypes and conventions, opening the path to self-questioning.

Realia is a testimonial performance in which personal memories blend reality and fiction. Mihai Mihalcea spins his memories into Farid Fairuz, an invented alter-ego, a twin body sliding between Mihalcea's childhood memories and his own experiential and emotional baggage. While Mihalcea speaks on a microphone about his childhood, Fairuz intervenes, mining the biography and destabilizing the process of recollection. How much fiction enters into any process of identity formation?

Parallel is a performance and a political statement speaking on the need to live and love without gender biases, without prejudice, and without the pressure of convention. It is about the need to be loved by a mother and father who do not love outside an oppressive normalcy. The two performers, Lucia Măraneanu and kata bodoki-halmen, build two queer marginalized identities, and toy with ruptures between voice, text, and body, making palpable the violence of deep-rooted discrimination.

Realia (București-Beirut), conceput și performat de Farid Fairuz și **Parallel** (concept/coregrafie: Ferenc Sinkó; regia: Ferenc Sinkó și Leta Popescu, scenografie: Valentin Oncu, cu: Lucia Măraneanu și kata bodoki-halmen) sunt două spectacole care scobesc în intimitatea creatorilor lor, depășind în același timp sondarea subiectivităților scindate. Spun scindate, pentru că ambele spectacole au în centru dedublări, decalaje biografice, abstractizări ale contextelor auto-referențiale, bricolaje identitare, ficționalizări ale eurilor-povestitorii, întâlniri fragile cu „spunerea de sine” – acțiune de un imens curaj uman și artistic. Narațiunea intim subiectivă îi cere artistului o auto-expunere reflexivă și o paradoxală distanțare empatică de sine care, atunci când sunt duse până la capăt, reușesc să „politizeze visceral” povestea biografică. Adică să facă din această poveste mult mai mult decât o istorie pur subiectivă, transformând-o în manifest identitar.

Realia (București-Beirut) și **Parallel** sunt performance-uri radical personale, care depășesc prin dialogurile trans-subiective pe care le lansează, experiența profund biografică de la care pornesc. Fiecare dintre ele propune o coborâre în cel mai adânc strat emoțional-personal de intimitate, pentru a urca la suprafața unor chestionări lucide și dureroase: cum se poate sparge carcasa protecției convenționale în care artistul se învelește?, care e raportul atât de vulnerabil dintre reprezentare și atoreprezentare pe o scenă în care controlezi ce lași să se vadă din tine, ca artist?, cum reușești să faci din povestea ta și povestea altora?, ce spui, de fapt, spunându-te și ce deconstruiești afirmându-te din plin? Toate aceste întrebări rămân, în ambele performance-uri, deschise, provocând o reflecție asupra *corpului auto-bio-ficționalizat*, asupra nevoii performerilor de a vorbi despre ce îi doare cel mai mult și despre ce le dă forță de a veni în fața noastră fără plasă de protecție, pentru a se auto-revela aşa cum



Parallel • foto: Vácz Roland

DOSAR

Parallel • foto: Vácz Roland



sunt și aşa cum și-ar dori să fie. Onest, radical, emoționat, cinic.

Realia (București-Beirut) și Parallel – două decopertări ale geografiei intimității, două mărturii frontale care ne fac pe noi, spectatorii, să ne stoarcem de sucul stereotipurilor și convențiilor de protecție. Si să ne privim drept în față.

În **Realia...** intrăm în sufrageria mărturisirii amintirilor din copilărie, fabricării poveștilor personale, colajului de sunete, jocuri, cuvinte, šoricei și pisici, reviste cu imagini interzise, serilor în care mama și tata lucrează în schimbul trei, Libanului bombardat, orelor de balet, fricilor, golului din stomac și imensei bucuriei de a dansa. **Realia...** e un *performance testimonial* în care insule de ficțio-grafii includ teritorii întregi de bio-narațiuni. În care, din câteva surse de lumină, o pelerină, niște rătuște colorate (identice cu cele din cada unde ne bălăceam când eram mici), un microfon, zeci de punctulețe hipnotice, rotite pe perete, un corp care se învârtește ca un

titirez sau care se lungește pe jos epuizat de el însuși, Mihalcea-Fairuz creează un slalom printe povești personale din trecut și experiențe prezente. **Realia...** este un spectacol-toporie, în care ceară amintirilor se scurge în straturi de povești adevărate și inventate. Ce este însă adevărat-adevărat într-un spectacol în care a povesti devine un act de permanentă auto-ficționalizare? Mihai Mihalcea își cojește amintirile și-l lasă să intre în miezul lor pe Farid Fairuz, alter-ego-ul inventat pentru a se delimita de biocratizatul Mihalcea (fost director al CNDB). Fairuz devine de fapt un *dublu-ego*, un corp-geamă care preia date din biografia lui Mihalcea, care glisează, cu patinele memoriei inventate, printre poveștile lui de când era mic, care își aduce propriul orizont existențial în viața artistică din România, în aceeași măsură în care Mihalcea pigmenteză biografia libanezului. Mihalcea vorbește la un microfon despre RFG-ul în care a copilarit (Rahova-Ferentari-Giulești), despre mama lui care lucra la o fabrică de

bumbac, despre tovarășele de joacă, despre gunoil pe care vecinii îl aruncau pe fereastră, despre cuvinte cu rezonanță ciudată: finet, pontaj, sodă caustică. Intervine Farid, cu barbă și accent, și-i subminează amintirile, contrazicându-i biografia și fisurându-i solul stabil al poveștilor pe care le spune. Câtă ficțiune este de fapt în orice act de re-construcție a unor experiențe personale? Cât din ce ne amintim a fost aşa cum povestim? Ce obturărm, ce transparentizăm, ce rememorăm atunci când povestim despre noi-noi și alți-noi din noi? Mixajul de narațiuni în care subiectul-povestitor expune felii de experiențe-cortină atinge momentul culminant al deșirării convenției la care asistăm. Mihalcea-Farid oprește spectacolul și pune întrebări. Cum se poate crea o fisură în raportul de putere performer-spectator și cine are, de fapt, puterea: cel care controlează scenă sau cei care, prin prezența lor, au nevoie de o convenție scenică? Care e punctul în care spectacolul poate fi întrerupt pentru a lăsa loc unor experiențe în afara lui? Cine invită spectatorii să aleagă o melodie sau să acționeze în orice fel vor, îmbrățișându-l: performerul care are nevoie să iasă din bula de protecție a convențiilor care ne transformă într-un ready-made sau performerul care, prin apelul la de-convenționalizare, produce, de fapt, o nouă convenție? **Realia...** adâncește tot acest perimetru de interogații identitare, artistice, spectaculare și ne face martorii unei profesioni de credință. Transformat în lebădă, însoțit de un rând de rătuște, Mihalcea-Farid face o emoționantă declarație în care, preț de câteva minute, înțelegem de ce e acolo, în fața noastră, cu toată lumea lui exotică, translucidă, hipersenzorială și în orice secundă casabilă. O lume în care fotografiile cu părinții devin un fel de macroramă a întregii povești.

În **Parallel**, mama și tata sunt invocați, generic, la finalul spectacolului. Două prezențe cu roluri bine stabilite în familia-celulă, care își reproduce inertial rama normalității în funcție de care clasează și etichetează orice decalaj: „Tatăl nostru care ești în ceruri / Mama noastră care ești

în bucătărie". **Parallel** e un performance-statement politic și poetic despre nevoie de a trăi pentru a iubi fără interdicții de gen, fără prejudecăți de alegere, fără presiunea acceptabilului impus de ceilalți, girat de mama și tata care-am vrea să ne iubească pentru tot ce iubim indiferent ce iubim. Mama și tata pe care-am vrea să-i facem să înțeleagă de ce nu facem ce fac ei, de ce nu devenim ei. **Parallel** e despre dreptul fundamental de a iubi tot ce-ți dă puterea de a fi tu însuși, de a iubi ca să poți rămâne tu cu tine bine, fără să te ciuntești afectiv, afirmându-ți identitatea în deplină acceptare de cauză.

Performance-ul începe cu un antrenament corporal. Un antrenament de rezistență și de revoltă față de prelucrările corpului săblonizat, presat să corespundă perfecțiunii impuse. Lucia Măraneanu și kata bodoki-halmen își epuizează corporurile în etape perfect gradate prin repetiția mișcărilor. Trag de mini-haltere, sar coarda, fac flotări. Trag de mini-haltere, sar coarda, fac flotări. Din nou și

din nou, într-un ritm bezmetic care le încarcă fețele cu încrâncenare, disperare și angoasă. Nu se opresc decât după ce și-au stors din corp ultimele picături de putință. Pielea lor devine o suprafață translucidă prin care se discern toate traumele adecvării la un corp care trebuie să-și dovedească forță ca să poată fi luat în seamă. Lucia Măraneanu și kata bodoki-halmen își sufocă și aplatizează trupurile (bucăți de scotch învelesc sânii până le înghit formele), încadrându-le în geometria heteronormativă, care respinge orice „corp” greu de șlefuit după legile săblonului general acceptat. Își construiesc identități marginalizate de discursul hetero autoritar (kata bodoki-halmen apare ca Drag King, iar Lucia Măraneanu devine un transsexual) și trasează o limită extrem de fină între șarjarea identităților „altfel” – bancurile cu lesbiene rostite de Lucia Măraneanu – și cinismul șarjării. Bancurile cad din ce în ce mai greu în corpul care le rostește. Între voce, text și corp se produce o ruptură

care face ca lejeritatea miștocărelui să se disipeze și tensiunea discriminării să devină din ce în ce mai puternică. Lucia Măraneanu și kata bodoki-halmen sunt două artiste cărora le reușește perfect implicarea până la topire în corporile cu care jongleză sub ochii noștri și, deopotrivă, distanțarea subtilă de aceste corpi pe care le dilată și le strâng ca pe niște bucați de carne-elastic întinse pe pereții clișeelor. Lucia Măraneanu și kata bodoki-halmen construiesc pe măsură ce deconstruiesc imaginul forței masculine, corporalizează „obiectele tari” asociate „genului dur” – pisoarul, mingea de fotbal – și le vulnerabilizează simbolic în aşa fel încât obiectele capătă o aură de fragilitate și se resemnifică.

Realia... și **Parallel** sunt două spectacole în care performativitatea biografică lasă loc interogațiilor despre corpul dedublat, ficționalizat, corp în căutarea unui loc în care să poată fi el însuși. **Realia** și **Parallel** sunt esențiale pentru o analiză amplă a „bio-ficțio-grafiei” performative.

Parallel • foto: Vácz Roland



Cum performăm istoria?

Mihaela MICHAILOV

30

foto: Festival Temps d'Images Cluj 2011



Romanian Dance History s-a urcat pe scenele unor instituții și evenimente cu un capital cultural și economic important, instituții care construiesc versiuni ale „istoriei țări” – Teatrul Național din București, Tanz im August – Berlin.

RDH subminează ierarhii convenționale ale istoriei autoritare, provocându-ne să ne punem o serie de întrebări. „Cine scrie istoria pentru noi și unde suntem când ni se scrie istoria? Cine confiscă istoria, exploatându-i puterea de autoregenerare prin figuri? Cine intră și cine rămâne pe din afară, atunci când istoriile își capitalizează evenimentele pe care le etichetează ca fiind purtătoare de unic sens cultural? Cine are acces la contraofensivele istoriei, la fenomenele marginale, la prezențele invizibilizate, blocate de eroi consacrați și de pleoarii pentru ceea ce ne reprezintă și ceea ce nu ne poate reprezenta? E istoria bătută-n cuie? Și dacă da, cum facem să scoatem cuiele?”

Romanian Dance History pornește de la câteva minute de istorie performată. Un fragment din spectacolul unuia dintre cei mai rebeli și anarchici coreografi români – Stere Popescu – a fost reconstruit performativ de către Florin Fluerăș și Brynjar Bandlien. *Ciocanul fără stăpân* a fost prezentat în 1965 la Paris și a născut controverse puternice, împărțind publicul în două: o parte aplauda frenetic, o altă parte fluiera vehement spectacolul. Din *Ciocanul fără stăpân* s-au păstrat „în istorie” doar câteva minute, regândite performativ de către cei doi coreografi într-un stil expresionist, cu accent pe câteva cuvinte-cheie reluate în buclă – „început, început, început”, „acțiune, acțiune, acțiune” sau „compoziție, compozitie, compozitie” (la reprezentarea de la Berlin, alături de Fluerăș și Bandlien a participat și Ion Dumitrescu). Rostite robotic de dansatori, cuvintele deconstruiesc structura convențională a unui spectacol. Cele câteva minute de istorie radicală, rearticulate într-o manieră personală, devin emblematic pentru istoria sincopată a dansului contemporan.

How do we perform history?

Romanian Dance History undermines the conventional, top-down discourses on history, explains Mihaela Michailov, by posing the questions of who writes history, and how can it be rewritten? More concretely, RDH performs history: a fragment from a performance by legendary choreographer Stere Popescu is reimagined by Florin Fluerăș and Brynjar Bandlien. Stere Popescu's work, *The Hammer without a master* (Ro: *Ciocanul fără stăpân*), premiered in 1965 in Paris dividing the audience in two: the booing crowd, and the frenetically applauding one. The only few recorded minutes from the performance form the basis of a personalized reinterpretation. RDH appropriates a radical history.

Romanian Dance History VI, performed in 2012 at HAU Berlin, disturbs the official history of the good, classical artwork. History is saved from the museum of established hierarchies, and turned into a shared, common good that democratically integrates into its folds the ones on the periphery of representation. After Florin Fluerăș and Brynjar Bandlien restore the fractured memory of *The Hammer without a master*, Maria Baroncea, Farid Fairuz, Manuel Pelmuș, Alexandra Pirici, and Alina Popa join them on the stage.

All of them together begin dancing on *manele*, a low-brow, popular music genre. *Romanian Dance History VI* invites into its cultural repertoire a marginalized history, making a political statement.

Romanian Dance History VI, prezentat în decembrie 2012 la HAU, în Berlin, subminează magia istoriei oficiale a dansului contemporan și mascarada obsesivă a reprezentărilor naționale „bune”, introducând *mortu-n casă*, adică maneaua în istorie. Este reconfigurată astfel, contestată, accesul la istoria înțepenită în muzeificarea valorilor perene, în structura de rezistență a unor ierarhii incontestabile. Istoria este scoasă din fixitatea cosmetizării „celor drepti, înțelepti și viteji”, celor care dețin puterea

absolută prin eroizare ficțională, este umanizată și transformată într-un fenomen care se scrie sub ochii noștri, devenind al fiecărui dintre noi. Istoria nu mai aparține doar celor care s-au obișnuit să o stăpânească, manipulând-o din perspectiva care îi ajută să se legitimeze pentru a câștiga un plus de vizibilitate. *Istoria este un bun comun, cu repartitie egalitară, și nu totalitară.* E o formă de exprimare și de reprezentare a unor grupuri și comunități care contestă captivitatea într-o formulă eternă de narativă unică, prin care se reproduc aceleași stereotipii mistificate. Istoria din **Romanian Dance History VI** devine, pe de o parte, o chestionare continuă a „construcției narrative de manual” și, pe de altă parte, un mod de a-i integra pe cei considerați la periferia reprezentărilor care dau bine istoric. Istoria e un fenomen prin care ne rescriem continuu formule de autoexprimare vitală. În această regândire a *viului timpului istoric*, nearhivat oficial, rezidă relevanța proiectului **Romanian**



Dance History VI, care conferă manelelor drept de participare la construcția contemporană a dansului. Evacuații din „istoria frumoasă” a artei contemporane – maneliștii și dansurile pe manelete –, pe motiv că vulgarizează „cultura adevărată”, se află în centrul abordării propuse de **Romanian Dance History VI**.

După ce Florin Flueră și Brynjar Bandlien activează performativ memoria fracturată a spectacolului **Ciocanul fără stăpân**, în

scenă apar, alături de ei – Maria Baroncea, Farid Fairuz, Manuel Pelmuș, Alexandra Pirici, Alina Popa – și încep să danseze pe manelete, invitând istoria la întâlnirea cu un calup de cultură vie, expulzată din arta oficială. **Romanian Dance History VI** este un statement politic care repune istoria considerată minoră în centrul istoric al contemporaneității. Un ciocan rămâne înfipt în scenă pe tot parcursul spectacolului. Istoria nu are stăpân. Istoria e putere partajată.

www.revistascena.ro

Acum poți să co-editezi Scena.ro și să te aliezi cu ARPAS pentru mai multe proiecte de artele spectacolului ce vor avea loc în 2014!

Poți face asta redirecționând 2% din impozitul tău pe venit - deja plătit statului - către associația non-profit Asociația Română pentru Promovarea Artelor Spectacolului.

Acest transfer nu te costă nimic; conform legii suma va fi plătită direct de către ANAF organizației non-profit indicată de tine.

Pentru cei care vor să redirecționeze 2% din impozitul pe venituri pentru ARPAS, contribuind astfel la apariția revistei Scena.ro și la realizarea altor proiecte artistice iată datele necesare.

Denumire entitate non profit: **ARPAS** • C.U.I.: **28414967**

Cont bancar (IBAN) **RO45 RNCB 0317 1217 8411 0001** • Banca: **BCR- Sucursala Rosetti**

arpas

ASOCIAȚIA ROMÂNĂ
PENTRU PROMOVAREA ARTELOR
SPECTACOLULUI

Privirea din afară: Piesă cu responsabilitate limitată și Cvartet pentru o lavalieră

Cristina MODREANU

32

Piesă cu responsabilitate limitată • foto: Patricia Nita



Demascați drept expoziționiști, privim performerii fără să ne putem identifica cu ei. Cel puțin aparent. Unii dintre ei ne refuză în mod declarat acest confort psihic asigurat de majoritatea spectacolelor tradiționale, deghizându-și spectacolul într-o audiere pentru un rol într-un spectacol adevărat (*Piesă cu responsabilitate limitată*), alții, trei la număr, sunt plasați în spațiul îngust al unei cabine telefonice plasate în câmpul nostru vizual din care fac parte și ceilalți spectatori (*Cvartet pentru o lavalieră*).

Aceste spectacole în care articulațiile performative sunt deliberat lăsate la vedere, expunerea lor devenind parte din materialul creativ, ne obligă la "privirea din afară". Devenim intens conștienți de rolul nostru de privitori, preluând în același timp parte din sarcina identificării



cu performeri, însă "la pachet" cu chestionarea rolului de spectator, ceea ce ne scoate din pasivitate, dându-ne şansa implicării active. Ne punem întrebări despre condiția performatorilor, ne panicăm când înțelegem cum își pun ei la încercare



rezistența fizică, devenim claustrofobi pe măsură ce aerul lor se termină. Privirea din afară nu ne scutește de implicare, ci ne obligă la asumarea conștientă a rolului de spectator.

View from outside: A work of limited liability and Quartet for a microphone

The two performances reviewed by Cristina Modreanu – *A work of limited liability* (Ro: *Piesă cu responsabilitate limitată*) and *Quartet for a microphone* (Ro: *Cvartet pentru o lavalieră*) – draw attention to their performative nature, forcing the spectators to distance themselves and observe the performances “from outside,” thus simultaneously questioning the process of spectatorship.

A work of limited liability toys with the aesthetic vocabulary of postmodernism, mixing quotationality, irony, and self-referentiality. The two performers – Cosmin Manolescu și Mihaela Dancs – seem to be performing the situation of auditioning, although it remains unclear for what and for whom. The show glides on representational surfaces, turning the performance into a virtuoso demonstration for the eyes/mind of an audience. Manolescu and Dancs toy with movement vocabularies, both in an artistic and quotidian register. In the next moment, they relax on a couch chatting about another dancer, Florin Fierou, whose work, *For all my friends*, they decide to perform in the next scene.

In *Quartet for a microphone*, conceived by Vava Ștefănescu, the three dancers – Carmen Coțofană, Mihai Mihalcea, and Istvan Teglas – are trapped together in a phone booth. They sweat, they finger draw on the steamed glass, they shout slogans, and they improvise, while a microphone picks up and amplifies the sounds of their suffocation. The audience discomfort in watching this impotent struggle is magnified by the claustrophobic, well-lit space of performance that puts everybody face to face. A dose of optimism, though, breaks through the confinement.



Cvartet pentru o lavalieră • foto: Brindusa Iacob

Plonjând relaxat în oceanul formelor postmoderne de spectacol, *Piesă cu responsabilitate limitată* mixează elemente binecunoscute ale paradigmii: autocitarea propriilor spectacole anterioare ale performerilor, autoironie și autoreferențialitate, spargerea limitelor dintre scenă și sală. Le rearanjează după o logică internă ne-negociată și neconfirmată, însă nu mai puțin valabilă. Publicul devine captivat de însăși această alunecare agilă pe suprafața reprezentăției, fără asumarea unui rol clar

– cum ar fi acela de performer angajat într-o demonstrație pentru ochii/mintea unui public.

Folosind un vocabular de mișcări obișnuite, din repertoriul dansatorului contemporan, dar și mișcări cotidiene, cei doi – Cosmin Manolescu și Mihaela Dancs – par angajați într-o probă de casting/o audiere, deși nu e clar pentru cine anume o susțin; atmosfera e una de competiție între performeri, ca și cum ei s-ar lua la întrecere, arătându-și când creativitatea, când rezistența fizică. Manolescu și Dancs



începe cu un dans caraghios în pamperși, apoi se odihnesc pe o canapea conversând despre un ilustru coleg, Florin Fieroiu, a cărui piesă, *For all my friends*, decid să o citeză în scena următoare, când dansează cu ochii la laptopurile pe care curg imagini din piesa respectivă. Apoi, incitați de căutarea on-line, își reiau propriile piese, având ca martor înregistrarea accesibilă pe Youtube, ca și cum corporile lor nu și-ar mai reaminti propriile coregrafii. Reîntorși pe canapea, dau citate din cronicile de dans și comentează relaxat pe marginea lor, apoi se confesează despre motivele care i-au determinat să lucreze împreună, totul ca și cum ar fi singuri. Își dau unul altuia teme și le execută de probă, pentru ca în cele din urmă elementele disparate rezultate din improvizație să se lege într-o coregrafie.

În tot acest timp, publicului i se lasă libertatea deplină de interpretare, e cumva semi-ignorat, în afara momentelor când e privit direct în față, cu intensitate, de către unul dintre performerii purtând o mască de cap de cerb sau de către amândoi, în timpul unui exercițiu de sărit în sus – în picioare sau pe mingea de gimnastică, exercițiu însotit de

auto-prezentări din ce în ce mai personale, creative, autoironice. Gradul de epuizare fizică la care ajung performerii în urma acestui exercițiu aparent banal este egal cu intensitatea senzației de eliberare pe care o resimt și tu, spectatorul, la unison cu ei: performer și privitor suntem eliberați de responsabilitatea oricărei morale deriveate din acest show, a oricărui sens profund generat de simboluri sau gesturi codificate. Lucrurile sunt ceea ce sunt, iar simplitatea lor, repetitivitatea lor, onestitatea expunerii frontale, necondiționate, a limitelor corporilor supuse exercițiului – toate generează un schimb de energii cât se poate de autentic, necontrafăcut. Dincolo de felul în care diferențele niveluri de energie se leagă în structuri imprevizibile, deconcertante pentru asistență, această scenă de final pune totul în perspectiva interpretării piesei ca un manifest anti-reprezentare.

Cu și fără aer

În *Piesă cu responsabilitate limitată* există o scenă în care Mihaela Dancs mimează – dureros de realist – un act de autosufocare. Minutele par extrem de

lungi când privești corpul unei ființe umane trecând prin toate etapele lipsirii de oxigenul necesar supraviețuirii.

Gesturile largi, sunetele agoniei, zbaterea organismului lipsit de combustibilul său de bază – sunt greu de suportat și induc un profund inconfort spectatorului. "Am nevoie de aer" va spune performera la final, în cadrul unui CV poetic debitat cu față la public. Apoi va adăuga – "Știu să mă sufoc", trecând această calitate la capitolul capacitaților formative necesare în spectacolul contemporan.

În *Cuartet pentru lavalieră*, cei trei dansatori – Carmen Coțofană, Mihai Mihalcea și Istvan Teglas – demonstrează și ei că "știu să se sufocă". Treptat, subtil, în liniște, apoi în ritm mai alert, agresiv, violent, zgomotos, transpirând intens, desenând inimioare pe pereții abușuți ai cabinei de telefon care nu-i mai încape, strigând sloganuri, improvizând declarații inaudibile – în timp ce zgomatul sufocării lor lente e preluat prin microfon, prelucrat în direct și dat mai departe de către Vlaicu Golcea, într-o compoziție în timp real ce evocă în mod creativ zgomatul de fond al existenței noastre contemporane. Sufocare și neputință. Zbatere zgomotoasă. Alertă epuizantă.

Există însă și o bizară doză de optimism în acest exercițiu ce pune la gheață încercare atât performerii, testându-le limitele, cât și publicul, care e aruncat în deplin inconfort psihic, sporit de starea de supraveghere la care e supus: sala e luminată, iar spectatorii se pot privi unii pe alții. Esențială rămâne capacitatea de a continua, refuzul de a ceda încarcerării și de a se resemna cu nemîșcarea, iar când nu mai pot suporta privarea de oxigen și de spațiu de mișcare, performerii găsesc calea de ieșire din spațiul claustrant.

Cei trei ne arată, în spectacolul conceput de coregrafula Vava Ștefănescu, că "știu să se sufocă", dar mai presus de orice "Au nevoie de aer". Extrapolând, spectacolul poate fi considerat un statement al întregii mișcării de dans contemporan din România, pentru care ambele afirmații sunt profund adevărate.

Dramaturgul Petr Zelenka despre teatru și standardele morale ale viitorilor lideri

Interviu realizat de Anca IONIȚĂ

35

Am văzut piesa dumneavoastră *Purificare* (*Coming clean*), în regia lui Alexandru Mâzgăreanu, la Teatrul Național din București, acum câțiva ani, un spectacol foarte puternic.

Alexandru Mâzgăreanu a făcut o treabă excelentă! Când am auzit că nu avea decât 24 de ani, m-am mirat. Asta înseamnă că era deja pregătit pe interior pentru un astfel de subiect. Este mult mai matur decât te-ai aștepta.

Subiectul piesei este dur. Personajul principal este un pedofil care își mărturisește fapta în cadrul unei emisiuni de televiziune. Publicul românesc a primit foarte bine spectacolul, deși eu personal mă temeam că un astfel de subiect îl va indigna. Cum a fost piesa primită în țara dumneavoastră?

Teatrul Național din Cracovia (Polonia), Teatr Stary, m-a rugat să scriu o piesă pentru ei. Le-am spus care va fi subiectul. Nu au avut nimic de obiectat. Actorii însă, drept sistem de apărare, făceau glume pe seama subiectului. Umorul, de fapt, ne-a ajutat să trecum peste disconfortul provocat de acesta. În producția din Cracovia, pe care eu am regizat-o, avea multe momente comice, la care publicul râdea. La sfârșitul piesei există o replică care spune că pentru ca un subiect să fie pus în discuție, el trebuie să fie comic, să distreze. Spectacolul, cred eu, a fost împlinirea acestei replici. Publicul, însă, a avut probleme cu acest tip de abordare. În cele trei – patru discuții pe care le-am avut după spectacol (este fantastic că în Polonia se organizează discuții cu publicul, cu actorii pe scenă), unii au mărturisit că se simțeau prost în timp ce râdeau, deoarece pe marginea unui astfel de subiect nu este permis să se râdă. Există

un fel de auto-control al publicului: se cuvine sau nu să se râdă în contextul unui astfel de subiect? Răspunsul nostru, al celor care am creat spectacolul, a fost că emoțiile trăite trebuie exprimate. Se instalase un joc foarte interesant între actori și public, iar acest lucru nu poate să fie experimentat decât în teatru.

E adevărat că și în producția de la TNB acționa un fel de catarsis comic. Nu știam că ati scris această piesă pentru un public polonez, dar ideea unei conștiințe vinovate care simte nevoie acută de a se spovedi rezonează mai puternic cu această țară, în care religia catolică este încă vie. Cehia este o țară secularizată.

Într-unul dintre cele două spectacole realizate în Cehia, actorul care interpreta rolul principal a întâmpinat probleme, pe care în final le-a depășit. Ceea ce nu înțeleg este de ce ai avea probleme să joci un pedofil, dacă nu ai probleme să-l joci pe Eichmann?

Pentru că s-a întâmplat mai demult. Da, pentru că Eichmann este o figură istorică. Piesa nu este despre pedofilia, ci despre ceea ce se întâmplă după aceea. Întrebarea cheie pe care o avea actorul care interpreta personajul principal era: 'De ce am făcut-o?' Le-am spus să dea deosebită psihologia faptului în sine, deoarece piesa nu este despre asta, ci despre problema unei conștiințe vinovate și încercarea de a mărturisi. O mărturisire care, de fapt, nu funcționează.

Spovedania televizată este ratată la modul triumfător, aș spune! Da, dar în același timp societatea însăși dă un rateu, prin faptul că îți oferă un fals mijloc prin intermediul căruia să mărturisești! Societatea pretinde că îți



Cunoscut publicului român prin spectacolele *Purificare* (2011), pusă în scenă la TNB și *Povești despre nebunia (noastră)* cea de toate zilele (2007) de la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, dramaturgul ceh Petr Zelenka a fost invitat în decembrie anul trecut de către Teatrul Nottara să participe cu piesa sa *Specii pe cale de dispariție* în cadrul proiectului „Spectacolul începe cu o lectură”. Anca Ioniță a stat de vorbă cu el despre rolul dramaturgului și impactul teatrului în societatea contemporană.

ofere un mijloc prin care să mărturisești, care, de fapt, nu este aşa ceva. Biserica Catolică vorbește despre cinci etape ale unei spovedanii. Numai în cazul în care fiecare dintre acești pași este parcurs până la capăt, putem vorbi despre o absolviere reală. Nu poți să aștepți asta de la un show de televiziune, care este, de fapt, entertainment. Nu poți să te aștepți să fii iertat de către industria de entertainment.

Interview: Playwright Petr Zelenka on theater and the moral standards of future leaders

Czech playwright Petr Zelenka converses with Anca Ioniță on the differences between film and theater, and the latter's potential impact on contemporary society. "I believe that theater is the ideal medium to signal problems," says Zelenka, "to draw attention to what's happening, and what must be urgently addressed." Two of Zelenka's plays – *Coming clean* and *Tales of Common Insanity* – have been previously staged in Romania, while *Endangered Species* just received a staged reading in 2013 at Nottara Theater in Bucharest.

IN/OUT

Într-o lume marcată de ipocrie, ca cea în care trăim, în care falsele valori au pătruns peste tot, ce fel de rol joacă dramaturgul și ce funcție își mai poate asuma teatrul?

Cred că teatrul este cel mai bun mijloc de a pune în discuție această problemă. De ce? Pentru că este vorba de o problemă complexă, complicată, care nu poate fi adresată prin intermediul unui simplu discurs, să spunem. Este greu să adrezezi probleme dificile și complicate ca acestea într-un film, de exemplu, care este un mijloc de comunicare simplu.

De ce?

Pentru că filmul are reguli specifice de construcție dramatică, care se focalizează pe personaj, are multe elemente vizuale care îndepărtează spectatorul de tema centrală. Filmele românești bune, sunt bune pe anumite probleme. Teatrul este modalitatea cea mai potrivită de a adresa astfel de teme, pentru că permite abordarea lor din mai multe unghiuri, în același timp. Într-un film este foarte dificil să te focalizezi pe o temă centrală (ce devine un motiv), pentru că întotdeauna alunecă către personaj. Cred că teatrul este mijlocul ideal pentru a trage alarmă, a atrage atenția oamenilor că ceva important se întâmplă și trebuie adresat imediat. Nu vorbesc aici despre un teatru experimental, ci despre dramaturgii care au sarcina să tragă o linie între bine și rău. Spectacolul lectură de la Nottara cu piesa mea *Specii pe cale de dispariție* vorbește despre asta: Unde tragem linia între producția și comercializarea medicamentelor? Companiile farmaceutice produc sau comercializează medicamente? Sper că piesa să fie echilibrată, pentru că am încercat să vorbesc împotriva, dar și în favoarea producătorilor de medicamente. Nu vreau să transform industria farmaceutică într-un personaj negativ, ci doar să aduc în discuție o problemă.

V-ați început cariera ca scenarist de film. Cum ați ajuns să scrieți teatru?

E foarte simplu: nu puteam supraviețui ca scenarist. La începutul anilor '90 am fost oarecum „forțat” să îmi regizez propriile

scenarii de televiziune, au urmat câteva filme artistice. Industria cinematografică, care era de stat, colapsase. Televiziunea a intrat pe terenul rămas liber. Dintre-o dată au fost abolite toate regulile. Nu mai era nevoie să fi absolvit regia de film ca să faci un film. Producătorii de televiziune au găsit că era mult mai simplu să îmi regizez propriile scenarii. Cătuțau realizatori care să ofere întregul pachet – scenariu și regie. Apoi un director de teatru m-a rugat să scriu o piesă. Nu mai scrisese nimicădată teatru până atunci. A fost și piesa care a avut cel mai mare succes, *Istoricuri despre nebunia cotidiană* (*Tales of Common Insanity*), care a fost pusă în scenă și în România¹.

Când regizați sunteți confruntat cu propriul dumneavoastră text. Îl vedeti ca pe un text total nou? Ce fel de abordare aveți?

Mă tem că nu sunt un regizor foarte inventiv. De obicei termin de scris piesa în timpul repetițiilor. Așa că nu există nimicădată destulă distanță între mine și text, sunt întotdeauna adâncit în text, atunci când repet. Îmi pun în scenă textele în „stil englezesc”, să-i spunem, ceea ce înseamnă că regizez simplu ceea ce există deja acolo, în text: evidențierea ritmului, a momentelor principale. Nu mă preocupă prea mult coregrafirea personajelor sau efectele vizuale, ci textul și felul în care, după o scenă grea, creez un moment de respiro.

Încorporați în text feedbackul actorilor?

Da, editez textul pentru a insera felul în care ei spun replica, uneori inversez scenele. În Praga lucrez pentru un teatru celebru, care are o trupă extraordinară de actori și pe care îl consider casa mea. Actorii participă activ în timpul repetițiilor, nu numai că vin cu replici noi, dar și regizează scenele în care joacă, simt ce fel de energie trebuie să aibă o anumită scenă. Colaborează între ei, se urmăresc unul pe altul și își dau sugestii de joc, fără invidie. Este ceva unic. Ultima piesă pe

1. *Povești despre nebunia (noastră) cea de toate zilele - Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, în regia lui Radu Afrim, 2007*

care am pus-o acolo, acum un an, are un personaj care trebuie să se distingă de celelalte ca fiind cu totul special. I-am rugat pe cei din distribuție să joace cât mai normal, în aşa fel încât să-l scoată în evidență pe actorul din rolul principal. În orice alt teatru actorii m-ar privi ca pe un nebun dacă le-aș cere să nu iasă în evidență pentru ca altcineva să fie special și nu ei însăși!

Atunci când un teatru vă comandă o piesă, vă impune un subiect anume sau sunteți liber să vi-l alegeti?

Am totală libertate în ceea ce privește alegerea subiectului. De obicei teatrele vor premieră mondială a textului comisionat, fără drepturi de autor, alteori vor exclusivitate pentru un an, altele vor și drepturile de autor. Desigur că poți cere să ai actori invitați, dar mi-am dat seama că este mult mai bine să lucrezi cu actorii din trupa teatrului respectiv. Înainte de a semna contractul, trebuie să cunoști foarte bine actorii din trupa teatrului, să-ți mai mulțe producții. Dacă trupa de actori este bună, atunci accept comanda teatrului, pentru că întotdeauna scrii pentru niște oameni anume.

Teatrul, în ziua de azi, nu se mai adresează unei audiențe așa de mari ca înainte. Filmul i-a luat locul între timp. Teatrul și-a pierdut puterea de a influența societatea.

Nu cred asta. În orice societate, stratul care decide asupra viitorului acestea nu este mai mare de 2-4%. Cred că dacă atinge acei oameni care aparțin acestui strat, poți influența viitorul. Nu trebuie să acoperi o suprafață cât mai mare, ca filmul, ci trebuie să întești cât mai exact un public anume. Problema care se pune este: ne adresăm cui trebuie? Ca să-l citez pe Kurt Vonnegut, el spune că trebuie să-i prindem pe viitorii lideri și să le „otrăvim” mintile cu umanitate. Liderii pe care îi avem acum conduc conform ideilor pe care le-au extras din cărțile pe care le-au citit în adolescență. Conceptul lor de moralitate s-a construit la acea vîrstă. Conform lui Vonnegut, avem șansa de a construi standardele morale ale viitorilor președinți.



FESTIVALUL
INTERNATIONAL
DE TEATRU
ORADEA

Teatrul Regina Maria anunță cea de-a XX-a ediție a Festivalului de Teatru Scurt: Oradea, 21-28 septembrie '2014

Festivalul de Teatru Scurt, singurul festival dedicat piesei într-un act din România, este o manifestare culturală cu o longevitate egalată de puține festivaluri din țară!

Regulament Festival – secțiunea Concurs:

- Spectacolele selecționate trebuie să se încadreze în specificul festivalului de teatru scurt (maximum 90 de minute și fără pauză)
- Spectacolele înscrise în concurs trebuie să fi avut premieră după data limită de înscrere a ultimei ediții a Festivalului de Teatru Scurt – 1 iulie 2013.
- Perioada de înscrere: 7 februarie – 1 iulie 2014. Selecția spectacolelor care vor fi prezentate în festival va fi anunțată până la data de 31 iulie 2014.
- Festivalul este unul competitiv.

Materiale necesare înscrerii:

- Înregistrarea spectacolului (2 exemplare pe suport electronic - CD sau DVD)
- Extrase de presă
- 5 fotografii
- Formularul de înscrere (fișă spectacolului, detalii tehnice, detalii logistice)

Materialele vor fi trimise pe adresa:

Teatrul Regina Maria
Piața Regele Ferdinand I, nr. 6, 410021, Oradea, Bihor, România
Cu mențiunea: Pentru Festivalul de Teatru Scurt

Teatrul Regina Maria

Oradea, Piața Regele Ferdinand I, nr. 6, cod 410021
Telefon: 0259 436 592; Telefon Agentie: 0259 440 742

e-mail: ftisoradea@gmail.com

site: www.teatrulreginamaria.ro

facebook: www.facebook.com/teatrulreginamaria

Regulament Festival – secțiunea Fringe:

- Se va opera o selecție, după primirea ofertelor de participare sau după vizionarea unor spectacole.
- Trupele se vor ocupa de promovarea propriilor spectacole; biletele puse în vânzare trebuie să le apartină!
- Perioada de înscrere: 7 februarie – 1 iulie 2014. Selecția spectacolelor care vor fi prezentate în festival va fi anunțată până la data de 31 iulie 2014.

Concursul de creație dramatică destinat piesei scurte:

În cadrul Festivalului de Teatru Scurt, Teatrul Regina Maria organizează, în parteneriat cu Revista de cultură FAMILIA, un concurs de creație dramatică destinat piesei scurte. Organizatorii nu sugerează o tematică anume, lăsând libertate de opțiune creatorilor. Criteriul de apreciere al pieselor va fi unul de ordin estetic. Singurul element impus este cel formal, cerut de rigorile teatrului scurt. În acceptărea organizatorilor, piesa scurtă însumează maximum 25 de pagini (aproximativ 50 000 de caractere fără spații), iar montarea ei nu depășește 90 de minute, fără pauză.

Lucrările vor fi trimise pe adresa: Teatrul Regina Maria, Piața Ferdinand nr. 6, cod 410021, Oradea, jud. Bihor, cu mențiunea: „Pentru concursul de creație dramatică” până la data de 31 iulie 2014 (data poștei).

Mai multe informații veți citi pe site-ul teatrului, www.teatrulreginamaria.ro!

Kantor, Kazimierz și Kabaret Warszawski: O incursiune în inima teatrală a Poloniei

Cristina MODREANU

38

Courtney Love • foto: Tomasz Wiech



În camera lui Kantor, ferestrele sunt protejate de draperii cenușii, prin care lumina pătrunde foarte puțin, profund filtrată. Vezi în penumbră biroul la care scria, desena și uneori mâncă – după cum reiese din cele câteva fotografii expuse pe holurile apartamentului – cu două scaune cu speteaza din paie împletite, trei șevalete pe care se află lucrări, patul și câteva dulapuri mici, folosite pentru cărți.

Apartamentul în care se află parte din "memoria kantoriană" mai include o cameră mare, mansardată, în care acum (decembrie 2013) e instalată o expoziție despre motivele evreiești în opera regizorului. Într-un colț, poți vedea pe un televizor micuț un film din anii '30 despre comunitatea evreiască din Wielopole, satul în care a crescut Kantor. Filmul e mut, viteza e puțin accelerată, ceea ce face ca oamenii să se miște ușor mecanic, asemeni unor manechine. Filmul e donat de urmașul unui bătrân evreu emigrat în America, care a luat cu el această amintire și a dat-o mai departe, spre păstrare, familiei. În restul expoziției se află elemente de decor și fotografii din spectacolele lui Kantor, în special din *Wielopole, Wielopole*. Locul e mic, deci nu foarte multe obiecte au loc în el. Suntem singurii vizitatori, aşa încât gazda noastră – o doamnă între două vârste care se bucură să audă de România fiindcă a



Kabaret Warszawski • foto: Tomasz Wiech

vizitat cândva Casa Poporului cu niște prieteni – se ocupă intens de noi. Abia când ne pregătim să plecăm mai apare un vizitator. Zâmbim când ne identificăm după ecusoanele de participantă la festival, nou vizitator este criticul francez Jean-Pierre Thibaudat, frecvent participant și la Festivalul Național de Teatru de la București.

În celălalt loc în care se află "comorele Cricotekăi" găsim o altă expoziție dedicată spectacolului *Where are the snows of yesteryear* al cărui decor este recompus aici. Într-un intrând al beciului încălzit cu greu de o mașină de suflat aer cald se poate viziona spectacolul înregistrat. De sus, dintr-un birou înțesat de hârtii și dulapuri pline de documente – arhiva Kantor – poți cumpăra DVD-uri cu majoritatea spectacolelor lui Kantor, o colecție bine îngrijită, care facilitează accesul oricui la opera regizorului.

Toate acestea sunt posibile în primul rând pentru că însuși Tadeusz Kantor s-a preocupat activ de viitorul operei sale: primul loc despre care vorbeam mai sus este apartamentul în care a trăit Kantor în ultima parte a vieții, lăsat de el prin testament în zestrea Cricotekăi, cel de al doilea este locul în care și-a creat câteva

spectacole, o clădire medievală în al cărei beci repeta în condiții improprii, dar bucuros că își poate "scrie" manifestele cu corporile vii ale actorilor. Încă de când era în viață, Kantor a strâns sistematic materiale privind creația sa, a întocmit o arhivă și s-a asigurat că totul va fi păstrat și dat mai departe prin studii ulterioare, intervenții, documente filmate. O impresionantă lecție despre importanța memoriei culturale.

Și unde altundeva e mai firească o astfel de lecție dacă nu în Cracovia, unul dintre cele mai vechi orașe poloneze, el însuși parte din memoria națiunii, locul în apropierea căruia se află Auschwitz, o rană ce nu se va închide niciodată, un avertisment pentru cei care tind să practice uitarea.

În cartierul evreiesc al Cracoviei, frumosul Kazimierz, memoria devine cumva tangibilă, prin fiecare cărămidă din pereții vechilor clădiri. Străzile arată ca un decor de teatru sau de film, iar formele caselor, muzica din aer, mirourile sunt familiare, îți vorbesc ca și cum le-ai știi de undeva. Și chiar le știi: nu doar din spectacolele lui Kantor, ci și din cele ale mai noilor regizori polonezi, precum Krzysztof Warlikowski sau Jan Kłata.

Kantor, Kazimierz and Kabaret Warszawski: An expedition into Poland's theatrical heart

From Krakow's Theater Festival "Boska Komedia" (The Divine Comedy), Cristina Modreanu reports on the productions that left a strong impression, most notably Krzysztof Warlikowski's *Kabaret Warszawski*. Other productions mentioned are *Courtney Love* directed by Monika Strzępka, and Strindberg's *The Road to Damascus* directed by Jan Kłata. Also taking the opportunity to visit Tadeusz Kantor's former apartment now turned museum, Modreanu draws connections between the works of great Polish directors, past and present.



Road to Damascus • foto: Tomasz Wiech

Boska Komedie: INFERO, PURGATORIO, PARADISO

Am vizitat Cracovia cu ocazia Festivalului Internațional "Boska Komedie" – Divina Comedia, aflat la cea de a 6-a ediție între 8 și 15 decembrie 2013. Festivalul are o structură originală, ce urmează capitolele scrierii lui Dante: **INFERO** e dedicat competiției pentru cele mai bune spectacole poloneze ale stagiușii anterioare, titlu stabilit de un juriu internațional; **PURGATORIO** este secțiunea dedicată unei selecții din cele mai bune spectacole produse în Cracovia și evenimentelor conexe – de la conferințe, la expoziții și întâlniri cu artiștii, iar **PARADISO** este rezervat producătorilor școlilor de teatru poloneze. Ambiția festivalului este, în cuvintele directorului său artistic, **Bartosz Szydłowski**:

"să prezinte peisajul divers al vieții teatrale poloneze și să familiarizeze publicul cu ultimele tendințe și cu arii artistice de explorare și experimentare, sondate de regizori faimoși și recunoscuți."

Din "peisajul divers" am reușit să văd câteva dintre spectacolele aflate în competiția **INFERO: Devil/Diavol**, în regia lui **Radosław Rybcik**, un scenariu dramatic inspirat din universul filmelor *horror* clasice – de la *Exorcistul*, la *Twin Peaks* – care le "predica celor deja convinsă" de farmecul *horror* și cunoscând suficiente detaliile acestor filme cult încât să guste parodierea lor. **Road to Damasc/Drumul spre Damasc**, după **Strindberg**, în regia lui **Jan Klata**, călătoria interioară a unui "everyman" ai cărui ochi se întorc deodată către sine însuși, ceea ce înseamnă traversarea unui prag către autocunoaștere, proces lung cât viața



Expoziție Kantor

însăși. Montarea lui Klata e spectaculoasă mai ales prin decoruri și prin câteva decizii regizorale, cum ar fi intrările în scenă ale unor personaje, pe motocicletă sau prin peretele unei bizare catedrale alcătuite din crani, ca un mortuar simbolic al întregii omeniri ce și-a consumat anonim destinele. **Courtney Love** de **Pawel Demirski**, în regia **Monikai Strzępka** (Premiul pentru cel mai bun ansamblu teatral, Premiul pentru cea mai bună scenografie, Premiul pentru cel mai bun regizor) este o incursiune în lumea rock a anilor '90, prin intermediul poveștii grupului Nirvana – de la afirmare până la înhigăirea și anularea creativității acestuia de către industria show business-ului. Regizoarea suprapune lumea americană a industriei rock peste cea poloneză, lăsând spectatorul să tragă singur concluzia cu privire la cât de asemănători am devenit în epoca globalizării, reduși la numitorul comun de jos al căștigului financiar, în detrimentul creativității. Discursul unui anonim fan rock rătăcit la un "huge mega festival for morons" devine o răvășitoare critică a Poloniei contemporane, oricând aplicabilă și României.

Dar spectacolul care mi-a rămas cu adevărat în suflet și în creier, spectacolul chintesență a lumii contemporane, a lumii poloneze, a urmelor lăsate de evreitate în cultura omenirii, spectacolul-oglinză a memoriei culturale de care e impregnată

Polonia a fost pentru mine **Kabaret Warszawski**, scenariu de **Krzysztof Warlikowski**, **Piotr Gruszczynski**, **Szczepan Orłowski**, în regia lui **Krzysztof Warlikowski**.

În spectacolul care a avut premieră la Avignon în 2013 Warlikowski strâng un potporiu de idei "de consum", stereotipuri și clișee despre evrei și evreitate, despre homosexualitate, despre marginali în general, comentarii personale despre lumea contemporană, muzici de ieri și de azi, imagini tip screen-saver, într-un halucinant colaj de peste 4 ore – plin de nerv critic și de poftă electrică de a satiriza. Replicile sărăcăuți ca un arc, usturătoare prin adevărul lor, acide prin acuza pe care o implică adesea – o critică deschisă, onestă, la adresa unui trecut pe care trebuie să-l cunoști bine înainte de a-l putea accepta, trecutul Poloniei, dar și al Europei în general. Scenariul dă verticalitate spectacolului, în timp ce muzica, decorul și costumele flamboiaante îl dau glamour și ajută la "digerarea" ideilor altfel greu de acceptat. Formula de cabaret alternează cu scene de dialog, dar și cu "insule" de monodramă, în care câte un personaj rămâne singur în scenă pentru a oferi o perspectivă profund personală, dar semnificativă pentru întreg – o alternanță ce produce ritmul specific postdramatic al spectacolului.

Kabaret Warszawski – Cabaretul Varșovia e opera cea mai complexă de până acum a regizorului Krzysztof Warlikowski, însumând într-o formulă de spectacol mixând firul dramatic cu songurile – cabaret postmodern - preocupări și teme atinse anterior în producții precum *Purificare* sau *Appolonia*. Recicland istoria mai mult sau mai puțin recentă, Warlikowski sfărșește prin a pune întrebări nu doar despre starea de azi a umanității, ci și despre șansele ei de a avea un viitor suportabil.

P.S. Alegând fotografiile care să ilustreze acest articol, n-am putut să nu observ recurența unor imagini și obiecte de decor simbolice, revenind în spectacolele regizorilor polonezi de ieri și de azi – de la Kantor, la Klata și Warlikowski. Pentru toți, ființa umană e inevitabil prinsă în sirciul de sticla al unei existențe parcurse cu gândul la iminența morții. Dar drumul până acolo e plin de muzici, vorbe și glamour. Enjoy!

TEATRUL NU A MURIT

DAR CRITICUL CUM SE MAI SIMTE?

Marian POPESCU

40

foto: Adriana Grand



SCENELE PUBLICULUI

În cele ce urmează nu e vorba atât de critica teatrală românească, nu, e vorba despre cea engleză. Nu e vorba prea mult despre critica teatrală de la noi pentru că ea nu mai este demult un fenomen *important* pentru lumea teatrală. Efortul câtorva semnatari/e de a da un carat semnificativ proprietii activității este pierdut în mistificările pe care, neîncetat, atât reprezentanți ai criticii, dar și teatre, actori, regizori în goană după recunoaștere, le produc fără încetare. Critica teatrală românească nu a mai produs vreo dezbatere de idei de foarte multă vreme. Șocul disparației progresive a spațiului de publicare din print, neașezarea ca lumea a online-ului, accentuează anemia cronică a limbajului, reperelor și portanței criticii teatrale pentru lumea spectacolului.

Mi se pare mai interesant să observ că englezii nu ezită să recunoască propria lor criză în lumea criticii teatrale, nu se feresc să se confrunte, mai ales că generația consacrată, reprezentată, să zicem, de un Michael Billington, iese din prima scenă, pentru a lăsa loc, de fapt pentru a face ca un alt mod de a scrie pentru publicul online-ului, să se facă remarcat. Un articol de pe site-ul „Nachtkritik”, semnat de Andrew Haydon (24 octombrie 2013), analizează cauzele acestei crize a criticii

teatrale engleze: ziarele și-au redus personalul (mulți critici au fost sacrificați), au desființat rubricile de teatru, au redus salariile celor care au mai rămas. O altă consecință: imposibilitatea de a avea noi semnaturi, oameni noi care să se specializeze în cronica teatrală. Cum se știe, probabil, ei nu au studiat Teatrologia, ca la noi, ci se... califică la locul de muncă. Urmarea? Dezvoltarea blogurilor teatrale, fie chiar pe ediția online a unora dintre ziarele care au renunțat la print, fie independent de acestea. Un astfel de blog, exeuntmagazine.com a lansat, de la înființare, un manifest în favoarea cronicii adaptată lumii digitale.

Blogurile teatrale independente de ziar încep să apară în Anglia din 2007 și își consolidează poziția, în ciuda unor ricanări sau acceptări cu jumătate de gură (din nou, Michael Billington care, în 2007, spune că or fie ele bune, blogurile, dar, pentru o critică serioasă, ai încă nevoie de print). Billington însuși este concurat, la *The Guardian*, de către Lyn Gardner care nu numai că își dezvoltă blogul teatral pe site-ul ziarului, dar încurajează și atrage noi și tinere talente să se exerceze în cronica teatrală. Andrew Haydon enumera, în articolul citat, șase bloguri teatrale independente între care unul este chiar al lui, postcardsgods.blogspot.co.uk. Desprinderea de ziar nu mai e văzută de către unii combatanți ca o penalizare dură. Ei/ ele o văd ca pe o sansă nouă, mai dinamică, de scris despre teatru. Cronica teatrală britanică a fost, în mod tradițional, una de ziar, nu de revistă de specialitate. Dispărând printul, online-ul își face tot mai simțită prezența. Dar una dintre dificultățile majore rămâne: cum e finanțată critica teatrală în aceste condiții? Se pare că la ora actuală sunt 10, poate 15 critici care ar putea pretinde, la limită, că trăiesc din scris. Dar restul? Un crucial al digitalului și blogger, Jake Orr face apologia jurnalismului teatral de ziar și, pentru că funcțiile acestuia sunt multe și importante, cere nici mai mult nici mai

puțin decât finanțarea criticii teatrale de către Arts Council. Dând o replică, Lyn Gardner remarcă faptul că sunt tot mai mulți artiști care citesc mai degrabă de pe online despre propriile lor spectacole decât din rubricile ziarelor. Ea remarcă o statistică unde unul din cinci spectatori scrie despre ce a văzut. Mi se pare remarcabil acest lucru: e o altă dovadă, dincolo de frecvențarea săilor de spectacol, că teatrul nu a murit, dar că în critica teatrală au apărut mari probleme. Nimeni nu disperă, însă, dar tot mai mulți cred că jurnalismul teatral își modifică vizibil statutul, portanța. Blogul teatral pare, acolo, o certitudine. Atașată ziarului, vechea generație spune că ziarul și blogul pot încă să coexiste pentru mult timp. Dezbaterea aceasta e interesantă, importantă chiar. Dincolo de strigătul-avertisment privind pierderea de viteză, ea dă jurnalismului de nișă încrederea că poate fideliza noul public al digitalului. Cronica noastră teatrală, critica noastră teatrală? Cred că au nevoie de o schimbare de direcție. Până acum n-au fost în stare de așa ceva nici asociația de specialitate, nici uniunea de specialități. Au încercat, câteodată, una sau două reviste (tot de specialitate, desigur) să producă revirimentul. Cu ce succes? Dinspre cei tineri, mediul teatrului tradițional e văzut, în mod firesc, aş zice, ca fiind rezistent în propriul conservatorism, machiat, uneori, de zvâcnete de modernizare, dinspre cei „tradiționali” noile promoții de artiști sunt văzute ca precare în afirmarea propriei arte. „Cum era teatrul pe vremea mea! Păi, ăștia de azi...” „Ăștia de azi” se zbat, în continuare, în dificultăți neglijate de sponsori și de autoritățile culturale, dar au ceva de spus despre vremea de azi. Seamănă mai puțin cu cei „de pe vremea mea”: sunt artiști pentru *prezent*, nu pentru *prezentul care a trecut*. Cred, însă, că fiecare are ceva de transmis celuilalt. Iar vârsta nu e neapărat un certificat de garanție. Nici pentru cei mai vechi, nici pentru cei mai noi.

AUDIENCES' STAGES | Theater hasn't died. But how's the critic doing?

Marian Popescu writes about the current state of theater criticism in England, summing up the major arguments and debates over an endangered profession that has a rich history and an enviable cultural cachet in the British Isles. While theater criticism has been traditionally hosted in the pages of daily newspapers, today the digital theater blog gains more and more readership. Lastly, Popescu contrasts two cultures of theater criticism, or its lack thereof, in England versus Romania.

CINE ÎNVĂȚĂ DE LA COPII?

ARTISTUL-EDUCATOR (I)

Mihaela MICHAIROV

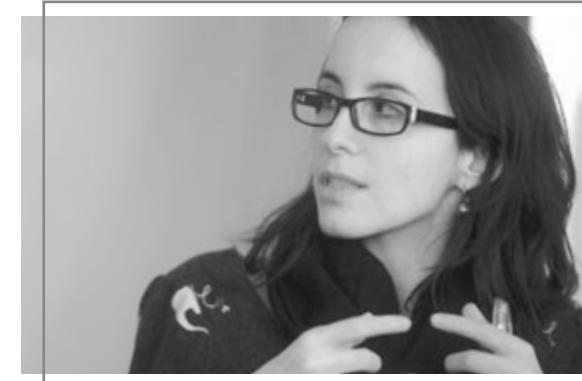
41

Teatrul copiilor (un teatru gândit în aşa fel încât să exprime universul intim al copilăriei) este teatrul autoreprezentării, un teatru în care fiecare copil devine naratorul propriilor lui preocupări, aşteptări, nevoi, dorințe și vise. Este un teatru în care artistul nu-i folosește pe copii ca să-și pună în valoarea obsesiile artistice și să-și compenseze ratările. Din contră, în acest teatru este nevoie de un artist care creează spațiu pentru o *educație a darului*, o educație în care copiii dăruiesc și primesc cunoaștere, în care îi învăță pe cei de lângă ei și sunt învățați de către cei care le sunt aproape. Teatrul copiilor și artiștilor-pedagogi este un *teatrul al antrenamentului coabitării* în spiritul libertății fiecărui de a fi ceea ce este și ceea ce poate deveni. Deopotrivă, artiști și copii se adaptează, în timp, la un orizont de învățare partajată, în care cel mai important lucru este crearea *confortului spațiului de dar*. Artistul trebuie să-i dea copilului o libertate totală de explorare și exprimare, să-i contracareze senzația greșelii continue pe care copilul o resimte acut în spațiul școlii, să-l responsabilizeze și să nu-l dreseze infantil, transformându-l într-un mecanism care reproduce în gol informații.

Un teatru al copiilor care este creat pornind de la sfera lor de experiențe palpabile sau imaginate, de la ceea ce descoperă că pot să facă, de la mici defecți pe care le transformă în calități, de la realitatea în care trăiesc și de la lucrurile mărunte din jurul lor, devine un teatru de participare colectivă și de solidarizare, prin care poate fi combătută

competiția atomizantă de zi cu zi. Într-un colț de scenă se poate crea o mini-societate de copii solidari, care își exercează sensibilitatea față de teritoriul fragil pe care îl împărtășesc. Artistul-pedagog formează o colectivitate care, le rândul ei, se educă și își întărește înțelegerea lucidă și empatică față de cei din jur. Tocmai de aceea rolul de educator al acestui artist este foarte important pentru colectivitatea pe care o armonizează, fără să încerce să o transforme într-o jucărie personală. Artistul-educator este inițiatorul unui context liber de experiențe în care copiii evoluează în măsura în care conștientizează ceea ce pot crea și schimba cu propria lor imaginea.

Când copilul descoperă că o bucătică de carton poate fi o lună și că nu e greșit dacă o țară are conturul unei inimi, obiectele din jurul lui devin depozite de vise și dorințe. Lucruri minuscule prin care pot schimba o întreagă lume. Pentru a ajunge însă la această experiență extrem de sensibilă, e nevoie ca artistul-pedagog să încurajeze imaginariul copilului și să nu-l oblige să intre într-un format de gândire. Este extrem de important, într-un teatru al copiilor centrat pe copii, să li se dea acestora timp. Timp să înțeleagă potentțialul de creativitate care se poate ascunde în orice greșeală. Timp să-și dezvolte imaginea. Timp să riște. Timp să se provoace. Timp să uite. Timp să-și amintească. Timp să fie ei însiși. În una dintre cele mai importante cărți despre pedagogia participativă, reformatorul Janusz Korczak afirmă: „Posibilitatea de a



te înțelege cu copiii trebuie pregătită. Nu vine de la sine! Copilul trebuie să stie că are libertatea și că e în interesul lui să se exprime și că, dacă o face, nu va primi cărești răspunsuri și aversiune, ci va fi înțeles”.

În spiritul acestei pedagogii participative, teatrul copiilor, un teatru creat în aşa fel încât ei să fie centrul acțiunii și gândirii, funcționează într-un cadru de *dar reciproc* indispensabil unei comunități de creație. O comunitate în care rolurile pedagogice să se disipeze și în care fiecare să învețe de la fiecare. Dacă din experiența teatrului copiilor, au de învățat doar copiii, nu și artiștii, dacă în acest teatru, copiii-pedagogi și artiștii-pedagogi nu se educă reciproc, vom avea un nou context teatral ierarhic în care pedagogia participării este retrogradată.

Ori în teatrul copiilor, tocmai educația participării lor la găsirea unor soluții care să-i reprezinte este cel mai important lucru. Copiii să vorbească în numele lor, în teatru lor, cu mijloacele pe care le descoperă împreună.

Who learns from children? The artist-as-educator (I)

The artist-as-teacher learns from the child-as-teacher, and vice versa, emphatically writes Mihaela Michailov. Pleading for a children's theater in which the young are given the tools, the space, and the time to express themselves freely and fully, Michailov explains the principles of participatory pedagogy. The benefits of such an education extends from the realm of the personal into the positive impact it can have on civil society as a whole.

POSTFORMA

TRECEA ÎN ZBOR UN STOL DE RAȚE SĂLBATICE...

Mirella NEDELCU-PATUREAU



Legendele norvegiene povestesc că atunci când o rață sălbatică își simte sfîrșitul plonjează drept în adâncuri și se agață cu ciocul de algele din fundul mării, alegându-și singură moartea. Ce se întâmplă când o rață sălbatică rănita de un vînător e salvată și crescută într-un coteț în ogradă? Un adăpost minciună și o existență şchioapă. Legendă sau metaforă, povestea *Raței sălbatrice* scrisă de Ibsen în 1884, începe ca o comedie de moravuri și sfîrșește în tragedie absurdă și inutilă. Rață sălbatică domesticită nu e numai imaginea tragică a unei făpturi rănite, dar și şocul teribil al unei realități construite pe minciună și compromisuri meschine. Odinioară, locotenentul Ekdal a doborât și a vîndut o pădure ce aparținea statului și a plătit fapta cu ani de închisoare. Complicele său, industriașul Werle, a scăpat și s-a îmbogățit. I-a oferit fiului lui Ekdal, Hjalmar, un atelier fotografic și l-a căsătorit cu o fostă amantă și slujnică, Gina, cu care a avut o fiică, Hedwige. Piesa începe când fiul lui Werle, Gregers, revine după mai mulți ani și încearcă să restabilească adevărul cu orice preț. Ca întotdeauna în piesele lui Ibsen, drama începe când personajele se aşeză față în

față și încep să discute. Problema este dacă publicul vrea să asculte și ce anume alege el să înțeleagă...cînd spectacolul îi pune cu violență reflectoarele în ochi... În Franța, versiunile au urmat vreme de peste un secol, fiecare cu adevărul sau eșecul ei...Să fi fost oare lectura unui regizor venit din Est care i-a redeschis ochii și i-a redat nu demult gustul pentru această zburătoare sălbatică? „Grăbiți-vă să vă duceți la Théâtre de la Ville” scria în martie 1981 Guy Dumur, unul dintre cei mai cunoscuți și influenți critici de teatru francezi. Și adăuga: „Ibsen renaște aici din propria cenușă, mai adevărat și mai aproape de noi ca niciodată”. Lucian Pintilie, care semnase regia acestui spectacol, e mai puțin tandru când își amintește de motivațiile sale: „Printre exhumările mele spectaculare se numără și *Rața sălbatică*. Esteticește această operație să excite foarte tare pentru că am fost întotdeauna pierdut, topit după amestecul ăsta – sulfuros – dintre tragic și farsă sălbatică – pe care îl impune orice melodramă exemplară.”¹ Se apucă astfel să „repliceze mumia venerată a lui Ibsen” cu gîndul mereu în altă parte, mai precis „acasă” și la proiectul cu filmul *De ce trag clopotele, Mitică?* (Filmul nu l-a abandonat niciodată pe Pintilie și teatrul său a purtat întotdeauna marca sa latentă din ce în ce mai manifestă.)

Cenușă, mumie, la peste un secol de la triumful său pe scenele scandinave sau ruse, Ibsen pare clasat deja printre relicve. De altfel, de la început, dramaturgul venit din cetăurile nordice s-a impus cu greu în Franța, și primii pași îi datorează lui Antoine, la Teatrul Liber și mai ales lui Lugné-Poe, la Théâtre de l’Œuvre, cu două estetici complet diferite și chiar opuse: naturalismul „feliilor de viață” și un

1. L. Pintilie, *Bricabrac*, București, Editura Humanitas, 2003, p. 134.

simbolism abstract. Trebuie invocată, totuși, o circumstanță atenuantă: traducerea contelui Prozor care a avut ani de zile autorizația exclusivă a dramaturgului. Diplomat rusu-lituanian, Prozor era căsătorit cu o contesă suedeză, ceea ce l-ar fi calificat în mod bizar să traducă din... norvegiană. Antoine obține totuși dreptul în 1891 să propună o altă traducere, dar e ridiculizat de critică și de public care măcăie voios în sală. Lugné-Poe montează piesa în 1896 asezată după „sosul” simbolist: decoruri sumbre, pierdute în semiobscuritate, actori fantomatici care recitau pe un ton monocord un text plin de pauze, deplasându-se cu pași lenți. Adjectivul „ibsenian” devenise sinonim pentru incoerență, ermetism și mohoreală.² În perioada interbelică, ștafeta va fi preluată de Georges Pitoeff, unul din cei patru mari regizori ai Cartelului, care văzuse deja la Teatrul de Artă din Moscova spectacole după Ibsen. Nici simbolistă, nici naturalistă, *Rața sa sălbatică* avea o „transparentă de cristal”. Pitoeff montează piesa în 1934 la Vieux Colombier, teatrul lui Jacques Copeau, care va juca de altfel bătrînul Ekdal. Pitoeff joacă Hjalmar, iar Ludmila Pitoeff, actriță magică, care avea pe atunci 40 de ani, este o foarte convingătoare Hedwige, fetiță de 14 ani, după comentariile entuziaste semnate de Antoine, Copeau, Lugné-Poe, Robert Brasillach, Colette sau Gabriel Marcel... Tot în 1934 când spectacolul va fi reluat la Théâtre des Mathurins, bătrînul Ekdal va fi jucat de un actor român, stabilit în Franța, Alexandre Mihalesco (1883-1974). Ibsen intră totuși la Comedia Franceză în 1921 cu *Un dușman al poporului*. Rața... va mai aștepta cîteva decenii, respinsă de

2. Jacqueline Jomaron, Georges Pitoëff, metteur en scène, Lausanne, L’Age d’Homme, coll. Théâtre années vingt, 1979, p. 184.

YESTERDAY'S SNOW | A flock of wild geese flew by...

Mirella Patureau traces the past lives of Ibsen's play *The Wild Duck* in France, outlining a tumultuous history spanning over a century, from André Antoine and Aurélien Lugné-Poë's first Parisian stagings to the 2014 production at the Théâtre de la Colline directed by Stéphane Braunschweig. This most recent staging haunted by Ibsenite ghosts is compared most exhaustively with Lucian Pintilie's impressive production thirty years ago.



NINSORILE DE ALTĂDATĂ

Imaginea fantomatică a unei păduri de brazi. Voalul se ridică încet și imaginea dispare. Primul act se desfășoară în fața unui perete alb, plasat ca o altă cortină în fața scenei. Nici aici nu asistăm în direct la dineul din casa Werle. Bănuim că recepția are loc în spatele peretelui alb, în vreme ce acțiunea principală are loc în avanscenă. Werle nu apare pentru moment decât într-o proiecție video. Chipul său imens e proiectat pe peretele alb în dialog cu fiul său, Gregers, el în carne și oase. Momentul acesta are o dimensiune fantasmatică: nu ne putem da seama dacă dialogul are loc cu adevărat sau doar în imaginația lui Gregers. În actul II, peretele alb se deplasează și descoperim o „cutie” din stinții de lemn. Spațiul pare strîmb, înghebat la repezelă și dă o impresie de precaritate. Este atelierul fotografului Ekdal. Un spațiu relativ redus, în dreapta o măsuță pe căpriori pe care este aşezat un mare ecran Macintosh, lateral, un aparat fotografic pe un trepied și o pînză albă folosită ca fundal pentru portrete. Peretele din fund este constituit din două panouri culisante care se deschid pe faimosul pod sau loft al casei. Cînd aceste panouri sunt complet deschise în actul III descoperim „pădurea de brazi” (arbori de Crăciun) care se detașează pe un fundal de catifea neagră. Între actul II și III peretele alb coboară pentru un alt dialog semivirtual între Gregers și tatăl său. Între actul III și IV un interludiu o prezintă pe

Comitetul de lectură în 1930 și 1940, admisă în repertoriu deabia în 1993, un eveniment, în regia lui Alain Françon. În timp Pintilie a jucat-o la Théâtre de la Ville și am văzut, cu un dosar de presă extrem de generos în superlative.

În februarie 2014 Stéphane Braunschweig propune la Théâtre de la Colline o nouă lectură a piesei lui Ibsen. Peste 30 de ani despărțește două vizuini: ce le separă, ce le apropiu?

Pintilie - Gustul amar al farsei

Cînd în 1986 Pintilie reia piesa la Arena Stage din Washington el ține să adauge: „Wild Duck e o melodramă naturalist-onirică.”³ Cheia lecturii sale scenice se află în această dualitate a contrastelor.

Să revenim la spectacolul parizian din 1981. De la intrarea în sală, publicul e confruntat cu un perete-oglindă în fundal ce îi trimite propria sa imagine. Oglindă „sans tain” mi-am zis, folosită în comisariatele de poliție. În realitate era un procedeu nou în epocă, imaginat de Radu Boruzescu, scenograful complice al regizorului, și care construise un perete de sticlă Saint-Gobin pe care l-a acoperit cu un filtru antisolar utilizat în industria de construcții, pentru marile imobile de birouri⁴. Scena este deschisă, valeții atâtă focal într-un cămin, aduc și aprind candelabre, prepară punch-ul. Asistăm la ritualul ceremoniei burgheze ce va urma: dineul în casa bogățului Werle. Cînd întunericul se instalează în sală, peretele-oglindă devine semitransparent și lasă să se vadă în spatele său siluete ce evoluează lent, ca niște măști monstruoase, se aude un zgomot confuz de conversații, cineva face un toast: o sărbătoare mondenă, cu un iz lugubru și spectral. Avem deja două niveluri de realitate: un nivel spectral, dincolo de pragul oglinzii – umbrele ce

3. L.Pintilie, *Bricabrac*, ibidem, p. 148.

4. Radu Borezescu experimentase deja acest procedeu, căruia i-a suprapus procedee cinematografice, în 1975 pentru *Atlantida*, spectacol montat de Petrika Ionescu la Théâtre National de Chaillot. El a instalat la balcon un ecran înclinat în paralel cu un alt ecran optic pe scenă, adică acest perete de sticlă Saint Gobain. Pe ecranul de la balcon erau proiectate filme de animație care se reflectau pe ecranul de pe scenă. Dacă procedeul apare puțin întortochiat el nu e lipsit de o anume naivitate stil Méliès.

traversează acest prag spre avanscenă își recapătă materialitatea în decorul banal al realității burgheze. Se joacă astfel între prezență și aparență, imaginile personajelor în spatele pragului de sticlă sunt luate în sensul arhaic de evocare a absentilor sau a morților – portretul mamei defuncte se ghicește în penumbră. Spațiul de dincolo de prag apare ca o cavernă mitică, populată de troli, stăpîni muntelui. De aici se va înălța la sfîrșitul primului act SOARELE-FACLĂ, semn care face racordul cu partea a doua a spectacolului, „căutarea adevărului” și care coincide cu replica lui Gregers despre tatăl său. Cea de a doua parte a spectacolului, sau coborârea în realitate, care are drept cadru atelierul fotografic al lui Hjalmar, se petrece într-un imens spațiu, hambar sau interior domestic al modestului cuplu Ekdal. Mobilele, obiectele au devenit adevărate, masive. Podeaua este domesticită – spălată, măturată. La acest nivel jocul devine realist, asistăm la treburi casnice, Gina jupoie un iepure, prepară cina. Un amestec de elemente naturaliste și de convenții teatrale subliniind o nouă teatralitate. Mașinăria scenică este la vedere. Atelierul este răspîndit în spațiu, pierdut în măruntele unui pod uriaș, o scară ce urcă sinusoidală către înălțime scenei. Podul care înglobează imaginea acestei fericiri domestice derizorii și mizerabile alunecă în fantastic și oniric. Un imens reflector, utilizat în fotografie, monstruos prin dimensiunile sale, soarele-faclă, se aprinde în momentele de adevăr - confesiunea Ginei - și se învîrte amenințător în momentul morții lui Hedwige. Lumina orbitoare a dogmei ce ucide. Dar tot în acest final, din podul casei, ce adăposește cotețe de găini și iepuri, cad fulgi, găinături și apoi trupul neînsuflețit al fetei. Sinucidere tragică dar derizorie, căci nu rezolvă nimic, lumina distrugătoare a adevărului a trecut fără să purifice.

Rață sălbatică la Théâtre de la Colline sau răzbunarea pădurii

Spectacolul lui Stéphane Braunschweig poate apărea ca o replică în timp la spectacolul lui Pintilie, de care se despărțește dar pe care nu-l poate ignora. La intrarea publicului, o cortină din voal negru acoperă scenă, peste care este proiectată

Hedwige care desenează pe laptop, imaginile sunt proiectate pe toată scena. Este un desen în alb și negru, fundul mării, acoperit de alge marine de care se prinde cu ciocul o rață sălbatică în vreme ce la suprafața apei plutesc trunchiuri de copaci.

În actul IV, când Hjalmar înțelege că Hedwige nu este fiica sa, toată cutia începe pe nesimțite să basculeze, podeaua se înclină puternic, dezechilibrând personajele. Când Hjalmar îi sugerează lui Hedwige să sacrifice rața sălbatică pe care o creștea pentru a-i demonstra dragostea, panourile spre pod sunt deschise pe un fond alb, basculând înainte, scăldate într-o lumină orbitoare. Pădurea de brazi a dispărut. În ultimul act, când auzim zgromotul împușcăturii, cutia scenică rebasculează ușor înapoi, pînă când descoperim corpul neînsuflat al fetei. În același timp, pădurea de brazi reapare în umbre chinezesti sinistre pe un fond luminos. Dialogul final între Gregers și medic, Relling, are loc în avanscenă, în fața perdelei de voal, coborîtă, în vreme

ce în transparență vedem familia îndurerată în jurul cadavrului lui Hedwige.

După 30 de ani...

Braunschweig semnează deobicei și scenografia spectacolelor sale. Spații albe, geometrice, în culori glaciale, platouri degajate și în pantă, care se metamorfozează treptat în cursul acțiunii și pot amenința personajele. Ca și aici, unde dimensiunile spațiului se pot micșora, pot bascula, sau se pot deschide spre un spațiu poetic, indefinibil.

Într-un *Tartuffe* montat de el în 2008 la Théâtre de l'Odéon din Paris, decorul se înfunda, coborînd din act în act. (Coincidență tulburătoare: Pintilie montea în 1984 la Minneapolis un *Tartuffe* ale căruia decoruri sunt distruse în final, toată casa se prăbușește...) De la bun început, la amîndoi regizorii, un perete oglindă sau un voal negru, ca suprafață de proiecție, separă cele două nivele de realitate. La Pintilie personajele traversau un prag mitic, la Braunschweig limita e introdusă tehnic; la Pintilie, figura mamei se ascunde în penumbră, la

Braunschweig tatăl preia funcția dominatoare pe un ecran supradimensionat. Scenografia sa e minimală, introduce semne ale modernității, costume contemporane și noi tehnologii. In piesă, Ibsen descrie podul casei încărcat de dulapuri și de cărți unde bătrînul Ekdal și-a construit un refugiu, o pădure imaginară, unde mișună găinile, iepurii și o rață sălbatică rănită. Pintilie și Boruzescu construiesc un spațiu de „bricabrac” fabulos, Braunschweig a renunțat să reconstituie ograda și a preferat să sădească brazi, arbori care simbolizează pădurea, distrusă de oameni, dar și pădurea păcatului, idee ce traversează piesa lui Ibsen. La Pintilie spațiu atelier e imens, dezordonat, plin de cotețe și de „orătănnii sortite cuțitului și pîntecului familiei”, la Braunschweig spațiu e geometric și precis, se mișcă și joacă la rîndul său ca o cutie dezarticulată. Pentru Pintilie, adevărul lui Gregers nu aduce decît o victorie falsă, dogma nu e adevărul. În 1981 regizorul român era bine situat ca s-o afirme. Astăzi, Braunschweig ezită, fiecare personaj are şansele sale.

PROMO



SPECTACOLE, CONCERTE,
EXPOZIȚII, ÎNTÂLNIRI,
PRIETENI.

Str. Blănarî Nr.14

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

DRAMATURGIA VECIULUI ȘI NOULUI YORK

Saviana STĂNESCU

45

Piesa mea *White Embers* a fost prezentată la început de martie într-un vibrant festival de piese contemporane la York Theatre Royal, organizat în parteneriat cu Universitatea din York și Company of Angels, o trupă londoneză de „îngeri” care colaborează cu Royal Court Theatre. Mi s-a părut fascinant și cumva ironic să discut în acest articol texte europene prezentate în bătrânl York englez (o fortăreață fondată de romani în anul 71) și câteva premiere teatrale din nou York unde locuiesc. From Old York to New York.

Mărturisesc că am fost impresionată de calitatea scriiturii europene. Texte complexe precum cel al portughezului Tiago Rodrigues - *Sadness and Joy in the Life of Giraffes* (Tristețe și Bucurie în Viața Girafelor) sau al norvegianului Fredrik Brattberg – *The Returning* (Întoarcerea) au impus concepte dramatice originale. În primul caz, fetița de 9 ani poreclită Girafa, pentru că este înaltă pentru vârsta ei, înregistrează sunete și oameni, refuzând să accepte moartea mamei sale, o scriitoare de succes. Ursulețul de plus vorbește colorat și o însoțește într-o odisee dulce-amară ce culminează cu o vizită la prim-ministrul Portugaliei.

La rândul său, Brattberg, a cărui piesă a fost produsă și la New York într-un festival de noi piese scandinave, creează o situație dramatică de excepție: un fiu dispărut se întoarce acasă de mai multe ori, părinții primindu-l cu brațele deschise și masa pusă la început, pentru ca treptat-treptat să nu mai fie bine venit. De fapt scenele sunt imaginare, întoarcerea băiatului fiind doar în memoria mamei și tatălui său, structura dramatică accentuând subtil felul în care timpul vindecă durerea

dispariției premature a cuiva drag.

În registrul re-imaginării clasiciilor, piesa Austriacului Holger Schober - *My mother Medea* (*Mama mea Medeea*) este o confesiune a copiilor Medeei: un băiat timid, mândru de mitologia greacă, și o fată rebelă, care mitraliază adevăruri inconfortabile spectatorilor. Povestea este actualizată și spusă din perspectiva imigranților, a marginalilor, copiii Medeei fiind noii elevi dintr-o școală vestică în care străinii nu sunt bine văzuți. În plus, ei reprezintă produsele unei familii destrămate, subliniind efectele divorțului părinților asupra copiilor.

Am observat încă o dată că piesele europene sunt clădite pe o situație dramatică inovatoare, abstractă sau absurdă câteodată, aflată în centrul motorului teatral, pe când cele americane din *mainstream* sunt în general tributare unei povești liniare, impregnate de realism psihologic.

Totuși, în această primăvară, New York Theatre Workshop, prestigiosul teatru din Off-Broadway, unde scriitoarea britanică Caryl Churchill a avut cele mai multe premiere americane (incluzând *Mad Forest*, piesa despre revoluția română din 1989), prezintă cea mai recentă aventură dramatică Churchilliană – *Love and Information*, în regia vechiului ei colaborator James MacDonald. Un text dramatic pixelat, o înscriere de scene scurte, de o economie dramatică interesantă la nivel conceptual. Biți de informație ne sunt oferiti în cadre cinematografice minimalistă, ca un fel de conversații pe care le prindem între două click-uri interne.



La polul opus, noua piesă a Quiarei Alegria Hudes, deținătoare a premiului Pulitzer, *The Happiest Song Plays Last*, montată la Second Stage, abundă în lirism și exuberanță lingvistică. Piesa nu are neapărat o metaforă centrală, făcând o paralelă ciudată între o poveste de dragoste dintre un soldat american și o actriță de origine arabă și cea dintre verișoara lui portoricană și un bătrân care își dorește un copil. Aici accentul este pus pe relațiile dintre personaje și limbajul bogat, oarecum melodramatic.

O altă excepție de la regula realismului și a dramei familiei americane este noua piesă a lui David Henry Hwang, *Kung Fu*, produsă la Signature Theatre. Un adevărat *dancical*, povestea biografică a lui Bruce Lee, coregrafiată într-un stil intens, pasional, acrobatic, reflectă esența vietii starului și instructorului de arte marțiale din Hong Kong.

În maniera *Love and Information*, acest puzzle critic și-a propus să surprindă esența performativă a cătorva texte dramatice de pe scenele vechiului și nouului York. Rămâne ca cititorii să își construiască propriul monitor/pod/castel/joc/teatru-virtual, ce vibrează în culorile interogațiilor și revelațiilor personale.

The dramaturgy of Old and New YORK

Saviana Stănescu reports from a festival of contemporary plays at the York Theatre Royal, organized together with York University and Company of Angels, an event that leads her to compare playwriting from the Old York and the European continent with works from New York. Stănescu discusses *Sadness and Joy in the Life of Giraffes* by Tiago Rodrigues, Fredrik Brattberg's *The Returning*, Holger Schober's *My mother Medea*, *Love and Information* by Caryl Churchill, *The Happiest Song Plays Last* by Quiara Alegría Hudes, and David Henry Hwang's *Kung Fu*.

Teatrul și posibilitatea schimbării: Proiectul subPământ – Valea Jiului după 1989

David SCHWARTZ

46

subPământ – Valea Jiului după 1989 • foto: Adrian Cristea

ESEU



1. Istorici – marginalitatea și excluderea minerilor

Proiectul *Teatrul subPământ – Valea Jiului după 1989* face parte dintr-un cadru de cercetare mai larg, care a început ca proiect de teatru documentar, de "cercetare și performare a istoriei recente" (*Capete înfierbântate. 13-15 iunie 1990*), a continuat cu o serie de dezbateri publice și s-a transformat într-un proiect multi-anual și multi-disciplinar, aflat încă în desfășurare, care îmbină abordări diverse și complementare: documentare de teren; ateliere interdisciplinare de artă comunitară; dezbateri și discuții publice; arhivarea istoriei orale; spectacole de teatru documentar.

Cercetarea inițială, pentru proiectul *Capete înfierbântate. 13-15 iunie 1990*, inițiată de Mihaela Michailov împreună cu mine, a pornit în toamna anului 2009, fiind centrală în jurul documentării evenimentelor din București din iunie 1990 (cunoscute încă sub numele de "mineriadă"). Cercetarea s-a desfășurat pe mai multe paliere, prin ceea ce s-a consolidat treptat ca o metodă proprie de lucru a echipei noastre - atât prin interviuri cu martori ai evenimentelor respective, cât și prin surse secundare de informație – ziare și reviste din perioada respectivă, cărți și studii despre

evenimente, înregistrări audio, fotografii și arhive video. Practic, proiectul a avut inițial două rezultate directe – spectacolul *Capete înfierbântate*¹; și arhiva video de interviuri cu participanți și martori la evenimente, realizate la 20 de ani de la desfășurarea acestora.

La invitația Casei Memoriale "I.D. Sîrbu" din Petrila, în octombrie 2010 a fost organizată o reprezentație a spectacolului în Valea Jiului, la Teatrul "I.D. Sîrbu" din Petroșani.

Experiențele cumulate – ale documentării și prezentării spectacolului în Valea Jiului, și ale discuțiilor din București – ne-au făcut să ne concentrăm atenția în mod special asupra Văii Jiului, a comunităților minerești / muncitorești și a felului în care aceste grupuri sociale și această zonă geografică au fost afectate de schimbarea de sistem post-1989. Practic, am ajuns, treptat, la confruntarea cu exclușiile absenți, cu marginalizații pe care spectacolul nostru inițial, *Capete înfierbântate*, părea că îi marginalizează mai departe. Din aceste nemulțumiri față de munca la primul spectacol s-au născut proiectele de cercetare și practică artistică în Valea Jiului, și spectacolul *SubPământ*.

2. Mizele și construcția spectacolului de teatru

Prima etapă de documentare în Valea Jiului a avut loc în vara anului 2011, și a cuprins două paliere de cercetare – un atelier de istorii personale cu un grup de 10 copii din Petrila și o serie de interviuri, discuții și întâlniri informale cu locuitorii din cele 6 orașe minerești. Au lucrat pe teren timp de o lună de zile trei artiști – Mihaela Michailov (dramaturg), Vlad Petri (fotograf și operator), David Schwartz (regizor).

1. one-person-show, bazat pe interviuri, folosind metoda verbatim; premieră în luna mai 2010 la Centrul de Introspecție Vizuală din București. De: Mihaela Michailov, cu: Alexandru Potocan, sound: Cătălin Rulea, video: Cinty Ionescu, scenografia: Adrian Cristea, regia: David Schwartz, producția: tangaProject în parteneriat cu Centrul de Introspecție Vizuală.

În urma cercetării din 2011, a fost schițat scenariul pentru un spectacol de teatru documentar, au fost implicați 4 actori, un scenograf, un muzician, și a fost gândit un proiect de teatru al istoriei orale, care să includă producția spectacolului, precum și un turneu în orașe minerești și industriale, atât din Valea Jiului, cât și din alte zone cu situații similare, care să cuprindă spectacolul de teatru și o serie dedezbateri publice pornind de la problemele din piesă.

Proiectul avea ca scop declarat „schimbarea perceptiei și auto-perceptiei asupra Văii Jiului, zonă afectată la nivelul receptării generale de o imagine negativă, din cauza evenimentelor din anii 1990” (*Sub Pământ – Teatrul Istoriei Orale*, 2011), propunându-și pe de-o parte schimbarea perceptiei asupra muncii de miner și a comunităților din Valea Jiului pentru publicul din București, iar pe de altă parte creșterea stimei de sine și redarea demnității locuitorilor din Valea Jiului, prin valorizarea proprietăților istorice și perspective.

Proiectul în sine făcea, din punctul nostru de vedere, un singur mare compromis – repetițiile pentru spectacol și premieră vor avea loc în București, din cauză că finanțele disponibile făceau imposibile plata spațiului de repetiții și asigurarea cazării și traiului de zi cu zi în Valea Jiului pentru o echipă de 9 artiști, pe perioada repetițiilor.

Scenariul spectacolului a fost construit de Mihaela Michailov, pornind de la ideea unui ipotecnic *Muzeu al Văii Jiului și al mineritului*, în care patru ghizi locali ne introduc în istoriile personale împărtășite de diversi locuitori ai zonei. Ideea muzeului are o dublă conotație ironică – în primul rând pentru că face referire la încremenirea, ca într-un muzeu de ceară, a întregii zone miniere și a oamenilor de acolo, tratați de sferă publică românească drept niște dinozauri ai perioadei socialiste; în al doilea rând pentru că face referire directă la ideea unui muzeu al mineritului ca atracție turistică – idee evident ridicolă și fantasmagorică (cum ar putea trăi din turism, într-o zonă greu accesibilă și fără atracții turistice



consistent, cei peste 100 de mii de locuitori ai Văii Jiului?) vehiculată însă de cel puțin trei primari locali, în interviurile din documentare. În cadrul acestui muzeu fictiv, diferite persoane de vârstă și condiții sociale diferite (minerii, salvatori, mineri, pensionare, întreprinzătoare locale, paznici de mină, femei care trăiesc din cărbunele furat de la mină, lideri ai grevei din 1977) își spun istoriile personale și cântă o serie de cântece minerești. Întregul scenariu (și spectacol) se încheie cu o istorie colectivă a copiilor din Petrila, care își „povestesc” orașul și își afirmă părerile despre viitor.

Atât istoriile personale, cât și istoriile copiilor și cântecele sunt bazate exclusiv pe materialele documentate. Textele au fost transcrise cuvânt cu cuvânt, după metoda verbatim, folositoare și la *Capete înfierbântate*. Cântecele au fost culese de la persoanele interviewate sau din culegeri de folclor mineresc și readaptate pentru scenă.

Am ales să lucrăm cu o echipă de patru actori și actrițe (Alice Monica Marinescu, Katia Pascariu, Alex Potocan, Andrei Șerban) cu care mai colaborasem la proiecte similare – *Construiește-ți comunitatea!*², *Vârsta4*³, *Capete înfierbântate*. În cazul unui astfel de

2. Proiect de artă comunitară și intervenție socială desfășurat de Ofensiva Generozității împreună cu locuitorii perimetrelui Rahova-Uranus-Sabinelor în anul 2007.

3. Proiect de artă comunitară desfășurat de rezidenții căminului Moses Rosen împreună cu artiștii coordonatori Paul Dunca, Alice Monica Marinescu, Mihaela Michailov, Katia Pascariu, David Schwartz. (varstapatru.blogspot.com)

proiect, încă mai mult decât la *Capete înfierbântate*, era nevoie de o echipă de actori nu doar serioși și dispuși la o muncă foarte migăloasă și atentă, ci, mai mult, de o echipă de actori-activiști, care să fie implicați în procesul de cercetare, să fie cointeresați de subiectul respectiv, să fie gata să răspundă la întrebări incomode legate de metoda de lucru și de transmiterea istoriilor respective, să fie gata de confruntarea cu un public cvasi-neobișnuit cu teatrul, în cadrul turneului în Valea Jiului. „Actorul nu mai este un creator de ficțiuni neutre, ci un actor activist, care comunică biografiile politice ale celor pe care i-a documentat” (Michailov, 2013, 4).

Am optat ca cei patru actori și actrițe să interpreteze atât ghizii muzeului din scenariu, cât și toate celelalte personaje, fiecăruia dintre ei, revenindu-i astfel cel puțin 3 roluri. Metoda de lucru actoricesc a fost similară cu cea de la *Capete înfierbântate*, înrudită cu metoda Annei Deavere-Smith⁴, bazată pe studiul video al interviurilor cu persoanele care urmează să fie interpretate și pe reproducerea cât mai fidelă atât a datelor fizice – accent, ton, ticuri verbale, gesturi – cât și a tipului de emoție și stărilor transmise de persoanele interviewate. Din punctul nostru de vedere, această construcție permite redarea cât mai

4. Scriitoare de teatru documentar americană, dramaturg și actriță, cunoscută pentru proiectele *Twilight Los Angeles* și *Fires in the Mirror*, ambele exemple de one-person-shows despre evenimente politice stringente, construite pe bază de interviuri, în care actrița interpretează toate personajele.

respectuoasă - în spirit și literă - a persoanelor respective și, astfel, transmiterea cât mai autentică și mai puțin mediată a istoriilor și perspectivelor acestora. În același timp, am optat pentru o estetică relativ brecht-iană, în care schimbările de costum se fac la vedere, monoloagile sunt întrerupte de cântece și actorii trec brusc și radical de la un personaj la altul, tocmai pentru a sublinia calitatea de actori, de interpreti, a performer-ilor și a neferi de „identificarea” totală cu personajele, atât nepotrivită din punct de vedere teatral, cât și discutabilă din punct de vedere etic. În perioada de început a repetițiilor, întreaga echipă artistică a mers în documentare timp de o săptămână în Valea Jiului, perioadă în care actrițele și actorii au aflat lucruri noi despre situația locală, au discutat cu oamenii, au cunoscut persoanele ale căror istorii urmau să le performeze. De asemenea, au coborât cu toții în mină, pentru a avea și experiența specifică zonei, experiență-piatră de hotar pentru orice vizitator – un inginer de mină ne povestea că singurul politician de după 1989 care a avut curajul să coboare în mină a fost Călin Popescu-Tăriceanu, iar minerii îi poartă și astăzi respect pentru acest fapt.

Repetițiile și primele 6 spectacole din

ESSAY | Theater and the possibility of change: Project underGround – Valea Jiului after 1989

David Schwartz describes the project *Theater underGround – Valea Jiului after 1989* (Ro: Teatru subPământ – Valea Jiului după 1989) which explores the state of the mining community in the town of Valea Jiului, Romania. The performance is part of a larger endeavor that started off with the idea of documentary theater investigating Romania's recent history, and which had previously coagulated into another theater piece entitled *Hotheads. 13-15 June 1990* (Ro: *Capete înfierbântate. 13-15 iunie 1990*). The larger project grew into an ongoing effort on multidisciplinary terrain branching out into public debates, investigative journalism, workshops, archival work, as well as performances. The collaborative team Mihaela Michailov (playwright), Vlad Petri (photographer and cameraman), David Schwartz (director) devised the performance that was shown in Bucharest, and that also toured the smaller industrial cities such as Valea Jiului. The project aimed not only, in Schwartz's words, "to change the perception of the Bucharest audience on the workmanship of mining and on the Valea Jiului community," but also "to bolster the self-worth and recover the dignity of the inhabitants in Valea Jiului by valorizing the history told from their perspective." Over a basic constructed plot of a visit to a mining museum in Valea Jiului, the performative text collages interviews, personal histories, and songs recorded on site.

proiect s-au desfășurat în București, la Spațiul de Artă Contemporană *subRahova* (astăzi închis). Premiera spectacolului a avut loc în luna mai 2012⁵.

3. Spectacolul și publicul bucureștean. Transmiterea istoriilor personale

Partea cea mai dificilă, mai ales din punct de vedere etic, a fost tocmai premiera unui spectacol despre Valea Jiului, despre muncitori și lumpeni, despre marii pierzători ai sistemului capitalist post-1989, în București, pentru un public al clasei de mijloc intelectuale urbane - reprezentanții unor grupuri sociale desigur nu scutite de precaritate, dar educate în discursul individualist, stereotipic anti-muncitor și anti-miner al anilor 1990-2000. Cu alte cuvinte, publicul rezultat firesc al educației și mentalităților instaurate post-mineriade. În acest context, sarcina era dublă și extrem de

5. Sub Pământ – Valea Jiului după 1989. SubRahova, mai 2012. De: Mihaela Michailov, cu: Alice Monica Marinescu, Katia Pascariu, Alexandru Potoccean, Andrei Șerban, muzica: Bogdan Burlăcanu, scenografia: Adrian Cristea, video: Vlad Petri, regia: David Schwartz.

dificilă: în primul rând, să prezintăm acestor oameni o variantă de construcție dramatică în care locuitorii Văii Jiului să se recunoască și cu care să se identifice – lucru imposibil de verificat, cătă vreme primele spectacole au avut loc în București. În al doilea rând, prin transmiterea cât mai fidelă a istoriilor și perspectivelor respective, puse cap la cap în construcția artificial-ironică a „muzeului viu”, să provocăm atât emoțiile care să contrazică prejudecările față de mineri și Valea Jiului, cât și procese de gândire și interpretare mai largi despre contextul economico-politic post-socialist.

Astfel, a fost foarte important pentru noi să construim un soi de melanji între un impact emoțional, care ni se parea absolut necesar - pentru a încerca să îndepărtem organic, la nivel senzorial, prejudecările -, și un impact rațional în sens brechtian, care să dea de gândit, să distanțeze spectatorul, provocându-l la raționamente legate de cauzele și posibilele soluții ale situației nedrepte povestite. În principal, din această cauză am ales să construim evenimentul teatral din două părți – spectacolul propriu-zis și

dezbaterea post-spectacol, în care să ducem mai departe împreună procesul de reflecție. În cadrul spectacolului am încercat să temperăm momentele foarte emoționante (istoriile spuse sunt deseori foarte violente, pentru că descriu foarte crud experiențe-limită, de la aspectul morților carbonizați până la pierderea unor copii) prin convenția ghidajului rece și aproape caricatural, prin cântecele minorești, printr-un stil de joc foarte detașat, rece, precum și prin accentuarea unor momente de umor din istoriile personajelor. Din punctul nostru de vedere, această combinație ar fi trebuit, și consider că în bună măsură și reușit, să ofere acel amestec de emoție și distanțare necesar.

De asemenea, în discuțiile post-spectacol a fost foarte important să menționăm faptul că noi nu ne erijăm niciun moment în „reprezentanți” ai oamenilor din Valea Jiului, ci doar încercăm să transmitem mai departe istoriile și perspectivele lor, care nu ajung aproape niciodată în sfera publică. Credem că această distincție este foarte importantă, tocmai pentru că ne diferențiază de majoritatea abordărilor artistice despre mineri și Valea Jiului, care au construit în primul rând viziunile personale ale artiștilor-autori.

(Fragment din proiectul de doctorat
“Direcții și abordări în teatrul exclușilor. Aspecte etice și politice” (titlu provizoriu))

Referințe:

- Karnouh, Claude (2012). *Sub Pământ, Under Ground.* criticatac.ro, 2.11.2012. Accesat pe 19.01.2014.
- Michailov, Mihaela (2013). *Teatrul Spectatorului Indecent.* Gazeta de Artă Politică 4, București.

Citește întreg articulul pe
www.revistascena.ro



subPamant-underground • foto: Vlad Petri

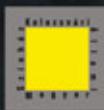
Creație colectivă în spiritul lui Samuel Beckett

RUINS TRUE REFUGE

Un spectacol de
Gábor Tompa

de Liam Clancy
Mary Reich
Yolande Snaith
Shahrokh Yadegari
Gábor Tompa

spectacol de teatru-dans



Centrul Național al Dansului București

Sala Stere Popescu

Bulevardul Mărășești nr. 80-82

duminică, 25 mai 2014

orele 18.00 și 20.00

Biletele se pot rezerva la adresa de e-mail rezervari@cnbd.ro

și pot fi achiziționate cu o oră înainte de începerea reprezentărilor, la locul evenimentului.

Deutsches Staatstheater Temeswar
www.deutschestheater.ro



Teatrul German de Stat Timișoara
www.teatrulgerman.ro

Stagiunea 2013 / 2014



CABARET

de Joe Masteroff

după piesa *I am a Camera* de John van Druten și povestiri de Christopher Isherwood
Versiunea germană de Robert Gilbert Varianta redusă pentru orchestră: Chris Walker

Muzica: Fred Ebb

Versurile: John Kander

Regia și coregrafia:
Răzvan Mazilu

Conducerea muzicală:
Peter Oschanitzky

Decorul și costumele:
Dragoș Buhagiar

SPECTACOLUL
SE TRADUCE
ÎN LIMBA ROMÂNĂ.



Cu sprijinul:

ifa Institut für Auslandsbeziehungen e. V.

Sponsori:

ELBA Tehnologia lumini

IHM
TOTAL CONSULT

Parteneri:

biletmaster.ro
HOTEL INTERCONTINENTAL

Radio România Culturală
Radio România Tradițională
Zile înnoiri
Teatrul.com
LiberNet.ro

Act magazinul
24-FUN

Procesul sau gâlceava actorului cu unul, cu altul

Paul BOCA

51

Declar, sub incidența legii bovine care supervizează rectitudinea unor astfel de declarații, că în seara zilei de 8 ianuarie, anul curent, în jurul orei exacte 18:56 aproximativ fix, pătrunzând în incinta sălii de spectacole Art Club de pe lângă Teatrul Național din Cluj, am văzut, ascultat și pipăit următoarele: un număr de aproximativ 45 de spectatori, ca să nu zic 100, stăteau așezăți pe scaune, băncuțe, scări și podele, privind cu un interes de ordin mediu spre ridicat un număr relativ mult mai mic de persoane poziționate central, fiecare cu treaba lui dată de regizor. După ce observ câteva schimburi de priviri sugestive între cele două tabere și caracterul neproductiv al unui acces de tuse spectatoricești, calc dintr-o singură lovitură, folosindu-mă de gheata-mi sinistră, ambele piciorușe ale unei domnișoare, în încercarea pe deplin justificată de a ajunge la colțul de scaun rezervat mie.

De îndată ce mă aşez, găsesc răgazul spaîmos de a trage concluzia că mă aflu în fața unei săli de judecată ca acelea de care auzisem că se întâmplă pe la retrocedări și crime și văzusem și pe la televizor, dar nu călcasem niciodată în ele din cauza unei litigafobii ereditare. Nu am parte de păsuirea atât de necesară unui prim val de palpitații tihnite, că procurorul, individ pe care până atunci îl crezusem prințul Danemarcei în regia lui Roberto Bacci, începe să urle că printre noi se află un criminal, o bestie, o gorilă țicnită și că acest animal trebuie răpus fără alte matrapazlăcuri judiciare.

Un biet om, spectator ca oricare altul, e acuzat de crimă din senin: că ar avea o pată pe cracul stâng al pantalonilor. Că ar fi intrat abia cu a doua jumătate de spectatori în sală. Că are locul 102 și biletul de garderobă 98. Că 200 ar fi o sumă dubioasă. Că ar avea el o oareșice răutate în ochi.

După ce vezi *Spectatorul condamnat la moarte*, în regia lui Răzvan Mureșan, a vorbi în declarații temble și-a sta cuminte sub penseta maternă a sistemului de control social și se poate părea o variantă viabilă. Fie asta, fie ieșitul în față. Întrebătul. Revendicatul. Regizorul își gândește spectacolul în aşa fel încât să intrigue, în aşa fel încât experiența ta organică în relație cu procesul formal pe care îl ai în față să fie una cât mai intensă: în litera textului lui Vișniec, el construiește un mediu participativ, în care spectatorii sunt provocati să reacționeze la acuzarea pe nedrept a unui alt spectator de crimă. Crimă destul de comună, însă, căci spectatorul în cauză este luat la puricat din simplul motiv că ar fi îndrăznit să-și cumpere un bilet și să intre într-o sală de teatru.

Spectacolul, ca și piesa în sine e, în fapt, o imensă farsă a detaliului, în care orice logică umană e dată la o parte pentru a face loc viermuelii administrative de o stupiditate sinistru. Un avocat al apărării (Ionuț Caras) apare în sala de judecată ciufuit, cu o plasă de un leu în mână și refuză să-și apere clientul, acuzând monstruozitatea lui evidentă. Un procuror (Cristian Grosu) cere ca procesul să nu mai aibă loc din același motiv. Un judecător (Miron Maxim), un grefier (Patricia Brad), un sergent (Silvius Iorga) și câțiva martori de pe holurile teatrului populează aceeași lume a delirurilor acuzatoare stupide, intercalate cu adevarate tirade filosofice despre esențele tarile omului și cu exerciții de meta care problematizează relația dintre public și actori sau pe cea dintre realitate și ficțiune.

Spectatorul condamnat la moarte văzut de Răzvan Mureșan e un exercițiu captivant, imersiv de metafizică printre spume. Spumele aparatului judiciar furibund până peste poate, spumele noastre de mancurți



Spectatorul • foto: Nicu Cherciu

molâi și brutali, care semnează cu un rânjet tâmp declarații, amenzi, condamnări și avertismente, spumele dând pe-afară ale detergentilor care spală cu cerbie creiere deja spălate. Chiar dacă textul e scris de Matei Vișniec în perioada sa românească, cu ceva vreme înainte de '89, iar procesul absurd pe care îl descrie vorbea, inițial, despre realitatea tristă a unui sistem, el rămâne actual prin raportarea critică, plină de vervă, vizavi de autoritatea nelegitimă și absurditatea sistemului de supraveghere.

Chiar dacă rămâne (destul de) cuminte în relație cu textul lui Vișniec, brodând doar câteva artificii tehnologice inteligente pe seama indicațiilor din text, spectacolul lui Răzvan Mureșan îți rămâne în minte printr-o iluzie a realității cât se poate de palpabile. Prin această renunțare la distanțele teatrale, spectacolul are puterea de a naște întrebări dincolo de răutățile închipuite din ochi, dincolo de limonadele și cafelele împărtite a binețe de câteva martore zâmbitoare în pauză și chiar și dincolo de ping pong-ul dezumanizant al declarațiilor rumegate inert în procese penale și, din ce în ce mai rar, în procese de conștiință.

PREMIERA

THEATRE REVIEW | The trial, or the quarrel of the actor with X or Y

Paul Boca reviews Matei Vișniec's play *The Spectator Sentenced to Death* (Ro: *Spectatorul condamnat la moarte*) directed by Răzvan Mureșan, staged at the National Theater in Cluj. As a grand farce pointing fingers at a faulty judicial system, the production paints "a delirious world of stupid accusations," writes Boca, "peppered with philosophical tirades [...] and with exercises of metatheatricality that problematize the relationships audience/public, and reality/fiction."

Libertatea, din întâmplare O lecție marca Théâtre du Soleil

Gabriela DUMITRU

52



LIBERTATE, un cuvânt care pentru mine a căpătat sens în decembrie 1989 și pe care l-am dat uitării până în 2009, mai exact până pe 9 februarie. La acea dată mă aflam la marginea Parisului, holbându-mă la un perete de care atârna scris cu litere mari **LIBERTATE** – Théâtre du Soleil

Prima zi de stagiu – 450 de artiști din 45 de țări. O doamnă cu părul alb ne întâmpină la intrarea în teatru, e Ariane Mnouchkine. Cu multă candoare ne ascultă pe fiecare în parte și ne invită la masă. Nimic neobișnuit în acest teatru unde actorii obișnuesc să gătească și să mănânce împreună. Un lucru aparent lipsit de importanță, dar care ne-a făcut să simțim că intrasem într-o familie, o familie care de-a lungul întregului stagiu ne-a oferit un dar neprețuit - dragoste necondiționată.

Scena – un loc sacru, spiritual. Poate lumina naturală ce cobora din plafon, decorurile și recuzita din diversele spectacole sau felul în care actorii păseau în acel spațiu contribuia la senzația că te afli într-un loc special. Magia au creat-o câteva cuvinte, primele rostite de pe acea scenă : „Credeți în incredibil!“.

Ziua de lucru – opt ore, fără pauză.

Exercițiile – improvizare, improspata, neprevăzut. Nimic extraordinar, totul extraordinar de simplu. Ascultare, generozitate și dragoste de teatru. Lucruri care se spun ușor și se obțin greu. Cu umilință față de scenă și actul creator reușeau să dea încredere fiecărui în parte și această încredere, lipsită de aroganță, făcea pe oricine să abandoneze clișeele și să încerce să se descopere. La început lucruri mici, neinteresante... Din sală, Ariane dădea ordine „Lăsați să vi se întâpte! Trăiește, primește, aruncă-te!“. Vocea ei fermă, transmitea siguranță și dădea încredere. Nici o urmă de răutate sau duritate. După trei ore de antrenamente corpul ceda și permitea să și se întâpte. Apoi, motorul creativ pornea încet, timid și spre sfârșitul zilei începeau să se nască lucruri. Ritmul impus a declanșat acea dorință de a căuta și de a te arunca în gol.

Lucrul în echipă – spectacolul este o creație colectivă la Théâtre du Soleil. Diversitatea etnică - un soc și o mare problemă. Oameni de naționalități diferite, cu meserii, școli, limbaje, reacții organice. Se terminau dicționarele și ghidurile turistice până reușeam să ne înțelegem. Actorul, scenograful, compozitorul și regizorul trebuia să își asume pe rând toate rolurile. Dar tocmai această greutate de a comunica verbal a născut un alt fel de comunicare, una la nivel emoțional. Singura care funcționa. „Nu intrați în scenă cu capul, ci cu un corp care simte și vede.“ Continuau să repete actorii din trupă. Când o scenă prindea viață plânghea și japonezul și cambodgianul și englezul și jamaicanul și mi-ar plăcea să înșir toate țările participante doar ca să vă faceți o imagine a diversității. Iar de râs – am râs cu lacrimi, chiar și la scene în limba coreeană sau chineză. Zi de zi totul devinea din ce în ce

mai limpede. Limbajul nu era deloc același, nici verbal, nici gestual – tot ceea ce se transmitea era emoția .

Căutarea. Aveam uneltele. „Lăsați să vină imaginile!“ ne mai spunea câte unul dintre actori în timp ce noi ne pregăteam micile scene. Încet Ariane își propunea să caute în noi adevărul, indiferent de formație sau tehnica învățată. Într-o săptămână am înțeles ce înseamnă căutarea, în fond și nu în formă. Teatrul ca necesitate – vital. Căutarea adevărului personal generează căutarea adevărului spectatorului în el însuși. Poezia generează emoție și deschide sufletul.

Poeticul – un nou instrument de analiză a lumii. „Les Éphémères“, spectacolul oferit în ultima seară mi-a întărit convingerea că deși teatrul este arta prezentului el nu ar trebui să caute în imediat, în cotidian, ci ar trebui să încerce să răspundă întrebărilor mai profunde ale existenței.

„Fiți liberi! Fiți eroici! Nu vă lăsați învinși!“ Au fost cuvintele cu care trupa a încheiat cursul. LIBERTATEA de creație, un dar minunat primit din întâmplare, întâmplarea de a mă afla la Théâtre du Soleil.

- Gabriela Dumitru a absolvit secția de regie a UNATC București în 2002. A mai studiat la Universitatea din Birmingham și la Royal Academy of Arts, și a lucrat la Cairo Opera House. Printre proiectele realizate în Egipt: Romeo și Julieta de W. Shakespeare, Tartuffe de J.B.P. de Molière și Producătorii de Mel Brooks și Thomas Meehan. În 2009 a participat la un stagiu de pregătire la Théâtre du Soleil, Paris.

Freedom, by chance. A lesson of the Théâtre du Soleil brand

A former intern and trainee at the Théâtre du Soleil, director Gabriela Dumitru relates her experience with the company that painted on their theater building the word "Freedom." "Be free! Be brave! Don't give up!" were Ariane Mnouchkine's parting words.



Zilele Teatrului Regina Maria

Oradea, 22-25 mai 2014

Program:

Joi, 22 mai, ora 19 – Sala Mare – LEONCE ȘI LENA

(o comedie muzicală – scenariul de Mihai Măniuțiu și Ada Milea după Georg Buchner, regia artistică Mihai Măniuțiu)

Vineri, 23 mai, ora 19 – Sala Mare – CEI CE NU UITĂ...

(spectacol de teatru itinerant – scenariul și regia artistică Gavril Pinte)

Sâmbătă, 24 mai, ora 19 – Sala Mare – COMETA

(o tragicomediă – de Jusine del Corte, regia artistică Radu-Alexandru Nica)

Duminică, 25 mai, ora 19 – Sala Mare – PRODUCĂTORII

(un musical de Mel Brooks, regia artistică Halasi Imre)



CEI CE NU UITĂ...

scenariu și regia artistică Gavril Pinte

LEONCE ȘI LENA

scenariul de Mihai Măniuțiu și Ada Milea
după Georg Büchner, regia artistică Mihai Măniuțiu



PRODUCĂTORII

de Mel Brooks, regia artistică Halasi Imre

COMETA

de Jusine del Corte, regia artistică Radu-Alexandru Nica



5 948490 290001 14004



SALATĂ CU LEUŞTEAN

teatrul național timișoara
manager Maria-Adriana Hausvater



stagiunea
2013-2014

Teatrul Național Timișoara este o instituție publică subvenționată de Ministerul Culturii.

