

Scena. r 0

REVISTA DE ARTELE SPECTACOLULUI

Nr. 29 (2) / 2015

Spectacolul ca moment
expozițional

**Tino Sehgal
și Boris Charmatz**

de Mara Nedelcu

**Actorul, între
mecanizare și
pulverizare**

de Mirella Patureau

**Prizonierii
culturii**

de Cristina Modreanu

Dosar Paradoxurile scenei helvetică

articole de Anne Davier, Kaa Linder, Alexandre Demidoff
Dagmar Walser, Miruna Coca-Cozma

- INTERVIU -

Radu Afrim

„Cu un CV construit din Shakespeare
și Cehov ești mai bine văzut
la Judecata de Apoi”



Toamna aceasta Teatrul UNTEATRU se reinventează.
Deschidem stagiunea cu o mare surpriză.

Unteatru



www.unteatru.ro

Într-o recentă carte de eseuri¹, celebrul scriitor laureat al Premiului Nobel pentru literatură Mario Vargas Llosa se lamenteaază în legătură cu ceea ce el numește „moartea culturii”. După ce dă o definiție a culturii care echivalează practic cu ceea ce alții numesc „cultura înaltă” (high brow culture), Llosa efectuează o sistematică critică a „societății spectacolului”², prin intermediul efectelor progresului pe care le selectează pentru a le comenta: emanciparea sexuală, eradicarea tabu-urilor, democratizarea relațiilor de putere.

Llosa are dreptate când remarcă omniprezența în societatea occidentală a discursului ce preamărește „distracția”, în sensul distragerii de la realitate, a evitării surselor de disconfort psihic, combătut prin varii metode, ce-i aduc pe consumatorii lumii spectacolului în stadiul de adepti ai unei noi religii - obligația de a fi fericiți cu orice preț. Numai că, pierdut în demonstrația despre „putreziciunea prezentului”, scriitorul se alătură acelei elite intelectuale conservatoare care privește spre trecut cu nostalgie supradimensionată, proclamându-l drept net superior și lamentându-se că nu mai avem nici un viitor.

În ciuda deschiderii pe care i-a dat-o un stil de viață global, cu acces la multiple culturi, marele scriitor pare captiv fluxului de gândire care demonizează cultura pop, declarând-o superficială și reducționistă. Numai că a declară ritos „cultura a murit” însemnă să-ți imaginezi că știi precis și definitiv ce TREBUIE să definească acest termen și să presupui că acest conținut e imposibil de schimbă. (Aceași gândire

1. *Notes on the Death of Culture*, Farrar, Straus and Giroux, New York, 2015

2. El înțelege diferit termenul față de Guy Debord care îl extinde asupra relațiilor economice, identificând spectacolul cu consumul

rezumțioasă se întâlnește și când e vorba de noi forme de spectacol, declarate în avans ne-teatrale sau chiar anti-teatrale, doar pentru că nu corespund unor aşteptări gata formate.) Dar cultura nu este - din fericire - o conservă previzibilă în care găsești numai ce scrie pe etichetă, ci un organism viu, mereu în schimbare, care se supune unor legi imprevizibile. Dacă sub impactul schimbărilor relațiilor de producție, al mecanizării, al răsturnărilor geo-politice și al globalizării cultura este astăzi cu totul altceva decât cuprindea în secolul XX, asta nu înseamnă că putem să-i declarăm deja sfârșitul. Si nici că avem dreptul să-i privim de sus pe artiștii de azi, comparându-i prezumțios cu cei de ieri, sperând că prin simpla menționare a numelor lor demonstrează superioritatea celor care au primit stampila de calitate în primul rând prin vechime.

A compara sistematic cultura din trecut cu aceea de azi, în detrimentul celei de a doua nu înseamnă că e ceva în neregulă cu „noua cultură”, cultura prezentului, ci că acela care propune comparația e incapabil să înțeleagă și să accepte formele noi, diverse și complexe pe care le ia cultura de azi. Sau să aibă curajul de a-și imagina noi forme care să dea viață conținutului cultural.

Printre multele lucruri pe care le deplâng Mario Vargas Llosa în cartea lui de eseuri se numără și dispariția intelectualului din dezbaterea publică, pierderea autorității pe care acesta a deținut-o în „vremurile bune” ale culturii și pe care azi e nevoie să o cedeze unor „celebrități” - actori, fotbalisti, sau chiar maeștrii bucătari, invitați să-și spună părerea în chestiuni de care nu au habar. Sunt pe deplin de acord cu el când spune că acest fenomen pune în pericol circulația ideilor veritabile și că înlocuiește gândirea autentică cu „datul cu părerea”. Dar ce fac oare intelectualii adevărați ca



foto: Cornel Lazia

Cristina MODREANU

să lupte cu această tendință? Dacă ei se resemnează să stea deoparte luând „note despre moartea culturii”, atunci se poate spune că sunt părtași la procesul de disoluție culturală la care suntem martori în societatea spectacolului.

O dovedă că nu poate fi vorba despre moartea culturii, ci despre completa transformare și Dosarul special Paradoxurile scenei helvetica inclus în acest număr al Scena.ro. Realizat cu sprijinul ProHelvetia și cu contribuția unor prestigioși jurnaliști culturali și critici de teatru și dans elvețieni, dosarul prezintă imaginea unei culturi a spectacolului animată de influențe diverse și evoluând în direcții complementare, într-un mediu multicultural complex. Într-un fel, scena helvetica este oglinda în mic a scenei Europene globalizate de azi, un loc în care spectacolul a explodat în forme diverse, permeat de o multitudine de influențe culturale. Totul e să vezi frumusețea în ceea ce unora li se poate părea haos.

Culture's prisoners

Commenting on Mario Vargas Llosa's new book of essays *The Death of Culture*, Cristina Modreanu argues that the current transformations of cultural paradigms should not be confounded with the demise of the Western culture, but understood as a deep change which should be assisted by public intellectuals, instead of them taking notes on the death of culture. We should not be prisoners of culture but constantly be actively involved in its evolution. The editorial also announces the Dossier dedicated to new tendencies on the Swiss Contemporary Stage (with support from ProHelvetia) as a proof that culture is not dead but well and alive.



Radu Afrim „Cu un CV construit din Shakespeare și Cehov ești mai bine văzut la Judecata de Apoi”



Explorarea fragilității
de Silvia Cazacu



Iconografia terorii
de Cristina Zgheran



Queer meets Feminism
de Cristina Modreanu



În viteze diferite
de Cristina Modreanu



Un casting de un an
de Florentina Bratfanof

SCENELE PUBLICULUI

Odissea spațială a unui elvețian
de Marian Popescu

NINSORILE DE ALTĂDATA

De la mașinile celibatare la pulberea de oase
de Mirella Nedelcu-Patureau

NEW YORK PUZZLE

Annie Baker - Noul neorealism în dramaturgia americană
de Saviana Stănescu

ISTORII RECENTE

Reactivarea memoriei prin teatru de Ionuț Sociu

POSTFORMA

Despre ce e Cenușăreasa?
de Mihaela Michailov

in / out



Tino Sehgal și Boris Charmatz
de Mara Nedelcu

39 cronică de teatru



Generații antisociale
de Cristi Gheorghe

40 cronică de teatru



O țară De vânzare
de Andreea Bercuț

42 cronică de teatru



The Institute of Change
de Andreea Bercuț



PARADOXURILE SCENEI HELVETICE

5 dosar



Elveția sau insuportabilă necuvîntă teatrală
de Miruna Coca-Cozma

8 dosar



Migrație în teatrul elvețian
de Kaa Linder

11 dosar



Spectatorul, acest erou
de Alexandre Demidoff

14 dosar



Există un teatru specific elvețian? de Dagmar Walser

17 dosar



Cioburi de dans elvețian de Anne Davier

The paradoxes of the Swiss stage

A truly multicultural & bilingual space under many influence, the country of the 26 cantons has an extremely dinamique performing arts stage. In theater, dance and performance paradoxical artists experiment with new languages in front of a more and more participative audience. The special Dossier dedicated to the Swiss stage was conceived in cooperation with ProHelvetia experts (our special thanks to Rares Donca) and includes essays written by well-known critics and local journalists who present the multiple tendencies operating in this complex cultural environment, a symbol of the European globalized culture. A dossier coordinated by Cristina Modreanu.

PARADOXURILE SCENEI HELVETICE

Spațiu multicultural și bilingv supus diverselor influențe, țara celor 26 de cantoane are o scenă extrem de dinamică, deopotrivă în teatru, dans și performance unde artiști paradoxali experimentează noi limbi scenice în fața unui public din ce în ce mai participativ.

Dosarul special dedicat scenei elvețiene a fost gândit și realizat cu sprijinul ProHelvetia (mulțumiri speciale lui Rareș Donca) și cuprinde eseuri scrise de cunoscuți critici și jurnaliști locali, care sintetizează multiplele tendințe înregistrate în acest mediu cultural complex, efigie a culturii Europei globalizate. Dosar coordonat de Cristina Modreanu.



foto: Ian Douglas

ELVEȚIA SAU INSUPORTABILA NECUVIINȚĂ TEATRALĂ

Interviu cu jurnalista Miruna Coca-Cozma

5

Dinamismul peisajului teatral se bazează pe plurilingvism și federalism, extrem de manifeste în Elveția. Fiecare regiune a țării (Elveția franceză/Romandia, Cantonul Ticino, Elveția alemanică) posedă propriile sale teatre care stabilesc legături mai degrabă cu țări străine având aceeași limbă (Franța, Germania, Austria sau Italia), decât cu celelalte regiuni ale țării.

Vă propunem o întâlnire cu Miruna Coca-Cozma, ziarist la Radioteleviziunea elvețiană, care-și prezintă vizuirea despre scena helvetica și explică în ce fel o țară atât de mică poate suferi din pricina marilor sale ambițiilor.

Țara celor 26 de cantoane fascinează și intrigă totodată. Paradoxul teatral elvețian propune o reflecție „out of the box” pe marginea culturii în general și a artelor scenei în particular. Toate acestea într-un mediu multicultural. Un teatru care are probleme în a se exporta, dar care dă dovedă de o vivacitate incredibilă.

SCENA.RO: Ai studiat teatru în România, iar apoi, în Elveția, ai fost observator atent al unor companii teatrale despre care ai relatat în format audiovizual. Care îți amintești că au fost primele lucruri complet diferite față de sistemul românesc pe care le-a observat în teatrele elvețiene - ca mod de lucru din punct de vedere artistic, dar și ca funcționare administrativă?

Întâlnirea mea cu scena teatrală romândă poate fi asemănată cu un electroșoc. O dezamăgire surprinzătoare și, totodată, un sentiment nemaipomenit de fascinație. Sosită la Geneva în 1999, nu știam nimic despre scena teatrală helvetica. Veneam cu un „bagaj” artistic care nu cântărea cine știe cât, întrucât, îndată ce mi-am terminat studiile la UNATC, am părăsit România, fără să am răgazul să urc pe scena vreunui teatru adevărat, cu excepția studioului Casandra.

Eram însă teribil de dornică să descopăr, să înțeleg țara lui Jean-Luc Godard, regizor de film anarhist și unul din fondatorii Noului Val, dar și a lui Maurice Béjart. Voi am să afli cum anume a putut Elveția să ofere Franței un adevărat monstru sacru ca Michel Simon. Voi am să deslușesc ireverența unui Christoph Marthaler, copilul teribil



foto: Frank Menthé

al teatrului elvețian, care conducea pe vremea aceea teatrul Schauspielhaus din Zürich, unde izbutise să golească sala și caseria cu punerile lui în scenă îndrăznețe. În sfârșit, voi am să înțeleg țara lui Friedrich Dürrenmatt.

Îmi aduc aminte că, înainte să părăsesc România, am recitit intervenția lui Dürrenmatt cu prilejul înmânării premiului Duttweiller dramaturgului Vaclav Havel, icoană a „Revoluției de catifea”. Se întâmpla în 1990. Dürrenmatt cataloga cu o dulce ironie teatrul lui Havel drept „grotesc tragic”.

„Putem compara grotescul dumneavoastră tragic cu grotescul elvețian: e vorba de o închisoare, ce e drept, destul de diferită de cea în care

Switzerland and the unbearable theatrical iconoclasy

Born and trained in theater in Romania, Miruna Coca-Cozma is now a journalist for the Swiss Radiotelevision and she is interviewed by Scena.ro regarding the particularities of the Swiss stage. She explains among other things how a small country can suffer because of its great (theatrical) ambitions.

DOSAR

ați fost zvârlit dumneavoastră, dragă Havel, o închisoare în care s-au refugiat elvețienii". În fața oficialităților elvețiene prezente la festivitate, autorul „Vizitei bătrâne doamne” lansate fără jenă un portret derutant al elvețienilor: prizonieri cu toții, dar și gardieni cu toții, astă ca să se simtă ceva mai liberi. O pleasă ne care o interpretam ca pe o formă cutezătoare de contra-cultură. Astă așteptăm să văd, să trăiesc și să simt la teatru: frenezia unui teatru politic și contestatar. Un teatru instituțional puternic.

Dar nu asta am găsit. Marea forță a teatrului elvețian este tocmai teatrul amator. Aici nu există doar marile teatre municipale, solid consolidate financiar și subvenționate de municipalități și de cantoane cu greutate. Numărăm aproape 900 de trupe de amatori și peste 300 de scene independente la doar 30 de teatre municipale stabile.

Arta vie se articulează pe trei axe: teatrul municipal, scena independentă și teatrul popular sau amator. Cu câteva excepții, nu există trupe permanente legate de un loc de creație.

Cu o asemenea multitudine de influențe și de culturi, există un teatru elvețian?
Este o întrebare care revine deseori în dezbatările publice din Elveția. Dar o fi

existând oare Elveția? Există mereu o întrebare legată de identitatea acestei țări, fiindcă nu există doar o singură Elveție, ci mai multe. La fel, nu există un singur fel de teatru, ci, dimpotrivă, putem vorbi de coexistența mai multor genuri teatrale, cum spune și Beat Schläpfer în lucrarea sa despre istoria teatrului helvetic, „Teatrul și publicul său de-a lungul a cinci veacuri”. El explică în studiul său că numitorul comun care marchează concepția globală a teatrului din Elveția se dovedește a fi realitatea că teatrul țării celor 26 de cantoane s-a întors de fiecare dată la cea dintâi vocație a sa: constituirea unui forum pentru viața publică. Teatrul s-a bucurat de un mare succes când s-a angajat politic. Pentru elvețieni, rostul artei este să fie branșată la realitatea cotidiană. Vorbim din nou de irreverență.

Care este în acest moment compania ta preferată (teatrală/de dans) și de ce anume?

Teatro Malandro, condus de helveto-columbianul Omar Porras. Este, mai mult ca sigur, una din cele mai frumoase și mai baroce trupe teatrale din Elveția. Istoria sa înlăturată este legată lăuntric de orașul Geneva. Am fost fascinată imediat de teatrul lui Omar Porras. Mergeam la teatru într-un soi de bulimie, sperând să regăsesc energia și inteligența scenică pe

care o lăsasem în România. Nu izbuteam să ader la acest teatru de amatori entuziaști care jucau pentru prietenii lor și pentru prietenii prietenilor lor.

Pot spune chiar că sufeream de un complex de superioritate apăsător care mă împiedica să vibrez în fața acestor propunerii artistice care mă lăsau rece. și apoi, într-o bună zi, un prieten mă sfătuiește să mă duc să văd „Vizita bătrânei doamne”, în regia unui venetic. Un venetic, le fel ca mine. Dürrenmatt îmi ieșea din nou în cale.

Omar Porras, sublima mascaradă

Și deodată... miracolul. Miracol emoțional, explozie de imagini și de culori. De parte de realismul psihologic ce ne-a fost inoculat la UNATC, iată-mă în fața unei nebunii artistice, amestec savant de tehnici specifice teatrului japonez sau Mali, plus commedia dell'arte.

Am avut norocul să realizez singurul film documentar despre istoria acestui Teatro Malandro și despre metoda de lucru a regizorului Omar Porras. Să faci un film despre munca lui Omar Porras înseamnă să urmărești nașterea unei feerică, prin mijlocirea unor obiecte, gesturi, decoruri, culori, o muncă de rigoare și antrenament. Cele câteva cronică culturale pe care am izbutit să le realizez pentru jurnalul Televiziunii Suisse Romande despre spectacolele de la Teatro Malandro, au suscitat interesul lui Omar Porras. Ne-am spus: „Într-o zi, ar trebui să facem ceva împreună”. Omar Porras, fiindcă enigmatică, greu abordabilă când e vorba să încerci să dezvăluie ce se află în „laboratorul” său, mi-a acordat încredere și mi-a desferecat porțile teatrului său. El, care în anii 1980 și-a încercat norocul la Paris și și-a câștigat existența din spectacole de marionete prin metrouri. „Nu vreau să fie un film despre un biet columbian care a debărcat în Europa, care a jucat prin metrouri, *il malandro*. Vreau ca măcar de astă dată să fie vorba despre teatru”, mi-a spus.

Așa că, timp de aproape doi ani, l-am urmărit ca să înțeleg teatrul pe care-l face, metoda sa de lucru. Am trăit în „viscerale” uneia din creațiile sale: „Domnul Puntila și

Noces de Sang • foto: Teatro Malandro



sluga sa Matti" de Brecht, pe mitica scenă a teatrului Vidy, la Lausanne. L-am însoțit în Columbia, ca să asist la întoarcerea copilului minune, după anii de exil. Am fost cu el la primul spectacol pe care l-a montat la Paris la Comedia Franceză.

Realizarea unui film despre munca lui Omar Porras era ca o întoarcere la izvoarele artei scenice: redescoperirea teatrului ca artă vie și nu ca reproducere a unui obiect istoric. Un teatru care se construia în fața mea, în fața noastră, în veșnică mișcare, organică, intuitivă, în contracurent cu tot ce se făcea pe vremea aceea în Europa.

Privirea mea fascinată, curioasă, însetată să înțeleagă mecanica acestei fantastice „mașini” s-a bucurat de încrederea sa. O mașină cu un suflet viu, foarte viu: trupa de la Teatro Malandro, mereu cu aceiași adepti nestăruți care l-au urmat pe Omar încă de la începuturile aventurii născute cu 20 de ani în urmă într-un garaj dezafectat, apoi la atelierele de la Sécheron din Geneva. O aventură care, de-a lungul anilor, va invita la această mare celebrare a teatrului, spectatori de pe trei continente: America Latină, Asia, Europa.

„Teatrul nu poate fi nici citit, nici văzut, nici făcut, fără maxima poetică. Trebuie, prin urmare, să-l îndepărțăm cât mai mult posibil de ordinar. Scena este singurul loc din lume unde ordinarul devine extraordinar”, îmi spunea. Eram impresionată de latura sa felliniano-latino care a știut să înflorească într-o tradiție uneori austera adaptărilor teatrale clasice, fiecare spectacol oferind o lectură nouă și feerică a marilor clasici. Mi-a deschis ochii și m-a făcut să văd altceva decât credeam că voi vedea, adică un teatru austera, protestant. Porras a reușit să introducă o dimensiune carnavalăsecă în cetatea reformatorilor. Jocul său de măști? Îl vedeam ca pe o îngroșare a trăsăturilor care îngăduie sufletului omenesc să răbufnească cu exaltare.

Astăzi, *il malandro* s-a cumințit. Anul acesta va consemna prima sa stagiuie ca director al Teatrului Kléber-Méleau din Renens, lângă Lausanne. Spectacolul de deschidere: o reluare a „Vizitei bătrânei doamne” de Dürrenmatt. Tot el. Spiritul



Don Juan • foto: Teatro Malandro



Quixote • foto: Teatro Malandro

liber s-a instituționalizat. Pesemne, ca să se răzvătească și mai abitir.

Imaginează-ți că un român iubitor de teatru sau un creator de teatru din România ar veni în Elveția și te-ar ruga să fii ghidul său: unde l-ai duce mai întâi, despre ce spectacole și artiști elvețieni i-ai povesti?

Trecere obligatorie prin miticul teatru Vidy, realizat de arhitectul Bauhaus-ului, Max Bill. Un teatru pe malul maiestuosului lac Léman care propune 4 scene și posibilitatea de a juca în aer liber, înfruntând cerul și munții. Anul acesta, Milo Rau își va prezenta aici ultima creație, *The Dark Ages*, partea a doua a *Trilogiei Europei*. și o călătorie extraordinară în inima unei opere coregrafice majore a vremurilor noastre, cea a dansatoarei și coregrafei flamande, Anne Teresa De Keersmaeker.

Sau descoperirea programării foarte angajate a Teatrului Popular Romand la Chaux-de-Fonds, sub bagheta proaspetei sale directoare, Anne Bisang, om de teatru și militantă pentru cauza feministică care a marcat scena teatrală geneveză când, timp de mai bine de 11 ani, a condus Théâtre de la Comédie.

Una din artistele care mă tulbură azi este Eugénie Rebetez, dansatoare și coregrafă din regiunea Jura. O artistă care amestecă virtuozitatea cu umorul. și-a născosit un personaj, Gina, star al scenelor improvizate, care se visează pe Broadway. Primul său spectacol s-a bucurat de un succes fulgerător, iar diva, care și-a asumat total

formele dolofane, a cutreierat întreaga Europă cu spectacolul său burlesc.

Ea este excepția care confirmă regula: artiștii elvețieni întâmpină adesea multe greutăți în peregrinările lor prin confederație.

Țară mică, dar cu ambii mari, Elveția nu a găsit încă formula miracol pentru o cultură politică, în stare să știe, pe de o parte să susțină personalitățile artistice autohtone aflate în ascensiune și, pe de altă parte, să asigure o reală vizibilitate în exterior. Profesioniștii se plâng de o politică „de dispersare”, care constă în a împărți sume mici de bani unui număr cât mai mare de artiști. Explicația constă în spiritul de compromis care domnește într-o țară care și-a fondat existența pe această abordare „diplomatică”, întâmpinând doar arareori vreo opozitie. În mod paradoxal, lipsa de îndrăzneală a dat naștere unei scene extrem de bogate, care a stârnit invidia țărilor vecine. Rămâne de dovedit dacă e cu sau fără îndreptățire.

A fi pe drumuri. A se refugia.

DESPRE MIGRAȚIE ÎN TEATRUL ELVEȚIAN.

8

Kaa LINDER, Zürich



Past is present • foto: Brigitte Fässler

În centrul teatrului este întotdeauna omul în relație cu timpul pe care îl trăiește. Dacă timpurile se schimbă mereu atât de rapid, iar societatea atât de drastic ca în ziua de azi, dacă nesiguranța continuă să fie în creștere, iar conflictele să escaladeze, teatrul este provocat să răspundă.

Teatrul elvețian de azi acoperă o varietate de forme, de la teatru popular la clasicii atemporali din teatrele de stat și *object performance* la teatru documentar. Cercul creatorilor profesioniști de teatru se extinde în mod continuu la „experți ai cotidianului”, pentru a-i putea cuprinde pe toți aceia care nu se află pe scenă doar din motive strict legate de meserie. Ci se află acolo pentru a povesti din propriile lor vieți. Gropari, comercianți de schimb valutar, procurori sau refugiați. Numitorul comun al tuturor acestor forme e că sunt evenimente colective, care se întâmplă *acum și aici*. În ultimii ani, mai multe voci critice din teatrul de expresie

Trebuie să poată și e obligat să reacționeze. Pentru că numai în felul acesta – când provoacă la reflecție, când e afectat, când e critic sau eretic – poate evoluă. Patru exemple din teatru actual elvețian ne arată în ce feluri teatru poate crea o diversitate de noi forme.

germană au început să se facă auzite. Ele spun că ansamblurile marilor teatre subvenționate nu mai sunt reprezentative pentru societatea urbană, care e îmbibată de grupuri culturale diverse. și chiar aşa e, în majoritatea teatrelor de stat, pe scenă întâlnim doar actori și actrițe de culoare albă, iar ei joacă pentru un public majoritar alb. Ce înseamnă însă „alb” devine mereu un subiect de dispută, când teatrul este nevoit să găsească mijloace de exprimare pentru tot ce nu e „alb”. Astfel, „libertatea artei” e pusă pe joc, fiindcă atât teatru subvenționat, cât și cel independent trebuie să se întrebe, cum, cu cine și pentru cine joacă.

Alături, dar nu împreună: viața urbană

În metropole, acolo unde oameni din culturi și etnii diferite locuiesc unii lângă alții, dar nu neapărat împreună, această întrebare este și mai stringentă. „Migrația este o experiență centrală a vieții de azi”, afirmă regizoarea Anina Jendreyko. „Ne mutăm de la sat la oraș, dintr-o țară în alta, de bunăvoie sau obligații”. Regizoarea a studiat la Berlin, iar în ultimii 15 ani a trăit în Germania, Grecia și Turcia și s-a stabilit în cele din urmă la Basel. În lucrările ei, ea explorează aspectele concrete din spatele conceptului abstract de „interculturalitate”. În urmă cu trei ani, Anina Jendreyko a contribuit la crearea teatrului „Volksbühne Basel”.

Comunitatea interculturală de producători, formată din artiști, oameni de teatru, dansatori și muzicieni, înțelege diversitatea originilor care definesc în ziua de azi societatea urbană ca pe o mare bogăție. Regizoarea caută un mijloc de expresie artistică pentru acei oameni a căror biografie este marcată de migrație – sub orice formă s-ar întâmpla asta.

În cea mai recentă producție a ei, „Söhne / Fii” (2014), patru personaje jucate de actori profesioniști imigranți se întâlnesc din întâmplare. Acest lucru se întâmplă în snack-barul unei gări extrem de circulate. Trenurile trec cu zgomot, din tavan picură apă. Un chelner (Robert Baranowski) curăță băltile și unge sandvișuri. Primul client este un tip nervos (Nadim Jarrar),

Being on the road. Migrating.

Kaa Linder writes about the contemporary themes in the Swiss theater, among which one can find migration commented in different vocabularies. The author believes that theater not only can but it should react to things happening in the society. "Only when theater can provoke a reflection, when it is a critical one or an heretical form, it can evolve". Four examples are chosen to prove in what ways theater creates a diversity of new forms in Switzerland.

care își lasă valiza și un buchet de flori sălbaticice și comandă cafea. Un al doilea client (Orhan Müstak) își face apariția, în pantaloni scurți și sandale, chinuit de sunetele telefonului său mobil.

La a treia masă se aşază un acordeonist. Prin ușa frigiderului i se alătură partenerul său, care cără o vioară sub braț. Cu toții sunt nomazi urbani, pe care întâmplarea i-a adunat pentru un scurt moment în același loc. Dar asta nu înseamnă că ar fi împreună în același loc. Omul cu buchetul întreabă grupul după ce semne ar putea recunoaște femeia vietii. Experiențele sale anterioare în orașul străin i-au arătat altceva decât ceea ce i-au spus strămoșii săi. Proprietarul mobilului care sună e la rândul său fiul renegat dintr-o familie de turci numeroasă. Deși a căzut în dizgrația tatălui său, rudele îl caută și vor sfatul lui. În fundal, muzicienii sunt ocupați cu instrumentele lor. Ei reușesc, prin muzica lor, să dea armonie comunicării căznite dintre clienții din snack-bar. Piesa „Söhne / Fii” arată cât de puțin au marile întrebări ale vieții de-a face cu apartenența națională. General semnificativă e originea proprie, mai ales atunci când e pusă sub semnul întrebării. Atunci când înmânarea unui buchet de flori reprezintă în fiecare cultură un gest diferit. Că dragostea înseamnă de cele mai multe ori suferință, sau că în cele mai multe cazuri tații își educă fii mai sever decât fiicele, că mamele rămân cumva mereu străine de fiii lor. Piese de rezistență care formează caleidoscopul unei biografii ies la lumină. Uneori strălucesc, alteori sunt sumbre. Pietrele de sticlă colorate din caleidoscop sunt poate la fel peste tot în lume, dar o simplă mișcare este suficientă pentru a schimba aranjamentul, imaginile, poveștile.

Lampedusa ca metaforă

O mică insulă din Marea Mediterană este în momentul de față centrul celei mai mari catastrofe umanitare a vremurilor noastre. Lampedusa a



Past is present • foto: Brigitte Fässler

devenit o metaforă pentru eșecul politicii europene de imigrare, iar metafora apare, de asemenea, din ce în ce mai mult și în contexte artistice. „Nach Lampedusa – Wandererfantasien” / „După Lampedusa – fanteziile rătăcitorilor” (2014) este o încercare de confruntare curajoasă cu problema refugiaților. Regizoarea din Basel Ursina Greuel, care preia pe scenă rolul autorității, stă în spatele unor teancuri de dosare, vizavi de ea muzicianul Samuel Fried stă la pian.

Între ei se află un străin tipic, cu multe identități pe care le schimbă continuu (Daniel Hellmann). Rapoartele care îi fac să vorbească pe cei trei protagonisti sunt ale unor refugiați care vin cu barca, ale unor solicitanți de azil, ale unor oameni din Africa, Orientalul Mijlociu și Orientalul Îndepărtat. Prezentarea documentelor e mijlocită în spectacol de cântece de Franz Schubert. Motivul rătăcitorului, al căutării unui acasă și al unei patrii, e un motiv central în romantism, iar prin cântece, bunul cultural Central European este plasat într-un nou context. În felul acesta, gradul de mizerie umană, de surmenaj uman și de politică inumană poate fi resimțit în mod direct, fără acuzații sau judecăți de valoare. „Nach Lampedusa – Wandererfantasien” / „După Lampedusa – fanteziile rătăcitorilor” tratează documentele originale ale unor

refugiați mai degrabă sub formă de partitură muzicală. Din combinația de texte de dosare și muzică rezultă ceva surprinzător: figura „străinului universal”, care reverberează în mintea spectatorului, cu întrebarea cum ne comportăm ca ființe umane față de refugiați.

Publicul ca martor

Faptul că discursul privind migrația / integrarea și soarta individuală nu se exclud reciproc ne arată activitatea curentă a teatrului, cu o abundență de proiecte care răscolesc, adreseză întrebări și emoționează. Cum ar fi spectacolul „Past Is Present – eine globale Familiengeschichte / Past is Present – o poveste globală de familie” al regizoarei elvețiene Corinne Maier. În centrul piesei se află regizorul german de film documentar Shaheen Dill-Riaz, respectiv, garsoniera sa din Berlin, în care locuiește de douăzeci de ani.

Apartamentul este epicentru vietii sale de familie, care are loc pe patru continente. Părinții lui trăiesc în Bangladesh, sora sa în Australia, fratele în Statele Unite, fiul lui și fosta soție în Polonia. Ca să rămână în contact cu toții Shaheen face un tur de forță. Regizorul de film documentar depășește situația cu ajutorul mediilor digitale, a căror utilizare este pentru el atât de cotidiană precum spălatul pe dinți.

Fără camera de filmat, telefonul mobil și laptop, fără e-mailuri, SMS-uri și Skype, existența lui Shaheen ar fi la fel de stearpă precum felul în care îi este amenajată gasoniera.

Corinne Maier face zoom pe această realitate de viață și o disecă într-o manieră fermecătoare, telegenică. La început nu e nici o urmă de Shaheen. În locuința sa, reprodusă identic pentru scenă, se află o prezentatoare (Anne Haug), ca și cum ar fi locuința ei. Cu umor și bun simț, marcând indiscreția, se mișcă prin apartamentul lui Shaheen și ia publicul într-o călătorie în jurul lumii. Facem cunoștință cu un cineast berlinez cu rădăcini bengaleze și cu familia lui, ca și cum ar fi viitorul nostru cumnat sau vecin. În momentul în care adevăratul Shaheen Dill-Riaz apare pe scenă, el este deja un personaj de teatru.

În timp ce se află pe scenă face mai mult lucruri intime, arată materialul de film documentar pe care l-a filmat de-a lungul mai multor ani, în care este vorba despre părinții săi. Filmul prezintă mărturii emoționante care în termenul „globalizare” nu sunt conținute. Sora lui Shaheen s-a căsătorit în secret în Australia. Atunci când ea îi transmite tatălui ei mesajul delicat prin SMS, Shaheen se află la părinții săi și îl filmează în dormitor pe tatăl său cum explodează, înjură, blesteamă, plângе. „Past is Present - o poveste globală de familie” arată cât de radical se poate schimba sistemul de coordonate al relațiilor interumane. Cât de greu este să-ți localizezi propria poziție, și aceasta să rămână localizată pentru ceilalți.

Europa - un pacient incurabil?

Tot despre fii, despre fii fără tată, este vorba în „The Civil Wars” (2014). Deși titlul trezește imediat asociere de arme și sânge, ruine și morți, producția nu este o piesă despre război. Este o sesiune de terapie colectivă - fără terapeut. Regizorul Milo Rau psihanalizează Europa. Diagnosticul este înfricoșător. Pacientul este un continent bolnav, care vibrează între umbrele trecutului său și nebunia evenimentelor mondiale.

Si care nu poate fi analizat separat de restul evenimentelor mondiale. Simptomele bolnavului sunt criza de identitate, extremismul, nesiguranța. Milo Rau vroia inițial să facă o piesă despre jihadiști, în care să investigeze premisele angajamentului politic. Ulterior, Milo Rau și echipa sa din organizația IIPM, „International Institute of Political Murder” au cercetat pentru a descoperi de ce tinerii europeni se înrolează voluntar în război și au ajuns la concluzii uimitoare. „The Civil Wars” prezintă procesul ajungerii la aceste concluzii.

De ce oamenii tineri sunt dispuși să-și dea viață într-un război care nu are loc în țara lor, această întrebare este paranteza sub care se derulează cele două ore de teatru. Scena ne arată un living nespectaculos cu o canapea, un bufet și niște lămpi. Cel care vorbește pe scenă este filmat de pe marginea scenei, iar imaginea este proiectată supradimensionat, alb-negru, pe scenă. Cu alte cuvinte, interpreții privesc publicul direct în ochi, lucru care produce o intimitate și o posibilitate de relaționare mult mai mare. Trei actori și o actriță se află în sufragerie; unul după altul povestesc din viața lor. Aici o copilărie în Maroc, dincolo o primă poveste de dragoste într-un sat de provincie francez. Se povestește despre părinți activi politic în comunele olandeze, despre falimentul unei afaceri de familie, despre dezintegrarea lentă a unei familii.

Cei care povestesc par resemnat, chiar dacă își spun povestile sfârșind în poante, sau, cuprinși de emoție, se reduc la tacere. Această suveranitate este fragilă, vizionarea – sau mai degrabă audierea – spectacolului devine un act intens. Pe măsură ce se derulează acțiunea, se observă puncte de legătură între povesti. Cel mai puternic se vede acest lucru în personajele tatălui. Sunt tatăi răniți, ratați, megalomani și dementi, cei care tivesc aceste biografii. Din leitmotivul tatălui se pot deriva cele mai mari schimbări sociale ale societății europene a ultimilor cincizeci de ani. De la anii de după război – până la climaxurile economice, la criză și la colaps. Regizorul Milo Rau

declină termenii neoliberalismului până la burn-out. Noi, auditorii, care de mult timp ne-am obișnuit cu știri șocante de orice fel, suntem furăți aici de forța cuvântului rostit.

Teatrul ca seismograf social

Dacă teatrul are curajul să înfrunte schimbările din timpurile pe care le traversează, să analizeze tabuuri și conflicte sociale, nejunsuri și incoerențe politice și să medieze cu posibilitățile și mijloacele teatrale, el poate fi relevant. Cele patru exemple descrise, de producții teatrale elvețiene actuale, nu ar putea fi mai diferite una de cealaltă. Numitorul lor comun este faptul că se bazează pe cercetări și că sunt prelucrări dramaturgice care s-au născut dintr-o curiozitate și o motivație personală. Sunt încercări individuale, metode noi, pentru a dezvolta expresia artistică. Asta le conferă acestor povești, pe care producțiile teatrale le redau, contururi clare și o reacție imediată, care nu pot fi trecute cu vederea. Indiferent dacă teatrul exercită critică socială sau redă destinul unui singur om.

(Articolul a apărut pentru prima dată în revista terra cognita Nr. 26, Emotionen & Sensibilitäten. www.terra-cognita.ch)

Traducerea: Ciprian Marinescu

Kaa Linder (*1970) a crescut în Bern. Termină studiul la Zürcher Schauspiel Akademie în 1997 ca pedagog teatral. În 2001 ajunge la jurnalism după o activitate de autoare liber profesionistă, dramaturgă și regizoare. În prezent lucrează ca redactor cultural la Schweizer Rundfunk (SRF2kultur) și pentru reviste de specialitate. Este membră în juriul Premiilor teatrale elvețiene din cadrul Ministerului Culturii. Kaa Linder trăiește la Zürich împreună cu cei doi copii ai săi.

Spectatorul, acest erou

Alexandre DEMIDOFF

11



piezas distinguidas - La Ribot • foto: John Sisson

Uneori, teatru este un joc la care sunteți poftiți să luați parte. De exemplu, în seara aceea furtunoasă, din august 2003, la Centrul de Artă Contemporană, la Geneva. Suntem vreo șaizeci de persoane într-o sală comparabilă cu un loft. Cade fulgerul – minunată coincidență – și o descoperiți deodată, întinsă pe jos ca o muribundă, pe dansatoarea și performer-ul La Ribot, acoperită cu un giulgiu. Tremură, ca și cum ar fi cuplată la o priză. Apoi se ridică, înaltă și slabă ca o silfidă. O urmăți, absorbiți de făptura sa, ca trezită din morții. Se strangulează cu un șnur. Înveie din nou. Se plimbă apoi în costumul Evei, cu trei fotografii polaroid în dreptul sânilor și al pubisului. Timp de aproape trei ore, interpretează în șirag treizeci și patru de scenete, niște „piezas distinguidas”, după cum le numește artista. Originalitate? Fiecare din operele sale în mișcare poate fi cumpărată – de voi, de mine – și jucate din nou după bunul plac al proprietarului. În seara cu pricina, în cadrul festivalului

Dar dacă în zilele noastre publicul ar fi actorul principal al spectacolului? Unii artiști concep dispozitive permeabile care se constituie în tot atâtea invitații de a le fi tovarăși de joacă, tot atâtea sisteme care adreseză întrebări legate de activitatea lor.

La Bâtie, La Ribot prezintă integralitatea unei producții pe care o plimbă de-a lungul și de-a latul Europei, prin galerii, sau săli de spectacole.

Un alt exemplu e din toamna lui 2006, de la Grü, acest teatru-laborator condus și animat cu panaș de Maya Bösch din Zürich și de Michèle Pralong din Valais, între 2006 și 2012, la Geneva. Sunteți poftiți în compania a vreo zece persoane să luați loc pe un trunchi de copac, ca și cum v-ați afla la mijloc de codru des. Talaș pe jos. În față, un ecran de cinema. Priviți. Șase tineri își alină spleen-ul într-o cabană. Unul fugă pe un drum pustiu, plonjează într-un lac. Ati spus cumva bizar? Filmul acesta semnat Frédéric Lombard este un preambul la

„Utzgur!”, spectacol al belgiencei Anna Van Brée – costumieră și scenografă care lucrează în România. Sfârșitul actului întâi. și schimbare de spațiu. De data aceasta, sunteți într-un hol inundat de neoane, unde zac ici și colo alte trunchiuri, pe post de bânci. Vă așezați unde vă cade bine. Niște necunoscuți – actorii – viernuiesc printre spectatori. Bolborosesc fragmente dintr-un text, jurnal de bord, un aglomerat de gânduri și de evenimente, totul iscat de pana unui autor din Valais, Mathieu Bertholet. Prindeți din zbor crâmpeie dintr-un text care se rostogolesc din toate direcțiile.

Desigur, aceste două piese nu sunt din aceeași plămadă. Prima s-a ivit dintr-o

DOSAR



La Ribot • foto: John Sisson

cultură a performance-ului, cea care se înrădăcinează în experimentele anilor 1970. Artistă de origine madrilenă, stabilită azi la Geneva, La Ribot regenerează codurile acestei practici în felul său extravagant. La rândul ei, Anna Van Brée se înscrie aprioric într-o abordare mai textuală a scenei. Dar aceste creații ilustrează un gen în sine, pe care îl vom numi teatru „permeabil”. Trăsătura sa distinctivă? Permeabilizarea graniței străbune, a acestui peretetransparent – „cel de-al patrulea perete” – care fundamentează o parte a esteticii realiste. Aceasta își trage seva de la sfârșitul secolului al XIX-lea, din actorul și regizorul francez André Antoine, înainte să-și dobândească titlurile de noblețe cu rusul Constantin Stanislavski, unul din părinții teatrului de artă. Căile acestui teatru „permeabil” sunt multiple: în cele două exemple menționate, artistii împrumută din lumea artelor plastice nu doar spațiile de predilecție – hale, centre artistice – ci și dinamica sa deambulatorie. În calitatea dumneavoastră de spectator, sunteți rugat să intrați în joc.

Din acel moment, totul se schimbă pentru amator. Acesta nu mai este doar martorul unei acțiuni, judecătorul mai mult sau mai puțin degajat al unui performance, estetul

care se bucură de o faptă temerară. Este și agentul unei mișcări, rugat să-și ordoneze libertatea, încurajat să culeagă, să-și elaboreze cheile de lectură, să contribuie prin deplasările sale la construirea unui sens deschis prin natura sa. Aici, teatru nu mai are vocația de a simula o liturghie mare, ci de a croi căci mai directe de acces individuale. Este oare o întâmplare dacă acest tip de propunere proliferează acum, în era ecranelor atotputernice și hipnotizante? Unii artiști mizează pe o estetică centrifugă, sugerând că organizarea centripetă a spațiului și a lumii este o ficțiune, afirmând că privirea este o alegorie, că o operă este mai întâi un teritoriu geografic, sensibil, estetic.

Despre acest teatru „permeabil” vom spune că se distinge prin atenția pe care o acordă spectatorului ridicat, la fel ca interpretul, la rang de obiect de studiu sau, măcar, de observare. Să luăm bunăoară un spectacol-limită, în toate sensurile cuvântului, „Libido sciendi”, al regizorului francez Pascal Rambert. În iunie 2008, publicul festivalului „Montpellier danse” descoperă o comedie bufă cu o puternică încărcătură erotică, într-un spațiu blagoslovit, numai bun pentru aşa ceva, fosta mănăstire a Ursulinelor. Pe la miezul nopții, dansatorii

Ikue Nakagawa și Lorenzo de Angelis se dezbracă. Au în jur de douăzeci de ani, sunt frumoși și stârnesc emoție. Cei doi se apropiu în tăcere, ea îl apucă de penis, se sărută. Se despart preț de o clipă. El o urmează, pune mâna pe ea, se preface că o posedă. Timp de aproximativ patruzeci și cinci de minute, își epuizează gesturile care exprimă dorință, cu priviri inexpressive, cu o precizie anatomică, dând senzația că repetă o kama sutra searbădă, a cărei regulă ar fi de a nu trece niciodată la fapte. Totul fascinează în această execuție vecină cu o demonstrație de măiestrie.

Dar „Libido Sciendi” dă adevărata măsură a sa la Geneva, la teatrul Grü, în 2010. Pascal Rambert își schimbă dispozitivul: relației frontale clasice din Montpellier, îi substituie o hală în care spectatorii, după bunul lor plac, fie se așeză pe jos, fie stau sprijiniți de vreun stâlp. Ikue Nakagawa și Lorenzo de Angelis – cuplu în viață – își reînnoiesc ceremonialul. Aceleași gesturi ca la Montpellier, aceeași tăcere plină de nerăbdare, aceleași gâfăieri. Ceea ce frapează însă aici nu e doar aliajul spiritului și al instinctului, al capului rece și al trupului fierbinte, este spectacolul unei comunități destabilizate. Iată-ne și voyeurii și obiecte ale voyeurism-ului semenilor noștri. Ne privim, ghiftindu-ne cu doi erotomani care au făcut legământ să nu juiseze. Pândim la celălalt tulburarea care ne cuprinde – sau nu. Pe scurt, căutăm să aflăm cine suntem, când teatru se golește de bariere: dualitatea scenă-sală, ficțiune, costum...

Acesta este efectul acestor dispozitive: îl supraexpun pe spectator; iar suma indivizilor pe care o formăm devine spectacol în sine; o fabulă etnologică și politică. În septembrie 2014, La Ribot, actorii-performeri Juan Loriente

La Ribot • foto: Ursula Kaufmann



și Juan Dominguez provoacă vâlvă la La Bâtie. Semnează în trei „El Triunfo de la libertad” – „Triumful libertății”. Programul anunță prezența celor trei artiști pe scena Comédie din Geneva. Stupoare, nu apar în seara premierei. În locul artiștilor promiși, trei promptere longitudinale aşezate pe scenă, distanțate între ele, se încumetă să monopolizeze atenția publicului. Aici, teatrul se exhibează, împrumutând sobrietatea unei catedrale fantomatice: ștângile, prăjinile, scripeții sugerează un ritual vechi.

Și atunci, de fapt, ce vedeați? Din fotoliile voastre, citiți în tăcere textul ce curge cu litere albe pe ecran. E vorbade un cuplu Tânăr de miri spanioli care căștigă o călătorie de nuntă în Cuba. Pe insulă, petrec o seară memorabilă într-un cabaret, în care un negru uriaș sparge nuci cu propriul falus. Cu o jumătate de veac mai târziu, același cuplu se întoarce în cabaret și regăsește fenomenul, incapabil să repete isprava, fiindcă i-a scăzut acuitatea vizuală... Povestea este banală. Ea se împletește cu considerații despre plăcintis, fericire, împrumutate de la filosofi. La Ribot și tovarășii ei de scenă își râd de rutinele noastre, de cele ale cuplului tradițional, de turistul aflat în căutare de exotism, de cele ale spectatorului de teatru.

De ce provoacă scandal un astfel de dispozitiv? De ce atâtia oameni se socotesc trași pe sfoară, după cum afirmă „Le Temps”, în ediția sa din 4 septembrie? Directoare a festivalului La Bâtie, Alya Stürenburg, atribuie aceste reacții unor aşa numite probleme de comunicare. „Până în ajunul premierei, artiștii credeau că vor urca pe o scenă. De aici programul și caietul de sală care le anunță prezența pe podium. Spectatorii au venit în speranță să-i

vadă pe performeri, iar iritarea aprigă a unora dintre ei provine tocmai din această frustrare.” Să zicem. Săpând mai la temelie, acest antispectacol perturbă pentru că pune publicul să devină autoreflexiv, sugerându-i o droarie de întrebări rare formilate ca atare: ce aștept de la o reprezentare? Care e semnificația comunității pe care o creăm la teatru? Care este prețul a ceea ce văd? – întrebare pe care La Ribot o punea deja în ale sale „piezas distinguidas”. Pot să mă ridic și să plec de la reprezentare înapoi de sfârșit? Sunt oare în stare să mă răzvrătesc?

În seara premierei, majoritatea martorilor vor rămâne până la sfârșit. Mulți se vor întreba, chiar după oprirea prompterelor, dacă spectacolul chiar s-a terminat. Întrebăta în „Le Temps”, La Ribot propune această cheie de lectură: „Și dacă libertatea n-ar fi de partea noastră – libertatea pe care ne-am luat-o –, ci de partea spectatorilor –, libertatea care le-a fost oferită, cea de a vedea ceea ce vor? Cu o zi înapoi de premieră, ne-am dat seama că prezența noastră pe scenă urma să fie un filtru între public și discursul nostru. Un discurs voit amăgitor care vorbește despre veșnicele repetări ale lucrurilor. Trupurile privitoare ale fiecărui spectator sunt cele care constituie partea însuflețită a spectacolului. La fel și textul. Prezența sa în curgere, ritmul...”

„El Triunfo de la Libertad” aruncă o lumină extremă asupra acestui teatru permeabil. O formă îl silește pe spectator să se activeze – măcar mintal. Să ia poziție. Să-și reconsideră dorința de ficțiune. El devine întâi de toate subiectul unei povești ce așteaptă să fie scrisă, a sa, cea a felului în care se raportează la eveniment. În 2007, Asociația pentru dans contemporan de la Geneva, găzduiește spectacolul „Histoire(s)” alcătuirea

Olga de Soto. Pe scenă, niciun interpret, doar un ecran pe care rulează un film. Se succed niște chipuri frumoase, marcate de ani. Sunt persoane în vîrstă care vorbesc despre premiera din 25 iunie 1946 la Théâtre des Champs-Elysées din Paris, a legendarului spectacol „Tânărul și moartea”, realizat de Roland Petit. La aproape șaizeci de ani după ce a fost creat, artistă a găsit un mănușchi de martori. Fiecare relatează ce ține minte dintr-o noapte de teatru. Rămășite ale unei emoții. Acest documentar este un simbol: pentru un scurt răstimp, spectatorul este cel care ține afișul.

Traducerea: Nic Weisz

Alexandre Demidoff, comentator cultural, critic de teatru și de dans din 1994, la *Nouveau Quotidien*, la *Journal de Genève* și la *Gazette de Lausanne*, apoi la *Le Temps*, încă de la *Înfințare* (1998); titular al rubricii *Culture & Société* la *Le temps*, între 2008 și 2015.

Există un teatru specific elvețian?

Structuri, tendințe și protagoniști în teatrul elvețian de expresie germană

Dagmar WALSER



King Size, regia Christoph Marthaler • foto: Christophe Raynaud de Lage

Elveția este o țară mică în care se vorbesc oficial patru limbi. Această stare de fapt stă la începutul micii mele incursiuni în teatrul elvețian, fiindcă e un aspect reprezentativ. În teatrul elvețian, granițele lingvistice și limitele culturale impuse de acestea par a fi mai importante decât granițele naționale. Prin urmare, artiștii din partea vorbitoare de limbă franceză a Elveției (de exemplu, în Geneva și Lausanne) se orientează mai degrabă către sistemul de teatru francez, în timp ce oamenii de teatru din Elveția de limbă germană sunt foarte legați de scena teatrală din Germania și Austria.

Tocmai scena de teatru din partea vorbitoare de limbă germană a Elveției – despre care este vorba în cele ce urmează – nu poate fi concepută fără

vecinii ei. În primul rând, legătura e creată de limba și referințele literare comune. În al doilea rând, tinerii din școlile de teatru din Zürich, Berna, Hildesheim, Giessen sau Viena studiază împreună indiferent de pașapoartele sau orașele lor de proveniență. Nu în ultimul rând, culturile teatrale sunt, de asemenea, conectate între ele, pentru că au la bază un sistem teatral similar: precum în Germania și Austria (și spre deosebire de Franța și Italia), în Elveția vorbitoare de limbă germană există două structuri de teatru independente în esență una de celalătă, dar care coexistă împreună. Există, pe de o parte, așa-numitele teatre de stat, care dispun de clădiri ale lor, de ateliere proprii și de un ansamblu angajat pe tot parcursul anului. În mod

tradicional, în aceste structuri se joacă preponderent teatru de repertoriu, mai mult pentru un public burghez. Standardele teatrale clasice reprezintă punctul forte al repertoziilor, însă găsim în ele și dramaturgie actuală și forme mai contemporane de teatru. În Elveția, nu numai orașele mari, cum ar fi Basel, Berna sau Zürich își permit să aibă teatre de stat, ci și orașele mai mici au astfel de teatre instituționale, care asigură localnicilor „porția teatrală de bază” și constituie platforme culturale locale importante.

Pe lângă teatrele de stat, există așa-numitul teatru „liber” sau „independent”. Născut în anii '70 și '80 ca o alternativă la templul de artă elitist al publicului burghez, termenului și acestui tip de teatru i se asociază și astăzi încă atributul de politic și experimental, chiar dacă o întrebare precum: ce mai poate însemna astăzi termenul de „liber”? a condus în ultimii ani la discuții polemice în lumea teatrală. Scena independentă este formată din teatre mai mici și o rețea de trupe de teatru independente care de regulă nu au propriile spații de joc, ci își prezintă spectacolele pe scena diverselor teatre (de producție). Spre deosebire de teatrele de stat, trupele de teatru independente nu pot accesa finanțări continue, pe termen lung, ci trebuie să depună pentru fiecare proiect de fiecare dată noi aplicații la organismele de finanțare publice și private. Din acest motiv, teatru independent are uneori reputația de teatru „sărac”, lucru care poate fi adevărat comparat cu alte situații din interiorul Elveției, însă raportat la ce se întâmplă dincolo de granițele naționale, devine o checiune

Is there a Swiss theater? Structures, tendencies and stars in the German speaking Swiss theater

Theater critic Dagmar Walser is writing about the diversity of forms in German speaking Swiss theater in this postdramatic era when all interactions are not only allowed but encouraged. Giving a lot of examples - from Christoph Marthaler to Milo Rau and Rimini Protokoll - the author concludes by saying the final aim is the internationalization of the Swiss stage. The key word is cooperation between Swiss artists and artists from other countries and Dagmar Walser believes this will be the future of the local stage.

relativă. Fiindcă în comparație cu țările străine, teatrul independent primește o susținere bună din partea orașelor și a cantoanelor. Sub acest aspect se explică și diversitatea și vitalitatea acestuia.

Teatrele de producție, cum ar fi Gessnerallee Zürich sau Kaserne Basel sunt înfrățite cu teatre similare din alte țări și au colaborări peste graniță. Din punct de vedere estetic, aceste teatre de producție s-au apropiat în ultimii ani în foarte multe puncte, însă modul lor de lucru diferă în continuare mult. Mai ales creatorii de teatru din generația Tânără (precum Thom Luz, Tomas Schweigen, Anna Sophie Mahler) se folosesc de această situație pentru a profita (artistic) de calitățile specifice ale ambelor structuri.

În completare: Volkstheater

Pe lângă teatrele de stat și teatrul independent, Elveția mai dispune de un teatru important și vibrant, și anume Volkstheater (teatrul popular), care atinge, de asemenea, în fiecare an, o audiență de ordinul milioanelor. Acestea sunt în mare parte formate din amatori, care se organizează în asociații și realizează anual câte o piesă. Mulți mizează în primul rând pe comedii și pe divertisment, însă în ultimii ani au început să existe și proiecte în care amatori și profesioniști împart aceeași scenă sau își dezvoltă proiecte proprii. Teatrul popular se regăsește în special în regiunile rurale și beneficiază, în baza tradiției, de un puternic sprijin în rândul comunității locale.

Chiar dacă în ultimii ani s-au născut proiecte inovatoare în special la marginea acestor trei sisteme teatrale diferite, ele rămân principalele trei linii de referință care marchează teatrul elvețian.

Direcții estetice în teatrul elvețian

La fel cum nu se pot trage granițe geografice și naționale în interiorul teatrului elvețian, nici teatrul elvețian în sine nu se dezvoltă, din punct de vedere estetic și al conținutului, separat de

vecinii săi. Creatorii de teatru din Zürich, Basel și Berna se confruntă cu aceleași probleme precum cei din Viena și Berlin, iar tendințele teatrale din ultimii ani pot fi observate atât într-un loc, cât și în celălalt. Astfel, în sensul „teatrului post-dramatic”, termen devenit punct de referință pe plan internațional datorită bestseller-ului cu același nume scris de expertul în științe teatrale Hans-Thies Lehmann, se observă o tendință către forme mai performative și orientate spre proiect. Îi sub acest aspect, teatrul independent a jucat un rol inovator și a pus mereu și mereu sub semnul întrebării relația cu publicul. Aceasta a condus, de asemenea, la multe forme așa-zise participative, în care spectatorii nu mai urmăresc pasiv spectacolul scenei din întunerul spațiului destinat publicului, ci sunt încurajați să fie ei însiși activi. În special generația mai Tânără orientată către teatrul experimental pare în ultimii ani tot mai doritoare să părăsească spațiile de teatru tradiționale și a început să creeze parcursuri prin oraș sau spectacole în spațiul public.

Ca nouă direcție de bază în peisajul teatral din ultimii ani s-a afirmat teatrul-documentar. În spațiul de expresie germană, termenul de teatru documentar se referă la anii '60, în care autori de teatru precum Rolf Hochhuth și Peter Weiss apeleză concret în textele lor la resurse istorice și politice. Rolf Hochhuth prezintă în piesa sa, „Der Stellvertreter” / „Vicarul”, felul în care Papa Pius al XII-lea a fost complice în al doilea război mondial la uciderea nemurărilor evrei, din cauză că a tăcut, iar Peter Stein transpună în piesa „Die Ermittlung” / „Ancheta” dosarele din procesul de la Frankfurt privind Auschwitz-ul într-un oratoriu cântat pe diferite voci de către gardienii și deținuții din lagărele de concentrare.

Spre deosebire de aceste forme timpurii de teatru documentar, care în mod clar luau o poziție morală, majoritatea formelor contemporane tind mai mult să arate cu degetul și să stârnească întrebări decât să aducă acuzații politice.

Un punct de plecare al noului teatru documentar a fost, probabil, succesul colectivului de teatru elvețiano-german Rimini Protokoll. Elvețianul Stefan Kaegi și colegii săi germani Helgard Haug și Daniel Wetzel s-au cunoscut în timpul studiului la Institutul de Studii Teatrale Aplicate din Gießen, și activitatea lor se distinge prin faptul că aceștia nu lucrează cu actori profesioniști, ci cu așa-numiții „experti ai cotidianului”.

În funcție de subiect și de proiect, adună prin casting oameni cu experiențe specifice și încurajează să își prezinte povestea pe scenă ca într-un „ready-made”.

Așa au ajuns în ultimii ani să-și aducă povestea pe scenă constructori de prototipuri de cale ferată, lideri religioși musulmani care cheamă poporul la rugăciune, specialiști din toate domeniile vieții de zi cu zi – și astfel au pus sub semnul întrebării așteptările clasice despre ce înseamnă un actor sau o acțiune bună. Prin această metodă și prin multe formate noi, de multe ori redate la scară mică, Rimini Protokoll a depășit granițele dintre teatrul de stat și scena independentă și își prezintă adesea spectacolele în contexte internaționale.

Tot mai mult în ultimii ani s-a făcut remarcat și Milo Rau, un elvețian care de asemenea a făcut furori dincolo de granițe. El și-a început activitatea teatrală cu grupul IIPM (International Institute of political murder) și cu așa-numitele „Re-enactments” ale unor evenimente istorice. Astfel a procedat și în producția „Ultimele zile ale lui Ceaușescu”, în care a reconstituit pentru scenă cu actori români procesul și moartea cuplului de dictatori români până în cele mai mici detalii. Sau în „Hate Radio”, unde a transpus cu ajutorul unor actori din Rwanda material documentar într-o emisiune a postului de radio RTLM, post care a jucat un rol central în timpul genocidului din Rwanda din 1994. Prinț-un amestec de muzică pop actuală, bună dispoziție și instigare la război, acest post de radio s-a făcut complice la genocidul a un milion de etnici

tutsi și etnici hutu, pentru care a fost condamnat ulterior și de către Tribunalul Internațional pentru Crime de Război.

Milo Rau este astăzi unul dintre regizorii cei mai explicit politic din Elveția, el trăiește în Germania și Franța și își caută subiectele în locuri în care depistează crize și situații trecute cu vederea. Și el este un om de teatru care nu rămâne blocat în formate tradiționale, ci lucrează cu mijloace multimedia și a folosit în ultimi ani forma unui tribunal de teatru pentru prelucrarea conflictelor politice (Congo, Moscova, Zürich). Faptul că proiectele sale generează un interes mare în presă este parte a efectului pe care îl cauță în spațiul public și a interesului lui pentru teatru.

În ultimii ani, pe lângă acești protagoiști au apărut mulți creatori de teatru în special tineri, care apelând la material documentar au pus sub semnul întrebării condiția teatrului și au blurat constant limita dintre ficțiune și documentar, dintre act actoricesc și interpretare.

Pentru a doua oară anul acesta, regizorul Boris Nikitin, născut în Basel, a realizat programul festivalului „It's the real thing”, în care a cuplat tocmai acest trend cu problematicile estetice care decurg din el.

În completare: Christoph Marthaler

Cel mai renomut „export teatral” al teatrului elvețian este și rămâne Christoph Marthaler. Producțiile sale au călătorit în întreaga lume, iar estetica sa specifică a făcut demult istorie teatrală. Aici întâlnim preponderent o stare de spirit sentimentală, de inspirație dadaistă, redată de cele mai multe ori prin seri muzicale, în care personaje fără povești lineare, captive în afara timpului lor, își dezvăluie viața interioară. În spectacolele lui domină dragostea pentru marginali și pentru ciudați și o privire către acea lume care, prin faptul că oferă posibilitatea întoarcerii în trecut, surprinde în mod scliptor prezentul. Activitatea lui teatrală nu ar putea fi imaginată fără scenografa



Rimini Protokoll • foto: Christian Schnur

Anna Viebrock și fără alți colaboratori fideli care l-au însoțit de-a lungul anilor. Faptul că multe din spectacolele realizate de Marthaler în teatru și operă au fost considerate spectacole specific elvețiene, indiferent dacă acestea au fost concepute în Groenlanda, în Basel sau la Lisabona, este doar unul din punctele din gândirea despre o estetică națională de teatru. În același timp, cariera sa este, probabil, ceva specific: ca muzician și om care a studiat la o școală de circ franceză, el a lucrat mult timp în scena independentă, până când, având deja 40 de ani, a reușit să aibă parte de recunoaștere internațională. Din 2000 până în 2004 a fost readmenit în Elveția, oferindu-i-se funcția de director al Schauspielhaus Zürich. Deși această perioadă a fost pentru toți iubitorii de teatru una dintre cele mai palpitante din ultimele decenii, în cele din urmă echipa sa a eșuat în logica de gestionare a politicului și a fost nevoie să părăsească orașul cu un an mai devreme decât era planificat.

Tinta finală: internaționalizarea

Așa cum la granițele Elveției specificul elvețian mai poate fi doar rar întâlnit, influența internațională a crescut în ultimii ani, chiar și în teatru. Până în ultimii ani, reprezentările internaționale au fost singurul semn distinctiv

articulat de festivalurile de teatru anuale devenite tot mai mari (Theater Spektakel Zürich, La Bâtie Geneva). Deși aceste festivaluri sunt încă puncte importante de întâlnire și de conexiune, mai ales atunci când este vorba despre reprezentări intercontinentale, există, pe lângă acestea, de la sine înțeleasă, cooperări cu colegi din alte culturi (teatrale) și țări, mai ales din partea artiștilor independenți. Cooperări care se întâmplă, tocmai, și dincolo de spațiul de expresie germană. În lumea dansului și a artelor performative, limba engleză s-a impus demult ca limbă de scenă, dar chiar și în teatrele de stat pot fi observate în ziua de azi supratitrări, la spectacolele unor regizori precum Richard Maxwell, Victor Bodó, Alvis Hermanis sau Kornél Mundruczó.

În ultimii ani s-a afirmat o puternică dramaturgie germană contemporană, însă lipsa de autonomie a teatrului elvețian o împiedică să fie deosebit de plină de viață și de interesantă. Nici una din aceste două afirmații nu reprezintă un paradox, dimpotrivă!

Cioburi de dans elvețian

Anne DAVIER

17

În Elveția, dansul are particularitatea de a se fi regenerat în ultimii douăzeci de ani, printr-un neîncetat du-te-vino, cu protagoniști și de aici și de aiurea. Trei exemple: coregraful Guilherme Botelho, brazilian stabilit la Geneva, mai întâi ca dansator la Ballet de Genève, apoi cu compania sa, Alias. Unii din interpreții săi, precum australianul Kyle Walters sau ungurul József Trefeli, au devenit, la rândul lor, coreografi ce muncesc în Elveția. În perioada de patru ani cât s-a aflat în rezidență la Schauspielhaus, coregraful americană Meg Stuart a adunat în jurul ei câteva talente, dintre care neozeelandeză Simone Augterlon, azi coregraf-performer de renume, a rămas și s-a stabilit între Zürich și Berlin. William Forsythe, un alt american, care îi succede lui Meg Stuart, l-a determinat pe genevezul Ioannis Mandafounis să ia pe calea practicii coregrafice.

Numeți artiști elvețieni din lumea dansului s-au văzut nevoiți să se formeze în altă parte, din lipsă, până în 2011, a structurilor pedagogice profesionale în Elveția. Unii dansatori, ajunși coreografi, nu se întorc din sejururile lor în străinătate: Thomas Hauert din Soleure s-a stabilit astăzi cu compania sa, ZOO, la Bruxelles. Alți câțiva efectuează un adevărat du-te-vino stimulativ, precum Gilles Jobin: format la Ballet Junior din Geneva, se înscrie la centrul Rosella Hightower din Cannes, face primii pași la Théâtre de l'Usine din Geneva, se stabilește la Londra cu coregrafulă și dansatoarea spaniolă La Ribot, înainte să se întoarcă în țară, mai întâi la Lausanne, apoi la Geneva. Franco-elvețiana Marie-Caroline Hominal, dansatoare, performer și coregraf, a rămas multă vreme când la Geneva, când la Berlin, la fel ca Martin Schick, la Fribourg și Berlin. Acest slalom



Ossip Mandelstam, Ioannis Mandafounis • foto: Gregory Batardon

În Elveția, dansul se bucură azi de o recunoaștere internațională, similară cu sora sa franceză și verișoara belgană. Bucăți de parcurs alese și preocupări artistice care dezvăluie unele din tendințele actuale - în cele ce urmează.

are avantajul de a mai struni rigiditatea sistemelor de susținere. Franco-prusaca Perrine Valli exemplifică acest dar malicioș al ubicuității, cu nesfârșite deplasări între Geneva și Paris, care o fac să fie socotită rând pe rând elvețiană și pariziană. Susținută de ONDA (Oficiul Național Francez de Difuzare Artistică), în vederea turneelor ei în Franța, de fundația elvețiană pentru cultură Pro Helvetia, în vederea turneelor din afara Romandiei și în străinătate și de municipalitatea și cantonul Geneva, în vederea muncii sale de creație, această artistă își gestionează dubla apartenență și profită de ea.

Numele pomenite mai sus și încă multe altele făuresc identitatea dansului contemporan în Elveția. Aceasta are o absolută legitimitate, cu un „pol de excelență” care s-a dezvoltat în acești ultimi zece ani în zona Geneva. Acești artiști, purtând marca „Elveția”, vorbesc engleză, franceza, spaniola, germană, maghiara, italiana, flamanda, portugheza sau greaca. Parcursul lor, munca lor, preocupările lor artistice, se constituie în tot atâtea florilegii inspirate de câteva universuri contemporane și specifice.

Swiss Dance fragments

Dance benefits in contemporary Switzerland from an international recognition similar to the one its Belgian cousin enjoys. In Switzerland dance has the particularity of being regenerated in the past 20 years due to a constant international exchange between Swiss artists and their peers in different countries. Dance critique Anne Davier explains the phenomenon and gives examples to illustrate her arguments.



Encore, Eugénie Rebetez • foto: Augustin Rebetez

Ioannis Mandafounis, un grec care are vizibilitate

Grecia sa natală se reduce la o insulă: Samos, 500 km², în apropiere de Turcia. Mama lui Ioannis este geneveză, tatăl grec, amândoi dansatori, lucru care-l stârnește devreme pe Ioannis să vrea să facă dans și el. Se formează mai întâi la Conservatorul din Atena, apoi la cel din Paris, își începe cariera internațională de dansator la Opera din Göteborg, ajunge la Nederlands Dans Theater din Haga și, în cele din urmă, va face parte din prestigioasa companie a lui William Forsythe, pe atunci la Frankfurt. La douăzeci și opt de ani, întoarcere la origini, la Atena, unde pune bazele primei sale companii. Înțelege însă repede că în Grecia totul se va face „de mântuială”. Și atunci, dorește să bată în lung și în lat cealaltă țară a sa, Elveția. La Geneva se reîntâlnește cu Fabrice Mazliah, fost dansator al lui Forsythe și crează cu el PAD, un duo care face vâlvă și îi deschide ușile celebritatii internaționale. Urmează mai multe piese, dintre care încântătorul *Eifo Efi*, din nou cu Mazliah. Cu experiență căpătată la școala experimentală a lui Forsythe, Mandafounis și Mazliah propun cu *Eifo Efi* o investigare a tensiunii produse între imagine și percepția ei, cu un sol din oglindă, pentru a multiplica imaginile trupurilor învălmășite într-o serie de mișcări și de vorbe în permanentă metamorfoză. De o rigoare absolută, dar susținută de niște dansatori pur sânge, piesele lui Mandafounis, dincolo de o

anumită radicalitate, purcă la o evaluare a materiei în spațiu, care crează un efect de hipnoză. Suntem fascinați de zelul său exploratoriu, felul său calm și burlesc de a îscodi fiecare poziție a corpului, logica sa ludică, cu trimiteri dese la copilărie, perioadă de descoperiri liminare.

Eugénie Rebetez, materia comică-duioasă a solo-ului

Să pornești de la tine, de la copilărie, de la camera ta, de la idolii tăi fantomatici; asta face coregrafa și dansatoarea Eugénie Rebetez în primul său solo, *Gina* (2010). Eugénie își petrece copilăria la Mervelier, în regiunea Jura. La cincisprezece ani, se stabilește în Belgia, unde obține diploma de maturitate în dans la Louvain-la-Neuve. Apoi, este admisă într-o școală importantă de arte, la Arnhem, în Olanda. Întoarcerea în țară și o întâlnire decisivă la Zürich: cu dansatorul și regizorul Martin Zimmermann și cu muzicianul Dimitri de Perrot. Joacă sub coordonarea lor în *Oper Opis*, piesă burlescă și acrobatică, prezentată în toată Europa. Un suflu, un elan care îi dau, mai mult ca sigur, curajul să se arunce trup și suflet într-o muncă personală. La douăzeci și cinci de ani, Eugénie zămislește această primă creație, *Gina*, o oră de revârsare comică, de autoficțiune dansată, de tinerețe „pe repede înainte”. Dacă acest solo frapează atât de mult, dacă înduioșează atât de imediat publicul din Elveția și din Europa, nu e doar pentru că artistă trece atât de minunat de la un gen la altul (e balerină, regină de comedie muzicală, artistă de bâlci, cântăreață...). E și pentru că se contopește cu povestea ei, pentru că există în *Gina* câteva note distinctive care o definesc doar pe ea, pudorile și nebuniile ei de copil. *Gina* se hrănește din această trecere de la idolatria copilărească, la manifestarea unui trup. *Encore*, următorul spectacol (2013), duce mai departe această linie, între peisaje intime și clișee răsuflate, cu o artă a schiței care s-a dezvoltat și mai mult – vorbim aici de luarea în stăpânire a

Glassed, Yann Marussich • foto: Gregory Batardon



esențialului. *Encore* nu are nevoie de nimic altceva, decât de un fundal negru care să semnifice jocul metamorfozelor sale. Ceea ce înduioșează în aceste prime două piese ale lui Eugénie Rebetez nu este doar adevărul unei intenții care i se potrivește interpretei, ci este mai ales o artă a dramaturgiei și o stăpânire a timpului. Uneori, artiștii tineri au tendință să se risipească. Nu și Eugénie Rebetez. Într-o singură oră, ea nu epuizează nimic și te face să-ți dorești să afli mai multe.

Yann Marussich, iubirea ucigașă

Intimitatea și solo-ul, ca surse subterane pentru a-și astămpăra setea de creativitate. Artistul genevez Yann Marussich, născut în 1966, efectuează această muncă exigentă de vreo cincisprezece ani, pentru fiecare din piesele sale: imersie în introspectia propriului corp. Rezultat: o serie de performance-uri „imobile”. *Bleu Provisoire*, *Morsures*, *Traversée*, *Nuit de Verre*, *Bleu Remix*... Titluri ca niște poeme pentru o serie de solo-uri a căror miză de căptăi este căutarea mișcării infime (cea mai organică, cea mai firească din toate), în lentoarea extemă. Pentru Marussich este vorba de trasarea unui drum fluu. Nicio premeditare, nicio scriitură coregrafică propriu-zisă, ci mai degrabă o stare coregrafică în



Anechoic, Cindy Van Acker • foto: Julien Descombes

Drift, Cindy Van Acker • foto: Louise Roy



care corpul trece înaintea mentalului. „Nimeni nu știe încotro se-ndreaptă mișcarea în toată această lentoare. Nici performerul, nici spectatorul”, explică artistul. Yann mai vorbește foarte des și despre o „călătorie în infinitezimal”, de o deschidere a unui spațiu-timp aparte, de o omitere a timpului. Spectatorul devine astfel actorul unui prezent comun. Și aşa este, performance-urile lui Yann

Marussich sunt niște călătorii pe cât de pătrunzătoare, pe atât de istovitoare, în timpul cărora timpul se curmă. În 2003, bunăoară, performer-ul rămânea culcat timp de cinci ore, nemîșcat și gol într-o vitrină, având drept tovarăși mii de furnici. *Autoportrait dans une fourmilière* era o expunere nudă și o întoarcere spre sine, în sine. Baletul era creat de fluxul circulant de furnici; la început, nu le vedea decât pe ele, muncitoare agitate pe trupul și fața performer-ului. Mai apoi, te uitai la el, la nepăsarea lui, la pielea lui care se înfioră, la venele lui, la trupul lui în adormire. Orice operă e, desigur, autobiografică, deoarece, în realitate, când creăm, nu vorbim decât despre noi. Dar solo-urile lui Marussich se înrădăcinează adânc în intim. Dar despre ce intim sau infim este vorba? În *Bleu Remix* (2007), toate lichidele ce se scurg din el (muci, sudoare, lacrimi, urină) sunt albastre. În *Bain Brisé* (2010) ieșe cu maximă lentoare dintr-o vană plină de cioburi de sticlă tăioase. Aceste două solo-uri, prezentate în lumea întreagă, vorbesc despre durere și moarte, despre pericol și angajament, dar și despre metamorfoze, despre atenția față de sine, despre control și despre cedare. Socotite (în mod greșit?) doloriste, performance-urile lui Marussich îl poziționează pe artist pe un prag – o mică linie de fisură dincolo de care totul poate bascula, inclusiv publicul, dacă îl urmează. Performer-ul precizează: „Cu riscul de a forța o ușă deschisă, când pătrunzi adânc în propria intimitate, ea

devine aceeași pentru toți. Autoportretele mele nu sunt narative, ci poezii fizice, o privire într-un lăuntru deschis înspre lume. Oricine se poate recunoaște aici.” La Marussich, totul începe printr-o vizuire. Pentru *Autoportrait...*, este cea a trupului său, având în locul capului un furnicar. Obiectul visat devine spectaculos, suferind mai multe metamorfoze, înainte de a se descoperi plenar. Uneori, acesta se reduce la o imagine seminală. În furnicar, inima lui Yann Marussich își încetinește ritmul bătăilor, până la treizeci pe minut. Marussich se apropie de o stare critică, dar capacitatea sa de anduranță fizică și psihică este un cântec de iubire adresat vieții.

Cindy Van Acker, de la zero la cincizeci și trei

În 2000, Cindy Van Acker își dădea drumul să cadă de pe o masă, fără nicio reținere, fără să-și amortizeze în vreun fel căderea. Spectacolul se numea *Corps 00:00*, ca să semnifice căutarea gradului zero al trupului. Dansul este, conform expresiei lui Rudolf Laban, esențialmente un „poem al efortului”, prin care propria sa materie se născocetează neîncetat. Cindy Van Acker, o flamandă sosită la Geneva ca să danseze în baletele de la Grand Théâtre, și-a urmat apoi drumul într-o muncă personală uimitoare. Fiecare din piesele sale, începând cu *Corps 00:00* și până la *Ion*, în 2015, este socul unui trup niciodată văzut înainte, mai mult elementar decât liric, mai mult magnetic decât armonios,



Dancewalk, Foofwa d'Immobilité • foto: David Rossetti

mai mult transfrontalier decât statoricită pe o certitudine – fie că ne referim la un punct de vedere anatomic sau intelectual. Întrupările și posturile lui Cindy Van Acker sporesc misterele unui pre-limbaj, ale unei profunzimi, ale unui flux care par să traverseze trupul și să-l însuflețească. Acestei interiorități îi răspunde o politică a epidermei, a lentorii și a respirației care permite să vezi în ce măsură profunzimea trupului se revârșă spre suprafață. Trupul, pielea, devin spațiu scenic. Înaintea ei, coregraful Gilles Jobin șlefua deja intens această materie. Trupul, acest „senzor sensibil”, parte a lumii și însuflătoare a sa. Nu mai există limite între trup și lume: cele două se întrepătrund în orice senzație. Radicalitatea și simplitatea dispozitivelor lui Cindy Van Acker, coregrafice și scenografice, conduc la această înlanțuire infinit de complexă. Coregraful surprinde însă și mai multe, când, nu demult, multiplică trupul în piese cu grupuri expansive și sparge cadrele scenice tradiționale, precum în piesa *Anechoic*, scrisă în 2014 pentru cincizeci și trei de dansatori. *Anechoic* se înscrise într-un vast peisaj în aer liber și începe la asfințit. În primele scene, dansatorii, așezați unul lângă celălalt, formează o linie întunecată în depărtare. La sfârșit, ei sunt împriștați pe jos, aproape de public. Între aceste două momente, ei vor fi parcurs mai bine de o sută de metri în noaptea incipientă și în tacere, se vor fi alcătuit în duo-uri, își vor fi zvârlită îmbrăcămintea de culoare închisă pe jos și vor fi spart linia și ritmica originale.

Mai mult decât un dans, *Anechoic* construiește un peisaj care evită pe nesimțitea contemplarea, ca să se ordoneze după trupurile în mișcare. Așezarea sa se dezvoltă în spațiu pe mai multe nivele. La mare depărtare, legânându-se, dansatorii formează șiruri și se grupează ca niște note pe o partitură muzicală. Apropiindu-se, masa lor compune o societate sudată, dar niciodată cimentată, niciodată imobilă. Când grupul sedezintegrează, dansatorii desenează un torrent de forme, ca și cum s-ar fi împrăștiat pe jos o grămadă de bijuterii. Duo-urile cresc, se absorb reciproc și formulează în canon o *drama* implicită. Trupurile sunt plastice, iar această plasticitate le pune în raport direct cu peisajul. În spate, întinderea vastă, spațiul vid, dar deloc inert. Dinamizat, acesta e populat de asperități vibrante și de urme lăsate de trecerea grupului. Peisajul și dansul sunt gândite aici împreună. Și ceea ce mai trebuie cucerit este dansul acestui spațiu, întrucât *Anechoic* accentuează realmente peisajul și experiențele pe care le putem face cu el.

Foofwa d'Immobilité, practica gesturilor

Schimbarea cadrelor obișnuite ale expunerii, iată ce face de ceva vreme încocăce Foofwa d'Immobilité. În 1998, Tânărul dansator părăsea compania lui Merce Cunningham, alături de care a învățat atât de multe. S-a întors la Geneva, orașul său natal și a prezentat trei solo-uri pline de virtuozitate și de cutezanță, demonstrații ale

temperamentului său. În 2015, având alături o interpretă care cântă la trombon, mergând-dansând, Foofwa realizează o jocuriune a orașelor de la La Chaux-de-Fond, la Yverdon-les-Bains, trecând prin Neuchâtel. E vorba de *Dancewalk*, adică o inscripționare coregrafică de o sută de kilometri. Fiecare metru face obiectul unui dans elaborat. Ca dancewalker, Foofwa realizează o performanță sportivă, dar și socială, etică și estetică. Alături de compania sa, Neopost, Foofwa își conduce de șaptesprezece ani publicul în demersurile sale exploratorii și, în calitate de „cercetător în dansul practic și teoretic” (acesta e felul în care se etichetează), își reappropriază mijloacele de vizibilitate. *Dancewalk* își conține propriul mod de întrebunțire. Încercarea de a-l înțelege permite să vezi ceva esențial în demersul artistic al coregrafului. Ce face Foofwa când practică *dancewalk*-ul? Pune din nou în cauză banalul unui gest, îl performează și îl articulează cu gesturile spectatorului. Cu un drum, explorează ceea ce circulă, ceea ce contaminează și este pus în comun cu publicul, în munca palpabilă a gestului său. Își acordă posibilitatea să vadă ce rezonanță au pașii celorlați în pașii săi. Emmanuel Lévinas afirma că etica se decantează într-un raport *face à face*. Dispozitivele intersubiective instalate de Foofwa conțin posibilitatea de a împărtăși o legătură etică, precum și corolarul ei – o transformare atât pentru performer, cât și pentru spectator.

(Cu mulțumiri lui Alexandre Demidoff de la ziarul *Le Temps*, pentru că mi-a pus la dispoziție arhivele personale.)

Traducerea: Nic Weisz

Anne Davier are un master în litere, un master în psihologie și științele educației și o diplomă a universității de artă, dans și performance. Din anul 2000, lucrează la ADC, Asociația pentru Dans Contemporan, la Geneva. Între 2004 și 2011, a fost consilier al fundației Pro Helvetia, pentru dans, iar astăzi este expert independent pentru dans și performance la Pro Helvetia. În 2012, a înființat asociația Illlico pentru punerea în operă a proiectelor editoriale legate de dans.



foto: Adrian Bulboaca

Radu Afrim: „Cu un CV construit din Shakespeare și Cehov ești mai bine văzut la Judecata de Apoi”

Pompilius ONOFREI

Unul din elementele de atracție ale anului 2015 la Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu îl constituie - atât pentru specialiști, cât și pentru spectatorul de rând - tripticul teatral semnat Radu Afrim și format din spectacolele „GIRAFE Fabulă urbană #1” și „BIZONI Fabulă urbană #2” după textelete catalanului Pau Miró și „TATOO”, de Igor Bauersima și Réjane Desvignes. Inedite și palpitante alegeri în peisajul

montărilor din România, spectacolele pot fi de-sine-stătătoare; însă văzute împreună îți subliniază necesitatea celor trei puncte minim-necesare care pot determina starea de echilibru. Fragil, aşa cum aparent e, sau devine totul în viziunile scenice ale regizorului.

Focus-ul Radu Afrim al premierelor din primăvară a reprezentat și un pilon al ediției a XXII-a Festivalului

International de Teatru de la Sibiu, dovedind (în ciuda ne-focusatei programări), pentru spectatorul inspirat, o unitate a texturii regizorale, sau cel puțin o tindere către un punct, absolut virtual, al echilibrului fragil aparținând unei etape de creație.

Încercăm să îl deslușim, într-un dialog cu creatorul acestor noi „țesături dramatice”...

Pompilius Onofrei: Legile fizicii, dar și cele ale vieții, precum și dicționarele ne spun că există trei stări de echilibru detectate în acest univers: stabil, instabil și indiferent. Nimic, nici măcar în concept, despre starea de echilibru fragil, cea atât de experimentată (și trecută cu vederea - ca un etern hop) în cotidian, dar văzută ca excepționalitate în cazul mersului acrobatic pe sărmă. Trecând la metaforă - dacă fragilitatea e numitorul comun, ce fel de echilibru și în ce fel îl determină ea în cazul acestor

alegeri „Afrim-Sibiene”? Unde să căutăm centrul de greutate?

Radu Afrim: Cred că cel mai interesant se vede societatea cu ochii celui ‘fragil-echilibrat’. și mereu în piesele care mă atrag există acest anti-erou construit în contrast cu puterea. Dacă ar fi să fac teatru pur politic aş exclude total puterea - deci ar lipsi polul cel mai important al politicului, aşa că nu fac teatru politic. Mă încăpățânez să fac în continuare un teatru social din care observ că lipsește intenția personajelor (îmi cer

scuze pentru folosirea acestui termen care-mi displace total) de a lupta. Ele sunt aruncate în niște bătălii din care se întâmplă să mai iasă și învingători. Ceea ce spune mult. Îmi vin în minte Max din *Plastilina*, Adam Geist, cei doi frați din *Pillowman*, Dora din *Nevrozele sexuale* sau Iris din *Bolul peștelui auriu*. și aici, la Sibiu, în *Bizoni* s-au întâlnit toate fragilitățile lumii într-un animal de care ai lipi orice etichetă, numai asta nu. Inițial am vrut să fac doar acest text, însă mi-am zis că e necesar să echilibrez peisajul cu *Girafele*

INTERVIEW | Radu Afrim: With a CV full of Shakespeare and Chekov a director is welcomed at Judgment Day

One of the most successful Romanian directors, Radu Afrim makes an ironical argument when saying what Scena.ro quotes as the title. He is a constant researcher for new plays and rarely goes back to the classics only to “remix” them in an original, flamboyant way. In this interview Afrim focuses on the three shows based on new plays (by Pau Miró, Igor Bauersima și Réjane Desvignes) he staged in the National Theater in Sibiu, one of the main events in this year’s edition of the Sibiu International Theater Festival.



Bizoni • foto: Adrian Bulboaca

– în care am pompat umor atât cât s-a putut. „Girafe” e un text mai explicit social - o femeie încearcă să înteleagă ce i se întâmplă, ce anume îi scapă pentru a avea o viață apropiată de cea pe care și-ar dori-o (deși această imagine e și ea blurată); cred că reușește să priceapă și, culmea, chiar să acționeze când nimeni n-ar fi crezut. Unde mai pui povestea travestiului, răsărit odată cu primele raze ale comunismului... După cum știi, am recontextualizat social povestea. Ce mi-e Spania franchistă, ce mi-e România comunistă? Și ce mi-e România acestor ani, recăzută în primitivism? Când femeia refuză să credă că își acceptă condiția de sclavă sexuală nu doar a bărbatului ei și al altora, dar și al televiziunii... Ca să nu semene totul perfect cu ceea ce trăiesc femeile fără educație azi în România, am jonglat cu o inocență retro. Transfer mereu inocența mea din anii '70 pieselor datează în acea epocă. Pentru mine 'după blocuri' înseamnă anii '70 și nu un ritual postdecembrist prin care se sanctifică băiețașii care s-au nașscut la bloc și au sărit direct în BMW.

P.O.: *Și colectivele cu care ai lucrat sunt oarecum diferite, cuprinzând întreg 'arsenalul' sibian: trupa principală, secția germană, studenții. Par alegeri intenționate. Care au fost descoperirile tale în aceste experiențe de comunicare teatrală?*

R.A.: Pentru *Tattoo* ezitam la rolul principal, pe Ali Deac îl văzusem într-un

spectacol excelent al secției române din Sibiu, dar nu m-a interesat acolo. Chiar vroiam să organizez un casting. Însă Ali și-a dorit atât de mult rolul, încât am cedat. Și bine am făcut, pentru că lucrând împreună mi-am dat seama ce potențial are. Acum mi se pare de nelipsit din cele 3 producții. În *Tattoo* toată echipa e de top. Nu pot decât să sper că acest spectacol, care vorbește despre arta contemporană, deci despre formă versus mesaj, să aibă public și de acum încolo. *Bizoni* e un spectacol fizic făcut cu Andrea Gavriliu; era singurul layout care-mi convenea pentru acest text postdramatic, care mai era și 'fabulă urbană' pe deasupra. N-am mai făcut niciodată un spectacol atât de fizic și nu știu dacă o să mai fac curând. Aveam nevoie de actori tineri, e un text cu copii, am organizat un casting cu studenții din Sibiu, am ales bine (de multe ori aleg prost la castinguri), există și dubluri, există și actorii din *Girafe* care invadă *Bizonii* pentru singurul moment funny din spectacol. E ca și cum aş fi dat cu spray 'Jacques Tatì' într-o încăpere impregnată de Bergman. A fost interesantă și împărțirea zilei de lucru în două: dimineața *Bizonii*, seara *Girafele*. Aveam și noi nevoie să rădem la lucru și asta se întâmplă la *Girafe*. În sensul că orice autohtonizare a unor texte europene are partea ei de grotesc. Când lucrurile par să între într-un *cul de sac* (adică „hai mă”, că asta nu se poate) vine absurdul. Și ce

poate fi mai românesc decât absurdul? Forma ne salvează din nou ca popor. Când n-am avut conținut, am găsit mereu o formă în care să îmbrăcăm această lipsă de conținut. Și aşa am făcut istorie. Am inventat Dadaismul. Care e greu vandabil în aceste vremuri în care vrem să înțelegem totul. Faptul că se vinde greu și chiar lumea teatrală îl detestă (cronicaři, în ignoranță lor, întrebă când nu pricepe o piesă: „ce-s cu dadaismele astea?” - dezacordul inclus) m-a determinat să fac din Dadaism vedetă la Gala HOP. Actorii sibieni sunt experimentați, au făcut mult Purcărete, au trecut prin Zholdak, dar pot susține și realismul cerut de Cărbunariu. Când am ajuns acolo (acum a fost prima dată) știam asta. Totul era să rezoneze și cu mine. Printre altele mi-am dorit foarte mult să-i ofer roluri importante căștigătorului Galei HOP 2014, Ioan Paraschiv, absolvent și el al școlii sibiene de teatru. Și cred că a făcut treabă bună.

P.O.: *Și au rezonat: în trei stări, aparent disjuncte - precum cea de concretețe a detaliului fragil din „Girafe”, de visare (și mai palpabil-fragilă) din „Bizoni” și de dinamism lucid-static din „Tattoo” - și totuși textura e comună (sigur, e clar „afrimică”), astfel încât nu te prea lasă să te îndepărtezi de la un anume parcurs care doar din perspectiva păsării ar putea prinde contur. E o ghicitoare aici?*

R.A.: Am dorit ca *Tattoo* să nu aibă nicio legătură cu dipticul catalanului, nici ca zonă de idei, nici estetic. Decorul lui Buhagiar din *Tattoo* e din cu totul altă poveste decât cel din *Bizoni*, deși aparține același excelent scenograf. De altfel, stilul de joc al nemților nu prea are multe în comun cu cel al românilor. Ce contează e disponibilitatea celor implicați în joaca asta.

P.O.: Așadar - ghicitoarea se-nfiripă doar în mintea spectatorului. Și totuși, cât de important e, crezi, ca aceste spectacole să fie văzute dintr-o suflare? Sau într-un pachet minimal, cel al dipticului catalan? Iată - în Festivalul Național de Teatru 2015, „Bizoni” e programat în ultima zi (1 noiembrie), singur-singurel. Sigur, spectacolul se susține excelent și de sine stătător, sau se poate constitui chiar într-o frumoasă invitație de turism cultural..., dar - până-ajungi la Sibiu - nu suferă?

R.A.: Vreau să-ți spun că în copilărie

nu cunoșteam decât un singur volet al tripticului *Grădina Desfătărilor*. Atâtă aveam eu într-o carte. și totuși mă incita, mă excita, mă ducea undeva. Nu înțelegeam nimic, nici n-aveam nevoie. Nu cred că am rămas cu traume din cauza asta. Spectatorii FNT-ului nu vor pricepe ce e cu invazia de actori importanți ai Teatrului din Sibiu pentru doar cinci minute (!!) în savana Bizonilor. Pentru mine e amuzant, poate fi și riscant, dar mai ales poate fi luată ca o lecție de modestie din partea unor actori de roluri principale care vin la București să construiască un contrapunct comic la tristețea familiei bântuite. Deja au fost spectatori din București sau de aiurea să vadă dipticul, mă îndoiesc că acesta ar fi avut șansa turismului cultural de tip *Faust*.

P.O.: Pentru că am pornit de la noțiuni legate de echilibru - trebuie specificat că textele lui Pau Miró (scrise în 2008 și multipremiate internațional) provin dintr-o „trilogie animală” (cum însuși autorul o numește), completată de o „fabulă urbană #3”, intitulată „Lei”. Ai în perspectivă o întregire a acestui tablou dramatic?

R.A.: Nu neapărat. E foarte bună și a treia piesă. Mă gândesc că poate o caută și o citește un alt regizor mai Tânăr. Pentru că regizorii consacrați nu citesc dramaturgie contemporană. Unii mai și declară că și-ar pierde vremea regizând așa ceva. Știi ei ce știu... Cu un CV construit din Shakespeare și Cehov este mai bine văzut la Judecata de Apoi. și cum teatrul românesc e foarte apropiat de cele bisericești (chiar știu câteva cronicărese care s-au închis într-un blog și lucrează la un pachet de legi conform cărora femeile vor intra în sala de spectacole doar cu basma pe cap), lucrurile se leagă. În *Lei* e nevoie de puțini actori, iar mie nu mi se dă voie să lucrez cu mai puțin de cinci actori la un proiect. Motiv pentru care piesele cu doi sau trei actori rămân mereu în stadiul de lectură nocturnă la veioză. și unele sunt excelente. Deși nu neapărat de consum. Deci nu sunt nici pentru teatrul privat. De la noi.

P.O.: Și, trăgând o fină linie: e un statement care ar putea fi conturat din acest parcurs sibian? E o etapă? Și dacă da - cum ai descrie-o?

R.A.: Păi, la trei spectacole făcute în patru luni e clar că se poate numi „etapă

sibiană” pur și simplu. Intensă, nu comodă (pe scena teatrului se joacă în fiecare seară, iar eu am o problemă cu spațiile de repetiții mici) dar și calm-ardelenească, cu momente dificile (unul a fost acela când nu i-am lăsat pe actori liberi de Moș Nicolae și i-am pus să dea declarații pe propria răspundere că vor liber de Moș Nicolae. S-a lăsat cu lacrimi și remușcări). Pentru mine a fost interesant de lucrat cu oameni dintr-o școală de teatru pe care n-o știam (am descoperit doi actori foarte-foarte buni printre ei) și cu o echipă tehnică profesionistă. Pasionată. și cu respect față de artist. Nimeni din afară profesiei nu știe cât e de important regizorul tehnic. El bine, la Sibiu am simțit că am regizor tehnic. Sunt multe teatre importante în care e jale la acest capitol. și directorii instituțiilor ridică din umeri neputincioși, pentru că aceștia sunt angajați pe viață.

P.O.: Ce grad de libertate a impus această primă, dar amplă colaborare cu naționalul sibian? Și care-au fost gradele de libertate pe care regizorul le-a lăsat la îndemână actorilor?

R.A.: Toate gradele de libertate posibile în ce privește alegerea textelor, opțiunea estetică, casting cu toți actorii și studenții sibieni plus colaboratorii pe care i-am cerut. Astă în ce privește libertatea mea. Cât despre libertatea actorilor: minimă. Nu e doar vina mea, ci și a Andreei Gavriliu care e foarte strictă pe mișcare (și ar mai încăpea!). În general eu le ofer o doză mai mare de libertate actorilor comici. Dar tot ca să mă distrez eu la repetiții. Apoi, în buza premieriei încep și aici restricțiile. În genul de spectacol pe care-l fac - orice gând/gest, ca să nu mai vorbesc de situații venite din altă zonă estetică (reziduuri cu care actorii vin de obicei în repetiții și chiar în spectacole), se vede ușor și nu dă bine deloc. Chiar dacă poate fi prizată de public ușor. și pot zice că actorii sibieni au înțeles asta și spectacolele sunt păstrate așa cum le-am făcut împreună.

P.O.: Ne aflăm în preajma Galei Tânărului Actor HOP, de care ai pomenit în discuție și nu pot să nu profit de ocazia de a sta de vorbă cu artizanul acestui nou concept în organizarea și înfățișarea Galei HOP care, iată, de trei ani se desfășoară cu un entuziasm de netăgăduit al tinerilor participanți la Costinești. E un nou suflu, necesar, e o

nouă abordare pe care te-aș ruga să o detaliiez...

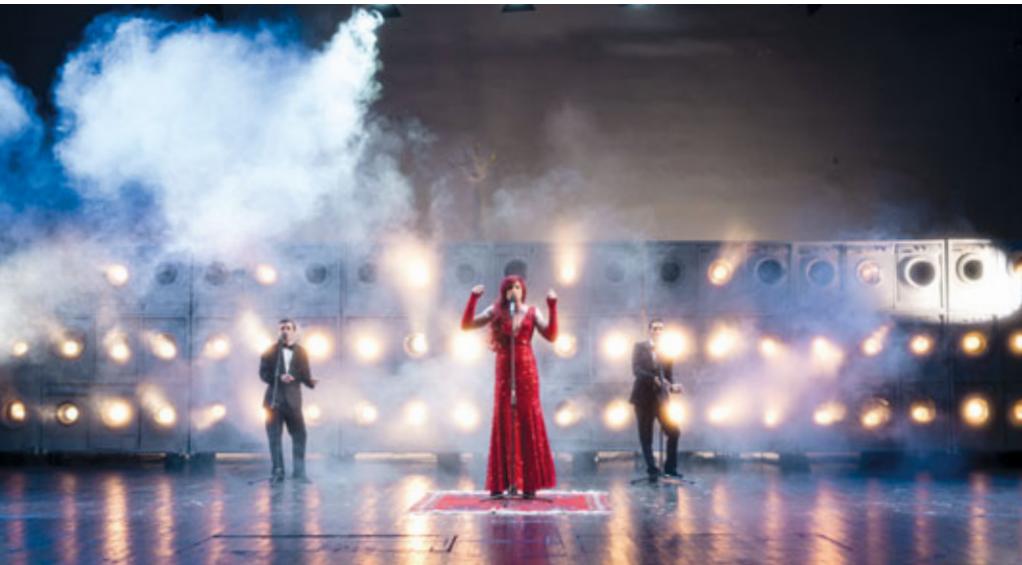
R.A.: Lucrând la conceptul din acest an mi-am dat seama că de fapt le dau foarte mult de lucru actorilor pentru gală. Enorm. Teme de casă pentru vacanță. Conceptul principal e vizibilitatea lor maximă în timpul Galei și mai ales după. Am readus oameni influenți din film în Gală. În fiecare an am pus în jurul un regizor esențial de film, un producător „pe val”, oameni deschiși la minte și care înseamnă ceva pentru actorii care se arată pe ei acolo. Am încercat să-i țin departe de Gală pe cei care veneau doar pentru că „e la mare”. și care ar trebui să vină acolo pentru a semna contracte serioase cu actorii. Dar aici lucrurile nu depind doar de regizorul artistic. Avem și un workshop cu ‘finalizare’. Adică producem un show. Temele de concurs pe care le gândesc necesită lecturi, o documentare specială și resping locul comun, clișeele școlii și î trag pe actori înspre experiment. În general am încercat să pun într-o lumină bună lucruri ignorate sau detestate de profesorii influenți de prin școlile de teatru. E penal faptul că aceștia încearcă să le imprime studentilor propriile gusturi în materie de teatru când de fapt ar trebui să se rezume la a-i învăța să gândească un text și să-l spună corect. Însă exact asta nu fac cei mai mulți. La preselecție îi alegem exact pe cei cu personalitate, posibilele „oi negre” ale școlii, contestatarii, cei care s-au ecrat în timpul școlii păstrând astfel zona sălbatică a talentului cu care au venit de pe la casele lor. Cu alte cuvinte, pe cei al căror termen de garanție n-a expirat în trei ani de facultate. Din fericire au fost nesperat de mulți copii mișto de tot la Gală în acești trei ani. Care lucrează împreună spectacole prin spațiile care s-au mai deschis pentru ei. Evident că aş propune deschiderea unui teatru care să producă spectacole doar cu Hop-iști (și invitații lor), un demers care poate părea utopic. Însă mi se pare trist să văd cum deschiderea spre experiment a tinerilor se transformă în disponibilitate de „a face frumos” pentru amuzamentul gros al ăluia care pune banu’ jos. Sunt multe de zis, însă nu există contextul serios în care să se vorbească cu creionul în mâna despre toate astea, iar cele trei zile de septembrie ale lui HOP sunt insuficiente.

Queer meets Feminism.

Teatrul feminist al lui Radu Afrim

24

Cristina MODREANU



Girafe • foto: Adrian Bulboaca

Imaginea unui travestit incredibil de înalt - asemenei unei girafe ceiese din orice peisaj pur și simplu prin dimensiuni - îmbrăcat într-o rochie roșie sclipind orbitor m-a făcut să-mi dau deodată seama de puterea următorului paradox: succesul regizorului Radu Afrim (tradus cât se poate de concret în încasările ce provin din spectacolele lui) este el însuși o uriașă, benefică fisură produsă unui sistem teatral profund patriarhal în care regizorul a plantat sistematic imaginea Celuilalt - o imagine puternică, frontală, de neevitat, asemenei frumoasei „girafe” în rochie roșie și pantofi cu platforme immense care umple scena de la Sibiu. Dincolo de universul artistic extrem de personal și elaborat conform unei amprente unice, spectacolele lui Radu Afrim au marele merit de a fi construit multiple instanțe în care spectatorul este confruntat direct cu diferența, este expus întâlnirii cu Celălalt, pe care în viața de zi cu zi îl poate evita - și de obicei o și face.

De-a lungul timpului, personajele „altfel” omniprezente în spectacolele lui Afrim au lărgit spectrul unei umanități altfel reduse la câteva clișee în majoritatea spectacolelor de teatru românești, care nu fac decât să solidifice ierarhiile existente și să bată în cuie status quo-ul. Diferența, marginalii, oamenii ce produc fisuri sistemului prin însăși existența lor ce nu corespunde schemelor predefinite sunt chiar carnea spectacolelor afrimiene, sângele care le face vii și unice.

Frumoasa „girafă” este una dintre cheile de lectură ale piesei numite chiar *Girafe*, care a deschis la mijlocul lunii martie evenimentul Focus Afrim - un week-end dedicat prezentării celor mai noi trei spectacole create de regizorul Radu Afrim la Teatrul Național Radu Stancu din Sibiu. Având același autor, dramaturgul spaniol Pau Miro, precum și elemente de decor comune (scenografia Dragoș Buhagiar), cele două fabule urbane montate de Afrim

pe scena secției române a teatrului - *Girafe* și *Bizoni* - au generat două spectacole destul de diferite. Primul se bazează mai mult pe o atmosferă tipic afrimiană care pare să circule între spectacolele semnate de regizor, deopotrivă prin tratarea personajelor - accentul pe marginali, de care vorbeam mai sus - prin alegerea temelor muzicale și prin lucrul cu actorii, care devin elemente centrale, fiind supuși unor fine exerciții compozitionale care au puterea de a le releva potențialul. În *Girafe*, au această sănă deopotrivă actorii foarte cunoscuți ai teatrului - Mariana Mihu și Adrian Matioc, alături de un actor care își arată mereu noi fețe, înflorind după mutarea de la Tg. Mureș la Sibiu, Marius Turdeanu, dar și de un Tânăr actor mai nou venit în trupa sibiană, Ioan Paraschiv. Cu cel din urmă, regizorul a reușit un inedit experiment: a transformat cea mai masculină prezență posibilă într-o prezență queer, incitant de ambiguă. Mariana Mihu joacă personajul feminin principal al piesei, o femeie modestă, dar care ascunde nebănuite resurse de emancipare, arând încet ca o lumânare lângă un bărbat care își subscrive existența unei resemnări atotcuprinzătoare. Îndepărându-se la mile distanță de un posibil tratament patetic al textului, Afrim recontextualizează acțiunea, mutând-o în România anilor '60-'70, într-un oraș „de la mare” și traducând-o cultural pe înțelesul spectatorului local. Adaugă în plus doze considerabile de ironie caldă în tratarea personajelor, oameni caraghiosi dar sensibili, înduioșători prin felul în care își consumă zadarnic viețile. Mariana - personajele sunt numite cu numele reale ale actorilor - visează să aibă un copil, dar parcă mai mult decât atât visează la mașina de spălat pe care i-o prezintă zi de zi vânzătorul de

Queer meets feminism

Writing about three shows recently staged by director Radu Afrim in Sibiu, Cristina Modreanu observes they are both typical for Afrim's poetical universe and unexpected in terms of the themes chosen. Taping on the women's condition with his well-known combination of irony and empathy, Afrim designs a feminist theater with queer accents.

aparate casnice, vizitator perseverent, mesager al „societății de consum” (Adrian Maticoc). Bărbatul ei (Marius Turdeanu) își ascunde misoginismul în spatele sărăciei, refuzându-i femeii mica placere, chiar și când mașina îi este cumpărată de chiriașul lor care a câștigat la loterie. Enigmaticul chiriaș (Ioan Paraschiv) joacă ziua rolul unui tip obișnuit, dar își petrece noptile într-un club unde se transformă într-un spectaculos travestit. El și Mariana - care trece și ea la un moment dat printr-o spectaculoasă transformare când abandonează hainele anoste de casnică și redevine femeie - se împrietenesc fără să-și spună prea multe, aşa cum se întâmplă adesea cu oamenii care duc existențe duble, ascunzându-le atent sub pojghița subțire a aparențelor.

Queer meets feminism - în spectacolul lui Radu Afrim care pune sub lupă, prin intermediul acestor două personaje, categorii umane marginale în societăți cu mentalități înapoiate ca a noastră. Un accent de teatru social pe care regizorul nu a Mizat mai deloc până acum, considerându-l superficial. Iată însă că tot el demonstrează cum esteticul și socialul se pot reuni într-o demonstrație mișcătoare de solidaritate umană.

Personajele secundare din *Girafe* - tineri actori somăți și ei să treacă proba compozitiei devenind un grup de babe (ca un citat din spectacolele lui Alexandru Dabija) - preiau rolurile principale în *Bizoni*, cea de a doua fabulă urbană a lui Pau Miro. Registrul se schimbă aici, limbajul dezvoltat de regizor punând accentul pe expresia fizică, cei patru frați prinși în drama unei familii lovite de nenorocire după nenorocire exprimând prin dans ceea ce nu pot spune în cuvinte. Cei patru tineri actori - Vlad Bârzanu, Iustinian Turcu, Ali Deac și Cendana Trifan - sunt coordonați în acest dans ce exprimă viața lor interioară, un fel de jurnal al stărilor prin care trec, de către Andreea Gavriliu care a parcurs cu succes în ultimii ani drumul de la actriță la coregrafă, coordonându-și colegii cu mâna sigură. Dezechilibrul apare în scenele vorbite, când se simte că nu toți tinerii actori sunt pregătiți pentru aceste roluri complexe, de mare întindere, care presupun să se afle aproape permanent în scenă, trecând rapid de la mișcare la dialog și invers. Același Ioan Paraschiv

construiește bine rolul tatălui celor patru copii, un insăcăut și aparent lipsit de afecte, dar adevarata descoperire aici este Raluca Iani, aflată de multă vreme în trupa sibiană, unde a jucat roluri mici. Actrița combină în rolul mamei o expresivitate fizică perfect antrenată, dublată de forță unui joc mut, interiorizat, intens, în care explodează stări complexe - reușind să redea admirabil prin această combinație drama unei femei care nu-și mai găsește echilibru după pierderea unuia dintre copii.

Compozițional, spectacolul *Bizoni* e mai atent gândit să acopere scena mare a teatrului, iar câteva imagini, cum este aceea imaginând o Pieta alcătuită din două prezente bizare de oameni cu capete de bizoni, rămân puternice în memorie. Și totuși, ușor nehotărât pare aici regizorul, aducând în joc și proiecțiile video, în momente care nu adaugă un material consistent spectacolului, părând mai degrabă să aibă o funcție de recreație pentru actorii greu încercați în scenă. O scenă simpatică - coada la spălătorie - îi implică pe actorii care joacă rolurile principale în *Girafe*, metoda de citare încrucisată având efectul scontat când vezi spectacolele unul după celălalt.

Și fiindcă a venit vorba despre spălătorie, trebuie menționat desigur decorul lui Dragoș Buhagiar, construit pe efectul serialității: în scenă sunt aglomerate zeci de mașini de spălat, o invazie metaforică racordată atât la subiectul primei piese, cât și la cea de a doua, în care familia „bizonilor” trăiește dintr-o afacere dedicată spălării rufelor. Un zid de mașini de spălat în *Girafe*, se desparte în două, pe laterale, în *Bizoni*, construind imagini mobile, versiuni ale acelaiași univers casnic devenit închisoare interioară pentru cei care îl populează.

Dintr-un cu totul alt univers pare să facă parte cel de al treilea spectacol din seria Focus Afrim, *Tatoo*, de Igor Bauersima și Rejane Desvignes, montat la secția germană a Teatrului Radu Stanca. Deși decorul îi aparține acelaiași Dragoș Buhagiar, se simte aici tentația întoarcerii la „spațiile alveolare” tipice lui Radu Afrim înainte ca el să ajungă pe marile scene ale teatrelor naționale. În două camere minuscule sugerate prin piese de mobilier



Bizoni • foto: Adrian Bulboaca

diferite, așezate în fața publicului aflat pe scenă, are loc întreaga acțiune centrată asupra problematicii artei contemporane - subiect de mic interes pentru cei din afară acestui micro-univers, dar extrem de interesant pentru cei conectați într-un fel sau altul la artă. De altfel, starea artei contemporane/conceptuale, aflată în centrul dilemei „artă pentru artă sau artă pentru bani” e o bună metaforă pentru viața contemporană în general, confruntată cu prezența obsedantă a Banului, sub toate formele lui care ne domină și ne formătoarează greșit existența.

Spectacolul capătă o dimensiune în plus grație conceptului video creat de Andrei Cozla completat fericit de jocul neașteptat de intens și bine coordonat al actorului Ali Deac, în rolul artistului conceptual Tiger, care și-a tatuat întreg corpul, transformându-l în operă de artă.

Un Tânăr (și foarte special) performer român a făcut o observație foarte justă după prima ediție în 2014 a Platformei Internaționale de Teatru București cu tema „Viitorul este feminin”: „noi vorbim despre problematica queer, dar nu ne-am dat seama că și femeile sunt un fel de categorie gay în societatea românească.” Când vocea grupurilor vulnerabile social începe să se facă auzită - inclusiv în spațiu artistic - devine evident că ecoul ei ar putea fi mai mare dacă vocile separate se vor reuni, sau că vor să împărtășească ideile răspândite de celelalte grupuri vulnerabile. Dincolo de studii, de dezbatere și de programe europene care încearcă să echilibreze treptat lucrurile, în plan artistic s-a dat deja în ultima vreme tonul unor esențiale schimburi de idei, care contaminează treptat un public altfel mult prea puțin dispus la înțelegerea Celuilalt. Teatrul feminist pe care îl face Radu Afrim se integreză perfect în această direcție.

PROMO



Centrul
Național
al Dansului

CENTRUL

Vital pentru dezvoltarea coregrafiei contemporane

NATIONAL

Interfață dinamică între profesioniști și public

AL

Promovează spectacole, susține ateliere și cursuri de dans contemporan

DANSULUI

Încurajează cercetarea, experimentul și inovația

BUCUREȘTI

Un mediu favorabil dialogului autentic

WWW.CNDB.RO

Oameni care mișcă lumea

Explorarea fragilității cu Cosmin Manolescu

Silvia CAZACU

27

[*Fragile*] este o explorare intensă și bine gândită a relației cu spectatorul. Este un spectacol conceput să rupă bariere și să scoată oamenii din zona de confort, atât pe artiști, cât și publicul. La jumătatea lui iunie, spectacolul a fost prezentat pe 12 într-o locație secretă (un apartament din București), iar seara următoare a ajuns la CNDB, unde a avut un public mai numeros.

Într-o frumoasă după-amiază de iulie, m-am întâlnit cu Cosmin Manolescu ca să îl rog să îmi explice cum a creat [*Fragile*], cel mai nou spectacol al său. Am crezut că un interviu e suficient ca să clarificăm toate aspectele care au compus producția, dar mi-a fost evident după cele două ore de discuții că am reușit doar să schematicizăm principiile artistice care au stat la baza *Fragilității*. În discuția cu coregraful Cosmin Manolescu, care este și performer în propriul spectacol, alături de Giselda Ranieri (IT) și Tanja Andreeva (NO), am încercat să explorez structura spectacolului, într-un demers mai degrabă didactic: de la detaliu și justificări minore la privirea de ansamblu asupra spectatorilor sau a dansului contemporan.

Apariția [*Fragile*]

Totul a început ca o „explorare a corpului emoțional”, gândit de Cosmin în mai multe etape și având în considerare diferite elemente care conturau gândurile sale. Proiectul a fost conceput în cadrul proiectului *E-Motional: rethinking dance* și a demarat în 2014 la Bogliasco Foundation (un centru de rezidențe artistice lângă Genova), într-o rezidență alături de Ștefania Ferchedeu, producătoarea spectacolului. Apoi au urmat patru ateliere-audiții (la Porto,

Luxemburg, Riga și București) la care au participat peste 50 artiști din diferite țări, cu tema și formatul propuse de Cosmin, reprezentând cea de-a doua etapă de cercetare artistică alături de participanți. Au urmat două săptămâni de cercetare artistică la Riga, unde s-a încercat definitivarea echipei și elaborarea primei schițe a spectacolului. Echipa artistică și formatul final al spectacolului s-au finalizat în octombrie 2014.

Conceptul a fost propus de Cosmin, dar dezvoltat împreună cu ceilalți artiști. Într-o prima etapă la Riga s-au propus exerciții prin care cei patru trebuiau să se cunoască mai bine, unul din ele fiind cel al schimbului identității – s-a tras la sorți cine ce identitate își asumă pentru următoarele zile. Astfel s-au schimbat spații de locuit, haine, parole de pe laptop. Așa a apărut în spectacol transferul de identitate. Încă din perioada primelor ateliere a început să se dezvolte ideea călătoriei emoționale (*Emotional trip* cum îi spune Cosmin), un concept ce presupune un tratament pentru spectator: un masaj care se transformă într-o „călătorie emoțională și senzorială foarte puternică” asemănătoare cu proiectul Lygiei Clark (*Objetos Relacionais*), în care spectatorul are parte de o experiență bulversantă.



[*Fragile*] • foto: Alina Usurelu

O provocare a proiectului a fost să se creeze o punte de legătură între spațiul privat și vestitul *black box* – cum poate un spectacol care se poate întâmpla într-un apartament să fie performat și pe scenă? [*Fragile*] în formatul hibrid final prezentat în iunie 2015, este gândit să fie funcțional și pe scenă, aşa cum s-a întâmplat la Luxembourg și la Cluj dar să poată fi prezentat în orice format, experiența fiind diferită în funcție de spațiul ales.

Ce presupune experiența artistului?

Interacționarea cu spectatorii, o temă pe care coregraful încearcă să o exploreze din cât mai multe unghiuri, depășește orice limitare în cazul acestui proiect coregrafic. Există o încărcare emoțională puternică atât pentru performer, cât și pentru spectator, pentru că spectacolul nu se termină la final când pleacă publicul, fiindcă – „toată fragilitatea rămâne în noi”. Cosmin Manolescu a avut experiența piesei *Camera 1306* care l-a ajutat în proces, dar ceilalți artiști s-au expus pentru prima oară în acest fel.

Exploring fragility with Cosmin Manolescu

Starting from a recent dance production conceived by choreographer Cosmin Manolescu and inspired by a discussion with the artist, Silvia Cazacu writes an article dissecting this unusual participative experiment. Housed in private apartments as well as black boxes, *Fragile* is meant to explore both dancers' and spectators' fragility, playing with their states and provoking them to cross the boundaries, until getting involved in the piece.

DANS



[Fragile] • foto: Alina Usurelu

„Nici unul dintre artiști nu mai lucrase cu interacțiunea directă cu spectatorii și cu nuditatea directă” – a menționat coregraful. Dar Tanja și Giselda, cele care au rămas alături de Cosmin în proiect în final, sunt două artiste deschise și foarte curajoase cărora „le-a făcut plăcere să lucreze și să experimenteze lucruri noi”.

„Dansul e mai mult o experiență”

Coregraful a vrut să rupă barierele cu publicul, deoarece și-a dorit prezența directă și totală a celor prezenți. Mai mult, spectatorii devin pe rând performeri, iar la final artiștii dispar și lasă loc manifestării acelora care și-au asumat rolul de dansatori. „Publicul este adevăratul performer, care trebuie să lucreze cu el și să treacă peste niște bariere, trebuie să-și găsească locul, să aleagă unde vrea să se ducă, în ce cameră, pe cine vrea să vadă, e supus la diferite încercări, trebuie să fie curajos, trebuie să se dezbrace, să fie suficient de puternic să accepte un sărut sau să respingă sărutul respectiv”. Cosmin subliniază importanța sincerității în spectacol, atât a dansatorilor, cât și a publicului, aceasta fiind condiția principală a *[Fragile]*.

Am aflat de la el că și-a dorit să spargă tabu-ul legat de nuditate și să îi convingă pe cei prezenți să renunțe la inhibiții și să se alăture artiștilor. Astfel că a conceput finalul spectacolului care să niveleze distanța și diferența dintre cele două părți și să convingă publicul să renunțe la haine și să danseze laolaltă cu performerii, urmând ca performerii să se retragă și să lase spectatorii să fie ei însuși dansatorii. Cea mai mare parte dintre spectatori a fost deschisă la propunerea lui Cosmin Manolescu și a acceptat provocarea de a-și explora fragilitatea.

Light design-ul spectacolului a fost conceput tot de coregraf. Ideea a fost să lucreze cu surse diferite de lumină – a fost un moment în care o lampă mobilă devine un lasou, spre exemplu – ceea ce îi oferă spectatorului o călătorie în care experimentează inclusiv întunericul. Sunetul este și el o parte importantă, iar majoritatea melodii sunt de fapt propuse de public, prin schimbul de mailuri pe care aceștia îl au cu artiștii înainte de spectacol din locația secretă (când sunt rugați să răspundă la câteva întrebări). Bătăile inimii care apar din când în când în universul sonor îi aparțin lui Cosmin și au fost înregistrate în Japonia la Muzeul inimii (conceput de Christian Boltanski) din insula Teshima. Astfel, dansul inimii, în timpul căruia Cosmin își găsește un/o partener/ă din public și dansează împreună, simțindu-și bătăile inimii, se continuă și se dezvoltă și la nivel sonor. Momentul de laborator al dansului inimii din cadrul spectacolului „aduce oamenii aproape unii de alții foarte rapid”, ceea ce duce la un schimb emoțional puternic.

Am concluzionat împreună, în cadrul interviului, că *[Fragile]* este un spectacol puternic, care îți rămâne prezent în minte și în corp mult timp după ce pleci de la el. Pentru că te face să te simți bine în pielea ta, atât timp cât acceptă provocările artiștilor. și te face ulterior să „privești deschis și cu alți ochi”. L-am întrebat pe Cosmin dacă s-a gândit la proiect ca la ceva care are un impact pe termen lung asupra spectatorilor și mi-a răspuns că nu a gândit neapărat astfel, dar efectul a fost cu siguranță unul de durată. Coregraful și-a dorit un feedback de la public ulterior evenimentului și a avut parte de reacții diferite și interesante. Mai mulți spectatori au recunoscut că au regretat că nu au avut curajul să stea până la finalul spectacolului și că data viitoare cu siguranță o vor face. Cosmin susține că publicul feminin este mult mai deschis decât cel masculin să exploreze, să se deschidă, să discute despre probleme.

„Cameleonul fragilității”

Începutul și finalul sunt cele mai importante părți ale unui spectacol, iar finalul acestui proiect este de-a dreptul ieșit din comun. Fiecare variantă de spectacol are un început diferit. În

apartament, spectatorii vizitează pe rând camera conceptuală, camera magică și camera cu oglini, iar în varianta *black box*, piesa începe cu un party decis chiar de spectatori pe baza unui vot. Finalul care se adresează doar spectatorilor curajoși, este însă partea preferată a lui Cosmin, pentru că publicul capătă puterea de a decide ce se întâmplă și cum se întâmplă. Cosmin vorbește despre „labyrințul emoțional” care însă poate fi o experiență cu spectatorii și despre partea din *[Fragile]* când fiecare artist se retrage cu câte o persoană pentru a-și împărtăși secretele. Însă unul din momentul care îi place foarte mult este acela când cei trei se retrag și lasă spațiul să fie preluat de public. Acel moment „când publicul trebuie să rezolve finalul spectacolului”. Mai mult, în *[Fragile]* nu se aplaudă, „în momentul în care aplauzi, ai renunțat la tot spectacolul”, prin urmare „când nu aplauzi, nu există un final și spectacolul rămâne în tine”.

Spectacolul are mai multe părți permutable, cu excepția finalului dar este nevoie de o coerentă pentru a introduce publicul în atmosferă specifică. „Am avut destul de mult de lucru ca să concep un format capabil să ofere spectatorului o experiență totală a procesului de creație”, mi-a spus el. Mai mult, există un text repetitiv – *this is a masterpiece* – care este o auto-ironie și în același timp o referință la artistul Tino Sehgal.

Am mai aflat despre interesul coregrafului pentru mișcarea *in-between*, „descompunerea unui material coregrafic într-o multitudine de secvențe și care duce la o calitate specială a mișcării”. Spectacolul a fost regândit într-un proces de creație care este „împărtășit în timp real cu publicul”. De fapt, „întreg spectacolul este o repetiție pentru ultima jumătate de oră care devine spectacolul real”.

Fără de final...

Interviu, ca și spectacolul, a fost unul fără de final, cel puțin pentru mine. M-am tot gândit la ce am discutat, am reanalizat *[Fragile]* și mi-am dat seama că aproape trei luni mai târziu, îmi este greu să scriu despre spectacol. A fost o experiență completă, dar care încă se continuă și pe care aș repeta-o oricând.

Spectacolul ca moment expozițional: Tino Sehgal și Boris Charmatz

Mara NEDELCU

29

Cum ar fi dacă spațiul de joc din teatru ar deveni spațiul de joacă? Atât pentru artist cât și pentru spectator! Unde ar fi acel loc, cum ar arăta și ce s-ar întâmpla acolo? Tino Sehgal alege galeriile muzeelor de artă și le dă viață „construind situații”. Pentru asta se folosește de voci, mișcări ale corpului și interacțiunea umană. Iar Boris Charmatz îi urmează.



Tino Sehgal (al doilea din stânga din primul rând de sus) împreună cu o parte dintre colaboratorii săi pe treptele muzeului Martin-Gropius-Bau din Berlin. Lucrările sale nu sunt arhivate prin fotografie sau filmare, ci numai prin propria experiență: acestea trebuie trăite. • foto: Mathias Völzke

Câștigător în secolul 20 a ieșit individul! El a reușit să se ridice din mase, să stăpânească tehnica în folosul său, să pună un nume pe ecusonul de serviciu, să își personalizeze mașina, casa, viața. Să meargă pe drumul său, să fie altfel, să fie unic, să fie singur. Aventurat în propria odisee, ajunge să se încreadă numai în gadgeturile de care se înconjoară, dar se rătăcește printre străini și chiar uită încotro pornise. Artiștii secolului trecut au cântat filozofia solitudinii omului modern, dar acum a venit rândul unei noi generații să gândească în alți termeni spectacolul, spectacolarul și spectatorul însuși. Să se întâlnească, să împărtăsească și să aducă împreună indivizii atomizați. Se caută spiritul holistic renascentist în care artele se împletește armonios într-o experiență pur umanistă.

Tino Sehgal s-a format în anii '90 în domeniul dansului contemporan la universitatea de arte Folkwang din Essen, școală renumită pentru strânsa legătură cu compania Pina Bausch, timp în care a și studiat macroeconomia la Humboldt

Universität in Berlin. După ce colaborează în calitate de dansator cu Jérôme Bel, Xavier le Roy sau colectivul artistic Les Ballets C de la B, alege să creeze propriile proiecte coregrafice pe tărâmul artelor vizuale. Lucrările sale au fost prezentate, printre altele, la renumitele MoMA și Guggenheim în New York sau Tate Modern în Londra, iar în 2013 a fost laureatul Leului de Aur la Bienala de Artă de la Venetia după ce în 2005 fusese cel mai Tânăr artist reprezentând Germania la acest eveniment.

Anul acesta, la invitația festivalului Foreign Affairs și a muzeului Martin-Gropius-Bau, „Situatiile” marca Tino Sehgal au fost accesibile publicului din Berlin. Termenul de „Situatie” este folosit de către Sehgal referindu-se la crezul său artistic. El nu generează obiecte, artefacte ori colecții, ci momente expoziționale (*„moments of exhibitions”*). Și pentru că fiecare situație e unică în felul ei, lucrările lui Tino Sehgal nu sunt arhivate, nu există înregistrări ori cataloge. Astfel, vizitorul

trăiește o experiență cât se poate de autentică, e participant la un moment care i se întâmplă chiar lui și pe care îl împărtășește cu acei alții câțiva prezenți la locul faptei - artiști și spectatori.

Acesta este progresul

În curtea teatrului Haus der Berliner Festspiele am fost întâmpinată de un copil care m-a provocat lansându-mi întrebarea „ce este progresul?”. După ce am făcut câțiva pași ascultând opinile acestei fetițe despre diferențele definiției ale progresului, un adolescent i-a luat locul continuând atât discuția, cât și plimbarea. Când schimbul de idei devinea mai palpitant, o Tânără domnișoară a intrat în vorbă cu noi și l-a schimbat pe adolescent ca partener de discuție, povestindu-mi despre progresele ei personale. Ultima parte a plimbării am petrecut-o în compania unei persoane mult mai în vîrstă, ajunsă la vremea bilanțurilor. „This is Progress” a însemnat mai mult decât o invitație la plimbare și dialog, a fost o provocare de a deschide un spațiu intim al ideilor și impresiilor personale.

The show as an exhibition

Mara Nedelcu writes about two of the productions included in the program of the Foreign Affairs Festival in 2015 in cooperation with Martin-Gropius-Bau Museum in Berlin. Choreographer Tino Sehgal chooses galleries and museums for his Situations in which he uses body movements, voices and human interaction. A similar attempt makes Boris Charmatz with his new piece This is progress, presented in the same context.

Un loc deschis, abordabil în orice direcție sau sens, fără trasee sau intenții prestabilite a fost pregătit și în incinta muzeului Martin-Gropius-Bau. În lipsa unei scene, a scaunelor sau oricăror altor delimitări și marcări vizibile, vizitatorii și artiștii au împărtit același spațiu. Și nu numai atât! Într-o dintre săli se purtau discuții libere pornind de la teme actuale în contextul socio-politic curent și ajungând la realitatea din sală, spectatorului fiindu-i posibilă oricând intervenția: „Welcome to this situation”. Iar ca să îndepărteze orice barieră, „This Variation” prezentat pentru prima dată la DOCUMENTA în Kassel în 2012, se petreceea în întuneric, antrenând toate simțurile pentru a putea percepe corporile, dansurile, sunetele și mișcările din sală. Astfel, spațiul expozițional se transformă în spațiu public în care spectatorul nu mai este doar un oaspete, ci și participant.

O colectivitate temporară

În același spirit, în vara acestui an, muzeul Tate Modern din Londra a fost „ocupat” pentru două zile de *Musée de la danse*, compania din Rennes a coregrafului Boris Charmatz, împreună bineînțeles cu cei câteva mii de spectatori. Spectacolul de dans din renumita hală a turbinelor a fost creat în aceeași măsură de către dansatorii companiei cât și de vizitatori. Boris Charmatz a ținut o oră de dans deschisă, dezvăluind din secretele coregrafiei „*Levée des conflits*”. Dansatorii profesioniști se amestecau prin public și împărtășeau din practica lor formând împreună o colectivitate temporară. În acest dialog simplu și firesc, spectaculos era de privit bucuria sinceră de a se mișca, de a dansa, îmbrățișată la unison.

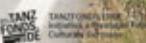
Un alt fel de dialog, de data aceasta între forme de exprimare artistică, se petreceea la etajele muzeului ce găzduiesc colecțiile permanente. Inspirați de momentele

emblematic ale artei secolului trecut, „20 dancers for the 20th century” aduce douăzeci de dansatori care rezumă prin mișcare istoria recentă a dansului contemporan. Dar cum dansul, ca și artele vizuale își găsește izvorul în realitatea de zi de zi, obiectele expuse în muzeu întregesc contextul istoric al momentelor coregrafice amintite de dansatori. În acele zile, am descoperit incinta Tate Modern ca loc de întâlnire între oameni și între arte, un loc unde am împărtășit cu cei din jur, am experimentat, ne-am jucat!

În jurul obiectelor s-au creat ritualuri de vizitare: în expoziții, în teatre, în muzee. Acum obiectele devin mai degrabă structura, pretextul unei situații, unei întâlniri, unei întâmplări. Aceste „momente expoziționale” sunt făcute să aducă împreună oamenii și disciplinele artistice, să provoace dialogul și atitudinile empatice. Și să îmbogățească experiența de spectator.

PROMO

Finanțat de
CONSILIU LOCAL
SI PRIMARIA
MUNICIPIULUI
TIMIȘOARA



Organizator



ccgtm.ro/fapt

Spectacole semnate de artiști ai dansului contemporan din Germania, România, Serbia și Franța

**FESTIVALUL
DE ARTE
PERFORMATIVE
TIMIȘOARA** **19–25.09.2015**

În viteze diferite

Sau cât de contemporan e teatrul românesc de azi

Cristina MODREANU

31

Trăim în lumi și în ritmuri diferite și totuși ne suntem contemporani unii altora. Ce înseamnă, în aceste condiții, „teatru contemporan” - un text în ale cărui personaje să te recunoști, tu, cel din sală? Un stil actoricesc împrumutând gesturile străzii? O estetică vizuală saturată de semnele vremii pe care o trăim - sau toate la un loc? Sau poate numai o viziune și un limbaj complet personal impregnat de neliniștile lumii de azi?

Într-un număr special, revista PAJ din New York lansa această temă - Being Contemporary/ Să fii contemporan, provocând o serie de artiști ai lumii de azi să răspundă unei serii de întrebări, luând ca exemplu opera proprie sau pe aceea a colegilor de breaslă: Ce face ca un spectacol, o piesă, o bucată muzicală sau un eseu să fie contemporane? Ce înseamnă căutarea elementelor contemporane pentru artele și publicul de azi? Cum este acest atribut - contemporan - recognoscibil și înțeles? Aceeași întrebare lansată în mediul artistic românesc cade pe un teren minat de neclarificarea unor tensiuni și paradoxuri locale. Cine spunea cu ani în urmă, din motive electorale clare, că există mai multe Români avea mai multă dreptate decât credea. Lăsând deoparte diferitele Români care se desenează din punct de vedere social, avem mai mult Român și din punct de vedere artistic. Pe scena de teatru locală - ca să ne rezumăm la ea - coexistă stiluri de teatru diferite evoluând în paradigmă temporale diferite. Altfel spus, artiștii trăiesc fiecare în timpul lui, iar timpul unora nu este cel prezent, anume secolul 21, anul 2015. Iar dacă celor de azi le e oarecum posibil, deși uneori neplăcut, să dea timpul înapoi ca să accepte și să găsească înțelegere pentru un spectacol care arată că și cum ar fi făcut cu 20 de ani în urmă, adică la mijlocul anilor '90, cei care încă trăiesc în



Perplex • foto: TCIS Arad

acea epocă - frumosul timp al haosului post-revolutionar - nu par să facă nici un efort să ajungă în zilele noastre.

Așadar, o bună parte din scena teatrală de la noi se bazează încă pe realizarea decorurilor - fie ele realiste, absurd sau metaforico-hiperbolice în stilul reteatralizării târzii - pe butaforie, care se acordă perfect cu stilul emfatic, patetic, teatral până la lacrimi al unor actori (de toate vîrstele) antrenați în demodatul stil stanislavskian al școlii românești (mai ales cea bucureșteană, fiindcă de la Cluj au venit în ultimii ani tineri actori mult mai interesanți).

O pătură subțire de artiști mai tineri (dar nu foarte tineri, fiindcă aceia își fac mâna exclusiv în spațiul independent și sunt forțați să facă un „teatru sărac”, fie că au auzit de Grotowski, fie că nu) au descoperit încă de la începutul anilor 2000 forța proiecțiilor video în crearea unor fisuri suprarealiste înăuntrul structurilor realiste ale pieselor contemporane.

Doar că, 15 ani mai târziu, proiecțiile video încă rămân mai degrabă ilustrative în spectacolele românești de teatru - cu excepția celor semnate de Carmen Vidu (care pornește de la un univers vizual, pe care îl pune în acord cu un text, niciodată mai important decât structura vizuală a spectacolului) sau ale lui Cinty Ionescu,

prezență fugărește în teatru, fiindcă nu își se dedică exclusiv. Chiar și atunci când elementele video „intră” în poveste, și încearcă să schimbe, în mod neașteptat, traseul predictibil al naratiunii, aşa cum se întâmplă foarte interesant în spectacolul *Femei/Bărbați* de Willy Russell, regia Vlad Massaci, scenografia Andu Dumitrescu la Teatrul din Rm. Vîlcea, realizarea efectivă te duce cu gândul la anii '90, când tot românul „avansat” își proiecta pozele de familie pe un cearceaf în curte. Când e vorba de dimensiunea vizuală a unui spectacol de secol 21 e nevoie de un profesionalism acerb, care nu lasă loc de „se poate și așa”, tocmai pentru că... SE VEDE! Se vede că nu avem ecrane de proiecție profesionale, se vede că proiectăm pe cârpe de un alb incert, nici acelea întinse bine, se vede că luminile de spectacol încurcă proiecția, și invers, iar detaliile contează enorm.

Dacă nu e perfect integrată în spectacol, e mai bine ca proiecția să lipsească pur și simplu, fiindcă imaginația spectatorului (contemporan) are propriile mecanisme de reglaj, ea așteaptă perfecțiune tocmai pentru că este suprasaturată de impulsuri vizuale. Teatrul nu-și poate permite să fie ruda săracă a televiziunii sau a filmului.

Pe lângă proiecții, un spectacol intră sub definiția de teatru contemporan și grație celorlalte elemente ale sale: **muzica** (ce

At different paces

The discussion on “what it means to be contemporary in art” is not new on the world scene, but is really at the beginning in the Romanian theater. Starting from this point, the essay articulates ideas regarding the type of actors and the themes and stage effects needed when it comes to contemporary theater productions. Theater cannot compete with television or film, so innovation in its own means it's the key.

PROFIL



Cerc, oglindă, transformare • foto: TCIS Arad

frumos e când ea este special compusă pentru spectacol și integrată în conceptul acestuia - cum se întâmplă în *Reunificarea celor două Corei* de Joel Pommerat regizat de Radu Nica la Teatrul de Stat din Arad, unde muzica e semnată de Vlaicu Golcea și cântată surprinzător de bine de actorul Andrei Elek), **costumele** (în același spectacol personajele sunt plasate prin costume nu doar într-un timp anume, ci și într-o clasă socială precisă - clasa de mijloc, acolo unde nefericirea cuplului devine o problemă demnă de analizat) sau **mișcarea** (aici e nevoie de atenție, fiindcă a ajuns un clișeu să folosești un mic citat de dans contemporan ca să subliniezi „trăirile contemporane” ale personajelor, în special când e vorba de cuplu; aşa cum se întâmplă în același spectacol cu micul *pas de deux* creat de Florin Fierioiu).

Dar toate aceste semne din spectacol pot fi contrazise sau subminate, puse în umbră sau chiar aruncate în ridicol de **stilul de interpretare**, a cărui recordare la ritmurile contemporane nu e tocmai ușor de făcut.

Poate cel mai greu fapt pentru actorul român de azi este acela că „eroul contemporan” a devenit în foarte multe cazuri non-erou sau anti-erou. Cum să faci să joci o ființă ștearsă, banală, semnificativă numai prin faptul că este exponentul celor mulți la fel de ștersi ca el/ea? În *Cerc, oglindă, transformare*, piesa tinerei autoare americane de mare succes, Annie Baker (premiul Pulitzer pentru teatru) toți „eroii” provin din această categorie, extrem de largă de altfel. Sunt ființe fie resemnate, fie frustrate, fie care nu și-au găsit încă drumul și încearcă să se salveze ca să nu ajungă asemenei celor din jur. Aduși împreună de un curs aparent inept care le promite redescoperirea sinelui, ei ajung să se cunoască unii pe alții și să pătrundă ceva mai adânc în propria rezervă deumanitate. Construită din scene

scurte, bazate pe exercițiile propuse de cursul respectiv, dar alunecând discret în intimitatea participanților, piesa are o impresionantă forță prin subtilitate. Iar regia lui Cristi Juncu se potrivește perfect pentru acest tip de scriitoră, regizorul dovedind, în fapt, aceeași calitate - forță prin subtilitate - pe parcursul unei cariere mereu preocupate de reimaginarea „eroilor contemporani”. Un ritm ceva mai alert, impus de heblurile care despart scenele, ar fi crescut poate impactul acestui spectacol simplu, adevărat, care aduce spectatorii foarte aproape de spațiul de joc rotund, parcă în dorință de a-i contamina cu speranța regăsitară de aceste ființe pierdute în Babilonul contemporan.

Teatrul de Stat din Arad a prezentat în această primăvară la București trei noi spectacole, toate cu piese de autori contemporani - în fapt, trei dintre cele mai interesante voci dramaturgice, din culturi diferite: francezul Joel Pommerat, autoarea americană Annie Baker (în premieră pe scena românească) și cunoscutul dramaturg german Marius von Mayenburg.

Piesa celui din urmă, *Perplex*, montată la Arad de Theodor Cristian Popescu, și el un pionier al descoperirii textelor contemporane, este în fapt o satiră (puțin prea) direcționată înspre teatru, artă comentată cu propriile mijloace. Actorii aleși de regizor au o energie bună și stăpânesc cu mult firesc personaje cameleonice, care pretind transformări spectaculoase. Cecilia Donat, Carmen Vlaga-Bogdan, Alex Mărgineanu și Andrei Elek jongleazăabil cu tipologiile urbane contemporane în scenografia la fel de spectaculos transformabilă a lui Mihai Păcurar. Dincolo de decor, în acest caz stilul de joc și corporalitatea actorilor fac legătura cu lumea de azi, și de aceea acest spectacol s-ar fi potrivit pe orice scenă contemporană - de la Berlin la New York. Dar este oare publicul românesc pregătit pentru asemenea subtilități? Este el obișnuit să-și exerceze capacitatea de a face conexiuni asociative ca răspuns la un spectacol de teatru? Merită toate felicitările Teatrul de Stat din Arad care, dacă ținem cont de aceste trei spectacole prezentate la București, pare să aibă o strategie - lucru mare, rar de găsit în teatrele românești - direcționată înspre înscrierea în contemporaneitate a producților sale, primul pas înspre

atragerea și dezvoltarea unui public conștient. Pentru că publicul de azi trebuie expus intens și sistematic la spectacole care îl scot din rutina de receptor pasiv și îl obligă să judece, să facă conexiuni, să aibă o atitudine, să-și pună întrebări. Se cheamă „dezvoltarea publicului” și fără ea viitorul acestei arte rămâne complet incert.

Într-o conferință susținută la Oslo în 2010 și publicată ulterior de Scena.ro, regizorul Thomas Ostermeier își explică viziunea sa teatrală „sociologică” prin faptul că e pasionat de a transpunе în scenă, prin intermediul teatrului, tipologii contemporane. Ca un adevărat jurnalist de investigație, regizorul de teatru contemporan ține realitatea sub observație și face conexiuni între universul autorului pe care îl pune în scenă - fie el clasic, ori contemporan - și lumea spectacolului, care se adresează audienței prezente acum, aici.

Dar prezentul e un lucru diferit pentru oamenii diferenți aflați în sală, ca și pentru viziunile diferențiate ale membrilor echipei care realizează aceste spectacole. și nu e suficient să-i îmbraci pe actori în haine „de azi”, poate chiar recurgibile fiindcă provin de la firme ultra-contemporane, și nici nu e destul să-i pui Hedda Gabler în brațe un laptop pe care să-l distrugă în loc de un manuscris, așa cum face Ostermeier în adaptarea sa după piesa lui Ibsen. E nevoie ca Hedda aceasta să gândească și să se miște contemporan, să vezi în ea neliniștile unei tinere femei de azi, care nu mai sunt cele ale eroinei lui Ibsen. Nici măcar de plictisit nu ne mai plăcăsim la fel.

Ce vreau să spun este că oricât ar explica o regizoare sau un regizor actorilor săi care sunt motivațiile psihologice sau conceptuale ale personajului sau non-personajului pe care îl are de jucat, prezența în scenă a acestor actori va fi în cele din urmă definită de experiențele avute, de cările vizitate și de oamenii cu care au intrat în contact, de anvergura informației de care dispun - altfel spus, de cultura și de viziunea despre lume și viață a respectivilor actori.

Și da - în special pentru actorii care vor să facă teatru contemporan este esențial ca această viziune/părere să existe. Să fii contemporan înseamnă (și) să înțelegi - sau măcar să încerci în mod activ să înțelegi - lumea în care trăiești.

Odiseea spațială a unui elvețian

Marian POPESCU

33

Întâmplarea a făcut ca, în 1993, când mă pregăteam să lansez editura UNITEMT a UNITER, o studentă din Cluj să îmi propună publicarea unei „culegeri” de texte despre teatrul elvețian. Aveam câteva repere despre subiect, nu prea multe, totuși, și... am acceptat. Este prima publicație a UNITER, *Aspects du théâtre helvétique*. Recueil d'articles édité par Diana Tihu, 1993. Cred că a devenit, între timp, o... raritate bibliografică. Peste șapte ani, apare la UNITEMT, în seria Magister, *Opera de artă vie*, celebrul „studiu” din 1921 al scenografului elvețian Adolphe Appia, figură legendară a începiturilor modernității teatrului european. Text dificil ca limbă franceză, tradus de Elena Drăgușin Popescu, exersată la acea vreme în traducere de poezie franceză dar și de dramaturgie (Maurice Maeterlinck), el a intrat repede în circuitul teatralologic românească și este citat adesea în lucrări de disertație și de doctorat. O lucrare de referință, unul dintre titlurile de succes ale editurii.

Gândirea fabuloasă a acestui om de teatru a mers în direcția unei *schimbări fundamentale*; ea privește, între câteva direcții majore, spațiul în teatru, desființarea scenei și apropierea de public. El numește clasica scenă, o „monstruozitate”. Appia le spune fraților Morax, în 1908, să conecteze sala teatrului popular Jorat din Mézières, la scenă. De fapt, ceea ce scontează gândirea reformatoare a lui Appia privește chiar ideea de *public*. În aceeași perioadă în care Edward Gordon Craig, după ce îl șocase pe Stanislavski, la Moscova, și prin decorurile pentru *Hamlet*, gândește altfel evoluția actorului în spațiul scenei, Adolphe Appia este primul care gândește spectacolul de teatru *out of the box*; ca și cum „cutia” sălii/scenei ar trebui spartă pentru a elibera *forma*. Rolul *luminii* devine esențial iar cel al *picturii* în scenă, redus la maximum. Scena este spațiul care reconsideră *realitatea* din perspectiva *iluziei* și singura iluzie scenică este „*prezența vie*” a actorului. El atrage atenția, însă, că singura realitate valoroasă

a teatrului nu sunt mijloacele scenice care creează iluzia, ci corpul omenesc. Pentru Appia, experiența operelor lui Richard Wagner este esențială, este formatoare în sensul în care artistul elvețian realizează că „metodele” regiei nu constau în nivelul perfecționii iluziei, ci în acela al controlului celor trei elemente: formele, lumina și culorile. (*La revue*, Paris, Juin 1, 1904) „Încă facem confuzie între ‘teatru’ și ‘spectacol’”.

A lucra spațiul în teatru nu este un atribut al „barbariei” modernilor care îl limitează, neartistic, obligând public la o postură impropriu. Îl citează pe Wagner: „Acolo unde alte arte spun: ‘Asta înseamnă’, muzica spune: ‘Asta este’”. Inspiratia îi vine și din lumea veche a Greciei antice unde spațiul este organic, fără diviziuni care să limiteze forța de sugestie și realitatea actului teatral. Ideile sale sunt cunoscute de mulți oameni de teatru în Europa, aflați și ei în căutarea unei *schimbări* care să elibereze, nu să mențină limitările. Începutul secolului este promițător. Dacă Stanislavski este încă un reformator, Craig, Appia, Dalcroze, Copeau sunt vizionari. Abia discipolii și criticii lui Stanislavski, între ei, în special Vsevolod Meyerhold, sunt aceia care contrapun modelului, metodei magistrului, viziunea noii realități scenice, a corpului actorului în relația sa cu spațiul scenei.

Appia impresionează în epocă nu numai prin calmul și farmecul cu care ideile sale neobișnuite par să transforme firesc habitudini artistice multiseculare. Ci și printre nobilă naturală. Omul impune și prin, cum scrie Jacques Copeau, „capacitatea de a se entuziasma”. E în stare, după o reprezentare, să spună fiecărui actor cum a jucat, repetând posturile lor scenice, analizând detaliile punerii în scenă.

Când boala nu îi mai permite să se deplaseze, Copeau îl vizitează la Nyon. Iată ce scrie despre Appia și „spațiul” său domestic:

„În mijlocul unui spațiu grațios era o casă mică, modestă. La etajul al doilea, era o



foto: Adriana Grand

cameră mică, cu un pat de metal, o masă, și câteva scaune. Aici trăia Appia cu creioanele sale, cu manuscrisele sale, desenele sale și câteva cărți - Rabelais, Molière, Shakespeare. De multă vreme nu mai avea nevoie de partiturile din Wagner; le știa pe toate pe din afară. Dincolo de fereastră un copac mare se legăna în vânt. Astăzi, la poalele copacului e îngropată cenușa unei inimi care adora viața și bătea numai pentru frumos. N-a fost nicio mare ceremonie la înmormântarea lui. Nu voia să deranjeze pe nimeni. Testamentul său e în creion pe o jumătate de pagină, scris mereu în creion. Încredința soarta lucrărilor sale la trei prieteni care puteau să aibă grija de ele.”

(Adolphe Appia 1862-1928. Actor-Space-Light, expoziție realizată de Denis Babet și Marie-Louise Babet, John Calder, London/Riverrun Press, New York, 1982)

Mă impresionează, de fiecare dată, ultima frază din *Opera de artă vie*. Are ceva premonitor, promițător, neliniștit:

„În zilele noastre, arta vie este o atitudine personală care trebuie să aspire la devenire comună tuturor. De aceea trebuie să păstrăm în noi această atitudine, peste tot unde ne poartă viața; și o abandona este singurul compromis pe care trebuie să ni-l interzicem.”

(Adolphe Appia, *Opera de artă vie*, în românește de Elena Drăgușin Popescu, UNITEMT, București, 2000, pag. 100-101)

AUDIENCES' STAGES | The space odyssey of a Swiss man

With the occasion of the Swiss Dossier, professor Marian Popescu writes about the extraordinary contribution of the Swiss artist Adolphe Appia to the reinvention of the theater space. His innovations are still essential for the way theater makers are using the performing space, the volumes and dynamics of it, in order to involve the audience. “Live art is a personal attitude aspiring to be shared” is the favorite Appia quote of the author of this article.

De la mașinile celibatare la pulberea de oase

Actorul între mecanizare și pulverizare

Mirella PATUREAU



În iarna trecută, spre finele Festivalului de toamnă parizian un spectacol de Romeo Castellucci cu *Sărbătoarea Primăverii* de Stravinski a tulburat publicul. Critica erudită a amintit scandalul premierei pariziene din 1913 în coregrafia lui Rudolf Nijinski. řocul însă a fost de astă dată de altă natură. Nu notele senzuale, dezlănțuirea corpuriilor dezgolite au fost o problemă, ci... absența lor. Castellucci propunea un spectacol de dans fără dansatori, pentru 40 de mașini comandate de ordinatoare și cîteva tone de pulbere de oase animale. O astfel de viziune poate părea la prima vedere o provocare: într-o lume din ce în ce mai mecanizată, dominată de ecrane și circuite informatiche, cochetînd cu virtualul, teatrul sau spectacolul vivant face încă figură de ultim recurs, fondat pe o prezență vie și care celebrează deobicei o întîlnire actor/spectator. Castellucci deplinează întîlnirea pe un alt teritoriu, cel al unui dezastru anunțat, cînd mașinile pun stăpînire pe planetă și rămîn singure în scenă. Imaginele sunt superbe, bizare, de o mare cruzime a imaginării, amintind radicalismul unui Artaud. Frumusețea, spune undeva

regizorul italian, trebuie să ne surprindă, dar mai este oare asta o surpriză?

Printre roboți și manechine

Fără să coborîm departe în timp, „teatrele mecanice” înfloriseră în Europa anilor 20, vezi și căutarile de la Bauhaus sau baletele triadice. Impulsul venea desigur de la Gordon Craig, prima apariție a supermarionetei propovăduită de acest regizor vizionar a fost se pare un spectacol cu *Roi Bombance (Regele Ospățului)* de Marinetti, montat de Lugné-Poë în 1909. Tot Marinetti a fost cel care a utilizat acest mit modern în piesa sa *Păpușile electrice* unde Robotul apare ca un Dublu al personajelor. Dacă marioneta corespunde unei interogații ontologice, trădînd o neliniște umană fundamentală, robotul este replica sa la ora civilizației industriale. „Teatrul mecanic”, ne spune Giovanni Lista, specialistul european al futurismului italian, a reprezentat un epifenomen al prezenței masive a mașinii ca protagonistă a civilizației moderne. Marioneta, ca o conștiință a Dublului, este una din imaginile mitice cele mai vechi ale umanității. În schimb mitologia mașinii este mult mai recentă. Michel Carrouges

a identificat una din primele figurații ale acestei mașini în imaginea „mașinii celibatare” care circula sub formă diverse de la Jarry, la Kafka sau Duchamps.¹

Omul visează să fie o mașină, dorește să atingă perfecțunea și puterea corpului mecanizat. Putem observa, după Carrouges, că toti umanii mecanizați sunt celibatari: disocierea Eului care a creat fantasma Dublului mecanizat e sancționată prin starea de celibat, adică prin pierderea dreptului de participare la viață și la comuniunea erotică. Futurismul italian era în căutare de noi mituri capabile să legitimeze societatea industrială. Imediat după lansarea Manifestului futurist în 1909, Marinetti publică romanul *Mafarka futuristul*, dedicat unui erou care, fără concursul unei femei, dă naștere unui fiu înaripat, pe care-l construiește singur, piesă cu piesă. Povestirea se termină cu nașterea acestei creațuri mecanice și antropomorfe, care-și ia zborul către cer pentru a detrona Soarele. Marinetti fondează deci legenda supraomului futurist, imagine solară care trebuie să se nască din civilizația industrială, dar, a realiza oumanitate de suprăoameni presupune o creație celibatară.

1. Michel Carrouges, *Les machines cibataires*, Editions du Chêne, Paris, 1976.

YESTERDAY'S SNOW | The celibate machines

The article has a starting point in the Parisian opening of the Stravinski's Spring Awakening remixed by visionary director Romeo Castellucci. The production featuring only machines is a demonstration of imagination at work and a manifest à la Artaud, reminding us old aesthetics like Bauhaus, Futurism and Craig's marionettes. Robots are still a fascination for the contemporary artists, Castellucci being a great example.

Primul război mondial a trecut pe aici și în 1927 mitul robotizării ființei umane devine sursă de profundă angoasă într-o piesă de Ruggero Vasari (1898-1968), cu titlu nespus de explicit, *Angoasa mașinilor*, creată la Paris de grupul Art et Action². Piesa se desfășoară în „Regatul mașinilor”, pe o planetă nedefinită, probabil Terra, locuită de oumanitate mecanizată, compusă din roboți și din „condamnați la mașini”, adică oameni robotizați. Energia vitală este asigurată de o centrală electrică ratașată la o mașină-creier care organizează viața întregii planete. Este o comunitate de mașini celibatare, căci femeile au fost trimise pe o alta planetă. Textul ne face să ne gîndim la celebra distopie a cehului Karel Čapek, R.U.R., pe care Vasari o cunoștea bine, căci asistase la reprezentanța ei la Berlin în 1923, sau la spectacolul pus în scenă de Fiodor Komisarjevski la Paris în 1925. Dar la Vasari există un contrast strident între verbal și vizual, între textul de un lirism ce amintește un D'Annunzio și între decorul futurist al Regatului mașinilor, unde se desfășoară acțiunea scenică. G. Lista avansează o explicație istorică³: influența Expoziției Internaționale a Noii Tehnici Teatrale care a avut loc la Viena în 1924 unde au participat Schlemmer, Exter, Lissitzki și pe care Vasari nu putea să o ignore. Textul final prevede însă prezența pe scenă a unor aparate electrice cu discuri luminoase, antene ce scînteiază, semnale care se aprind cu intermitență, în vreme ce mașina-creier și mecanismul său în mișcare zbîrnîie amenințător...

2. Grup teatral de cercetare și de avangardă. Creat de Louise Lara și Edouard Autant, tatăl cineastului Claude Autant-Lara. Vezi Michel Corvin, Le Théâtre de recherche entre les deux guerres, Le laboratoire Art et Action, Ed. L'Age d'Homme, coll. Th 20, Lausanne, 1990.
3. Giovanni Lista, „L'angoisse des machines de Ruggero Vasari” în Mises en scène, années 20 et 30, Ed. du CNRS, coll. Les voies de la création théâtrale, Paris, 1979.



Sărbătoarea primăverii, regia Romeo Castellucci

Sărbătoarea cibernetică a primăverii

În același tip de sumbră ambianță mecanică, *Sărbătoarea primăverii* propusă de Romeo Castellucci a reușit să facă, realmente praf și pulbere un mit ancestral și să-i redea în același timp o zguduitoare forță contemporană. Avem cu toții în minte muzica ritmată, obsedantă a compozitorului rus, vechi ritualuri pagîne despre sacrificiul unei fecioare în pragul primăverii pentru a redea fertilitatea pămîntului, divinitate hrănitore. Mai putem adăugă aici tradiția unor versiuni coregrafice de legendă de la Nijinski la Maurice Béjart și Pina Bausch.

Dacă la Castellucci nu mai avem nicio imagine a Rusiei pagîne, violența persistă pe alt plan. Suntem în plină estetică a dispariției căci este o sărbătoare a primăverii fără prezență umană, doar 40 de mașini agățate pe şine, la înălțime, unde sclipesc căteva lumini roșii și care lasă să cadă o ploaie fină de pulbere, un balet cinematic fără corp, jocuri de forme și de ritmuri comandate de o mașinărie sofisticată. Pe o perdea de plastic, deplasată lateral, putem citi că se folosește cenușa provenită din oasele a 75 de bovine sacrificate și atent curățate. Tot acest balet de pulbere în lumina filtrată ca de început sau sfîrșit de lume e riguros programat numeric, pe ritmul sacadat, crescendo al muzicii lui Stravinski, completat de o bandă sonoră de Scott Gibbons, un bruijaj straniu care ne

plonjează în infinit și ne face să ascultăm foșnetul atomilor, viața ascunsă a materiei (captată de un ordinator). O dimensiune spectrală care amintește adagio-ul biblic: din țărînă ne-am născut, în țărînă ne vom întoarce. Perdeaua de plastic se retrage și căteva siluete, în salopete albe ca la o depoluare nucleară vin și curăță scena de cenușă depusă. Catastrofă nucleară sau imagine a Holocaustului, departe de a crea scandalul, această Sărbătoare spectrală a primăverii a tulburat profund.

Într-un interviu publicat în programul Festivalului Castellucci mărturisește că a vrut să facă să danseze pulberea... să explodeze, să atomizeze dansatorii. Dar dansul a rămas. Mișcările, piruetele, figurile cele mai tradiționale sunt exprimate prin pulberea ce se aşterne în valuri. Această pulbere e o cenușă și, Castellucci subliniază, este moartea. La întrebarea: teatrul poate exista fără prezență umană? Castellucci confirmă: „Cred că da. Nu cred însă că e sfîrșitul omului pe scenă, căci chiar dacă nu avem decât această pulbere, ea reprezintă actorul. Actorul și spectatorul sunt cele două elemente minimale, cadrul prin care se petrece teatrul. Chiar dacă actorul nu e prezent în carne și oase, chiar dacă e redus la o pulbere, sau la forme geometrice, sau animale, el rămîne totuși Actorul cu un A majusculă.”

Annie Baker

- Noul neorealism în dramaturgia americană

Saviana STĂNESCU



Câștigătoare a premiului Pulitzer în 2014 pentru piesa THE FLICK, Annie Baker este considerată de mulți oameni de teatru și litere un geniu al noii dramaturgii. Dincolo de utilizarea unor cuvinte ca geniu sau erou în viața de zi cu zi americană într-un mod diferit de română (cred că în România există un alt standard de folosire a termenilor, fiind rezervați pentru realizări cu totul excepționale), Annie Baker este un nume de care se vorbește foarte mult. Ești considerat un fel de inițiat dacă guști piesele sale.

Despre ce este totuși vorba în buzz-ul declanșat de acest fenomen numit Annie Baker. Am să fac o comparație care ar putea părea ciudată. Annie Baker aduce în dramaturgia americană ceea ce noul val regizoral a adus în cinematografia română: un nou neo-realism.

Pieselete sale mizează pe pauze lungi între replici și cuvinte, un dialog naturalist, relativ banal, de fapt poetic printr-un soi de poezie a lucrurilor mărunte, de zi cu zi. Poveștile nu sunt sofisticate, nu se întâmplă lucruri excepționale ca fir narativ, totuși este ceva fascinant și extraordinar în felul în care scriitoarea surprinde – ceea ce Arundhati Roy numea „dumnezeul lucrurilor mici”.

În THE FLICK și noua sa piesă de la Signature Theatre, JOHN, Annie Baker creează personaje recognoscibile, oameni simpli, normali, decupați din realitatea americană imediată. Dialogul reflectă ezitările și preocupările zilnice ale acestora. Dar, fie că avem de-a face cu trei tineri lucrând într-un cinematograf dintr-un orășel american, ori cu gazda primitoare a unui Bed&Breakfast plin de obiecte kitsch, caracterizările autoarei sunt construite printr-un proces de acumulare a acestor lucruri aparent mărunte. Se creează astfel o magie a prozaicului, a cotidianului, care captivează spectatorii și îi face să-și dorească să urmărească o piesă pentru ore în sir. Într-adevăr spectacolele cu piesele lui Annie Baker durează peste 3 ore. Sunt spectatori care bombăne că nu se întâmplă mare lucru pe scenă și pleacă la pauză. Fanii ei fideli, în majoritate tineri, stau însă până la capăt și sunt die-hard. O apără pe scriitoare, o justifică, o consideră un geniu.

Trebuie însă spus că o mare parte a succesului autoarei se datorează regizorului Sam Gold, care i-a montat toate piesele. Nu știu dacă spectacolele cu piesele ei ar fi avut același impact fără felul unic în care Sam știe să construiască atmosferă și tensiune dramatică din pauze lungi între replici, o rostire firească a dialogului, momente în care nimic nu se întâmplă pe scenă, dar ai posibilitatea să umpli tacerea cu propriile gânduri declanșate de forța banală a obiectelor și situațiilor. Sam reușește să intensifice hipnotizarea publicului și fără să aibă nici un actor pe scenă. Sunt minute în sir în JOHN când auzi doar frânturi din ceea ce spun personajele, vizitând o cameră pe care nu o putem vedea.

Sunt curioasă care va fi traectoria acestui cuplu artistic în viitor. La ora aceasta ei sunt *the big deal*. Reamintesc că teatrul american mainstream e centrata pe dramaturg nu pe regizor, de aceea probabil se vorbește mai mult de autoarea pieselor decât de Sam Gold în crearea acestor spectacole. Totuși, lumea de teatru știe că regizorul care a câștigat premiul Tony pentru muzicalul FUN HOME este un profesionist de mare calibru, care se dovedește a fi perfect pentru piesele lui Annie Baker.

Orice dramaturg își dorește o astfel de întâlnire cu regizorul potrivit. Annie Baker e un geniu norocos.

The new Neorealism in the American theater

Saviana Stănescu is taking New York puzzle further on writing about a new voice in the American theater - playwright Annie Baker. Commenting on her new piece at the Signature theater, John, as well as on older ones, the author detects the signs of a certain style of writing for the theater: long pauses, naturalist dialogues, silences and interludes composing durational pieces with the power to mesmerize the audience. Annie Baker's awarded plays are examples of a new type of realism.

Reactivarea memoriei prin teatru

Acest eseu își propune o examinare a funcțiilor naratologice specifice unor spectacole contemporane preocupate de istoria recentă și o analiză a mijloacelor prin care aceste creații (re)activează diferite tipuri de memorie. Explorând resorturi care țin atât de memoria colectivă cât și de memoria individuală, unele dintre aceste spectacole tratează teme precum minerialele din iunie 1990, viața în Valea Jiului după 1989, aspecte ale disidenței în perioada comunistă, dar și diverse istorii personale.

Un prim aspect important care poate fi remarcat în legătură cu aceste spectacole este perspectiva nuanțată asupra unor teme care, de regulă, sunt tratate în chip manicheist. Astfel, se explică de ce apariția lor nu este una accidentală, ci are un aspect programatic. În ultimii ani au apărut diverse platforme artistice care au făcut posibilă prezentarea acestor spectacole într-un cadru coherent și bine definit.

Un loc important în sprijinul dimensiunii tematice și conceptuale în cadrul unor astfel de proiecte îl ocupă metoda de lucru și de producție. Spectacolele sunt de cele mai multe ori construite pe baza unei documentări istorice și a cercetării de teren, metode care presupun atât investigarea documentelor (dosare de securitate, arhive, stenograme, dosare de presă etc.), cât și realizarea unor interviuri cu cei care au fost martori sau direct implicați în evenimentele respective.

Unele dintre aceste spectacole sunt creații colective: artiștii lucrează împreună la procesul de documentare, participă la elaborarea scenariului de spectacol și sunt implicați în toate activitățile ce țin de producție. Vorbind într-un interviu despre activitățile Teatrului-Spălătorie din Chișinău, Nicoleta Esinencu spune că „cele mai multe dintre spectacolele noastre sunt colective, nu sunt spectacole de autor. Sunt căutări comune. În plus, în aceste spectacole nu există roluri

principale și roluri secundare, pur și simplu pentru că nu există roluri. Există oameni, există istorii (adevărate), există realități și existăm noi, cei care ne punem întrebări, inclusiv din perspectiva celor oameni și a celor realități.”¹

În plan stilistic există firește multe deosebiri, dar ce leagă totuși aceste spectacole în mod fundamental este principiul clasic al povestirii (al expunerii într-o formă cât mai directă), principiu ce poate fi identificat la toate nivelurile creației, începând cu faza documentării și încheind cu cea a reprezentării în fața publicului. În cazul spectacolelor *verbatim* (cum ar fi *Capete înfierbântate. 13-15 iunie 1990 sau SubPământ. Valea Jiului după 1989*), cei intervievați spun o poveste despre un eveniment/e la care au fost martori sau la care au participat. Acestea sunt narațiunile-sursă, mărturiile. Odată acest proces încheiat, autorii spectacolului operează un proces de selecție și montaj, în urma căruia se naște un scenariu, o narațiune care reunește toate acele narațiuni-sursă: istorii personale, puncte de vedere, mărturii. Pe baza acestui scenariu și în urma studierii atente a interviurilor, actorii ajung să prezinte aceste istorii în fața publicului. Ei devin astfel purtători de povești și naratori într-un cadru artistic.

De cele mai multe ori, în urma unor reprezentării de acest tip au loc discuții cu publicul, care permit extinderea fluxului narativ: pornind de la poveștile pe care le-au ascultat, unii dintre spectatori ajung să-și mărturisească propriile experiențe (similară sau chiar direct legate de evenimentele tratate în spectacol). Se creează astfel o comunitate temporară

1. *Noi practici în artele spectacolului din Europa de Est/New Performing Arts Practices in Eastern Europe*, editată de Iulia Popovici, Colecția Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu (Editura CARTIER, Chișinău, 2014), 159

Ionuț SOCIU

37



unită printr-un lanț al verigilor narative, în care rolurile se schimbă necontenit între cel care ascultă și cel care spune povestea. De cele mai multe ori, aceste spectacole nu-și propun să aibă un efect terapeutic, ci sunt destinate unei comunități. Întrebăta fiind dacă un spectacol precum *Dragă Moldova...* este mai puțin teatru și mai mult terapie socială, Nicoleta Esinencu spune că nu-și propune să salveze pe nimeni prin artă. „Nu facem teatru ca să ne rezolvăm dilemele personale, ci ca să punem în discuție niște probleme, pentru vecinii noștri și toți necunoscuții care poate nu s-au gândit niciodată la ele. De aceea, spectacolul nu este o formă de terapie și nici nu ne-am fi dorit să fie aşa ceva. Și pentru noi, „profesioniștii”, și pentru oamenii de pe scenă, mai importantă a fost această împărtășire a istoriilor personale cu un public de străini.”²

Înainte însă de a ilustra acest flux narativ cu câteva studii de caz, voi lămuri în numărul viitor unele aspecte contextuale legate de etapele care precedă apariția acestor formule teatrale documentare (insolite în mediul artistic autohton) și a acestui discurs teoretic despre memorie și istoria recentă.

2. *Ibid.*, 160

Recent histories

Ionuț Sociu starts a new series of essays regarding the way theater tackles with memory and history. New ways of narrating and documenting the recent past, journalistic means, especially the interviews, are methods meant to cast light on the different nuances of the themes otherwise treated in black and white. The collaborative process of making this kind of theater is another aspect on which the author insists.

Despre ce e Cenușăreasa?

Mihaela MICHAILOV



Cenușăreasa este în viziunea dramaturgului și regizorului Joel Pommerat o fetiță care nu ascultă o poveste până la capăt. N-are răbdare să urmărească până la final narațiunea pe care i-o spune mama ei. *Cenușăreasa* e o poveste care n-ascultă de poveste, care se deșiră în mintea unei fetițe grăbite, pentru a se recompone din punctul zero în care a început să fie povestită. Mama Sandrei vorbește topit. Cuvintele slăbite de putere, supte de viață, pe moarte, transformate în șoapte abia auzite, opresc timpul narațiunii.

Pommerat destabilizează povestea clasică, o sfârâmă în centrii de greutate care dezvoltă multiple perspective ale naratorilor. *Cenușăreasa* e un conglomerat de micro-narațiuni despre narațiune.

Structura de sensuri și construcții narrative din povestea-sursă – *Cenușăreasa* clasică - reprezintă un teritoriu de posibilități interpretative deschise pentru una dintre cele mai importante creațoare de pedagogie teatrală din secolul XX – Dorothy Heathcote. Heathcote s-a născut în 1926 și a revoluționat educația teatrală, dezvoltând împreună cu grupuri de copii și adolescenti jocuri, exerciții de improvizație, situații și evenimente

dramatice, spectacole pedagogice, pe scurt – un tip de pedagogie experiențială care situează în centrul procesului de învățare asimilarea prin experiență directă, prin testare nemediată, prin joc de rol. Toate aceste modalități participative de învățare îl fac pe copil să simtă în mod direct tot ce acumulează, să se implice în ce cunoaște, să-și pună problema rolului pe care îl joacă și pe care l-ar putea juca în diverse situații de viață. Dorothy Heathcote creează jocuri și acțiuni dramatice în care nu mizează nicio secundă pe dorința de a-l proteja pe copil, ci, dimpotrivă, pe nevoie de a-l confrunta cu temele zilelor noastre. Dorothy Heathcote i-a dus pe copii în fabrici, în spații dezafectate, în cartiere mărginașe pentru a-i ajuta să înțeleagă oameni și locuri la care, de multe ori, nu au acces. În viziunea lui Dorothy Heathcote, educatorul – cel care inițiază strategii de cunoaștere – nu se plasează niciodată în ipostaza celui care știe tot. Dimpotrivă, este cel care ia parte, cu fiecare ansamblu de copii și adolescenti alături de care lucrează, la construcția realității experimentate.

Educatorul nu este un distribuitor de informații, un transmițător de date, ci un creator de contexte subiective de învățare, un antrenor de mișări reactive, care-i face pe copii să descopere, tatonând și experimentând, lumile din jurul lor. Educatorul e un animator de inteligențe empatice, de transferuri afective de la ceea ce se știe, de la ceea ce e dat și deja etichetat la ceea ce fiecare copil inventează prin aportul lui de realitate trăită și visată.

Pentru Dorothy Heathcote, *Cenușăreasa* este o materie narrativă care declanșează acțiuni dramatice în funcție de dinamica grupurilor cu care lucrează. Povestea nu se cantonează într-o receptare unică,

ci există atâtă timp cât generează povești actanțiale subiective, adaptate universului de referințe propriu fiecărui grup. *Cenușăreasa* se scrie pe măsură ce copiii îl interiorizează sensurile în funcție de experiențele pe care le au. Povestea devine material dramatic atunci când anulează un teritoriu unic de sensuri și antrenează mai multe palieri de semnificare.

Fiecare grup cu care Dorothy Heathcote a lucrat a fost întrebăt despre ce este *Cenușăreasa*¹. În funcție de răspunsurile copiilor și adolescentilor, Dorothy i-a provocat să imagineze acțiuni și situații care să reflecte perspectiva aleasă. Pentru o grupă de elevi ai unui Liceu de Poliție, *Cenușăreasa* era povestea anchetă a oamenilor Printului care fac tot ce le stă în putință să o găsească pe posesoarea pantofului. Pentru fetele dintr-un liceu de fițe, povestea s-a transformat într-o serie de acțiuni dramatice prin care elevele au dezvoltat perspectiva surorilorexasperate de cea care le invadează intimitatea. Pentru adolescentii dintr-o școală marginală, *Cenușăreasa* a fost declanșatorul unor situații dramatice în care o fetiță săracă, oprimată, reușește să devină prințesă.

Toate acțiunile pornesc de la un nucleu narativ subiectivat, trecut prin filtrul afectiv ale receptării personale. Pentru ca povestea să devină situație teatrală, ea nu poate fi despre ceva general acceptat și transmis ca patrimoniu de sensuri. Povestea se scrie cu fiecare experiență de lectură performativă. Povestea e despre un ceva al tău și numai al tău.

1. Radu Apostol, *Să evoci, nu să regizezi în Teatrul Educațional. Jocuri și exerciții* (coordonatori: Mihaela Michailov și Radu Apostol), București, 2013, p. 85

What is Cinderella about?

Cinderella staged by French theater director Joel Pommerat is the starting point for an intervention on the power of theater to educate through presenting aspects from the real life disguised under fictional characters. Staging children's fears can be a good way of teaching them how not to be afraid any more, argues Mihaela Michailov quoting Dorothy Heathcote, a researcher in theatrical pedagogy.

Generații antisociale

Cristi GHEORGHE

39

Gestionarea deficitară a percepției realității este o caracteristică tipică perioadei adolescente, având în vedere tranziția agresivă copil-adult experimentată zilnic. Dacă mai adăugăm gestionarea spațului intim ori a percepției realităților virtuale, avem o imagine de ansamblu a spectacolului propus de către Bogdan Georgescu prin montarea spectacolului *Antisocial*, la Sibiu.

Pornind de la un caz real – un grup de adolescenți scriu despre profesorii lor pe Facebook și sunt exmatriculați în momentul în care un cadru didactic se infiltrează în rețeaua de socializare și descoperă comment-urile și like-urile elevilor - Bogdan Georgescu lucrează alături de trupa de actori la scenariu și radiografiază cu precizie tarele societății actuale. Cele trei perspective sunt realizate eficient de către actori care interpretează pe rând elevii, părinții și profesorii. Dramaturgul-regizor folosește documentarea directă prin interviuri și pe cea indirectă prin analiza unor materiale de presă pentru a chestiona realitatea virtuală și modificările noțiunilor de intimitate odată cu explozia rețelelor de socializare. Invadarea spațului privat suportă urmări diferite pentru indivizi și reprezentații în cele trei perspective ale spectacolului. Constantă rămâne tentația de a refuza asumarea responsabilităților și ascunderea lor, ori pasarea către cei aflați în poziții de inferioritate.

Spectacolul devine astfel un manifest pentru libertatea de expresie, pledând pentru o societate activă, în afara limitelor impuse de ierarhizări periculoase, puterea banului sau construcțe religioase. Georgescu propune nu doar un spectacol, ci oferă pe viu un proces de înțelegere mai profundă a identităților noastre,



antisocial • foto: TNRS

într-o încercare de a identifica originile și consecințele răului făcut de către o societate care învață individul să nu (se) chestioneze niciodată, dar în schimb să acumuleze frustrări și să se urască pe sine.

La nivel estetic, *Antisocial* nu se înscrie în tradiția românească de dramaturgie, mod de lucru ori joc actoricesc. Obsesia stanislavskiană din școlile de teatru este pusă la zid și înlăturată cu un stil performativ updatat la cerințele spectatorilor invadați de nenumărate medii mult mai puternice. La întrebarea „ce sens are teatrul și ce rol trebuie să joace într-un mediu în care noi forme de agrement i-au absorbit funcțiile sociale precedente?” adresată de către Eugenio Barba în „Teatru. Singurătate. Meșteșug. Revoltă.”, *Antisocial* dă răspunsul prin capacitatele interpretative de excepție ale actorilor din Sibiu, mulți dintre ei încă masteranzi. Încă în câmpul educațional, aceștia resimt puternic problematica spectacolului în realitatea lor cotidiană și miza personală se întrezărește ușor în jocul lor. Minimalismul neorealist propus de către echipa spectacolului plasează actorii în prim plan și valorifică puterea textului. Într-o societate influențată puternic de

omniprezența mass media și de virusii trecutului transmiși prin generații următoare, teatrul reprezintă un mediu care atrage atenția asupra capacitaților de distrugere a instanței puterii. Adolescența este o perioadă de tranziție dificilă pentru oricine. A trăi într-un spațiu infectat, care te anulează constant ca individualitate, îngreunează și mai tare viața de zi cu zi. În acest sens, spectacolul creează un alt spațiu, nerestricтив și funcțional de această dată, oferind instrumentele pentru (re) construcția eu-lui și a identităților. În plus, spectacolul dovedește o înțelegere complexă a relațiilor de putere din cadrul societății și este interesat de impactul acestora asupra indivizilor.

Într-o societate construită sub premiza că minciuna, banul ori trădarea reprezintă normă, a te abate în căutarea propriului drum este privit drept naivitate.

Întrebarea este dacă naivitatea va reuși să spargă aceste credințe adânc înrădăcinatate în memoria societății noastre.

Cristi Gheorghe este masterand al Centrului de Excelență în Studiul Imaginii, Universitatea București, anul II, programul masteral Spectacol, Multimedia, Societate.

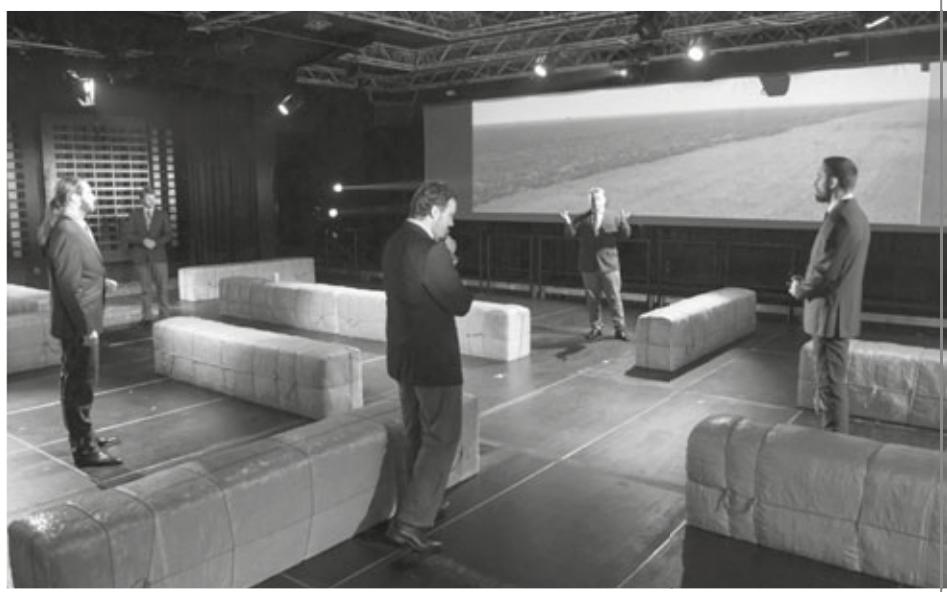
Antisocial generations

The article comments on the recent production *Antisocial* conceived and directed by Bogdan Georgescu and a group of young actors from Sibiu. Discussing the theme of intimacy in the context of the proliferation of the social media networks this static piece features the same actors playing the children, their parents and their professors. Cristi Gheorghe appreciates the result as a good example of total involvement of the creators in rendering an issue they are personally interested in.

O țară De vânzare

40

Andreea BERCUȚ



de vânzare • foto: Teatrul Odeon

Aflați la intrarea Teatrului Odeon suntem invitați să coborâm o serie de trepte, într-un subsol. Abia mai târziu aveam să-mi dau seama că această coborâre reprezintă ceva. Reprezintă o adâncire în pânza mentală a unei societăți. Aveam să asistăm la spectacolul unei drame sociale din România, presărată de-un umor tragic.

Sala e destul de încăpătoare. Un soi de baloți de fân stau așezăți strategic, iar pe doi dintre peretei sălii sunt proiectate diferite imagini. Sunt puțin confuză. Cum și unde ar trebui să mă așez și cum se va desfășura spectacolul?

Începe spectacolul. Ușile se deschid larg și în sală intră actorii, îmbrăcați ca niște oameni de afaceri. Nu stau locului o clipă. Se plimbă printre spectatori, iar în timpul discursului îi întesc cu privirea, vorbindu-le despre afacerile

lor, de parcă ei ar fi ceilalți semnatari ai contractului. Spectacolul duce cu gândul la evenimentele din 2013 din satul Pungești, când compania Chevron a obținut permisul de construcție a sondelor de exploatare a gazelor de șist în județul Vaslui. Evenimente mușamalizate în media și a căror veridicitate este ambiguă. Însă De vânzare reprezintă o gură de aer în acest demers sufocant pentru participanții lui.

Alături de situația tragică a proprietarilor de pământuri, spectacolul aduce în prim-plan și o altă idee cu care societatea românească se luptă: dorința de euopenizare, de globalizare, de renunțare la valorile tradiționale în favoarea unui stil de viață european, occidentalizat și uniform, în antiteză cu dorința de a păstra acele valori ce sunt reprezentări concrete ale unei

națiuni. Diferența tranșantă dintre țările euopenizate și civilizate și o țară în curs de dezvoltare, incapabilă de a se redresa fără niciun ajutor, este menționată în repetate rânduri. Chiar și în momentul în care firul narativ al întâmplărilor este întrerupt de sosirea unei scrisori din Germania, iar actorii intră în rolurile proprii, rupând astfel convenția teatrală deja stabilită, această diferență persistă în afirmații precum - „Dacă nu suntem în teatrul german...” Interpretările personale ale scrisorii, realizate de doi dintre actori, păstrează și ele această diferență de perspectivă și statut.

Scenografia și jocul actorilor sunt elementele cheie care ajută spectatorul să se poționeze în context. Să simtă nepăsarea autorităților, dar și disperarea țăranilor care îl privesc în ochi și îtipă că din gură de șarpe că o mare nedreptate se produce... și nu e singura. De vânzare, spectacol conceput de Gianina Cărbunariu, adaugă acea doză de umanitate care a fost extrasă din redarea unor asemenea incidente și procese de transformare. Prezintă clișee și atitudini inserate subtil, din punctul de vedere al execuției, dar evidente la nivel ideatic. Prezintă o stare despre care alegem doar să vorbim, fără a acționa în vreun sens.

Starea în care aşteptăm, poate sună cineva la DNA....

Andreea Bercuț este masterandă la Centrul de Excelență în Studiul Imaginii din cadrul Universității București, anul II, programul masteral Spectacol, Multimedia, Societate.

A country for sale

Commenting on the best production of the season - *For Sale* written and directed by Gianina Cărbunariu, Andreea Bercuț appreciates the use of space, lights and multimedia content and the way it questions the price a small country has to pay when it comes to the desire to be part of a global community - say the European one. Cărbunariu's piece is based on the recent developments of attempts by large corporation to grab private and public land for fracking in Romania.

PROMO

TEATRUL **LUCEAFĂRUL**
IAŞI



CONSILIUL
JUDEȚEAN IAȘI

 UNITER

FESTIVALUL
INTERNATIONAL
DE TEATRU PENTRU
PUBLICUL Tânăr

EDIȚIA
A VIII-A



- FOCUS -

**Tânărul
ARTIST
ROMÂN**



4 - 9
OCTOMBRIE 2015

 FITPTI



The Institute of Change

- Cea mai permisivă dintre lumi

42

Andreea BERCUȚ



foto: Irina Stelea

Nu știu dacă această pagină mi-ar fi de ajuns să descriu spectacolul *The Institute of Change*. Nu știu dacă mi-ar ajunge cuvintele. Dacă ar fi capabile să înglobeze în sensurile lor această experiență. În orice caz, trebuie să funcționeze. Limbajul este, totuși, modalitatea prin care omenirea se exprimă de atât de mult timp. Cu limbajul corpului e cam la fel. Cel puțin, asta mi-a fost așteptarea înainte de a intra la spectacolul de dans *The Institute of Change*. Cu toate acestea, nu am fost surprinsă când am văzut că nu totul se rezumă la mișcare în acest performance. Și-mi permit să-l numesc astfel pentru că a avut câte puțin din toate - puțin dans, puțin teatru, puțină oratorie, puțin cântec...

Performance-ul jonglează cu opiniile rigide regăsite în cadrul societății actuale, promovează detașarea eului de normele sociale și de prejudecăți. Creând atmosfera unui laborator în care sexul poate fi schimbat cât ai clipi, Paul Dunca și colegii săi ridică o serie de întrebări importante. Ce definește fiecare sex în parte? Cum ar putea schimbarea identității sexuale să influențeze personalitatea? Spectacolul folosește concepte precum corporalitate, sexualitate și schimbare pentru a livra un mesaj asupra căruia libertatea și liberul arbitru al fiecărui dictează.

The Institute of Change nu este un spectacol în care publicul este un participant pasiv, un simplu martor,

ci într-un final, se dovedește a fi o oportunitate de interacțiune socială extrem de dinamică, care se bazează pe corporalitate și se concretizează prin dans și expunere pe scenă. Publicul este luat ostatic pentru a fi eliberat de limitele auto-impuse, de către niște „răpitori” depersonalizați cu corpuși androgini. În această atmosferă care abundă de un spirit liber, poate chiar de libertinaj, în care atingerile și orice acțiune care are la bază un sentiment pozitiv sunt permise, există nenumărate reacții din partea publicului. Unii sunt reticenți la mesajul performerilor și se simt inconfortabil într-o asemenea situație. Alții adoptă singura regulă pe care aceștia o au – fără reguli.

Decorul este inexistent, dar și ne-necesar. Este compensat, în schimb, de costumele performerilor ce intră în aria cross-dressing-ului, rupându-se astfel bariera dintre feminin și masculin. Se produce o zdruncinare și în ceea ce privește granițele dintre reticență și aventură, între prejudecată și eliberare, între ego și convenție socială.

Performance-ul *The Institute of Change* se vrea a fi un experiment al schimbării, un exemplu al toleranței, ba chiar mai mult, al acceptării, atât a propriei sexualități cât și a propriului corp. Prinși în iluzia scenică întreținută de tinerii performer, spectatorii sunt puși în fața propriului eu, a propriei lor identități. Sunt provocăți să-și cerceteze microuniversul, proces necesar pentru a înțelege fenomenul la nivel macro, societal.

Andreea Bercuț este masterandă la Centrul de Excelență în Studiul Imaginii din cadrul Universității București, anul II, programul masteral Spectacol, Multimedia, Societate.

The Institute of Change or the most permissive world

One new piece of conceptual dance presented in National Center for the Dance divided the audience into the ones who loved it and the ones who hate it. Taking part in the performance was one of the rules and the involvement became uncomfortable for some of the participants. Andreea Bercut appreciates The Institute of Change as one good attempt at liberating all those involved through artistic means.



Festivalul Tânăr de la Sibiu

30 septembrie - 4 octombrie 2015

www.teatrlungong.ro



UN EVENIMENT FINAȚAT DE CONSILIUL LOCAL SIBIU PRIN PRIMĂRIA MUNICIPIULUI SIBIU
EVENIMENT SUSȚINUT DE UNITER PRIN FONDUL DE TIMBRU TEATRAL

ICONOGRAFIA TERORII ÎN GOLGOTA PICNIC DE RODRIGO GARCIA

44

Cristina ZGHERAN



Regizorul Rodrigo Garcia

*„Cine nu are simțul umorului,
nu înțelege viața.”*

Núria Lloansi în Golgota Picnic

Spectacolul contemporan al lui Rodrigo Garcia, *Golgota Picnic*, frapează prin exces, dar și prin argumentație regizorală bine întemeiată. Fanaticii credinței unice, înarmați cu cruci și însuși de un sobor de preoți, au protestat contra producției care întâina valorile cristice. Dar dincolo de protestele multi-mediatisate din urma difuzării spectacolului, controverse cu care Garcia spune că s-a obișnuit deja¹, puține publicații au vorbit despre spectacolul în sine, acesta picând ca un înger căzut (imagine recurrentă în *Golgota Picnic*) și evaporându-se în fața interviurilor cu oameni din multimea

de manifestanți asistați preoțește, manifestanți ce nu doreau să audă și alte opinii, neînțelegând caracterul de manifest al spectacolului și neavând acel simț al umorului pomenit de actrița Núria Lloansi în deschiderea spectacolului.

Așadar, cum internetul este plin de proteste², spectacolul pare să se evapore mediatic. Nu se vorbește despre punerea în scenă, despre cadre, despre scene și concepte, ci doar despre masele preocupate să-și apere Hristosul/Cristosul/Christ-ul, pe care Garcia îl contestă sub toate aspectele în spectacol

punând sub semnul crucii/al întrebării despre adevăruri biblice prestabilite. Dincolo de asta, spectacolul mai pune sub ecuație activistă o serie întreagă de probleme ce nu au de-a face cu religia, ci cu realități cotidiene aparent imposibil de combătut sau schimbă.

Spectacolul este deconstruit și defragmentat. Scena de început, imaginea îngerului căzut, se regăsește și în final. Îngerul căzut este un parașutist ce cade într-o lume cartografiată ca unică speranță. Spectacolul este fragmentar, nu urmează o narativitate. Nu neapărat ceea ce se arată se și spune. E o dialectică voită între imagine și cuvânt. Spectacolul se sparge în bucăți, se revine non-narativ asupra acelor teme pregnante fără un fir cursiv, Garcia surprinzând în permanență atât prin neconcordanță cât și prin elementele de decor și întârzierea anumitor scene tocmai pentru o bună argumentare. E ca și când am fi pregătiți pas cu pas pentru ce urmează și surprinși totodată prin rupturi și inserții de imagine, proiecție de text, muzică, imagini socante. Spectacolul pare un haos total, însă în hazardul manifestelor se face ordine. Măcar pe scena de spectacol, plină cu chiflele împărțite de lisus, expresie a risipei de mâncare. Garcia face poezie pe scenă, poziționând temele după buna-i rimă. Un vizionar în esență, Garcia surprinde revenind asupra cuvintelor cheie, a temelor principale.

Temele obsesiv-activiste construite și reconstruite

Imaginea îngerului căzut. Cuvintele încep prin neputință. Imaginea dă speranță. Îngerul căzut, parașutistul,

1. Interviu Laboratori di Teatro: <https://www.youtube.com/watch?v=na1-ZjnQ6dY>

2. <https://www.youtube.com/watch?v=e-V3QuKdgzM>

îndeamnă la imitație: „Imitați-mă în cădere, faceți ca mine. Săriți din vidul tăcerii și al singurătății. Predați-vă unui extaz solitar” (Núria Lloansi).

Este poate invitația pe care actrița principală Núria Lloansi o face către o căutare în interior, unică șansă posibilă în fața neputințelor rostite. Îndemnul e de a ne crea lumi proprii, de a căuta în noi, de a schimba ceva doar prin noi însine. Căderea din Rai (din avion la Garcia) devine o cădere din Iad, Iadul pământesc ce a devenit acest teren de neschimbăt. Căderea nu este una luciferică, ci una contemporană, un manifest avangardist. Eva lui Garcia nu a mușcat din mărul cunoașterii, nu a cunoscut Eden-ul, ci a perceput realitățile cotidiene de care ne lovim și nu s-a hrănit cu iluzia nemuririi dată de religie, dragoste, promisiune ori speranță.

„Ne aşteptăm ca un demon să apară sub trăsăturile unui înger căzut, venit pe Pământ să creeze confuzie și dezordine între oameni. Nu este deloc aşa” (Núria Lloansi)

La Garcia îngerul căzut plonjează din avion și se parașutează într-o lume pe care nu o mai recunoaște și din care nu mai poate refacă nimic. Aparent pesimist, îndemnul nu este unul negativ, ci o chemare către lăuntric. „Nu vă transmit să săriți pe fereastră!” (Núria Lloansi)

O chemare apare din vocea îngerului: „Solitudinea este tot ceea ce aveți” (prin deducție dreptul la propriile idei și opinii). Plenitudinea căderii nesfârșite este dată de găsirea unui loc propriu în lume, o stare de grație. Îngerul căzut, imaginea filmată a acestui înger ce apare drept imagine-ecran, cade dincolo de timp și istorie.

Aproape de Iadul pământesc, unde manifestul devine unul ecologic, unul împotriva consumerismului, asezat cu multă mâncare, (laitmotiv în spectacolele lui Garcia) cu sens dublu conotativ: pe de-o parte un manifest al morții prin

inaniție din țările subdezvoltate, pe de altă parte un manifest Christic/Hristic prin care se face aluzie la Împărțirea păinilor din Biblie. Dacă avem nevoie de iluzii să ne putem duce existența, atunci prin vocea actorilor se urlă neputință.

Spectacolul începe cu picnicul de la Golgota. Începe evocarea neputințelor prin vocea actriței- acel înger căzut în mrejele realității. Îngerul căzut citește pe eranul proiectat „Le grand livre d'activités de la Bible”.

Neputințele. Neputințele încep de la cele ecologice, se extind către cele pentru salvarea planetei, proteste împotriva risipei de mâncare, morții prin inaniție, rasismului, promisiunilor, iubirii, religiei, imaginii Christice/Hristice, războiului nuclear, războiului dintre noi ca oameni, obscenității, terorii, muzeelor, pictorilor renascentiști, Holocaustului și nu în ultimul rând manifestul către Iisus, prezentat sub diferite forme de limbaj, punere în scenă, imagini.

Núria Lloansi- îngerul căzut vorbește: „Nu pot să: „vă învăț să muriți de foame, ați făcut-o deja [...]”; nu pot păcăli Pământul! [...]”; nu pot semăna dezordine, ați făcut-o voi! [...]”; să populez Pământul cu arme, iară nu pot, ați făcut-o voi deja! [...]”; nu pot să învăț tehnici pentru a conduce bine un Holocaust, ați făcut deja asta! [...]”; Nu pot să decimez sate sau orașe, ați făcut voi deja asta! [...]”; nu pot să tulbur Pământul cu bombe, lansate din cer, datorită vouă deja e distrus tot! [...]”; nu pot să creez noi calamități, pentru a turmenta Planeta, ați făcut deja voi asta unii cu alții”.

Fericirile. Prin vocea actorilor fericirile sună a cădere. Astfel, Fericirea după Garcia este unică: „Fericie de cei ce s-au zdrobit de asfalt/ Cei ce sfârșesc sub roțile unui tramvai/ Colapsul meu este fără sfârșit/ Durerea mea nu va atinge finalul.” (Juan Loriente)

Insetriile. În timpul spectacolului apar inserții de imagini, fragmente de frescă, texte manifest și cadre live. Astfel în loc de „Eli, Eli, Lama Sabactani?”- adică: „Dumnezeul Meu, Dumnezeul Meu, pentru ce M-ai părăsit?”, Garcia găsește formula magică „Arginți, de ce m-ați părăsit?” sau „Totul este plin pentru că m-ai luat în mâinile tale, și în mâinile tale îmi predau spiritul”.

Muzica susține, spre deosebire de dialectica cuvânt-imagine și non-sincronizarea lor, textul. Se cântă Funk (Dumnezeu a mixat funk-ul), se cântă biserică, se cântă în final Haydn. În tot acest timp se aruncă și se calcă în picioare chifle.

Nu lipsesc din spectacol manifestele rasiale, sexuale și politice sau statale. Referitor la Turnul Babel și Împărțirea omenirii, imagine care apare în alt timp decât al vorbirii sub forma unui hamburger plin de viermi, există în *Golgota Picnic* replici legate de racism. Astfel că Dumnezeu a creat negrii pentru a dansa funk și a fabrica țigarete, pe când albi fac business.

Propunerea regizorală este că poți uita cuvinte, chiar dacă după postulatul biblic la început a fost cuvântul. Dar nu poți uita imagini. De imaginea Christică/Hristică nu poți scăpa. Dumnezeu este o sintagmă lingvistică. Crucea și moartea sunt înfrumusețate prin cuvânt. Sunt idealizate.

Hrana – Sau cine nu muncește nici să nu mănânce!

Iisus a fost primul demagog, ne spun actorii. A multiplicat pâinile. Le-a oferit poporului însă nu a pus osul la treabă. Totodată, pe parcursul spectacolului se mai fac aluzii la muncă, munca de placere. Risipa de hrana este peste tot prezentă. În timp ce actorii dansează, își bat joc de puizeria de chifle ce umple spațiul de cutie neagră. „Apropo de muncă. Iisus nu a muncit niciodată.” Dar a dat rețete.

ESSAY | The iconography of terror in Golgota Picnic by Rodrigo Garcia

One of the most criticized productions signed by iconoclast Rodrigo Garcia, *Golgota Picnic*, is thoroughly analyzed in this article, the author considering it is the right thing to do, as the production was mostly debated in terms of the scandalous anti-religious content. Besides the protests which in some cities led to the cancelation of the representations, *Golgota Picnic* is a complex texture full of significations and a good starting point for further debates on the impact of religion on people.

Rețetele lui Iisus

După Garcia, Iisus: „a învățat lumea să fie moale ca un miel./ A comandat lui Francisco de Zurbarán³ un tablou cu un miel mort. N-am văzut aşa ceva - un miel alb proiectat în tenebre”.

Condiția muzeelor

Dacă Iisus a distrus temple, atunci e argumentativ îndemnul lui Garcia de a distrugere muzeele. Garcia propune o soluție de tip ardere. Anume: de a arde toate muzeele mari, toate aceste edificii, pentru a ne curăța de o istorie fals-ilustrată și a ne găsi pe noi însine. Pentru a lăsa loc contemporaneității, este nevoie de această ardere care ar conduce către o lume nouă.

Muzeele menționate în Golgota Picnic sunt, după glasul actoricesc, artefacte, sunt înțesate cu imagini ale lui Iisus, ale terorii, ale groazei. „Trebuie redus accesul la aceste tablouri. Aceste terori, aceste iconografii ale terorii, prezentând doar violență”, aparent unde ar trebui să fie bunătate, blândețe și utopie, acel Eden pierdut pe Pământul distrus. Dacă imaginea Christică/Hristică ar trebui să fie una în sensul menționat mai sus, idealizată. Această imagine, cum o numește Garcia „propagandă a perversiunii”, este construită cu cea mai mare măiestrie de faimoșii pictori menționați, cu o tehnică a picturii de necontestat. Pe toți aceștia îi numește maeștrii ce restaurează teroarea.

Atunci ce ar însemna acel Muzeu Imaginar la care visa André Malraux? Sau cum ar arăta muzeul viitorului fără Hristoși în el? Mai contemporan? Mai Tânăr și viu, mai interactiv?

Manifestul continuă privind implicațiile pe care le au aceste mari muzeee și edificii, des vizitate, asupra **educației copiilor**. Prin vizitele cu bilet redus, pauzele de masă și suveniruri, se întreține pentru copii acest curent al iconografiei terorii, pentru a fi educați prin violență, suferință, durere. Asistăm la una dintre cele mai puternice manifeste în ceea ce privește muzeele și consumerismul, prin critica **Educației copiilor** după modelul lui Iisus.

³. Pictor spaniol din perioada de glorie a Spaniei, comparat cu Caravaggio; execută lucrări pe teme religioase.

Manifestul nemuririi și iluzia corporalității

Acceptiunea asupra corpului apare ca un organ generator de moarte. „Îmi port corpul ca pe un organ generator de moarte.” Apare o contradicție asupra nemuririi și iluziei contestată la început.

„Unii decid să se deconecteze, sau să se blocheze în credință. Alții îl hrănesc, alții îl acoperă cu haine monastirești. Organul meu generator de moarte, îmi ocupă toată viața. Neavând curajul de a muri, mi-am construit toată viața în jurul morții. Am învățat să glisez cu corpul între orgiile sexuale și dineuri cu prietenii”⁴/ picnicul la Golgota în cazul de față. Prezente abundent în spectacol, scenele obscene au stârnit și ele controverse.

Avem de-a face cu o debarasare sexuală, o eliberare a tensiunilor presărată cu mult umor sadic, expresie a lipsei de afecte. Lipsesc sentimentele, e o orgie sexuală aproape fără simțuri, făcută fără pudoare, pentru voyeur-ul din fiecare din noi.

Iconografia terorii lui Iisus

„A fost Iisus primul comandant de război? A amenințat cu plăgi, molime, distrugere și suferință. A fost Mesia SIDA” ne spune Garcia prin vocea actorilor. Cu toate acestea, nu a reusit să strângă mai mult de 12 apostoli. Iisus poate vedea viitorul, ne spune Garcia, dar nu poate participa la el. După Garcia Iisus revine din Morți pentru a fi pictat în Renaștere de pictori menționați. Actorii spun pe scenă că și-a meritat asemenea unui tiran finalul. „A sfârșit pe cruce ca orice tiran.” Iisus apare și ne spune că nu a venit să aducă pacea pe lume, ci discordia. A venit să separe familia de copii: „Cine își iubește mama mai mult decât pe mine, nu este demn de mine!” Sau cum apare în Biblie: „Lasă casă, masă, nevastă, copil, ia crucea și urmează-mi Mie!”

Aluzia la înviere se face prin giulgiul presat pe corpul căzut de pe cruce, culcat la sol, peste care s-a folosit ca-n body art-urile antrometrice à la Yves Klein, aerograful. Pulverizat în roșu; corpul actorului este apoi acoperit cu un cearceaf și presat cu mâna până la impregnarea

⁴. Núria Lloansí

manuală a pânzei, întru desăvârșirea giulgiului perfect veritabil și verosimil.

Modalități de purtare a crucii

Iisus pare bătut în cuie. Și este bătut în cuie. Pe o proiecție luminoasă în formă de cruce se filmează la orizontală chinurile. Niturile, carnea tocată pusă pe capul acoperit, giulgiul. „Am sfârșit admirând un peisaj, după ce am fost pus pe cruce, într-un loc ce poartă un nume frumos - Golgota.” Tărâmul craniilor, aşa cum îi spune Garcia Golgotei, a devenit punct de reper pentru o lume întreagă. În grădina Getsimani, Iisus cere ca Dumnezeu să-i ia această greutate de pe umerii lui. Garcia îl descrie ca pe același lenjeș, care nu a muncit niciodată, contemplând van gogh-ian⁵ celul înstelat, complâcându-se. Iisus nu pare nici aici activist. Nu pare să lupte, dar se lamenteaază.

Brusc, actorul ce îl interpretează dobândește alura unui tenor cerând compulsiv: „Dumnezeu, ia această plagă de peste mine”, printr-o muzică ce trece de la tonalitatea clasică, la cea de cor bisericesc până la dezlanțuirea obișnuită a actorilor pe muzică contemporană. Se face din nou risipă de mâncare, scena este călcată, chifilele amestecate.

Cele șapte ultime cuvinte ale lui Marino Fromenti

Se face liniște, se lasă noaptea. Se pregătește publicul pentru *Neuf Mouvements/ Noile mișcări sau cele Șapte ultime cuvinte ale Christosului/ Hristosului*. Se face loc pianului. Se contestă consumerismul și condiția omului bogat. Pe scenă intră pianistul italian Marino Fromenti, după ce este adus pianul. În semn de protest Fromenti cântă dezbrăcat șapte sonete ale lui Haydn. Punerea în scenă a interpretării timp de aproape o oră a sonetelor este colosală. Jocul actoricesc al lui Marino Fromenti, este de nedescris. Ceea ce este interesant de privit este maniera în care dramatismul facial face jocul actoricesc, alături de compozitia la pian.

Finalul este ecranizat cu plonjarea aceluiași înger căzut, marcând o compoziție scenică plină.

⁵. Aluzie la Starry Starry Night - Vincent - Don McLean

Un casting de un an

Florentina BRATFANOF

47



În vara lui 2014 am început procesul de casting pentru un lungmetraj care scrijelește granițele dintre un film documentar și film de ficțiune, le scrijelește până când linia demarcantă devine tulbure, nu mai știi unde te găsești: în film documentar sau într-un spațiu total ficțional.

Pe scurt, în filmul de ficțiune directorul de casting are un brief de personaje și niste direcții regizorale referitoare la fizionomia actorilor căutați, astfel încât pornește în căutarea actorilor care se potrivesc unei descrieri deja stabilite. La un documentar oamenii care apar în film sunt persoane din realitate – care aduc în film trăsături fizice și de caracter, în situații reale.

Așadar, lucrul pentru realizarea distribuției la un film cu granițele realitate/ficțiune neclare și, mai ales, la un film despre intimitate și despre modurile cele mai surprinzătoare în care te poți întâlni cu aceasta, a generat și o analiză continuă asupra procesului de casting: cum alegi un actor, cât ajungi să știi despre actorii care sunt propuși, ce descoperiri se întâmplă.

Castingul la filmul **Touch Me Not** în regia Adinei Pintilie a depășit orice așteptări la nivel de complexitate, perioadă - se estimase inițial un proces de maxim de trei luni de lucru - dar și de îmbogățire personală. Căci procesul de casting a fost mai degrabă o metodă de cercetare a actorilor, nu numai la nivel profesional, de abilități actoricești, dar și la nivel personal, de consistență umană, de experiență de viață. Procesul de casting a fost dificil, căci actorul nu a fost văzut numai ca interpret al unui rol prestabilit, ci, în acest caz, se cerea și aportul său creativ și opiniile sale asupra proiectului.

Casting toolkit

To work for a film placed on the edge of documentary and fiction is challenging for the casting director. When the border between reality and fiction is unclear, what type of actors can one choose? The new production by Adina Pintilie for which Florentina Bratfanof worked as casting director is a film discussing intimacy which makes even more difficult the selection process and the involvement in the discovery of actors' personalities.

În plus, cum vorbim despre un proiect de film despre intimitate ca aspect fundamental al existenței umane, efectul pe care prezentarea acestui proiect îl-a avut în fața actorilor a devenit o probă în sine pentru implicarea, sau nu, a acestora în proces.

Cu o metodă bine stabilită din start, regizoarea Adina Pintilie a pornit astfel în căutarea unor actori-creatori care au în plus curajul de a lucra într-un spațiu ficțional cu propria experiență de viață. Așadar, actorul nu trebuia numai să interpreteze un rol, ci să creeze după niște reguli improvizaționale, un rol bazat pe experiența sa.

De exemplu, actrița care va fi personajul central al filmului s-a dovedit a fi un creator delicat, dar și puternic, care își aduce contribuția în cele mai mici detalii. Unul dintre exemplele evidente este ocazia în care actrița a trebuit să facă o simulare filmată de îmbrăcămintă pentru personajul său, actrița nelocuind în România. Această simplă simulare de costume s-a transformat într-un scurtmetraj în sine, un material video care are o structură bine determinată, care îți generează o stare de spirit, care își schimbă ritmul însotit de o coloană sonoră relevantă pentru actriță.

Personajul creat are o prezență magnetică, nu vezi frumusețea fizică, ci apariția, privitorul trece de trăsături și contururi și vede energie. În plus, privitorul rămâne cu atmosfera pe care actrița o imprimă personajului: aceea de însingurare, de tristețe, dar și de putere. Într-o simplă simulare de costume actrița devine performer, adică e capabilă să își țină privitorul cu ea, oferindu-i spre vizionare simple gesturi

de rutină umane zilnică: se piaptănă, se aşază pe un scaun, se uită pe fereastră, își bea cafeaua, se schimbă etc.

Acest tip de casting, cu nimic mai prejos decât castingul clasic, ci total altfel, a oferit posibilitatea actorilor de a se exprima creativ pentru un proiect de film, de a-și folosi bagajul lor emoțional și experiența de viață într-o probă video care avea o temă de improvizație dată, fără alte restricții de descriere a personajului pe care ar fi trebuit să îl joace.

Lucrul pentru acest casting a însemnat o constantă repoziționare față de un proces care nu era unul prestabilit, nu s-a mers pe un drum bătut deja înainte, ci a necesitat mereu o minte deschisă pentru a schimba perspectiva. La sfârșit, mi-am dat seama că instabilitatea procesului a generat bucuria continuă și (re)descoperirea unor actori despre care credeam că îmi sunt deja sunt cunoscuți.

NU MĂ ATINGE (TOUCH ME NOT)
Regizor/Scenarist: ADINA PINTILIE
Producători: 4 PROOF FILM & MANEKINO FILM (România)
Coproducători: ROHFFILM (Germania),
LES FILMS DE L'ETRANGER (Franța) și AGITPROP (Bulgaria)

Gigi Căciuleanu - după 50 de ani din nou pe scena de la Teatrul Mic



„E ușor să înveți un rol și apoi să-l interpretezi, dar noi vom inventa pe scenă un minut de dans, de fiecare dată altul. E multă neburie în spatele unui minut de dans. Va fi un spectacol foarte personal și foarte greu pentru mine!”, a declarat Gigi Căciuleanu despre noua sa creație coregrafică, „UN MINUT DE DANS sau UF !!!”. Artistul va dansa din nou pe scena pe care a debutat cu 50 de ani în urmă, în spectacolul dedicat „Măiestrei”, aşa cum o numește Gigi Căciuleanu pe Miriam Răducanu. Premiera a avut loc pe 5 și 6

News

“A poet and a dancer” - this is the definition given by Gilda Lazar head of JTI Romania to Gigi Caciuleanu, famous Romanian born dancer and choreographer who came back to the roots in search for new beginnings. His company (supported by JTI) is producing a new show which brings Caciuleanu back after 50 years on the stage of Mic Theater in Bucharest where he made his debut.

septembrie, pe scena Teatrului Mic. Alte patru reprezentații sunt programate pe 3-4 octombrie și pe 27-28 octombrie.

„Scena Teatrului Mic, pe care am debutat în urmă cu 50 de ani, e o scenă superbă. Spațiul în care creezi e foarte important. În acest spectacol, mă voi arăta acestui public aşa cum sunt, ca dansator și «făcător» de dans. Acest minut de dans nu va fi «aranjat». Nu știu cum va fi. Vor fi doi dansatori, compozitorul și autorul. Un alt personaj va fi, însă, Mozart. Aș vrea ca Mozart să dea un impuls, acestui spectacol, aşa cum am primit și eu odată unul, de la Miriam Răducanu”, declară Gigi Căciuleanu.

„Gigi Căciuleanu se traduce pe sine nu doar în dans, ci și în vorbe. Gigi este și un mare poet, iar mișcarea este pentru el și artă exactă, și poezie. Publicul va recunoaște semnătura lui Căciuleanu în dansatorii săi, aşa cum a recunoscut amprenta lui Miriam Răducanu asupra lui Gigi în suși”, a declarat Gilda Lazăr, Director Corporate Affairs & Communications, JTI România, Moldova și Bulgaria.

„Gigi Căciuleanu Romania Dance Company va aduce la Teatrul Mic un public foarte special. Acest spectacol va fi unul deosebit, se întâmplă în cadrul Festivalului George Enescu, ca urmare este foarte important pentru noi. Întâlnirea pe care am avut-o cu Gigi pentru aceste două spectacole a fost ca o roată, o spirală a reîntoarcerii la tinerețe, la poezie”, a declarat Mihai Dinvale, directorul Teatrului Mic.

Muzica îi apartine lui Paul Ilea căruia coregraful i-a cerut să plece de la temele cele mai cunoscute și populare ale lui Wolfgang Amadeus Mozart, dansatorii lui Gigi Căciuleanu sunt Irina Stefan și Răzvan Stoian, Ana Vișan și Andrei Iancu, iar asistent coregrafie, Lelia Marcu-Vladu.

„Gigi Căciuleanu Romania Dance Company” a fost înființată cu sprijinul JTI, corporație care s-a remarcat de-a lungul anilor prin susținerea predilectă a dansului contemporan. Producătorul spectacolului este Fundația Art Production, în parteneriat cu Teatrul Mic.

Familia contemporană - la Platforma Internațională de Teatru București #2

Poate că ar trebui să începem cu întrebarea: „Familia ta e normală?” Pentru că atunci când încercăm să răspundem la o asemenea întrebare chestionăm implicit ideea de normalitate. Ce transformări suferă conceptul de familie în lumea contemporană? Sunt familiile diferite de cea standard - mama, tata și copiii - mai puțin familii? Cu alte cuvinte, ce înseamnă o „familie normală” în secolul 21?

Spectacole de teatru din Brazilia, SUA și România, showcase de noi talente, spectacole radiofonice, dezbateri cu artiști - pun în discuție „Familia contemporană” în cea de a doua ediție a PITB.

Platforma Internațională de Teatru București, un proiect curatoriat de Cristina Modreanu, are loc în perioada 12-15 noiembrie la Hanul Gabroveni, Teatrul

Odeon, Teatrul Mic, Teatrul de Comedie. Producători: ARCUB-Centrul Cultural al orașului București și Asociația Română pentru Promovarea Artelor Spectacolului. În parteneriat cu Ibsen Scholarship și Centrul Cultural Media al Radio România, cu sprijinul UNITER. Un festival Europe for Festival, Festivals for Europe.

Mai multe detalii pe www.arcub.ro și www.cristinamodreanu.com.

NEWS | Contemporary Families

What Western culture promoted as „the nuclear family” exploded in the recent years in complex versions based on cultural diversity. Are non-standardized families less legit? What does a „normal family” mean today? The second edition of Bucharest International Theater Platform (12th to 15th of November), curated by Cristina Modreanu features shows from Brasil, USA, Romania, debates and a showcase of new ideas to question the way we look at families in the contemporary world, so that we can make a step forward towards accepting all types of families around us as ways of celebrating humanity.

ŞANTIER 1

prezentare publică de idei creative în stadiu de lucru

Orice idee se dezvoltă mai bine după ce e adusă în fața unui public care oferă creatorilor ei un feedback deschis și inteligent.

Platforma Internațională de Teatru București 2015 (PITB) îți oferă șansa de a-ți prezenta performance-ul, monodrama, instalatia, video-art-ul sau orice altă idee creativă menită să ajungă pe scenă, în fața unui public "de încercare" alcătuit din profesioniști de teatru și film și spectatori pasionați, cu care poți discuta mai apoi ca să află care le sunt impresiile.

Dacă ai până în 35 de ani și vrei să-ți prezintă proiectele artistice aflate în fază de lucru în fața unui public informat, trimite un mail la arpas2011@gmail.com (cu datele solicitate mai jos) și înscrie-te la prima ediție a showcase-ului ȘANTIER, care va face parte din programul oficial al Platformei Internaționale de Teatru București (12-15 noiembrie 2015) organizată de ARCUB- Centrul de proiecte culturale al municipiului București și ARPAS - Asociația Română pentru Promovarea Artelor Spectacolului.

Înscrierile se fac la adresa arpas2011@gmail.com, până la data de 1 noiembrie 2015. Mailul trebuie

sa contină urmatoarele: datele tale de contact (nume, prenume, telefon), ideea / proiectul în faza incipientă (în format text sau video). O prezentare personală e binevenită, ca și câteva date despre productia proiectului (un buget estimativ, echipa proiectului, durata, orice consideri ca e relevant), dar nu sunt obligatorii.

Regulamentul este unul simplu, care respectă regulile de bun simt ale actului artistic: vor fi prezentate în cadrul PITB 2015 toate ideile și proiectele incipiente inscrise care sunt inovatoare și sunt în acord și respect cu ceilalți (în cuvinte mai putine, fără discriminare, rasism, sexism sau orice alta formă de manifestare extremista).

ȘANTIER 1 dorește să aducă la lumina idei și proiecte care să se transforme în realitate, să profesionalizeze efortul de prezentare al unui proiect și să încurajeze dezbaterea creativă.

Nu ezita să primești sugestii, încurajări, observații critice: creația ta are de câștigat din întâlnirea cu un public deschis și pasionat de spectacol. Vino și tu pe ȘANTIER 1, în cadrul Platformei Internaționale de Teatru 2015 între 12 și 15 noiembrie, la București!

DOROTA MASŁOWSKA

UN CUPLU DE ROMÂNI AMĂRÂȚI VORBITORI DE POLONĂ

regia AGNIESZKA GLIŃSKA

festivalul internațional FEST(IN) PE BULEVARD

marți, 13 octombrie 2015 / ora 21 / teatrul ODEON sala MAJESTIC

PRODUCȚIE: TEATRUL STUDIO „ST.I. WITKIEWICZ”, VARȘOVIA (POLONIA)

