

Scena.ro

REVISTA DE ARTELE SPECTACOLULUI

Nr. 30 (3) / 2015

- INTERVIU -

Leonardo Moreira

„Lumea este fisura dintre scenă și
experiența publicului”

Vremea creației colective

de Cristina Modreanu



READER Rahova-Uranus

de Maria Drăghici

Wim Vandekeybus

și mitologia contemporană a corpului

de Gina Șerbănescu

David Esrig „Cenzura a dezvoltat
în mediul cultural o mentalitate de sclavi”

UnTeatrU

teatru independent

*Povestea continuă pe
Strada Sfintii Apostoli, nr 44*



Vremea creației colective

1

Experimentăm cu toții în România, când scriu aceste rânduri, trezirea unei stări de spirit colectiv, care nu ne mai lasă să dormim și ne face să vedem deodată lucrurile dintr-un unghi diferit. Oamenii ies în stradă cu zecile de mii, Guvernul a căzut, politicienii sunt panicați fiindcă își dau seama deodată că sunt complet depășiti și nu au soluții care să-i „mulțumească” pe cei din stradă. Sistemul e fisurat tot mai mult, iar dorința de reformare a fundamentelor acestuia devine tot mai acută la nivelul întregii societăți. Nu mai e vorba să schimbă un om sau doi, nici o demisie nu mai e de ajuns, e nevoie de structuri diferite pe care trebuie să ni le imaginăm cu toții, printr-un *brainstorming* major, care să reflecte schimbarea generală de afect prin care trecem și să găsească soluții concrete pentru a materializa aspirațiile tuturor.

Nu e deloc simplu, dar seamănă foarte mult cu procesul de realizare a unui spectacol, care presupune, de fapt, identificarea elementelor necesare pentru a materializa o viziune, pentru a o transcrie din planul abstract al intențiilor în acela concret al scenei. Ceea ce este esențial pentru asta, în afara decorurilor, costumelor, luminilor, etc., este aducerea oamenilor împreună, felul în care reușești să-i convingi pe toți de un adevăr comun. Iar împreună să faci adevărul acela să ajungă la public. Însele cele mai mari să se întâmple așa ceva există când viziunea se cristalizează din ideile tuturor celor din echipa artistică, nu când ea aparține unui singur om, fie el și regizorul. Marele erou al secolului 20 în teatru este și el pe cale să fie reinventat/reformat în secolul 21.

Nu întâmplător, valul anterior a ceea ce s-a numit în istoria teatrului „creație colectivă” a apărut în conjuncție cu evenimentele din celebrul an 1968, momentul în care democratizarea societății occidentale a devenit o evidență pentru toată lumea. Aproape jumătate de secol mai târziu, revoluția mijloacelor de comunicare și accesul global la rețelele de transfer de informație ne-a adus în pragul altor revoluții în mai multe puncte de pe glob, iar accentul s-a mutat din nou de pe individual pe colectiv. Iată un cuvânt care pentru români înseamnă în acest moment, după teribilul accident din clubul cu același nume, mult mai mult decât pentru orice altă nație. Pe noi nepăsarea și indiferența ne-a costat mai mult.

Nu știu în acest moment cum se va termina „povestea” pe care zeci de mii de oameni au scris-o în stradă zile la rând, printr-o demonstrație retrasmisă peste tot în lume și comentată drept o nouă revoluție în România, dar sunt sigură că urmările ei vor exista, și că această viziune abstractă, născută dintr-o explozie emoțională, va fi în cele din urmă transcrisă în plan concret, marcând o nouă etapă în evoluția societății românești. Deocamdată, spectacolul e în stradă și suntem cu toții în plină creație colectivă.

Revenind la revista Scena.ro, care serbează prin acest număr, ultimul din an, 7 ani de apariție constantă și 30 de numere pentru a căror publicare o echipă minusculă a muncit enorm – convingând parteneri prestigioși, scriind cereri de finanțare, căutând noi subiecte, coordonând colaboratori din România



foto: Cornel Lazia

Cristina MODREANU

și din lume, distribuind revista în librării, teatre, universități și lansând-o în festivaluri de la noi și din lume. La scara istoriei, 7 ani nu contează prea mult, dar când acești ani au trecut în mijlocul unei tranziții confuze, în care mii de proiecte și de idei bune mor înainte de a deveni realitate pentru că fiecare pas pare făcut într-o mlaștină, care te trage permanent înapoi, atunci durata pare că se dublează, iar continuitatea devine un mic miracol.

Aș vrea deci să mulțumesc cu această ocazie acestui mic colectiv – iată un cuvânt care și-a recăpătat greutatea pe care o merită – care a făcut miracolul posibil: colegii mei Florentina Bratfanof, Ciprian Marinescu, Antal Szilard, și mai nou venitelor Ilinca Tamara Todoruț și Ioana Gonțea, precum și tuturor colaboratorilor noștri, fie ei constanți sau ocazionali, care au menținut în toți acești ani Scena.ro în prima linie a comentariului pe teme teatrale și sociale.

Fiindcă unde e teatru e și societatea.

The time of collective creation

Written in the midst of the huge protests in Bucharest which led to the turndown of the Government after the accident in the Collective night club, the editorial argues the name of the club is symbolic. In society as well as in theater time has come again for the collective creation and this reflects a global affect. It is a time to replace the singular hero of the 20th century's theater, the director, with the team vision and working process. The editor-in-chief of the magazine also thanks to her team for helping bring a vision to life - in seven years since Scena.ro exists.

focus

4



PLATFORMA INTERNAȚIONALĂ DE TEATRU BUCUREȘTI #2
Familia contemporană – în dezbatere pe scena teatrală bucureșteană

interviu

5



Leonardo Moreira

„Lumea este fisura dintre...”

interviu

6



Lucie Pohl „Comedia este sportul celor îndrăzneți”

festival

7



FNT - Întoarcerea la actor
de Cristina Modreanu

interviu

10



Luk Perceval „Eu nu pot face teatru decât dacă...”

festival

13



FITPTI 2015 - Forme moderne și implicare activă
de Ramona Iacobuțe

festival

14



Festivalul Internațional de Teatru pentru Copii
de Florentina Bratfanof

performance

15



O poetică performativă a actorului
de Oltița Cîntec

Revistă editată de Asociația Română pentru Promovarea Artelor Spectacolului – ARPAS

arpas
ASOCIAȚIA ROMÂNĂ
PENTRU PROMOVAREA ARTELOR
SPECTACOLULUI

Revistă finanțată cu sprijinul Ministerului Culturii

scena.ro | nr.30/2015

Scena.ro ISSN 2065 – 0248

Scena. ro

Coperta I: *O Jardim/Grădina*
Compania Hiato, Brazilia, în turneu la București
foto: Adi Bulboaca
Tipar: ArtPress, Timișoara

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

profil



Fault de limbaj și deturnare de personaj *de Cristina Modreanu*

cronica de opera



Carmen

de Doina Papp

in / out



Lumea ca o textură afectivă *de Mihaela Michailov*

in / out

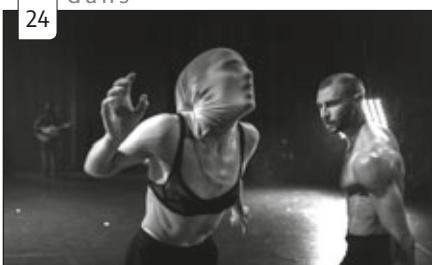


Ce fel de teatru ne dorim?

de Mara Nedelcu

dans

dans



Wim Vandekeybus

de Gina Șerbănescu

interviu



David Esrig

„Cenzura... o mentalitate de sclavi”

30 NINSORII DE ALTĂDATĂ

Nora, sau cînd jocul cu păpușile devine periculos
de Mirella Nedelcu-Patureau

33 SCENELE PUBLICULUI

Ce înseamnă dezvoltarea publicului?
de Marian Popescu

34 NEW YORK PUZZLE

HIR sau geniul subversiv al lui Taylor Mac
de Saviana Stănescu

45 CERCUL DE CRETĂ

Sfărșitul mainstream-ului
de András Visky

37 ISTORII RECENTE

Înghețul ideologic
de Ionuț Sociu

38 POSTFORMA

Rolurile pedagogului teatral
de Mihaela Michailov



Pauză, curiozitate și răbdare
de Florentina Bratfanof



Rahova-Uranus
de Maria Drăghici

45 CARTE

Biblioteca FNT
de Oana Cristea Grigorescu

47 STIRI

Politizarea teatrelor - un pericol reactivat

Familia contemporană – în dezbatere pe scena teatrală bucureșteană

4

foto: Otávio Dantas



Platforma Internațională de Teatru București produsă de ARPAS – Asociația Română pentru Promovarea Artelor Spectacolului și ARCUB – Centrul Cultural al municipiului București a prezentat în perioada 12-15 noiembrie la Sala ARCUB-Gabroveni, Teatrul Odeon, Teatrul foarte mic, Teatrul de Comedie (Sala Nouă) și Centrul de Teatru Educațional Replika, spectacole din Brazilia, Statele Unite și România având ca temă comună – din perspective diferite – Familia Contemporană. În aceeași perioadă, un număr de șapte spectacole de teatru radiofonic având aceeași temă au putut fi ascultate pe Radio România Cultural sau *on demand* pe www.eteatru.ro.

„În epoca post-capitalistă pe care o experimentăm cu toții, fără să știm ce sistem viitor va funcționa mai bine, singura certitudine ce ne rămâne este nucleul de umanitate celebrat în orice formă de comuniune. Familia contemporană este rezultatul transformărilor esențiale prin care trece societatea contemporană, de aceea ea nu mai suportă o unică definiție. A doua ediție a Platformei Internaționale de Teatru București chestionează prin teatru și discuții cu artiștii și cu publicul felul în

care ne gândim astăzi la conceptul de „familie”, ca să putem face un pas înainte înspre acceptarea tuturor familiilor „altfel” din jurul nostru drept expresii complexe ale umanității”, a menționat curatoarea Platformei Internaționale de Teatru București, criticul de teatru Cristina Modreanu, în argumentul evenimentului.

Compania braziliană Hiato a venit pentru prima dată la București cu un spectacol care a mișcat profund publicul din Europa, Statele Unite și America latină. Scrisă și regizată de Tânărul creator brazilian Leonardo Moreira, *Grădina* este povestea a trei generații din aceeași familie aduse în scenă în același timp, într-un decor ce transformă radical spațiul de joc, oferind spectatorilor o experiență unică. *Grădina* este o meditație melancolică despre ultimul secol, aşa cum este el văzut prin ochii membrilor unei familii obișnuite – din epoca interbelică și până la epoca Facebook. Fondată de regizorul și dramaturgul Leonardo Moreira, Compania Hiato e considerată una dintre cele mai promițătoare și talentate colective de teatru din Brazilia. Compania deține numeroase premii în palmares și a avut turnee în Olanda, Germania, Chile, Columbia și Statele Unite.

Din Statele Unite a venit la București o Tânără actriță care îmbină cariera de stand-up comedy cu aceea de vedetă de televiziune. După ce a debutat de curând în seria TV *Homeland Security*, Lucie Pohl ajunge pentru prima dată în România, deși mama ei, cunoscută cântăreață de jazz Sanda Weigl, s-a născut la București de unde a emigrat cu familia în Germania, în timpul comunismului, stabilindu-se apoi la New York unde Lucie a crescut.

Lucie Pohl spune în spectacolul *Bună, Hitler!* care se bazează pe povestea adevărată a familiei ei: „Părinții mei sunt copii făcuți după război. Mama este evreică, născută în România, cea mai mare parte a familiei ei extinse a fost ucisă în Holocaust, bunica – Irina Weigl – a fost nevoită să poarte steaua galbenă pe haine. Iar tata este născut în Germania, Bavaria, tatăl lui și-a pierdut un picior în război după ce a călcat pe o mină, în timp ce fixa cabluri pentru transmițătoarele radio. Ambii se refugiaseră din Prusia de Est! Deci vedeti, e implicată multă istorie pe acolo.”

Tânără actriță a avut un succes extraordinar anul trecut la Festivalul de la Edinburgh, unde presa a scris despre spectacolul scris și jucat de ea și regizat de Jessi D. Hill că este „O capodoperă absolut hilară” (*The Mirror*), „Amuzant și onest” (*The Guardian*), sau „Triumfător” (*Baby Broadway*).

Platforma Internațională de Teatru București, curatoiată de criticul de teatru Cristina Modreanu, a inclus spectacole din Brazilia, Statele Unite și România. Evenimentul a fost produs în parteneriat de ARCUB-Centrul Cultural al Primăriei București și ARPAS – Asociația Română pentru Promovarea Artelor Spectacolului, cu sprijinul Ibsen Scholarships, AFCN, UNITER, Centrul Cultural Media Radio România și Ambasada Regală a Norvegiei la București. PITB este un eveniment Europe for Festivals/ Festivals for Europe.

Leonardo Moreira

dramaturg & regizor

„Lumea este fisura dintre scenă și experiența publicului”

În cadrul Platformei Internaționale de Teatru București #2, care a avut ca temă familia contemporană, a fost prezentat spectacolul „Grădina” al Companiei Hiato, considerat o nouă revelație în teatrul brazilian.

S-a spus despre actorii din „Grădina” că sunt actori-creatori. Cât de mult influențează poveștile lor conceptul unui spectacol? Ce puteți să spuneți despre procesul de realizare a acestui spectacol?

Noi folosim în *Grădina* amintirile noastre reale, obiecte reale ale familiilor (sau ce ne mai amintim din ele). De la un mic gest care se repetă (ultima mișcare pe care tatăl meu a făcut-o înainte să moară) până la cele 600 de cutii (am repetat acest spectacol cu cutiile provenite de la un mariaj încheiat), totul este foarte personal.

În acest sens, actorii sunt implicați în întreg procesul de creație al spectacolului: nu doar prin împrumutarea numelui real personajului, dar și prin „donarea” experiențelor, amintirilor și poveștilor lor. Deasemenea, spectacolul este realizat într-un proces colaborativ: textul este schimbat de-a lungul repetițiilor, iar unele improvizări ne conduc la un text nou. Totul este discutat împreună.

Este posibil să separăm viața de creație? Sau ambele aparțin aceleiași realități? Cred că teatrul vorbește chiar despre această fricțiune: prezentul realității luptă întotdeauna, fuzionează/ se confruntă/

I-am adresat câteva întrebări regizorului și dramaturgului Leonardo Moreira, fondatorul Companiei Hiato, despre spectacolul prezentat în București, dar și despre cum memoria și realitatea intervin în procesul de creație.

se conțopește/ se surpă în ficțiune.

Cred că pe scenă putem să refacem o realitate sau cel puțin să o recreăm într-un fel care să dezvăluie cine împărtășește momentul. Ce mă încântă este șansa de a crea spărțuri și rupturi pentru a aminti audienței și actorilor că sunt împreună, într-o experiență colectivă, împărtind timp și spațiu. Nu cred în ficțiune pură, dar o pot folosi pentru a dezvăluî realitatea. Întotdeauna am în minte că a reprezenta ceva este mereu o sarcină imposibilă și exact asta este ideea. Scena este reală, dar nu este lumea, nu este o miniatură a lumii, nu este o copie a lumii și nu este o distorsionare a lumii. Lumea este fisura (hiato în portugheză) dintre scenă și experiența publicului.

Cutiile care constituie spațiul de joc din *Grădina* pot fi comparate cu Cutia Pandorei? Ascund acestea adevăruri incomode pentru personaje?

Când mă gândesc la Cutia Pandorei nu mă gândesc la retele care au fost aruncate în lume din aceasta. Nu o corelez doar cu adevăruri incomode. Imediat îmi aduc aminte de ceea ce a rămas în cutie: speranța – asta însemnând că într-un fel Pandora ne-a dăruit sentimentul timpului. și *Grădina* este despre timp. Nu am intenționat să fac un pact între timp și memorie ca laitmotiv al acestei piese, ci mai ales să schimb relația publicului cu timpul. Ideea este că audiența poate



foto: Bob Sousa

interviuri realizate de
Ioana GONȚEA

vedea trei perioade de timp suprapuse. În funcție de locul ales de public în sală, percepția lor asupra piesei se schimbă. Deasemenea, simultaneitatea în care se joacă cele trei scene ne obligă să fim foarte matematici, aşa că un moment de liniște într-un colț al scenei poate să fie umplut cu câteva replici din alt colț al scenei; sau o replică poate fi completată din afara scenei; sau un sunet sau o mișcare din afară poate provoca o amintire – sau o speranță.

Considerați că prin abordarea temei memoriei piesa poate fi privită ca un act de reconciliere cu trecutul?

Nu cred că ar trebui să ne împărcăm cu trecutul, ci să realizăm că acel moment împărtășit, spre exemplu în teatru, conține toate perioadele pe care le-am trăit (recreate ca amintiri pentru că, mai mult decât o evocare a trecutului, e vorba de un act creativ) și toate viețile pe care am fi putut să le trăim (acele posibilități care niciodată nu au fost performate, dar care ne urmăresc ca un *viitor îngropat*) și viitorul (ceea ce ne imaginăm că încă putem trăi). *Grădina* este despre toate aceste trei instanțe ale timpului suprapuse.

Contemporary Family - debated on stage

The Focus pages are dedicated to the second edition of Bucharest International Theater Platform with the theme Contemporary Family. "The Platform questions 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", explains curator Cristina Modreanu in the argument of this edition. The international guests Lucie Pohl and Leonardo Moreira are interviewed by Ioana Gontea. The original interviews in English will be available at <http://www.revistascena.ro/en>

FOCUS



foto: Hannes Caspar

Ai crescut într-o familie de artiști. Mama ta, Sanda Weigl, nepoata legendarului Bertolt Brecht este o cântăreață de jazz cu origini românești, iar tatăl tău, Klaus Pohl, este un actor și dramaturg german. Cum și-a fost influențată activitatea artistică de moștenirea ta multiculturală?

Cele mai mari surse de inspirație pentru ceea ce fac sunt faptul că am o mamă evreică româncă și un tată german, dar și mutarea la New York și frecvențarea cursurilor la Școala Internațională a Națiunilor Unite cu alți copii din întreaga lume. Experiența imigrăției și a învățării unei noi limbi este o parte importantă din tot ceea ce fac. Cred că acesta este motivul pentru care sunt atât de interesată de oameni și de poveștile lor. Educația mea este motivul pentru care nici o persoană pe care o întâlnesc nu îmi pare necunoscută. Sunt foarte norocoasă că încă de la naștere am văzut și am experimentat atât de multe culturi. Napoleon spunea: „Imaginația conduce lumea”. Sunt de acord cu asta. Faptul că am crescut

Lucie Pohl
autoare și actriță

„Comedia este sportul celor îndrăzneți”

Tema Platformei Internaționale de Teatru București #2 a fost Familia contemporană, iar unul dintre spectacolele invitate în cadrul acesteia a fost solo show-ul în stil stand-up comedy „Bună, Hitler!”. Spectacolul a fost conceput de actriță Lucie Pohl în New York și este bazat pe copilăria autoarei petrecută într-o familie multiculturală de artiști. I-am adresat lui Lucie Pohl câteva întrebări despre familie și influența acesteia, dar și despre spectacolul prezentat în premieră la București.

într-un cerc familial multicultural mi-a permis să experimentez și cred că asta e ceea ce mi-a modelat arta.

Spectacolul „Hi Hitler” vorbește despre identitate. Cum ai descrie identitatea după ce ai prezentat acest spectacol pe mai multe scene ale lumii?

Mă descrie ca pe un Cheeseburger Clown newyorkez-german-evreu-român cu extra ketchup. Mă simt confortabil și mă regăsesc în comedie, pe scenă, în fața camerei, în cuvinte, în povești, în gânduri și în realizarea a ceva din nimic. Identitatea mea este formată din multe lucruri și nu este fixată de un pașaport. Faptul că am scris și apoi am performat acest spectacol în toată lumea mi-a demonstrat că există mulți oameni ca mine și a nu te potrivi unor tipare este un dar și nu un blestem.

După terminarea studiilor ai lucrat în televiziune, dar și în industria filmului și în teatru. Care este motivul pentru care ai ales ca de această dată să faci comedy show, dar și să-i scrii scenariul?

Nu am vrut să mai aştept pe cineva care să-mi permită să fac ceea ce îmi doresc sau să mă perceapă în felul în care vreau să fiu percepă. A fost un adevărat moment de genul „a fi sau a nu fi” și debordam de el. Comedia a fost modalitatea mea de exprimare de când mă ţiu. Întotdeauna am experimentat totul în viață prin intermediul comediei. Mi-a luat ceva timp să am curajul să fac asta – comedia este un sport al celor îndrăzneți.

The Mirror descrie spectacolul tău ca pe o „Capodoperă absolut hilară”, iar Edinburgh Evening News notează că este „O gură proaspătă de aer comic”. Ce ai transmite publicului din România pentru a-i crește interesul pentru spectacolul tău?

Aș spune: „Uitați ce afirmă despre spectacolul meu The Mirror și Edinburgh Evening News! Nu-i aşa că sună bine?”, iar apoi aş adăuga „Vă invit să veniți cu toții la spectacolul meu și după aceea haideți să bem împreună până la refuz!”

Întoarcerea la actor

Cristina MODREANU

7

Diferite tipuri de teatru coexistă pe aceeași scenă – locală sau globală – în același timp. E o caracteristică a postmodernității amestecarea elementelor lansate de un curent sau altul care au făcut istorie, e în ordinea lucrurilor revizitarea – mai mult sau mai puțin creativă – a resurselor trecutului, a elementelor care au structurat o istorie (a teatrului în acest caz) și care au fost temporar clasate într-un muzeu perpetuu dedicat efemerității. Este, deci, firesc ca într-o vitrină a teatrului românesc, dezvelită la 25 de ani de la schimbările din 1990, să coexiste mai multe feluri de a face teatru, diferite estetici, dialogând cu mai multe feluri de public sau închizându-se autist în conul lor de umbră autosuficient. Ce e mai puțin firesc e chiar perpetuarea la nesfârșit (sau măcar pentru 25 de ani) a acestui concept primitiv de „vitrină de prezentare” care are ceva morbid în ea, de parcă am arăta animale cândva superbe, dar acum împăiate. Veniți de vedetă!

Dar cum să se audă vocea ta într-un concert global în care toți caută să fie cât mai vii, cât mai conectați, cât mai relevanți cu putință pentru lumea contemporană, ca să demonstreze că sunt încă parte din ea, că sunt parte dintr-o conversație care se poartă tot mai intens prin noi mijloace de comunicare? Cum să găsești propriul canal de comunicare când nu devii mai întâi conștient de diversificarea acestora, de nișarea continuă care selectează constant, care aranjează totul în sertare ușor de accesat? Cine să vină să-ți vadă vitrina demodată și supraîncărcată, fie ea și ștearsă de praf cu ocazia vizitei? și chiar dacă ar

veni cineva, cum să aleagă din acest preaplin care se anulează pe el însuși?

Mă tot gândesc la toate acestea de când am fost întrebătă într-o emisiune de radio moderată de Adela Greceanu și Matei Martin cum poate teatrul românesc să fie „exportat” în afara țării și în ce fel poate FNT să intermedieze în acest sens?

Dacă cineva ar face o analiză a deplasărilor românești în străinătate din ultimii cinci ani ar constata că ele sunt generate fie aleatoriu/accidental, grație unor relații personale/prietenești sau unor impresari întreprinzători care găsesc o „nișă” și plasează spectacole românești în țările/orașele în care există comunități românești, exploatând astfel noile geografii create de piața globală. Fie, ca să ne mutăm într-o zonă considerată de prestigiu, prin turneele internaționale organizate de un teatru bine conectat – dar și el cu statut de excepție în spațiul local – cum este Teatrul Național „Radu Stanca”, mult mai rar de alte instituții teatrale.

Ce nu există deloc este o strategie națională generată fie de Ministerul Culturii, fie de către Institutul Cultural Român, fie – cauză ideal – de către ambele, printr-un parteneriat care să sporească exponential şansele teatrului românesc de a ieși în lume în contexte onorabile. și care să genereze și diversificarea „vitrinelor”, sau mai bine zis transformarea lor în spații de dialog prin teatru, în platforme de dezbatere a unor teme care ne privesc pe toți și care ar putea avansa conversația într-o societate ca a noastră, roasă de false probleme și lipsită de o reală circulație



Ai mei erau super • foto: Teatrul de Stat Arad

a ideilor. Nu am nostalgia „spiritului director”, și nici nu cred că soluțiile trebuie să vină de la Stat, dar atâtă timp cât el este „ordonatorul de credit”, este și singura structură care poate implementa o viziune coerentă în acest sens.

În acest context, ce sens mai are această denumire – Festivalul Național de Teatru – și ce tip de conținut ar trebui să propună un eveniment numit astfel? Conceptul însuși de „Teatru Național” ține de alte timpuri, iar reformarea mișcării teatrale ar trebui să înceapă chiar de aici: de la conținutul propus de aceste instituții, a căror derivă e tot mai clară. Cine are nevoie de „Teatre Naționale” ale căror repertori – construite pe vremuri, la început de secol 20, pentru a întări spiritul național, atunci când cultura încă mai era văzută drept coloana unei noi națiuni – au devenit azi o sumă de titluri comerciale, menite să satisfacă apetitul generalizat pentru divertisment (cu foarte puține excepții)? De ce ar finanța „Statul” – aşa cum mai funcționează el, pierzând constant din autoritatea față de propriii cetățeni – aceste „mall-uri culturale naționale”, puse pe profit? Așa

Coming back to the actors

Writing about the 25th edition of the National Theater Festival, Cristina Modreanu questions the very need of the “national theater” and the necessity of a reform of this concept, so that it remains relevant for the contemporary society. The critic comments two of the best productions included in this year’s selection and representing the tendency to comeback to the actors as the most important resource in theater: famous Romanian director Silviu Purcărete chose to base his production Moliendo Cafe on improvisations with a large team of actors and young director Cristian Ban interviewed his actors and edited the material together with them to create My folks were all right! - a production reminding us all life in communism.



Moliendo Café • foto: Márton Biró

cum nu avem un proiect de țară, o poziție clară în corul european al națiunilor, nu avem nici vreo idee despre cum ar trebui să arate „Teatrele Naționale” și „Festivalul Național de Teatru” în secolul 21. Și, iarăși, într-o bună tradiție a autismului deplin, nici nu vorbim despre asta.

FNT 2015 s-a înscris în această lipsă națională de viziune, propunând de-a valma și fără nici o structură foarte multe spectacole din toată țara – mai ales de la toate Teatrele Naționale care au fost selectate probabil chiar pe acest criteriu – filme, expoziții, lansări de carte. Modelul e același de 25 de ani, cu temporare variațuni, funcționează din inerție și nu e ușor de schimbă, dar e limpede că a ajuns într-un punct mort din care ar trebui scos în curând.

Trecând mai la obiect, spectacolul care mi s-a părut emblematic pentru această stare de lucruri, pentru amestecul de stiluri teatrale aflate simultan pe scena FNT din acest an, este *Moliendo Café*, un spectacol de improvizație creat de actorii Teatrelor Maghiar și German din Timișoara, sub coordonarea lui Silviu Purcărete, în decorul lui Dragoș Buhagiar și cu suportul

muzical al lui Vasile Șirli. În *Moliendo Café* se strângă toată istoria teatrului modern, expusă prin exerciții aparent facile de improvizație care se structurează treptat într-o evocare a galeriei de stiluri teatrale, un fel de bibliotecă tridimensională a curentelor teatrale, accesate cu dezinvoltură de actori – buni practicieni acționând sub îndrumarea unui spirit director profesionist, plin de umor – regizorul Silviu Purcărete.

Echipa, eliberată de „presiunea capodoperei”, atârnând deasupra capetelor celor câțiva mari artiști de la noi asemenei sabiei lui Damocles, s-a jucat cu mare chef și a generat un spectacol structurat pe mai multe palieri de înțelegere, din care fiecare poate lua câte ceva.

Un personaj în costum de epocă, stil Ludovic al XIV-lea, se află deja în scenă când intră publicul, agitându-se în spatele unui ecran de sticlă și scuturându-și peruci plină de praf – un mesager îndepărtat al teatrului aristocrat, care nu este lăsat să intre în scenă (personajul amintește de un cuplu identic care încerca să spargă „al patrulea perete” într-o scenă din Faust). În avanscenă, un alt personaj fumează linștit îmbrăcat într-o manta

de război – costumație clișeu asociată cu reinterpretările moderne ale tragediilor antice – până când toți spectatorii se aşază în scaune. Imediat după aceea este ucis sălbatic de alte cîteva personaje, care îl sugrămă cu un fir de ață. De ce altceva atârnă viața unui om? Scena de tragedie antică – omorul ritualic, brutal, care lasă în scenă mult sânge – se petrece rapid, în ritm fast-forward, pentru ca mai apoi să intrăm în cafeneaua propriu-zisă, spațiu al evocării tuturor fantomelor teatrului. (Nu întâmplător, un spațiu ce evocă el însuși o altă cafenea celebră – Café Müller, spectacolul din 1978 al Pinei Bausch).

Aici, în cafenea, apar pe rând realismul stanislavskian, într-o scenă de familie jucată în stil trăirist, patetic (Igorușka!! strigă eroina înflăcărată) și finalizată sovietic prin amenințarea cu pistolul a bărbatului care și-a părăsit soția și copilul; teatru absurd, într-o scenă cu iz de roman polițist, în care are loc lichidare a celor „zece negrii mititei”, costumați ca agenții siguranței statului din anii '50 – un alt clișeu de costum lansat de teatrul existentialist francez. Urmează construcția metodică a unei statui în mișcare evocând teatrul expresionist, cu grupurile sale umane amestecând diverse tipologii, apoi o moștră de teatru grotesc – jucată în forță de trei actori cu măști de purceluși (criminali, brutali), a căror masacrare în culise e urmată de o tentativă (eșuată) de interacțiune cu publicul (spectatorii sunt serviți cu produse din carne de porc). Din când în când apare în scenă un ins scorțos, cu

pălărie și baston (siluetă caragialiană) care comandă Tiramisu, dând semne de fiecare dată că nu-i place, până când într-un moment de teatru non-verbal extrem de comic un grup de trei cofetari îi prepară un Tiramisu direct în cap. Există și un caz de travesti în care același personaj e deposedit de atributele exterioare ale masculinității – inclusiv mustața falsă – care sunt preluate rând pe rând pe o femeie ce-și schimbă astfel identitatea. Nu lipsesc nici momentele muzicale – jazz, cabaret, muzică latino (evocându-l pe Hugo Blanco, creatorul venezuelean al hitului internațional Moliendo Café).

Poate cel mai simpatic dintre toate este însă momentul de iluzionism, care duce cu gândul la strategiile teatrale ale noului circ, îmbibat de elemente teatrale. În cazul de față e vorba de un joc cu niște banale prelungitoare, puse cap la cap pentru ca aparatul de făcut cafea să ajungă la priză. Imprevizibil și intelligent e momentul de „conectare” cu publicul: când stecherul intră în priză se aprinde lumina în public. De două ori. Face cât un mic eseu pe tema relației dintre public și scenă, temă aflată în centrul teoriilor teatrale pe tot parcursul secolului al 20-lea. Ca o continuare la această dezbatere, merită menționată prezența în scenă, în prima jumătate a spectacolului, a unui Tânăr cu căștile pe urechi și un smart phone în mâna, orb și surd la ce se întâmplă în jur, mutat de toată lumea de pe un scaun pe altul. Este imaginea perfectă pentru ilustrarea lipsei de interes a teatrului de la noi pentru ceea ce alții în lume numesc „dezvoltarea publicului”. La un moment dat, insul care apare sistematic în scenă, fiind asociat cu spiritul director/regizor/dirijor al ansamblului, îi ia telefonul puștiului și îl calcă în picioare într-o izbucnire nervoasă. Acestea e maximum de comunicare dintre Artist (cu A mare desigur) și noile generații de spectatori, „formatați” în mod cu totul diferit.

Urmează un moment de dialog într-o limbă ininteligibilă între Actor (personajul din spatele ecranului, în sfârșit ajuns în scenă) și Regizor (amănunt interesant – deducem că acesta e orb), iar apoi finalul ce duce cu gândul la

un viitor al democrației teatrale, când toți actorii intră într-un cor – dirijat de Regizor – și sfârșesc prin a arunca cu cafea în scenă, generând o dimensiune olfactivă a spectacolului, spre deliciul publicului (momentul amintește de un alt spectacol al lui Purcărete, *Pilafuri cu parfum de măgar*, diferența constând în calitatea miroslui).

În ciuda acestui regal de improvizare – din care se naște toată istoria teatrului – un manifest implicit – la final am dat peste spectatori nemulțumiți că noul spectacol al lui Purcărete „nu e ca Faust”. Și mi-a venit să spun: e foarte bine că nu seamănă, fiindcă *Moliendo Café*, într-un fel foarte special, îl include și pe *Faust*.

Dincolo de conținutul acestui spectacol, merită menționat sistemul de producție în care a fost realizat acesta, prin colaborarea a două teatre – unul de limbă germană, celălalt de limbă maghiară – funcționând de ani de zile sub același acoperiș (sub care se mai află și teatrul de limbă română, „Naționalul”, desigur) și Opera Română – fără ca între ele să se desfășoare colaborări constante până acum. Într-un context în care tensiunile dintre minorități și majorități înregistrează o recrudescență peste tot în lume, mi se pare semnificativ faptul că minoritățile din Timișoara și-au dat mâna pentru a invita un regizor de ținută europeană, întâmplător român, realizând un spectacol exemplar din punct de vedere al procesului de lucru colaborativ, proces care înregistrează o revenire pe scena mondială de teatru. Dacă, luând exemplul acestui spectacol, reprezentanții minorităților și cei ai majorității ar bea cât mai multe cafele împreună, lucrurile ar sta cu siguranță mult mai bine între ei.

Procesul de lucru colaborativ și aportul de creativitate al actorilor sunt de remarcat și în cazul unui alt spectacol inclus anul acesta în programul FNT – *Ai mei erau super!*, o producție a Teatrului de Stat din Arad, instituție tot mai activ înclinată spre punerea în valoarea a formulelor teatrului contemporan.

Regizorul Cristian Ban face din nou echipă cu scenografa Cristina Milea, dar de data asta se oprește asupra actorilor pentru a genera împreună cu aceștia conținutul spectacolului: amintirile fiecăruia dintre ei sunt reciclate în spectacol pentru a crea o frescă emoționantă a unei epoci acoperind cea de a doua jumătate a secolului 20, începând în anii '50, odată cu nașterea părinților actorilor și până la schimbarea de regim din 1990. Viața în comunism este evocată dintr-o perspectivă romantică – aparent sunt reamintite întâmplări benigne, care au dat relief vieții unor familii altfel destul de obișnuite – și pe alocuri comică, fiindcă selecția e operată astfel încât să existe permanent elemente care să trezească empatia spectatorilor. Urmând o formulă amintind de spectacolele create de regizorul Alvis Hermanis împreună cu actorii Teatrului Nou din Riga – în special *Sound of Silence*, ce reconstituia atmosfera anilor '60, pe baza documentării perioadei de către actori, prin părinții lor – spectacolul *Ai mei erau super!* propune o formulă creativă ce-și are riscurile ei (inevitabil, nu toate amintirile au suficientă forță pentru a provoca nostalgia celor din sală), dar garantează un tip de sinceritate care seduce publicul de toate vîrstele. Din punct de vedere al actorilor, exercițiul de a se transforma pe ei însăși în personaje mi se pare benefic, declanșator de energii creative și generoso-

La fel ca Silviu Purcărete, care își îndeamnă actorii să improvizeze pentru a genera conținut teatral, Cristian Ban mizează cu succes pe contribuția creativă a interpretilor. Amândoi se înscriu, în feluri diferite, într-o direcție europeană de reîntoarcere, prin procesul de lucru colaborativ, la sursa primară a teatrului: ACTORUL.

Luk Perceval: „Eu nu pot face teatru decât dacă derivă dintr-o necesitate emoțională”

10

interviu realizat de Pompilius ONOFREI



foto: Maria Ștefănescu

Pompilius Onofrei: Aș începe prin a vă mulțumi, domnule Luk Perceval, pentru că ați venit aici, în România, la Festivalul Național de Teatru, dar mai cu seamă pentru spectacolul „Front” pe care ni l-ați oferit și care sunt convins că a influențat / schimbat o mulțime de oameni într-un mod ireversibil. Dar mai întâi aş vrea să vă rog să definim, din punctul dvs. de vedere, contextul în care vă aflați aici, în București – pentru prima oară, nu?

Luk Perceval: Într-adevăr, pentru prima oară în România și trebuie să spun că mă simt onorat să fi fost invitat la un atât de important eveniment cum este Festivalul Național de Teatru. E o șansă pentru mine de a observa un pic din fenomenul scenei românești și trebuie să vă spun că am fost surprins de cât de viu e teatrul aici, cu cât de mare interes vin românilor la teatru pentru a-l „consuma”. N-aveam habar că acest tip de artă e atât de intens urmărită de publicul dumneavoastră. Iar în urma discuțiilor pe care le-am avut cu oamenii după spectacolul cu care am venit, m-am

bucurat foarte tare de impactul puternic pe care l-a avut spectacolul nostru. Ca să fiu foarte sincer, am avut îndoilei, în timpul reprezentării, asupra referințelor concrete pe care publicul român le-ar putea avea despre contextul de care vorbește piesa. Pentru că, de fapt, textele pe care am construit spectacolul se referă la raporturile dintre belgieni și germani, în timpul primului război mondial, când, timp de patru ani, soldații au fost blocați în tranșee la granița belgiană. Eu am crescut în orașul Antwerp din Flandra, unde am făcut teatru vreo 20 de ani, însă acum trăiesc și lucrez în Germania de multă vreme, de peste 15 ani. Astfel încât cunosc aceste două culuri foarte bine. Din această cauză textul face trimeri la detalii subtile și tratează anumite situații specifice ale frontului germano-belgian din timpul primului război mondial. și mă așteptam să fie complicat de înțeles pentru spectatorul român, însă am avut surpriza să constată că n-a fost deloc așa. Am fost foarte impresionat de cunoștințele publicului despre acele conjuncturi și de conștiința vie cu care a urmărit spectacolul.

Cât despre celelalte întâlniri pe care le-am avut la București, trebuie să menționez mai întâi atelierul de creație pe care l-am susținut împreună cu zece actori români: „Peace for the monkey mind”. A fost o atmosferă foarte plăcută. A fost chiar foarte bine. Sigur, pe de o parte am întâlnit și aici situația din restul Europei – actorii sunt foarte obosiți, căci trebuie să muncească foarte mult și să facă o sumedenie de lucruri ca să supraviețuiască. Știm bine, trăim într-un sistem capitalist în care arta e tot mai forțată să își câștige trudind propriul venit

și să-și realizeze propriile subvenții, care se restrâng pretutindeni în zilele noastre. Și astfel artiștii, actorii în special, plătesc și ei un tribut dur, muncesc din greu ca să supraviețuiască, forțându-și limitele... Dar, în același timp, sunt foarte bucuros să constată că există o asemenea curiozitate pentru lucrurile noi, o mare deschidere. Am lucrat cu ei în sistemul tipic de repetiții pe care l-am dezvoltat de-a lungul anilor și atmosfera a fost excelentă. Ce mi-a plăcut mult a fost faptul că toți acești actori provin din medii artistice sau de formare extrem de diferite – teatre, sau chiar tradiții foarte diferite. Și în loc să fie reluctanți, au fost realmente curioși și deschiși nu doar la ce le-am împărtășit eu, dar în modul cum am colaborat, sau cum au lucrat fiecare cu fiecare. De aceea spun că a fost foarte bine. Știți, eu călătoresc mult cu producțiile mele: iată – de aici, spre exemplu, plec la Belgrad, cu *Macbeth*-ul pe care l-am montat în Rusia – și întotdeauna cel mai important e că, după ce stau câteva zile în vreun oraș care mă interesează, cum e Bucureștiul, curiozitatea stârnită mă face să-mi doresc să revin. Să învăț să cunosc oamenii locului... și chiar să lucrez aici. E sentimentul care mă animă acum și, da, consider că e chiar ceva foarte pozitiv pentru mine.

P.O.: Întorcându-ne la „Front” – spectacolul cu care ați fost invitat în FNT – el a stârnit reacții foarte vîî în rândul publicului. Au fost câțiva – trebuie să spunem – puțini însă, care chiar au ieșit în timpul spectacolului, de parcă n-ar fi știut chiar din titlu că vor fi confruntați, într-un fel sau altul, cu ororile războiului. Însă majoritatea celor peste cinci sute de spectatori

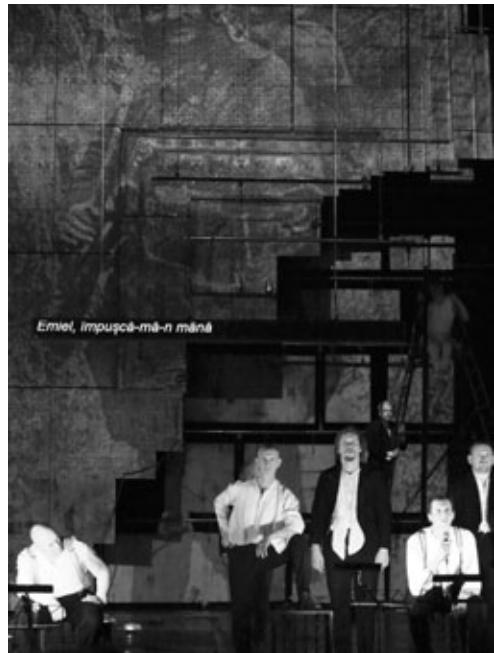
INTERVIEW | Luk Perceval: I can only make theater out of an emotional need

Pompilius Onofrei interviews director Luk Perceval with the occasion of the presentation of his production Front in the frame of the National Theater Festival in Bucharest. Front is a piece about the First World War and the discussion enhances the particularities of the working process for this production and of the workshop Perceval conducted in Bucharest for Romanian actors - under the title of Piece for the monkey mind.

aflați în Sala Studio a Teatrului Național București au apreciat rafinamentul acestui oratoriu scenic pe care l-ați creat să prezinte, înadins, cel mai urât dintre actele umanității: războiul. Muzica, împletită cu discursul general și cu poveștile despre destinele afectate de război, decența și originalitatea interpretării actoricești determină reacții puternice în rândul audienței și aş spune că nu-i ușor să empatizezi cu ce se întâmplă pe scenă. Este foarte clar că tot ce încercați să aduceți în scenă în acest „J'accuse!” despre război vine din convingere și dintr-un acut sentiment de durere a creatorului, transmise contemplatorului. Și totuși – știu că acest spectacol a fost realizat anul trecut (premiera a avut loc la Thalia Theatre în Hamburg, în 22 martie 2014), adică la 100 de ani de la izbucnirea primului război mondial și că v-ați bucurat de o finanțare generoasă din partea instituțiilor europene. Întrebarea (frontală, dacă mi-e permis) ar fi dacă ati fi făcut în orice condiții acest spectacol, din nevoie dumneavoastră personală de a striga împotriva acestei nebunii mondale, sau dacă toate aceste conjuncturi au determinat nașterea acestei producții...?

L.P.: Nu, cum spuneam, subiectul ține mult și de biografia mea personală și, în acest sens, a fost o necesitate absolută să vorbesc despre asta. Știți, bătrâna mea mamă a copilărit în suburbiiile Antwerp-ului. Iar acest oraș a fost – în timpul celui de-al doilea război mondial – bombardat extrem de grav. Zona în care ea a trăit și se juca pe vremea când era doar o fetiță a fost aneantată. Distrusă complet. I s-a spus „micul Berlin”. Și chiar și acum, la peste 80 de ani, mama e încă traumatizată grav de ororile războiului. Războiul devine astfel ceva ce mă fascinează prin nedreptatea, prin injustețea lui. Pentru că l-am văzut în propria familie, pentru că într-un fel îl simt în propriile vene, prin ce-a determinat în trăirile mamei mele, prin cicatricele lăsate în sufletul și în comportamentul său. Ea încă tremură. Chiar și acum, după atât amar de vreme. Trăiesc și muncesc, însă, în Germania, o țară unde există răni adânci lăsate de al doilea război mondial. Nu uități că Germania a fost

reconstruită de chiar mamele copiilor căzuți pe front. În numeroase familii acest subiect – războiul – e tabu. Nu poți discuta despre această cruntă realitate istorică, pentru că Germania e vinovată pentru acest război. Mai mult: ea a fost epicentrul nu doar al acestui ultim război, dar și al primului război mondial. Tot ei au fost și atunci agresorii. Așa că trăiesc într-o țară în care există o imensă nevoie de a jeli, de a plângе durerea, vinovățiile cauzate de cele mai cumplite evenimente ale ultimului secol, cu tragedii întâmplate nu doar în propriile lor familii, dar și prin toate cele ce le-au determinat în viețile celorlați. Am pus în scenă, de altfel, două opere ale lui Hans Fallada. Poate nu știți, Fallada e un scriitor german care a scris despre Berlin în timpul și imediat după al doilea război mondial – un observator foarte precis al acelor timpuri. Am făcut două dramatizări ale nuvelelor sale care au fost primele cu o emoție extremă de public și astfel am descoperit la nivel foarte personal cât de profundă e această nevoie a nemților (de fapt, a tuturor) de a-și găsi pacea în această problematică. A face pace cu propriul trecut. Astfel că atunci când a apărut această idee, în 2014, la un secol de la declanșarea primului război mondial, am considerat că e momentul ideal să arăt, să vorbesc lumii despre această absurditate, folosind ambele părți. (Pentru că, de fapt, „Front” e o coproducție între Thalia Theatre Hamburg și Teatrul din Ghent, care reprezintă vechea mea familie teatrală belgiană). Zic, *absurditate* pentru că toți acei tineri au fost, timp de patru ani, blocăți în iad. Singura lor sansă de a supraviețui era să ucidă. Se aflau la doar 60 de metri distanță unii de alții și, în acești patru ani, au fost sute de mii de victime de ambele părți. Dacă s-ar fi strigat – s-ar fi putut auzi. Nu e asta absurd? În același timp, deși vorbeau franceză, sau engleză, sau germană și provineau din părți diferite ale Europei, toți nu aveau decât o dorință: aceea de a opri acest adevărat iad... pentru că a fost un *inferno* ad litteram. Așadar, am avut imediat nu doar această nevoie personală să exprim toate astea, dar am simțit că trebuie să-i aduc împreună pe actorii belgieni și germani (pe care îi știam bine, în urma lucrului în comun)



Front • foto: Mihaela Marin

și să exprimăm cu o voce comună toate textele alese să compună spectacolul. Mărturii literare ale tuturor părților: scrieri ale francezului Barbusse, ale germanului Remarque, scrisori și pagini de jurnal belgiene, poeme englezești... Să aducem laolaltă toate aceste texte și să dăm expresie fricii pe care tinerii combatanți au simțit-o la un nivel nemaîntălnit și, repet, a absurdității unei situații din care nu se putea ieși decât ucigându-l pe celălalt. Și, în toată această situație, au fost lăsați singuri. Căci, spre exemplu, comandantul englezilor – generalul Douglas Haig – stătea în tot acest răstimp într-un castel din Franța, bând vinuri de colecție... și n-a ajuns niciodată pe front – niciodată! – pentru că frontul puțea prea tare... iar el nu suporta miroslul... Cât de crud... Dar tot el, spre exemplu, a ordonat trupelor englezești să împuște orice dezertor, astfel încât a fost un moment statistic în acești patru ani când cifra soldaților omorâți de propriile trupe a depășit-o pe cea a victimelor directe ale luptelor. Ce fel de infern s-a petrecut acolo? Vă puteți imagina așa ceva?...

P.O.: Nu. Într-adevăr, ooroare...

L.P.: Așa că demersul meu nu e în nici un caz doar „politic”. Sigur, pot spune: iată, e 2014, hai să folosim cifra asta rotundă pentru a găsi o cale de a scoate în evidență amintirea pe care le-o datorăm victimelor primului război mondial. Dar e doar un aspect (și nu cel mai important) al acestei producții. Nu pot face teatru doar pentru că e culturalo-politic



Front • foto: Lucian Muntean

interesant. Nu pot face teatru decât dacă e o necesitate... decât dacă e o necesitate emoțională. Altfel – n-aș mai fi artist, ci aș lucra, poate, într-o bancă.

P.O.: Ați ales să prezentați acest subiect, frontul primului război mondial, deși atrocitățile celui de-al doilea, ca statistică cel puțin, sunt mult mai puternice, mai evidente și poate mai ușor de prezentat. De ce? Poate pentru a sublinia că ce s-a întâmplat între 1914-1918 a fost, din punct de vedere psihologic, marele rău care i se putea întâmpla omenirii, pregătind și deschizând drumul dezastrului suprem de peste doar două decenii, ridicat la a nu-știu-cât-a putere de avansul tehnologic?

L.P.: Evident. Absolut. Nu uitați că Adolf Hitler a fost în tranșeele de la Fromelles în 1916, sau, mai devreme – în 1914 – a asistat la *Masacrul Inocenților* de la Ypres...! Există fotografii cu el ca soldat pe front până în 1917. Așa că trecuse pe acolo. Si frustrările nemților de a fi pierdut războiul au dus la nebunia de mai târziu. Sigur, în Germania e mult mai vie amintirea celui de-al doilea război mondial. Stalingrad e pentru ei chintesa ororii războiului; și, bineînteles, lagărele morții. Au preferat să „uite” primul război, pentru că astfel puteau trece mai ușor peste

rușinea înfrângerii. (...) Si fiecare soldat participant era marginalizat, scuipat, ignorat, pentru că s-a întors acasă înfrânt. Așa că în conștiința germanilor există un război uitat, dar pe care ei au vrut să îl uite. Si ăsta este încă unul din motivele pentru care am dorit neapărat să vorbesc despre primul război mondial. Sigur că a existat Stalingrad, sigur că a existat Hitler, sigur că numărăm cu milioanele victimele din rândul evreilor și.a.m.d., iar asta e oribil. Dar există, de asemenea, 20 de milioane de victime ale primului mare conflict al secolului trecut. Douăzeci de milioane. De băieți tineri. În Anglia se vorbește de o întreagă generație care a fost secerată... Așa că...

Ştiți? Una din problemele care m-au determinat să fac teatru – întrealte, desigur – una din problemele timpului nostru este aceea că prin *media* războiul devine ceva digital. Ceva ce vezi pe ecranul plasmei. Si e ceva ce am experimentat personal: unul dintre cele mai amare şocuri pe care le-am avut în ultimii ani a fost în Cracovia, unde mă aflam cu treburi, iar acolo poți vizita oribilul lagăr de la Auschwitz. Am luat într-o zi un autobuz într-acolo pentru că mi-am dorit să văd cu propriii ochi. Si nu doar că am fost şocat de ce am văzut... dar cel mai teribil lucru (care m-a pus în stare de soc) a fost că propriul meu

creier a trebuit să accepte că n-a fost nici o ficțiune. Căci am fost crescut cu filme despre acest fenomen. Cu „*Lista lui Schindler*” și.a., cu alte multe povești de genul acesta. Cu ficțiuni. Iar creierul meu a salvat fenomenul tot ca ficțiune. Si când m-am văzut stând acolo, printre rămasările fizice ale atrocităților, am avut un uriaș soc. Atunci am realizat că toate lucrurile acelea de coșmar chiar s-au întâmplat: căpițele de păr uman, munții de pantofi – toate asta îmi strigau că lucrurile chiar s-au petrecut de-adevăratele. Si am avut un declic al întregului meu mecanism uman care încă striga înfiorat: nu, nu, nu, asta nu poate fi adevarat! Iar aceasta este puterea teatrului: că sunt ființe reale care stau acolo, în fața ta – și nu ecrane plate la care să te uiți. Că nu există distanțe, nu există distanțări posibile. E o ființă umană reală la care te uiți și care îți zice vorbele unui tip care chiar a fost acolo. Iar din momentul acesta prin actor, prin ființă umană reală care-ți stă în față, totul devine real în „fantezia” din capul meu. Totul devine experiență. Devine – în cazul nostru – o oroare reală. Pentru că posibilitatea mea omenească naturală de a mă identifică cu o altă ființă umană funcționează instantaneu. Si apoi, pentru că ați vorbit mai devreme de această formă a spectacolului „Front” – eu sunt convins că ceva precum oraarea războiului nu poți pune în scenă. Cel puțin nu în forma tradițională, sau hai să spunem „stanislavskiană”, în care ne propunem să imităm realitatea. Războiul e ceva ce nu poți să imiți. E dincolo de oglinda aceea fidelă a realității. E atât de oribil, încât te-ai face ridicol în fața publicului dac-ai încerca să-i imiți realitatea. Așa că, încă de la început, conform obiceiului meu de a dezvolta o estetică a narativii teatrale împreună cu actorii – căutăm, improvizăm și, din aproape în aproape, determinăm o formă în timpul repetițiilor –, încă din start în cazul „Front”-ului am spus cu toții: nu, nu e posibil ca aceste texte să fie „jucate”; orice-am face – e chiar imposibil. Așa că soluția a fost să căutăm o altă formă de expresie scenică și, după numeroase încercări, am ajuns aproape de formula oratoriului. Așa că – vă dau dreptate: da, „Front” este un oratoriu. Necesar.

Forme moderne și implicare activă

Ramona IACOBUȚE

13

Festivalul Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr Iași (FITPTI) a propus pentru ediția a VIII-a, cea din 2015, un focus pe Tânărul artist român, focus extrem de necesar, având în vedere numărul mare de absolvenți de teatru care nu își găsesc un rost, dar și al artiștilor insuficient promovați. Am văzut pe scenă spectacole gândite de tineri, dar selectate pentru a tenta spectatorii de toate vârstele. Bogdan Georgescu, Bobi Pricop, Irina Moscu, Ada Milea, Catinca Drăgănescu, Radu Iacoban sunt doar câțiva dintre tinerii artiști veniți la Iași, într-un octombrie prietenos, pentru a nuanța tematica festivalului. Anul acesta, festivalul de la Iași și-a îmbogățit structura cu un prolog și un showcase Teatrul Luceafărul. Prologul, spectacolul-concert *Apolodor*, găndit de Ada Milea după textul lui Gellu Naum, s-a dovedit a fi o călătorie în lumea copilăriei, a muzicii, a inocenței, un spectacol cu mult ritm și umor. Showcase-ul Teatrul Luceafărul a vizat imaginația, nevoia de a ieși din zona de confort, apetitul pentru experimentul teatral. În cele mai noi spectacole ale Teatrului Luceafărul incluse în showcase, *Hansel și Gretel* și *Pisica verde*, vedete au fost teatrul de obiecte, *storytelling*-ul și conceptul de *silent disco* transpus în teatru. Surprinzător și inedit în acest showcase, spectacolul în premieră pe țară, *Pisica verde*, regizat de Bobi Pricop, artist asociat al FITPTI 2015, s-a dovedit a fi prima „cameră a misterelor” în cadrul festivalului. În *Pisica verde*, transpunere scenică a textului Elisei Wilk, care vorbește despre problemele și întrebările specifice adolescenței, Bobi Pricop, regizor din „noul val”, împreună cu scenografa Irina Moscu se folosesc

de un concept la modă printre tineri, cel de *silent disco*, transpunându-l în teatru, în premieră pentru România. În *Pisica verde* te „stârnesc” intimitatea, apropierea între actori și spectatori. Granițele sunt încălcate, spectatorii pătrund în spațiul scenic fără a simți că îl profanează. Fiecare dintre cei prezenți la spectacol primește căști audio și are posibilitatea de a se implica activ în acțiune, nu doar de a privi cu detașare. O lume fluidă a adolescenței, vârstă a transformărilor profunde, curge sub privirile și în urechile publicului. Într-un decor care recompone atmosfera dintr-un club, prin cuburi pe care se poate dansa, și lumini fosforescente, psihedelice, *Pisica Verde* este o metaforă a neburiei și a mirajului pe care le nasc lipsa de limite a tinerei. Oferta de 30 de spectacole ale unor companii teatrale din România și alte 12 țări a FITPTI a inclus, pe lângă *Centenarul Kantor* și spectacole-lectură în premieră, *Asparagus* de Gianina Cărbunariu, *Rumoare în ape* de Marco Martinelli și *Pescărușul* de Boris Akunin, la Librăria Cărturești. Aceste spectacole-lectură au arătat ca un strigăt al omului modern, confruntat cu fenomene care îl dezumanizează, respectiv consumerismul și extremismul religios, războaiele. Fiind un festival al tinerilor artiști, accentul s-a pus, cum era și firesc, pe formele moderne de reprezentare scenică, pe implicarea activă în actul scenic. Astfel, nu au lipsit spectacolele de artă activă, *devised theater*-ul, *performance*-urile. Relevante pentru aceste forme ale artei teatrale, pentru discursul teatral românesc actual au fost spectacolele *Antisocial*, *Ibsen Incorporated*, *Eu. O casă de păpuși*, *ActOrchestra*.

Modern forms and active implication

Ramona Iacobute is writing about the 8th edition of the International Festival for Young Audiences in Iasi and its focus on young Romanian creators this year. Iacobute is noticing there is a need to make the connection between young audiences and young artists and comments on the productions included this year in the selection and on the new piece produced by Luceafarul theater - *The Green Cat* by Elise Wilk staged by Bobi Pricop in the format of silent disco.

*Pisica verde* • foto: Ozolin Dușa

De la FITPTI 2015 nu au lipsit nici lansările de carte. Propusă spre finalul festivalului, lansarea cărții *Tânărul artist de teatru. Istorii românești recente/The Young Theatre Artist. Recent Romanian Histories*, coordonată de criticul de teatru Oltița Cîntec, s-a dovedit a fi un fel de laborator de concluzii pentru tematica acestei ediții. Inflația de tineri artiști de pe piața muncii, incapacitatea acestei piețe de a-i absorbi, lipsa de continuitate și de finanțare a proiectelor acestor tineri, starea actuală a școlii românești de teatru și volumul de muncă al actorului cu sine însuși, au fost doar câteva dintre ideile care au ieșit la suprafață la dezbaterea încurajată de lansarea acestui volum.

Limbajul tinerilor, modernitatea, tipare de comportament în școală, în cuplu, în familie, în societate, readaptarea unor texte clasice, ale lui Ibsen și Molière, la cerințele secolului XXI, tehnologia și formele sub care aceasta se poate infiltra în teatru, dezbatările despre rostul și locul Tânărului actor în lumea artistică de la noi pot fi tot atâtea puncte de plecare pentru analiza postfestival.

FESTIVAL

Festivalul Internațional de Teatru pentru Copii "100,1000, 1.000.000 de Povești"

Joaca artiștilor pentru încântarea celor mici

14

Florentina BRATFANOF



Œuf! • foto: Vlad Catana

Un bărbat este singur pe scenă. Încearcă să îl prezinte copiilor pe Spot, dar acesta se rușinează. Exact ca un copil timid într-un mediu nou, străin. Spot nu se lasă foarte ușor purtat în mijlocul scenei. Este de fapt un proiectoare de lumini inteligent, uneori năzueros. Actorul Andreas Buzzetti îl investește pe Spot cu suflet și le arată copiilor ce poate face. Actorul intră în dialog cu Spot, îl provoacă la joc, iar cel din urmă arată că poate proiecta diverse culori, o multitudine de forme, își poate urmări camaradul. Uneori se supără când ceva nu îi convine, sau se bucură și e entuziasmat exact ca un copil. Regizoarea Valeria Frabetti și actorul Andrea Buzzetti de la compania La Barracca îl provoacă pe copii în spectacolul *Spot* să se uite preț de aproape un ceas la joaca dintre un obiect aparent banal, un proiectoare mobil de lumini, investit cu puteri și actorul care îl pune în continuu să arate ce poate. Proiectoarele este personificat așa cum copilul își personifică jucările și le oferă puteri supranaturale, iar actorul îl asistă în joaca aceasta precum un educator atent la propunerile copilului.

Cea de-a doua companie italiană prezentă în festival a fost Teatro Prova, cu spectacolul *Duet*. De astă dată, un cuplu de actori (Andrea Rodegher și Chiara Carrara) le arată copiilor că două ființe cu însușiri diferite, total opuse, pot găsi

mereu legături comune prin joc. Dacă el deține o tabletă, este precis și ordonat, ea reușește să se joace și să creeze haos cu orice încearcă el să ordoneze. Actorii intră în rolurile a doi copii care interacționează creativ cu o tabletă care conține mai multe aplicații de generare a formelor, culorilor și sunetelor.

Spectacolul *Culori* al celor de la Dansmakers din Amsterdam, Olanda, i-a introdus pe copii în fabuloasa lume a dansului contemporan care are și un plus: culorile. Este ca și cum coregrafa Gaia Gonnelli, autoarea spectacolului, și-a pus în gând să facă un spectacol foarte interesant nu numai pentru copii, dar și pentru adulții care îl însoțesc. Niels Weijer și Katerina Dietzova pun accentul pe niște mișcări care favorizează jocul cu pensule și culori, joc ce seamănă foarte bine cu cel al copiilor, totul având loc pe un covor de dans care devine o pânză gigant. Acolo se naște astfel un tablou abstract din forme, linii și culori care sunt însemnatate numai pentru cei care au participat la crearea sa. Iar la final dansatorii fac apel la memoria copiilor, reluând ce forme s-au născut cu ajutorul căror mișcări. Spectacolul este o asociere foarte interesantă și inedită între forme, culori și coregrafie prin care formele se nasc.

Alte două spectacole din cadrul Festivalului Internațional de Teatru pentru Copii organizat la București de Teatrul „Ion Creangă” au fost spectacole de teatru-circ, în care clovnul a fost adus în prim plan: Œuf! de Kunos Circus Theater din Elveția și *Mandragora Circus* din Argentina.

Clovnii au provocat o încântare absolută unor copii neobișnuiați cu formele circului contemporan. Aceste personaje fragile, vopsite violent cu alb pe față, uneori schizoid de bucuroase, altele triste și chiar întunecate au devenit interesante pentru copii datorită măiestriei cu care au

intrat în personajul deloc facil de clovn, îmbinând toate caracteristicile de mai sus și plusând cu muzică live, expresivitate corporală, jonglerii și acrobații.

Copiii se exprimă necenzurați, în cazarile bune, în timpul spectacolului: acordă atenție, râd, surâd, bat din palme, sau se plătesc de ceea ce văd pe scenă, adorm sau, mai dramatic, plâng și cer să fie scoși afară din sală. Copiii sunt obișnuiți de mici să aplaudă, din mai multe motive, mai mult sau mai puțin valabile: de fericire că s-a terminat spectacolul, de bucurie că l-au văzut, de mulțumire pentru că acei performeri au jucat în fața lor. De aceea publicul Tânăr de acest tip este adevăratul barometru al unei producții, pentru că la contactul cu ei se vede exact ce are impact și ce e interesant pentru ei la nivel de propunere artistică.

Copiii vin la teatru aduși de adulții: părinți, bunici, bone, educatoare etc. Ei nu au încă posibilitatea de a alege, chiar dacă aceasta ar trebui să fie introdusă cât de curând pentru copil. Cu toate că selecția festivalului a fost bogată, rolul copilului în afară de spectator sau participant la un atelier nu s-a văzut. De aici vin și întrebările-provocare pentru organizatori, în viitor: ce rol activ pot juca copiii în cadrul unui festival: selecționer de spectacole / membru al juriului / prezentator / promotor al spectacolelor?

Festivalul Internațional de Teatru pentru Copii a îmbogățit în luna octombrie peisajul teatral din București cu multe spectacole inedite pentru România, în care nu a lipsit și componenta de circ contemporan. Mai ales ultimele dintre producții au calitatea să le ofere copiilor ideea că pot face orice, trebuie doar să își pună în gând: jonglerii, acrobații, muzică sau dans. Cu toate acestea, festivalul rămâne pentru copii, nu al copiilor. Până acolo mai sunt de făcut doar câțiva pași.

Artists' play for the joy of the children

The International Theater Festival for children produced by Ion Creanga Theater in Bucharest presented a series of productions dedicated to small children. Florentina Bratfanof attended together with her 2 years old son and she writes about children's reactions to the artists' proposals. She critiques the fact that in the design of the festival there is no place for childrens' choices or reactions - they are only expected to obey and the adults are those making choices for them without trying to involve them in any way.

O poetică performativă a actorului

Oltița CÎNTEC

15

Intitulându-și creația **#uncântecdelebădă**, Sinko Ferenc își explicitează intențiile de explorare estetică a unui text clasic cu instrumentele performativității actuale. Plecând de la piesa lui A.P. Cehov, lectura performativă dezvoltă un nou tip de dramaticitate, păstrând în fundal temele initiale, dar dezvoltându-le original, din perspectiva pulsului teatral al zilei. Spectacolul începe pe intrarea publicului, cu Svetlovidov încremenit în poză la aplauzele furtunoase ce răsună din boxe, în scenografia reprezentării abia încheiate, al cărei element de decor actorul pare să fii devenit. E un citat din Cehov, din teatrul de tip tradițional, pe care Sinko Ferenc lucrează apoi ficțional, nutrind propriul discurs scenic în privința bătrâneții, a profesiunii de actor, a celebrității și reversului ei, a finalului de carieră. Intră mașiniștii, desfac totul, fac glume, unul îl imită pe Florin Piersic (producător e Teatrul Maghiar de Stat Cluj Napoca), alții poartă, tot ironic, tricouri cu sigla Schaubühne, plasatoarele dău cu aspiratorul, curăță la propriu „găuroiul negru” care e scena, sting luminile, pleacă. Golirea e și simbolică, ea face loc noii viziuni, care-și subordonează piesa scurtă a autorului rus. Un întuneric beznă îl scoate pe privitorii din zona de confort asociată mersului la teatru, se aud sticle rostogolindu-se și un râs prelung, care anunță o prezență. Urmează un performance care utilizează resursele operei cehoviene exclusiv ca punct de plecare, ieșind de sub scutul clasicității și crescând din interpretarea originală, personalizată a temelor binecunoscute din *Cântecul lebedei*. Sinko Ferenc rescrie scenic, construiește noi situații, inventează personaje, utilizează un nou limbaj, unul transartistic, într-o



#uncântecdelebădă • foto: Biró István

suită de variațiuni contemporane pe subiecte universale. Experiență dinamică, **#uncântecdelebădă** trasează linii hermeneutice precise în privința actoriei, a mecanismelor ei nevăzute, a renunțărilor pe care le presupune, a cabotinismului și uzurii pe care vechimea în profesiune le induce dacă nu știi cum să te ferești de ele. În logica lui fragmentară, performance-ul înlănțuie episoade mixaj de mini-“narațiuni”: Keresztes Sándor costumat în personajul interpretat de bătrânul actor e dotat cu Ipad și ascultă, împreună cu cele trei actrițe ale distribuției, muzică la căști, fredonând (caraghios) versurile în engleză, apoi dezbrăcându-se parțial și expunându-și formele rotunjite de adipozități, în mișcări auto-zeflemitoare, hilare; o prezentare savantă e realizată de Csilla Albert, o comunicare științifică despre bătrânețe ca stare biologică, însotită de proiecții, în timp ce Györgyjakab Enikő evoluează în exerciții de dans abstractizat; fantasmele erotice ale star-ului în etate care visează la cuceriri sentimentale; un interviu parodiat, cu două jurnaliște care formulează inepții

în tandem, cu cel mai prețios aer din lume, interesate doar de adevăruri de tabloid, de senzațional; răspunsurile vedetei sunt pe măsură, îi sunt șoptite de sufleurul Nikita dintr-un text de teatru, persiflând actorul care vorbește în replici, care nu mai poate fi el însuși din cauza aliuviunilor sedimentate de fiecare rol.

#uncântecdelebădă e o abordare critică a unui artist Tânăr care-și pune întrebări despre rutina meseriei, despre capcanele profesionale, recurgând la mai multe tipuri de mijloace de expresie artistică: de la corporalitate, la vocabularul savant, genul de cabaret ori de spectacol liric, cu arii susținute impecabil vocal de Ötvös Kinga. De altfel, toți interpreții, actori de formație, din generații diferite, performează ireproșabil în toate privințele. Corpul devine subiectul unor experiențe bogate în sens, în alianță cu multimedia și imaginile proiectate, spectacolul-performance al lui Ferenc Sinko fiind în fond o poetică implicită a artei actorului, un sumar de reflecții radical-personale privind avatarurile profesiunii.

A performative poetics for the actor

Oltița Cîntec writes about a new production coming from Hungarian Theater in Cluj and conceived by Sinko Ferenc - **#uncântecdelebădă**. Taking as a pretext a short story by Cekhov, the artist is using contemporary performativity to open up the backstage and comment on the condition of the actors today.

Fault de limbaj și deturnare de personaj

Strategii de subminare narativă în spectacolele lui Radu Afrim

16

Cristina MODREANU



foto: Radu Afrim

Imaginea unui fotbalist care dă un șut în mingea executând o lovitură de la 11 metri poate fi o bună comparație pentru a evoca concis procedura prin care regizorul Radu Afrim explodează materialul dramatic ce constituie baza spectacolului sale. Pentru Afrim, textul devine întotdeauna un pretext pentru construirea unui nou tip de narativitate, alcătuită din straturi de semnificații, aluzii și conexiuni de idei, un traseu complex printre reperele generate de cultura de masă și assimilate de consumatorul de media și televiziune din surse diverse. Ultimele două premiere semnate în această toamnă de regizor – *Între noi totul e bine*, de Dorota Masłowska (la TNB) și *Family Affairs*, de Rosa Liksom (la Odeon) – avanseză

în direcția construirii unui nou, complex tip de divertisment teatral.

Halucinantul exces semiotic întâlnit în spectacolele lui Afrim vine din dublarea semnificațiilor textului dramatic ales cu un meta-text alcătuit de regizor împreună cu actorii în timpul repetițiilor, când creativitatea de tip performativ a interpretilor și a regizorului creează o textură densă, care generează o nouă formă de divertisment. Abordarea regizorală afrimiană seamănă cu o ciocnire frontală cu textul, care este în mod voit spart pentru ca din cioburile rezultate, lipite cu un glue special, colorat și strălucitor, să ia naștere un nou „obiect scenic”, a cărui expunere în fața unui public eterogen dă naștere

unor reacții extrem de diverse.

Nu este neobișnuit ca regizorul contemporan să rescrie textele dramatice – în special pe cele clasice, mai puțin pe cele contemporane – însă metoda lui Radu Afrim are particularități ce țin de o sensibilitate specială față de limbaj și de felul în care acesta poate transmite informații culturale și poate ajuta spectatorul să facă conexiuni de idei. Prelucrând imaginarul colectiv românesc, saturat în ultimii 25 de ani de multiple faulturi de limbaj și folosind cu autoironie multe din schinguiurile produse limbii românești în spațiul public, Afrim accesează un rezervor de cunoștințe primare pentru a transmite apoi consumatorului gata câștigat astfel seturi suplimentare de înțelesuri și valori.

Strategiile de subminare folosite de regizor au în vedere deopotrivă cuvântul, personajul și textul dramatic cu semnificațiile lui.

Faultul de limbaj este o resursă esențială de comic în spectacolele lui Radu Afrim, adesea caracterizând personajele. *Între noi totul e bine* începe cu un discurs al Halinei (Liliana Ghiță) care ne plasează în timp și spațiu: „La începuturi, pe vremea când toți oamenii era poloneji...” și ne apoi aruncă într-un rollercoaster de dezacorduri și deturnări de sensuri, iar în *Family Affairs* toată lumea stâlcește cuvintele, Fernando și

Narrative strategies in Radu Afrim's productions

Deconstructing some of the strategies implied by Radu Afrim, one of the most successful Romanian directors, Modreanu is trying to find the key of this success - the creation of a new type of theatrical entertainment signed by an artist coming from the avant-garde stage to the hard core mainstream.



foto: Teatrul Odeon

Bunica fiind campioni – unul având scuza că e străin, cealaltă scuza de vârstă.

Deturnarea personajului este amprenta afrimiană: femei de toate vîrstele sunt jucate de bărbați care fac spectaculoase roluri de compozitie (Cezar Antal în *Family Affairs*, Istvan Teglas și Marius Manole în *Între noi totul e bine*). Copiii sunt jucăți de actorii cu cele mai mari resurse de transformare, devenind personajele principale, focusul spectacolelor afrimiene. Fetița metalistă din *Între noi totul e bine* îi dă Dorinei Chiriac ocazia să facă un rol ieșit din toate tiparele, construind o tipologie contemporană exponentă a unor generații întregi, din păcate rar ajunsă în scenă, deși des întâlnită în realitate, iar în *Family Affairs* cei trei copii – jucăți de Nicoleta Lefter, Ruxandra Maniu și Vlad Bârzanu sunt construși ca niște personaje de desen animat și devin principala sursă de comic. Punându-și la grele încercări actorii, regizorul îi ajută să-și depășească limitele și să cucerească noi orizonturi pe care abordările tradiționale le ignoră cu desăvârșire. Radu Afrim a descoperit și a construit actori, care rămân într-un fel sau altul „contaminați” în cel mai bun sens de stilul performativ cerut de regizor.

Travestiurile sunt și ele omniprezente în spectacolele regizorului (aproape la fel de des ca animalele împăiate). Afrim aduce în scenă spectaculoase *drag-queens* prin convertirea resurselor de performativitate ale actorilor (Istvan Teglas joacă rolul

Monika în *Între noi totul e bine*, iar Mihai Smarandache se transformă în „negrul din Basarabia Saudită” numit Fernando). Merită subliniat aici că Afrim caută un anume tip de actor/actriță, capabili să-și depășească limitele, să cânte, să danseze, să-și înțeleagă, dar și să-și depășească personajul, adăugându-i straturi investite cu valorile personale ale performerului. Nu rareori tratându-l/o cu maximă autoironie. Flexibilitatea interpretului și capacitatea de *multitasking*, creativitatea și gradul de transformabilitate pe care îl poate atinge sunt caracteristici esențiale pentru distribuțiile spectacolelor afrimiene. De aceea nu e întâmplător că un actor precum István Téglás, care întrunește toate caracteristicile de mai sus, aduce o calitate specifică acestor spectacole, uneori ducând-o mai departe cu el și în alte tipuri de producții, în care este mai puțin potrivită, deși la fel de delectabilă pentru public (vezi prezența lui Téglás în *Furtuna* de Shakespeare la TNB).

Subminarea textului dramatic este principala strategie afrimiană care generează un nou tip de narativitate. Crearea unor forme alternative de divertisment narativ implică în mod necesar alterarea structurii și funcției năruinii pentru înglobarea unor elemente contradictorii și pentru generarea de noi surse de comic. Afrim se înscrie astfel într-o direcție teoretizată ca fiind specifică creației cinematografice, dar ale cărei

calități sunt perfect transferabile înspite teatrului, „noua sinceritate”: „Întrepătrunderea intertextelor disparate și hiperconștientizarea atotpătrunzătoare în ceea ce privește istoria atât a „artei înalte”, cât și a reprezentărilor populare au devenit unele dintre cele mai semnificative trăsături ale povestirii/spunerii de povești în contemporaneitate. Acțiunea narrativă operează acum la două niveluri simultan, cu referire la aventura personajului și cu referire la aventurile textului în aria producerii contemporane de cultură.”¹

Succesul spectacolelor lui Radu Afrim în România – reflectat în apreciabilele vânzări de bilete care au făcut din el un star al scenei locale – este un semn în plus că și spectatorii din România încep să facă parte din categoria pe care filozoful francez Jacques Rancière a numit-o „spectatorul emancipat”: acel privitor care se vrea implicat în actul artistic, chiar dacă implicarea înseamnă doar un joc intelligent cu referințele sale culturale și o accesare a ironiei sale eclectice.

Strategiile de subminare a narativității folosite de Radu Afrim sunt un pas decisiv pe calea considerării spectatorilor parteneri egali în jocul tot mai complex care este teatrul contemporan.

1. Jim Collins – *Genericity in the Nineties: Eclectic Irony and the New Sincerity*, Routledge, London, 1993

2. Jacques Rancière – *Emancipated Spectator*, Verso, New York, 2011

Lumea ca o textură afectivă

Mihaela MICHAÏLOV



Festival d'Automne (Festivalul Toamnei la Paris) reunește timp de aproape 4 luni (9 septembrie-31 decembrie) artiste și artiști consacrați ai scenei internaționale, precum și nume mai puțin cunoscute. Festivalul își propune să exploreze structuri diferite de teatralitate, limbaje performative care se definesc intersecțional, aducând în același format spectacole de teatru, expoziții, performance-uri, spectacole și filme. Printre creatorii prezenți în cadrul Festival d'Automne 2015 se află Angelica Liddell, Annie Dorsen, tg STAN, Romeo Castellucci, Rodrigo Garcia, Jennifer Lacey, Mette Ingvartsen, Jérôme Bel.

Abstractizarea discursului ready-made

În *Enciclopedia cuvântului*, Joris Lacoste¹ construiește o rețea lingvistică supraetajată, care naște acțiuni, impulsuri, imbolduri, forme de revoltă sau de supunere. Lacoste structurează un întreg laborator de discursuri, o textură verbală în care sunt asamblate atent conversații în familie, intervenții politice, discuții cu operatori TV, lecții de gimnastică, ședințe hipnotice etc. Un flux discursiv nesfârșit este montat, demontat și remontat într-un spectacol despre puterea actanțială a cuvintelor

1. Joris Lacoste s-a născut în 1973 și trăiește la Paris. Din 1996 scrie pentru teatru și radio. În 2004 a lansat proiectul *Hypnographie*, în care a studiat modalitățile artistice prin care poate fi folosită hipnoza. A inițiat două proiecte colective – *W* în 2004 și *Enciclopedia cuvântului* în 2007, în cadrul căruia a creat spectacolele *Parlement* (2009) și *Suite n° 1* în 2013.

care mint, ucid, survolează realitatea fără să o numească frust, apropie oameni, linistesesc angoase, fisurează frustrări, se frâng și tac. Un spectacol despre ceea ce am putea numi „palpabilitatea sonoră” a propozițiilor și frazelor ne aduce în proximitatea zecilor de discuții și discursuri pe care le auzim zilnic. Lacoste le dă semnificații în plus, le debanalizează prin simultaneizarea lor, prin coexistența lor temporală și spațială, prin aranjamentul lor semiotic în lumini și umbre. Adică în intensități diferite, în volume și stări variabile, în circuite emoționale alternante. Lacoste pune accentul pe materialitatea cuvintelor și, în același timp, pe abstractizarea lor prin repetiție, simultaneitate, fragmentare, succesivă pierdere a intensității discursurilor, ritmicitate corespondentă. Conversațiile care au loc simultan se diferențiază prin tonalități diferite, printr-o suprapunere lingvistică care este mereu perfect controlată, în aşa fel încât să percepem, deopotrivă, conferința Ministrului Economiei din Portugalia, un adept al necesității austerației, și lecția de gimnastică de la o televiziune croată. **Enciclopedia cuvântului** este o colecție simbolică, o arhivă de evenimente discursivee, o bază de date a limbajului cotidian ca moment revelator de descifrare a realității sau ca moment catastrofic de pierdere a oricărui sens. Discursurile devin un fel de incantație economică profund contemporană. Pentru că **Enciclopedia cuvântului**, dincolo de studiul lingvistic complex pe care îl propune, este un spectacol în care primează economia afectivă a relațiilor umane, legătura fragilă, discontinuă, zdrobită dintre oameni care le transmit altor oameni ceva sau care se invită reciproc la câteva minute de tăcere (momentul în care

The world as an emotional texture

Mihaela Michailov writes about Festival D'Automne in Paris and the way it is exploring different theatrical structures and performative vocabularies. The author focuses on Joris Lacoste and his Word's Encyclopedia, a choral performance - Onomatopee and Showroomdummies by Gisèle Vienne involving dancers and mannequins.

actorii roagă publicul să păstreze un minut de reculegere în memoria lui Michael Jackson). Lacoste și excelenții performerii cu care-a lucrat, vorbitori de mai multe limbi, construiesc scenecadru pentru explorarea în profunzime a sensurilor, stărilor emoționale ale cuvintelor, preciziei accentelor, rigorii frazării – vezi conversația intimă dintr-o familie americană în care părinții se opun vehement orientării sexuale a băiatului lor homosexual. Scenele sunt alternate în aşa fel încât (scene de familie, scene care au în centru discursuri oficiale, scene de protest în stradă) pătrundem în interiorul gândirii realităților prin limbaj. Lumea există dacă se corporalizează lingvistic, dacă se exprimă verbal, dacă se legitimează prin articulări, dezarticulări, cacofonii, expresivități elaborate ale cuvintelor. În spectacolele lui Joris Lacoste, cuvântul e propulsator de revoltă, acalmie, catastrofă, e activator de coralitate, de conținut de grup și de conținut individual. În fiecare scenă, există intervenții decupate ale fiecărui performer și, în același timp, care se topesc în intervențiile corale. Un spectacol al discursurilor ready-made, care se abstractizează pe măsură ce alternanțele, fragmentările, destrukturările supralicidează din ce în ce mai mult narativitatea liniară a limbajului. În final cuvântul se șterge. Inițial e doar un sunet, ulterior un fragment de tacere și, în final, tacere.

Descătușarea cuvintelor anti-liberale

Tg STAN, De KOE, Dood Paard, Maatschappij Dicordia² creează în *Onomatopee* un spectacol coral, colectiv, o orchestrație a dezastrelor ludice, prin care stabilesc noi demarcații ale convențiilor teatrale. „5 băieți de cafenea” îi așteaptă pe spectatori în sală așezăți pe scaune, îmbrăcați în alb și negru, pătați, cu pantofi rupți, cu o lădiță de buchețele de mentă și un cub mare de zahăr. Unul dintre ei sparge cubul în cubulete de diferite dimensiuni,

2. Companii independente belgiene și olandeze care propun creații colective, în care toți membrii echipei sunt implicați în elaborarea spectacolelor. În toate creațiile lor, artiștele și artiștii acestor companii redefinesc convenții teatrale moștenite și limite ale limbajului uzat, construit după tipare cunoscute.

altul îndeasă mentă în ceainic, altul e neliniștit că nu începe spectacolul. Încep să vorbească despre tot felul de aparent mici banalități: calitatea zahărului, cantitatea de zahăr care trebuie pusă într-o ceașcă – sorb ticăit din niște ceșcuțe minusculă –, tipuri de zahăr, miroslul mentei, dorința de a petrece timpul cu prietenii, de a sta la taclale, senzația că nimic important nu se întâmplă, că totul trece prea repede sau prea încet. Aceste discuții cumulate cu o serie de gaguri care par să nu aibă niciun sens au mereu în subtext aluzii la comportamente xenofobe și discriminatorii, la eficiența și profitabilitatea oricărei acțiuni, accentuate în societatea contemporană, la necesitatea de a cuantifica fiecare experiență. Deasupra celor 5 actori apare la un moment dat un banner: „Elanul spontan a dispărut din lumea noastră neoliberală”. Citit din perspectiva acestui slogan, spectacolul e o descătușare și o explozie de non-eficacitate extremă. O mișcare partajată de revoluție ludică anti-teatralitate clișeizantă și rigidă. Un manifest teatral politic de dinamitare a unui sistem obsesiv impus, ordonant individualist până la eșec colectiv. Actorii zdrobesc articulațiile convenționale ale structurilor teatrale politice și scenice, și recurg la mobilizarea creativă a non-sensului, a gagului, a glumelor și catastrofelor care au mereu un contrapunct ludic.

După ce unul dintre actori intră în scenă cu o rolă de cablu pe care o încolăcește în jurul mesei, scaunelor, celorlalți actori, până când dă totul jos, prin panourile de hârtie din decor intră capete de animale: cerb, vacă, oaie, taur etc. Actorii onomatopeizează limbajul, îi fisurează nodurile și sensurile inteligibile, îi conferă o muzicalitate corală, îl transformă într-o grădină zoologică sonoră. Spectatorii sunt rugați să-și schimbe locurile, să se așeze în sala care înainte era ascunsă de panourile de hârtie, pe scaune roșii de pluș. Încep monoloagele care sunt structurate în aceeași logică a deconstrucției convenției teatrale. Fiecare actor se așează pe o bucătă de blâniță, deasupra unei lămpi cu câteva becuri arse, caută lumina, scoate o foaie de hârtie din buzunar și începe să citească. Urmează monoloage diferite – suprapunerii de sunete și cuvinte din melodii celebre,



Convenția ventriloilor • foto: Festival d'Automne

alternări de litere cântate, bancuri, fraze poetice. Finalul e un cântec – monolog sonor prin excelență.

Onomatopee mizează pe epuizarea decodabilului imediat, pe fracturarea intenționalităților logice. Pentru creatorii spectacolului, limbajul, dialogurile, intervențiile suprapuse nu sunt gândite în logica fixă cauză-efect. Limbajul nu e gândire cu un scop clar precizat, finit: actorii nu vorbesc ca să transmită ceva exact care duce spre altceva exact, care antrenează o schimbare în traseul dialogului sau al personajului sau al acțiunii. Dimpotrivă. Noțiunile de bază ale limbajului dramatic sunt de-dramatizate în favoarea unei libertăți extreme de compoziție, de dispersie a regulilor și de structurare dialogală fluidă. Se creează situații de limbaj contextual care pornesc de la anumite cuvinte care devin declanșatori de tensiune scenică. Artiștii sunt făuritori de aparent nimic verbal, de evenimente lingvistice prin care pun în discuție ordinea prefabricată a limbajului.

Foițe fragile de atașament

În spectacolele pe care le realizează alături de marionetiști, coreografi, artiști vizuali, caricaturiști, scriitori, Gisèle Vienne³ creează un limbaj teatral care poartă amprenta specifică a fragilității

3. Gisèle Vienne este născută în 1976 și trăiește în Franța și în Austria. A făcut studii de filosofie și de muzică, după care a absolvit Școala Națională Superioară de Artele Marionetei

relației actor-manechin-marionetă-sculpturi suprarealiste și păpuși de diferite dimensiuni. Există un tip de montaj al relaționărilor afective, explorat în cele mai mici detaliu, într-o structură de spectacol care nu mizează pe *liniaritatea vizuală sau discursivă*, ci, dimpotrivă, pe asocierea fragmentară de imagini și povești, pe decalaje intenționate între text și acțiune, pe ruperea vocii de corp, pe dislocare.

Într-un spectacol din 2001, *Showroomdummies*, Gisèle Vienne aduce pe scenă 6 dansatoare și 40 de versiuni ale unui manechin de femeie, realizate după unul și același model. Gisèle Vienne exploatează la maxim artificialitatea glacială a corpului, mecanizarea și transformarea lui într-un obiect aproape vidat de orice urmă de umanitate. E ca și cum am intra într-o cameră frigorifică a iubirii-sloii de gheăță. Vienne plasează imobilitatea și scurtele momente de dezmortire

robotică în centrul spectacolului *Une belle enfant blonde* (2005), în care mai multe manechine stau pe scaune, sculptate parcă în stagnare și tăcere.

Convenția ventrilocilor, spectacol pentru care Gisèle Vienne a lucrat, timp de doi ani, cu autorul american Dennis Cooper și cu Puppentheater Halle (grup de 8 marionetiști care fac parte din Theater Operund Orchester GmbH Halle) pleacă de la un eveniment real documentat de întreaga echipă – convenția care are loc în Cincinnati și care adună un număr impresionant de ventrilozi. Pornind de la acest eveniment-cadru, Gisèle Vienne și colaboratorii ei structurează un spectacol care dezvoltă legăturile extrem de profunde între două corperi gemene: corpul ventrilocului și corpul marionetei. Fiecare pereche este purtătoarea unor povești intime care pun în prim-plan maturizarea, tensiunile, fricțiunile, afecțiunea dintre

păpușă și cel care o mânuiește.

Marioneta în formă de pernă simte o nesfârșită tristețe când își dă seama că e o simplă și nefolositoare pernă. Capul marionetei-star de muzică, obosite de-atâta celebritate, se lasă ușor pe o bucătică din perna care-l ajută să fie mai liniștit câteva minute. Băiețelul care la 10 ani se temea de agresivitatea tatălui său povestește, copleșit de emoție, momentul revelator în care a simțit că între el și marioneta pe care o ținea ascunsă se naște o legătură care va dura o viață.

În *Convenția Ventrilocilor*, Gisèle Vienne accentuează *temporalitatea afectivă* a legăturilor subțiri ca niște ate emoționale gata să se frângă, foița fragilă de atașament și uneori de respingere dintre ventriloc și păpușa lui.

Spectacolul concentrează *durata senzorială* a triplei relații emoționale: ventriloc-marionetă, ventriloc-ventriloc, marionetă-marionetă.

PROMO

Spectacolul are loc în prezența autoarei și este urmat de discuții cu publicul.

INTRAREA ESTE LIBERĂ
în limita locurilor disponibile

Fabulamundi este organizat de



Cu suportul

Co-finanțat de Programul Europa Creativă al Uniunii Europene



Parteneri:

Ce fel de teatru ne dorim?

Noi viziuni manageriale în politica culturală din Berlin

Mara NEDELCU

21

De mare actualitate la Berlin este dezbaterea în jurul unei viziuni pentru politica culturală și în special cea a scenelor de teatru și dans. O viziune care să deschidă lumea teatrului către realitatea socială din jur, fie cea din imediata apropiere sau cea de peste mări și țări. Cum arată realitatea și cum poate fi teatrul parte din ea, care sunt structurile care pot susține această participare și cât de mult ar trebui teatrul să se adapteze unui mediu în continuă dinamică? Cu alte cuvinte, ce fel de teatru ne dorim?

Scânteia care a aprins discuțiile la Berlin a fost numirea belgianului Chris Dercon, actual director al muzeului Tate Modern din Londra, la conducerea unuia dintre cele mai reprezentative instituții teatrale de stat din Germania, Volksbühne Berlin. Această scenă veche de o sută de ani este condusă de aproape un sfert de secol de Frank Castorf, regizor și figură emblematică pentru teatrul german și nu numai. Castorf, un spirit revoluționar care a preferat disensiunea consensului, a transformat Volksbühne într-un simbol pentru rebeliune și anarhie în numele Thaliei. Iar acum pare să înceapă o nouă eră: un curator din cîmpul artelor vizuale, manager cultural în fruntea unui teatru dramatic!?

Dercon propune modelul unei scene interdisciplinare unde arta dramatică întâlnește dansul contemporan, filmul, artele vizuale și cele digitale. „Artă este ceea ce lărgește definiția artei¹”, iar în spiritul acesta teatrul este locul pe care artiștii îl au la dispoziție pentru a elabora temele și ideile care îi preocupa. Pe ei sau pe cei din jurul lor ca parte din realitatea artistică contemporană și cotidiană

1. Hans Ulrich Obrist, *Kuratieren!* 2015

alături de știință, tehnologie și cultura de consum. „Acestă abordare este mai aproape de evenimente mondene decât de cultură” sau „este un Waterloo al teatrului european”² s-au grăbit vechii colegi a lui Castorf să strige. Răspunsul lui Dercon? „Revoluționarii au adeseori probleme cu schimbările. Eu sunt un moderator al schimbării, iar misiunea mea este să găsesc structurile teatrului de mâine.” Astfel, Volksbühne se pregătește a deveni un laborator unde se vor testea limitele artei, iar pentru asta noul director aduce cu el o echipă de top: din domeniul dansului vin coregraful francez Boris Charmatz și colega sa din Danemarca Mette Ingvartsen, din domeniul filmului regizorul Romuald Karmakar, Alexander Kluge reprezentând artele multimedia, iar Tânără regizoare dramatică Susanne Kennedy – teatru.

Chris Dercon este un manager cultural în spiritul timpului prezent. Amintiți-vă de Jep Gambardella, personajul interpretat de Toni Servillo în filmul *La Grande Bellezza* semnat de Paolo Sorrentino. Şarmul și agilitatea îl fac un veritabil „global player”, este ușor de imaginat un bufet privat organizat de Dercon unde numele notorii alor câtorva invitați, prietenii apropiati desigur, asigură succesul evenimentului: starul pop-rock Patti Smith, regina modei Miuccia Prada, pictorul Gerhard Richter, curatorul Koyo Kouoh alături de directorul concernului British Petroleum. Despre scena teatrală, el declară că nu trebuie sub nici un motiv să rămână închisă, iar cu o astfel de agenda telefonică cu siguranță că va putea crea posibilități nenumărate de a deschide instituția, de a lucra interdisciplinar, de a se bucura de colaborări internaționale, de a căpăta o mai mare relevanță politică locală și de a privi peste întreg orașul și chiar peste

2. Reacția lui Claus Peymann, directorul teatrului Berliner Ensemble



foto: Laurent Talbot

granițele sale, către întreaga lume.

Frank Castorf însă nu s-a arătat impresionat de discursul succesorului său („cool nu este temperatura mea”, a spus el) și nici interesat de strategiile de colaborare cu publicul, presa și clasa politică.

Însă Dercon este un profesionist când vine vorba de proiecte culturale menite să genere un real impact social și să atrage și implice un public cât mai numeros și divers. Recent el a fost unul dintre mentorii MCOC „Managing the Arts”, un curs digital de management cultural organizat de Goethe Institut cu peste 3000 de participanți din toată lumea. „Populism și popularizare” se numește unul dintre cursurile susținute de Dercon. Așadar, el vine la Berlin în 2017 cu toate temele făcute.

Matthias Lilienthal, fost director al HAU Berlin, actualmente la conducerea Münchner Kammerspiele privește cu optimist schimbarea de la Volksbühne și le dorește celor mai neîncrezători „mai multă curiozitate” de a vedea lucrurile întâmplându-se și altfel decât cum se așteptau.

A surprinde e fără dar și poate o specialitate a artelor!

What kind of theater do we want?

From Berlin Mara Nedelcu writes a report on the discussions stirred by the new appointment of Chris Dercon, the current head of Tate Modern in London as the future head of Volksbühne Theater in Berlin. Dercon's plans for Volksbühne - opening the theater to all arts and create a multidisciplinary platform of social and artistic dialog - are criticized by iconic German intellectuals, including Frank Castorf, the current manager who had a banner hanging on the building saying Sold. The debate is really not about who is going to run the theater but about what kind of theater do we dream of for tomorrow?

IN/OUT

Revolutionari

în spectacolele de operă și balet

22

Doina PAPP



foto: Cristian Lăzărescu

Carmen, fără pitorescul andaluz

Carmen, celebra gitană andaluză, focoasă și mândră e demult vedeta scenelor lirice. Deși povestea a fost imaginată și scrisă de un francez, Prosper Merimé, și muzica îi aparține unui alt francez, Georges Bizet, cunoscută partitura cu ariile ei „slăgăroase” a ajuns emblematică pentru spanioli. Se pare că acestora nu le convine propagarea drept simbol pentru întreaga Spanie a acestei imagini născută în Andaluzia fiestelor și a dansurilor flamenco. Franchismul ar fi exploarat acest pitoresc hispanic, zic unii și se dezic de el, fiindcă nu-i aşa, catalanii, madrilenii, cei din Castillia sau Leon sunt altfel și nu se recunosc în modelul andaluz. Cu toate acestea, ce a prevalat în montările celebrei opere de la crearea ei (1897) și până azi a fost acest patos latin când mocnit, când dezlănțuit, care răzbate și din muzica lui Bizet compusă într-o ambianță sonoră spaniolă, familiară autorului prin legături de prietenie notorii.

Iată însă că, în vremurile noastre de revoluționare a operei, apar și alte vizinii ale acestei creații muzicale și implicit literare, unele controversate sau doar contradictorii.

În vara lui 2015 la Festivalul de operă din teatrul antic *Les Chorégies d'Orange*, montarea semnată de Louis Desiré în calitate de regizor dar și autor al costumelor și decorului aruncă în aer vechea tradiție a montărilor cu *Carmen*, propunând o imagine nouă susținută de o cu totul altă filozofie. Frumoasa andaluză care scandaliza în epocă bunele maniere ale societății prin libertinismul ei, devine acum polul unui conflict temeinic argumentat între ordinea unei lumi a oamenilor de onoare, rigidă și ierarhizată, din care face parte și Don Jose, iubitul lui Carmen, sufocat el însuși de strânsorile unei morale ipocrite. Carmen îl atrage spre lumea ei de libertăți și plăceri sub deviza celebrei arii *L'amour c'est une oiseau rebelle*. Confruntarea dintre lumea cazonă în care ajunge să trăiască Don José, degradat la rang de soldat pentru un caz de less onoare și lumea eliberată de prejudecăți pe care o proclamă și apără cu mândrie de... hidalgo, această nouă *Carmen* ar vrea să ducă spre universalitate și despovărare de „spaniolisme” cu falși eroi, cum sănă considerați toreadorii, cunoscută operă. Montarea lui Desiré este întrutotul susținută de decor, costume, interpretare, de cadrul natural aspru și masiv al teatrului antic de la Orange,

care joacă în spectacol. Decorul format din cărți imense de joc de tarot propagă acest simbol al hazardului în întreaga construcție spectaculară, definind uneori chiar atitudinea personajelor. Ideea atotputerniciei destinului rimează odată în plus cu presiunea zidurilor antice, ca un dat inebranabil. Scena e în semiobscuritate făcând misterul să crească, odată cu insecuritatea unei realități supuse hazardului. Vraja ce părea a fi prin definiție atributul eroinei (cuvântul *carmen* în spaniolă înseamnă vrajă) își pierde conotațiile lubrice, devenind o cale spre descoperirea sensului tragic al acelei mentalități ilustrate exemplar de Lorca în *Casa Bernardei Alba*. Costumul lui Carmen nu mai are zorzoanele cunoscute, în culori aprinse. E simplu și alb. Femeile care o însoțesc poartă rochii moderne *haute couture* în maro și portocaliu, iar soldații sunt costumați cazon, în negru. Singurul care-și păstrează nota spaniolă e toreadorul Escadrillo, ironizat ca aprięte. Imaginea plastică splendidă a spectacolului e nu doar decorativă, ci extrem de grăitoare și coerentă cu noua viziune regizorală. Interpretii aleși își asumă cu convingere un stil de joc modern, distanțat de patosul habanerelor clasice. Tenorul Jonas Kaufmann (Don José) e vedeta, prin vocea lui modulată până la cele mai fine nuanțe, transmițând deruta personajului în față provocării destinului reprezentat aici de femeia iubită. Kate Albrecht (Carmen) e reținută în dragostea ei pentru soldatul rătăcitor, redând cu minimum de mijloace o fierbere lăuntrică concordantă cu gravitațile partiturii și calitățile vocale ale unei mezzosoprane de mare clasă. O figură aparte face Iva Mula în rolul logodnicei păräsite, excelând prin simplitatea trăirilor pe care le exprimă sensibil, această cunoscută soprana a scenelor lirice fiind și aici la înălțime. De altfel,



foto: Cristian Lăzărescu

actoria excelentă a acestor interpreți nu mai este surprinzătoare de vreme ce o nouă generație de artiști lirici s-a impus și pe această cale, în ultima vreme.

Cum însă e loc pentru orice în lumea noastră artistică în mișcare, aflăm că la Lyon Olivier Py a montat *Carmen* situând acțiunea în cartierele „calde” între un comisariat de poliție și un hotel jerpelit. Muzica a rămas mereu aceeași, însă. Olé!

Balet și dans contemporan într-un spectacol la ONB

Baletul modern nu poate să uite de Serghei Diaghilev, de Nureev sau Maurice Béjart care au stat în fruntea avangardei secolului XX, nu doar a dansului. Nu de mult, ONB prin grija și îndrumarea coregrafului Johan Kobborg de la Covent Garden, care reformează din mers secția de balet, a produs un spectacol inovator compus din trei episoade ilustrative pentru acest fenomen. Trei maestrii ai lumii și-au dat mâna pentru acest eveniment: Yuri Possokhov, Jiří Kylián și Sir Frederick Ashton.

Possokhov a studiat și dansat la Balșoi, iar premiera cu *Classical Symphony* pe muzică de Prokofiev, care reprezintă prima parte a tripticului, a avut premieră în SUA în 2013 unde a făcut școală și Possokhov, după un sejur la Copenhaga. Încă din anul 2000 într-un centru experimental din San Francisco cunoscutul balerin a început să-și pună în aplicare proiectul său de înnoire a baletului clasic, cu o lucrare inspirată de picturile lui René Magritt premiată cu premiul *Isadora Duncan*. *Classical Symphony* care pare a exprima din titlu o ironie amabilă la adresa clasiciții osificate, vrea să se pronunțe pentru înnoire prin revitalizarea mijloacele clasice. Pentru că da, tehniciile sunt cele cunoscute, balerinele dansează pe poante, dar ceva esențial e schimbat

în acel zbor al grupurilor de dansatoare care au parcă o altă energie vitală și mișcare a trupurilor. Personajele sunt caracterizate de costumele Sandrei Woodall care obișnuiește să asociază tema cu imagini din natură, oferind dansatorului prilejul să se identifice cu o insectă sau o floare, uneori prin simple detalii. La nivelul coregrafiei specialiștii vorbesc despre *dans academic cu accente moderne* (Alastair Macaulay).

Numărul 2 în tripticul de la ONB se numește *Petite Mort* și e construit pe muzică de Mozart. Combinăție ciudată fiindcă spectacolul e unul de dans contemporan și încă unul inovator în domeniul Coregraful și el celebru, Jiří Kylián, care a părăsit Praga pentru Londra și apoi pentru baletul din Stuttgart, într-o Germanie în care se anunță succesul stilului Pina Bausch. Spiritul său liber, care a produs coregrafii cerute pe tot globul, îl recomandă drept maestrul al genului, iar *Petite mort*, despre care Kylián spune că ar fi „o modalitate poetică pentru a descrie extazul unui act sexual”, e un exemplu.

Semnificativ pentru idee ar fi sensul unei decorporalizări sugerat de momentele în care dansatorii ies din costumele lui Joke Visser pentru lăsa la vedere carcasa neagră, amenințătoare a morții. Kylián alături de scenografa sa fidelă impune montărilor după coregrafiile sale un ritm interiorizat și o imagine statuară prezente și în spectacolul de la București.

Marguerite și Armand, inspirat evident de *Dama cu camelii*, în coregrafia lui Sir Frederick Ashton, vine să întregească imaginea tendințelor de modernizare a baletului clasic. Considerat maestru al baletului englez, Ashton, care a învățat cu Anna Pavlova legile academice, a creat un nou stil care-i poartă numele și pe care îl ilustrează pertinent și acest nou balet în care a dansat la ONB Alina Cojocaru. Un stil al stilizărilor respectuoase care țin cont de dinamica și trăirile omului modern.

Johan Kobborg, director artistic al Companiei de balet a ONB, poate fi mândru de rezultatele eforturilor sale de înnoire.

OPERA REVIEW | Revolutions in opera and ballet

Doina Papp is writing about the way theatrical elements can revolutionize opera and ballet productions starting from two examples: Carmen directed by Louise Desiré presented in the frame of the Opera Festival Chorégies d'Orange in France. The second example is taken from the repertory of Bucharest National Opera where big changes are taking place in the ballet department since the appointment of Johan Kobborg who recently invited three masters of this art - Yuri Possokhov, Jiri Kylian and Sir Frederick Ashton - to join their forces for a night of ballet.

Wim Vandekeybus și mitologia contemporană a corpului

24

Gina ȘERBĂNESCU



Speak low... • foto: Danny Willems

Unul dintre evenimentele cele mai importante ale Festivalului European de Teatru EUROTALIA 2015 Timișoara, desfășurat între 8 și 15 octombrie 2015 și organizat de Teatrul German de Stat l-a constituit prezența companiei *Ultima Vez*, cu spectacolul *Speak Low If You Speak Love*, cea mai recentă creație a coregrafului belgian Wim Vandekeybus.

Contribuția lui Wim Vandekeybus la evoluția artei contemporane este un fenomen manifestat pe multiple planuri: este coregraf, artist vizual, cineast, fotograf, regizor. Astfel, mijloacele sale de expresie sunt expresia unei sinteze ce depășește sfera unei singure arte.

Încă de la începutul carierei sale, în 1986, când s-a impus în forță cu spectacolul *What the Body Does Not Remember*, pentru care a câștigat prestigiosul Bessie Award, devenind recunoscut la nivel internațional, Vandekeybus a venit cu o viziune care stă sub semnul unei abordări originare cu privire la corporalitate, în sensul deposedării ei de toate percepțiile deformate și de straturile de uitare acumulate istoric.

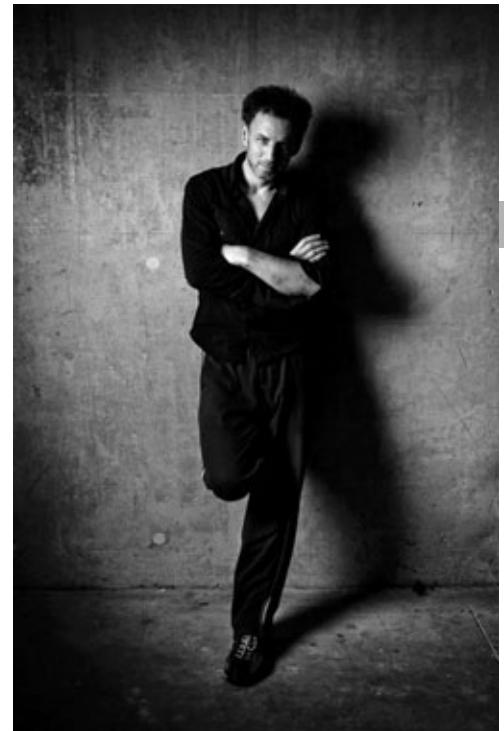
Impunând o abordare de forță asupra corporalității, anulând toate stereotipii sociale și clișeele estetice prezente în arta coregrafică, Wim Vandekeybus a reconsiderat, regândit și redefinit statutul corpului în lumea contemporană.

Timp de aproape 30 de ani, fondatorul companiei *Ultima Vez* a elaborat modalități artistice prin care corpul performativ este eliberat de reguli artistice devenite tradiționale. El este unul din acei inovatori care apar rar și care rămân în istorie prin curajul pe care îl au, acela de a demola tot ceea ce e considerat a fi valid în plan artistic sau în plan social. Construind un mod extrem de a debloca straturi ale percepției corporalității, a impus un stil artistic care, deși s-a metamorfozat de-a lungul carierei, a fost fundamentat pe anumite principii care au rămas neschimbate: interesul pentru demonstrarea, prin dans, imagine și cuvânt a faptului că „a fi în corp” este sinonim cu autenticitatea, permanenta preocupare pentru generarea de sensuri, precum și tendința constantă de a construi un

univers personal prin care s-a impus, de fapt, o mitologie contemporană.

Wim Vandekeybus a semnat un număr impresionant de creații dintre care amintim: *What the Body Does Not Remember* (1987), *Les Porteuses de mauvaises nouvelles* (1989), *The Weight of a Hand* (1990), *Immer das selbe gelogen* (1991), *Her Body Doesn't Fit Her Soul* (1993), *Mountains Made of Barking* (1994), *Alle Grossen decken sich zu* (1995), *Bereft of Blissful Union* (1996), *Seven for a Secret Never To Be Told* (1997), *In Spite of Wishing and Wanting* (1999), *Inasmuch As Life Is Borrowed* (2000), *Scratching the Inner Fields* (2001), *It – în colaborare cu Sidi Larbi Cherkaoui* (2002), *Blush* (2002), *Sonic Boom* (2003), *Puur* (2005), *Spiegel* (2006), *Menske* (2008), *NieuwZwart* (2009), *Radical Wrong* (2011), *Oedipus/bêt noir* (2011), *booty Looting* (2012), *Monkey Sandwich* (2012), *Talk to the Demon* (2014), *Speak Low If You Speak Love* (2015). Este și autorul unei filmografii consistente: *Roseland* co-directed with Walter Verdin (1990), *La Mentira* co-directed with Walter Verdin (1992), *Elba and Federico* (1993), *Mountains Made of Barking* (1994), *Bereft of a Blissful Union* (1996), *Dust* (1996), *Body, Body on the Wall* creat împreună cu Jan Fabre (1997), *The Last Words* (1999), *Inasmuch...* (2000), *Silver* (2001), *In Spite of Wishing and Wanting* (2002), *Blush* (2005), *Here After* (2007), *At Last* (2008), *Monkey Sandwich* (2010), *Galloping Mind* (2015).

Tot ansamblul creațiilor semnate de Wim Vandekeybus este un complex de semnificații construite pornind de la un punct zero al artei coregrafice. Universul lui Vandekeybus a devenit un sistem de referință pentru orice creator care își propune să lanseze interogații cu privire la statutul corpului în lumea de azi. Limbajul de dans extrem de personal creat de Wim Vandekeybus trebuie perceptuat dincolo de caracterul său spectaculos. Marcat de un lirism al forței, el este o



Wim Vandekeybus • foto: Danny Willems

întâlnire originală între contrarii care modeleză mișcarea și o transformă într-un discurs ce dirijează perceptia către o nouă sferă de înțelegere a ființei umane ca instanță primordial corporală.

În aproape toate creațiile sale cuvintele, muzica și gesturile se întrepătrund în vederea creării unor povești care nu trebuie urmărite și înțelese în funcție de structura lor narativă (deși ea există și e foarte solidă), cu o capacitate puternică de a demonta înțelegerea noastră tradițională cu privire la statutul corpului. Vandekeybus nu este numai un creator de sensuri, ci și un fondator al unei mitologii contemporane care pornește de la o manifestare fizică în termeni artistici, debarasată de tendințele coregrafice de până la el.

Privind spre începuturile existenței companiei *Ultima Vez* și parcurgând traseul către momentul actual, este lesne de înțeles ce face ca tot ceea ce creează Wim Vandekeybus să primească amprenta universalității. Spectacolele și filmele sale sunt modalități de întoarcere la ceva ce a fost demult uitat în lumea contemporană: omul definindu-se ca ființă socială, ca agent al cetății, ca ființă ratională și în nenumărate alte feluri a uitat să se raporteze la ceea ce se află cel mai la vedere, a aruncat în uitare acea condiție care îl arată nemediat – propria corporalitate. Nu avem de-a face cu vreo reîntoarcere într-un paradis pierdut. Ceea ce Vandekeybus propune este, de fapt, un exercițiu neîntrerupt de conștientizare a unei condiții uitate sau subestimate, elaborat în termeni paradoxali. Întoarcerea spre corporalitate ca și condiție de origine se realizează prin depășirea unor contrarii: este anulată opoziția tradițională dintre natură și cultură, prin transformarea naturii (manifestată ca un neîntrerupător de potențialități dezvăluite ale corpului),

într-o poartă spre posibilitatea elaborării unei noi forme de cultură, instituită ca mitologie contemporană a corpului.

În filmul *Blush*, poate fi ușor remarcat modul în care bogăția imaginariului este constant hrănătă de forțarea limitelor corpului, până la puncte extreme nebănuite, iar natura devine o fântână de metafore tangibile. Corpul prezentat și reprezentat de Vandekeybus nu este nici politic, nici apolitic. Este un corp metapolitic în sensul că forțele care se eliberează prin el reconfigurează vizuinea noastră despre ce este un corp. Prin imaginile create, de exemplu în spectacolul *Nieuwzwart* este configurat un traseu al corpului din zona căderii între propriile limite până la apogeul unei condiții corporale complet reconsiderate. Corpuri născându-se, suferind, ciocnindu-se, cucerind o nouă identitate distinctă transmit sentimentul unui context oniric, în care totul este modelat prin energia conținută în literalele fiecărui cuvânt rostit în scenă, prin forța fiecărui sunet, prin convulsia tragică a gesturilor.

Pornind de la *What the Body Does not Remember*, trecând prin *In Spite of Wishing and Wanting*, *Puur*, *Menske*, până la creații recente precum *booty Looting*, se poate detecta un drum pe care se văd bornele cu care Vandekeybus marchează condiția corpului. În „calitatea” noastră de ființe „ale cetății”, suntem obișnuiți să ne mișcăm în acord cu coregrafia „desenată” prin coduri sociale, să vorbim folosind cuvinte sufocate între pereții unor sensuri anchilozate și să ascultăm în chip repetitiv muzica obiceiurilor noastre sigure.

Toată repetitivitatea seacă a condiției noastre contemporane este demascată de Wim Vandekeybus în spectacolele sale: pentru a evada din adăpostul călduțăi propriei redundanțe este necesar să experimentăm o eclipsă totală a corpului,

să învățăm să înțelegem mișcarea dincolo de posibilitățile umane consacrate, dar, în același timp, să o integrăm în sfera perceptiei noastre comune. Aceasta este o politică a corpului impusă ferm de Wim Vandekeybus: legăturile redundanțelor sociale sunt rupte prin reconfigurarea lumii, în acord cu o întâlnire, demult uitată, între vitalitatea naturii și potențialul mitic al culturii.

Nu întâmplător am menționat spectacolul *Nieuwzwart*. Pentru spectacolul prezentat la Timișoara, Wim Vandekeybus a reluat colaborarea cu Mauro Pawłowski un muzician pe care cu siguranță îl știți în calitatea sa de solist și basist al formației *Deus*. Vandekeybus a lucrat cu Pawłowski în repede rânduri, *Nieuwzwart* fiind produsul cel mai solid, până la *Speak Low If You Speak Love*. Universul sonor creat de Mauro Pawłowski, împreună cu Elko Blijweert, Jeroen Stevens și Tutu Puoane este contrapunctul necesar pentru structurile mitice aduse de Vandekeybus în scenă. Iubirea este miezul discursului artistic propus în acest spectacol, ea fiind suportul pentru generarea unor imagini cu origini ancestrale, a unui ansamblu

DANCE | The contemporary mythology of the body

In the dance pages Gina Șerbănescu comments on the margins of choreographer Wim Vandekeybus's past and recent works. Ultima Vez company recently presented Vandekeybus's most recent production - Speak low if you Speak love - in Eurothalia Festival in Timisoara and the critic writes about this artist's strategies applied for liberating the performer's body from artistic conventions and rules.



Nieuwzwart • foto: Pieter Jan de Pue

Nieuwzwart • foto: Josep Aznar



mitologic care se fundamentează pe niște piloni clari, precum paradisul primordial, legătura puternică, până la identificare, între *eros și thanatos*, funcția psihologică a cordonului ombilical. Un aspect important „înscenat” de Vandekeybus este reprezentat de câmpul de luptă configurat de tensiunea dintre sexe, de iubirea văzută ca un spațiu al unor tensiuni războinice care conduc spre o sinteză ce sugerează, în ultimă instanță, androginia.

Iubirea despre care ne vorbește Wim Vandekeybus nu este neapărat reprezentabilă în formula relațiilor dintr-un cuplu: ea este o forță a naturii care generează lumi și corpuri, care distrug și reconstruiește, care transcende determinări temporale, spațiale și de gen. Vocea interpretei Tutu Puoane (din Africa de Sud) are misiunea de a sugera tocmai acest caracter ancestral al iubirii ca forță primordială concomitent constructivă și distructivă. Limbajul corporal este elaborat în aceeași cheie specifică stilului lui Wim Vandekeybus, în sensul forțării limitelor până la paroxism.

În *Speak Low If You Speak Love*, Vandekeybus aduce la lumină o gestualitate care a fost caracterizată adesea (mai ales după *Nieuwzwart*) ca fiind violentă. O astfel de catalogare este făcută însă la prima mână.

Mișcarea poate părea violentă, dar nu are nimic de-a face cu violența. Ca și în *Nieuwzwart* sau *booty Looting*, în *Speak Low If You Speak Love* este pusă în scenă chemarea naturală a unei lumi în vederea超越的超越 of stări de fapt și a impunerii unei reprezentări a corpului integrat unui nou nivel de percepție.

Mișcarea fiecărui dansator se configerează treptat în tipologii de gesturi, devenind o prezență inconfundabilă care, după un ciclu complet de interacțiune cu ceilalți, recade într-un stadiu incipient al propriei corporalități.

Titlul spectacolului are un posibil sens care trimită direct la modul în care suntem obișnuiți să rostим. Cuvintele au devenit mărci ale unor realități de care sunt, în realitate, despărțite; de prea mult vorbit nu mai știm să rostим autentic, nu mai facem, prin emisia cuvântului, referire la rezerva lui originară de sens. Iubirea fiind forță care pune în mișcare lumea pe care Vandekeybus ne-o prezintă tot printr-o grilă mitologică, trebuie sustrasă gălăgiei vătămătoare de semnificații, rostirea ei primind sens numai prin tangență la tăcere.

Miturile (menționate anterior) la care apelează Wim Vandekeybus sunt ușor recognoscibile (așa cum erau miturile Medeei în *booty Looting*, respectiv al lui Oedip în *Oedipus/bêt noir*), dar creația sa nu vizează o resuscitare a unor tipare ancestrale, este mai degrabă o arheologie a imaginariului omului contemporan, a instinctelor sale mitice, la fel de puternice ca și corporalitatea.

În *Monkey Sandwich* (atât în spectacol, cât și în filmul omonim), Vandekeybus propune o metafizică a legendelor urbane, țesută în jurul condiției de nenăscut, fapt deloc întâmplător: ceea ce suntem, cu toată biografia noastră coagulată în jurul unor alegeri care anulează celealte opțiuni, este

o stare de fapt hrănătă de un rezervor mitic care conține ceea ce suntem și, mai ales, ceea ce nu vom fi vreodata, prin simplu fapt că ne-am născut.

În *Speak Low If You Speak Love* revine tema multiplelor posibilități de a fi în lume sau în afara ei, prin modul în care sunt construite relațiile, prin faptul că mare parte din sursa dramaturgică ne rămâne ascunsă, culisele având rolul de a oculta ceea ce ajunge să se arate în lumină. Nu vom afla însă ce ar fi putut ajunge la noi, mister geamăn al rostirii iubirii în şoaptă.

Într-o lume plină de manifeste politice, de reacții împotriva diverselor forme de sisteme, de spectacole care se definesc deschis prin revoltă, Wim Vandekeybus păstrează tăcerea cu privire la posibilele aspecte politice ale creației sale. Este evident, însă, că un artist care este interesat în mod constant de tiparele care bântuie imaginariul omului contemporan, de abolirea limitelor propriei noastre corporalități are un mesaj politic occultat într-o formă de artă neasumată ca fiind politică.

Istoria este plină de teorii care detură atenția de la semnificațiile originare ale corporalității și care operează scindări între corp și suflet, între natură și cultură, între caracterul imaterial al imaginării și materialitatea realității corporale. Împotriva acestor abordări, Wim Vandekeybus produce o anamneză a corpului care scurtează paradigmile de gândire în care ne-am instalat comod vizuinea asupra lumii.

Funcția corpului și a limbajului său, realitatea corporală ca univers fundamentat prin depășirea contrariilor, realitatea „în carne și oase” generând o formă originală și originară de artă fac din Wim Vandekeybus un creator care depășește perimetru imediat al contemporaneității: universalitatea perpetuu impusă de Vandekeybus este, de fapt, cheia actualității sale, care are același grad de intensitate pe care l-a impus la momentul creării companiei Ultima Vez.

David Esrig: „Cenzura a dezvoltat în mediul cultural o mentalitate de sclavi”

interviu realizat de Ana TEODORESCU

27

Interviul care urmează a fost înregistrat la numai câteva zile după aniversarea de 80 de ani a cunoscutului regizor David Esrig, una dintre personalitățile teatrului românesc care s-a confruntat frontal cu cenzura în comunism. Înregistrarea a avut loc chiar după lansarea din FNT a volumului „Drumul spre spectacol prin Metoda David Esrig. Pentru un teatru existențial” de Florin Vidamski, apărut la Editura Charmides. Interviul a fost difuzat public pe 5 noiembrie la Teatrul Bulandra, Sala Studio Space, unde a avut loc o dezbatere despre cenzura în teatrul românesc din perioada comunistă. Discuția moderată de Eugenia Vodă s-a concentrat pe

două spectacole interzise în timpul regimului comunist: „Furtuna” de W. Shakespeare, regia David Esrig (Teatrul Național București) și „Revizorul” de N.V. Gogol, regia Lucian Pintilie (Teatrul Bulandra). Cu această ocazie, în foaierul sălii Studio Space a fost vernisată „CenzurART” – expoziție de fotografie a lui Andrei Gîndac, care conține imaginile realizate pentru campania de teasing a proiectului. Dezbaterea despre teatru a făcut parte dintr-un proiect mai amplu – „Arta și cenzura în comunism” inițiat de Centrul de Studii în Istorie Contemporană în parteneriat cu Fundația Konrad Adenauer România. Scopul principal al proiectului este acela de a reduce în conștiința



foto: Maria Draghici

publică actuală faptul că, în timpul regimului comunist din România, cenzura s-a manifestat masiv în toate domeniile culturii, ajungând să modifice radical tipul de percepție al spectatorului, precum și atitudinea și receptarea în fața obiectului artistic.

Care a fost relația dumneavoastră cu cenzura în timpul regimului comunist? Câte spectacole vi s-au interzis și aici mă refer și la cele la care nu ați fost lăsat să începeți lucrul niciodată?

Situatiile au fost mereu puțin încordate. Destinul teatrului sub jugul unei cenzuri foarte harnice a fost un destin curios. În unele cazuri era alegerea directorilor de teatre să nu mai facă anumite spectacole. A fost o situație în care se căutau tot timpul subiecte care să fie

nepereclitate. Adică cenzura în România în epoca comunistă – aiurea, în epoca astă mitocănie era de fapt – era completată și de autocenzură. Adică echipa de cenzură, de discuții, de a fi mazilit, de a fi împins la marginea societății artistice românești, făcea ca oamenii să caute teme care nu sunt de natură a stârni mânia censorilor. Încât e foarte greu de spus dacă numai aceste spectacole nominal opriți au fost opera totală a cenzurii.

Mă refeream și la faptul că ați avut în minte propunerile de texte pe care doreați să le montați, dar vi s-a sugerat să nu le alegeți pe acestea.

Așa este. M-a interesat foarte mult Beckett (Samuel Beckett). A fost foarte greu cu Godot (Așteptându-l pe Godot), pe urmă s-a oprit, pe urmă l-a făcut Grigore Gonța. Mai târziu s-a dat drumul. Dictatura românească nu se bzuia pe foarte multe principii. Era mai mult mofturoasă, ca să zic aşa.

INTERVIEW | Censorship created a slave mentality in the artistic world

Famous Romanian director David Esrig is interviewed by Ana Teodorescu in the frame of the project Art & Censorship in Communism, a research initiated by Center for Studies in Recent History and Konrad Adenauer Foundation. Scena.ro is publishing the interview also on the occasion of the 80's anniversary of mr. Esrig marked by the publishing of a book describing his directing method, a book written by Florin Vidamski.

De ce am fost oprit cu Godot, de ce i s-a dat drumul mai târziu lui Gonță?

Dar explicația pe care ati primit-o care a fost?

Nu mi s-a dat nicio explicație. Nu s-a mai vrut, nu s-a mai putut. Eu eram deja un om pătit. Am povestit numai niște lucruri foarte nostime la *Nepotul lui Rameau* (1968, Teatrul Lucia Sturdza Bulandra, regia David Esrig): mi se cerea să nu se mai țipe așa: „CAAAAREEE PAAAATRIE?” și să se spună replica cu spatele.

Cu domnul Ion Brad am avut foarte multe discuții la toate spectacolele. El era încă unul care voia să slujească cenzura. Era și o anume concurență acolo: cine era mai sever cu artiștii ăstia nebuni. Era o atmosferă foarte curioasă. Iar acum să îți spun momentele tari. Momentul cel mai tare a fost pentru mine *Furtuna* (1972, Teatrul Național București). Foarte târziu, anii după ce s-a oprit, am putut să înțeleg poate de ce s-a oprit. Situația mea s-a ameliorat în unele puncte și s-a înrăutățit în altele. Faptul că am avut succese mari în Occident era pe placul regimului. Se considera cumva legitimat: „avem și artiști care câștigă premii. Acum nu suntem niște monștri aici”. Pe de o parte. Pe de altă parte, însă, începeau să se teamă că succesul spectacolelor ăstora, cu care și în străinătate, dar și în țară aveam sălile pline, cu discuții după, putea să devină un centru de influență subtilă.

Și atunci, de pildă cu *Umbra* (1963, Teatrul de Comedie, regia David Esrig) am avut noroc că ei voiau să îl dea o palmă Moscovei. Și atunci rușii n-au vrut să primească *Umbra* fiindcă avea renumele că era antistalinistă. În Leningrad, în orașul autorului Evgheni Svart se murmura că *Umbra* vrea să arate că Lenin a fost omul și Stalin a fost umbra și umbra rea. Că dacă ar fi rămas Lenin ar fi fost altfel.

Deci atunci *Furtuna* din punctul acesta de vedere a fost cenzurat?

Exact. Dar la *Umbra* guvernul român a pus condiția rușilor că noi mergem în turneu numai cu acest spectacol. Adică, înțelegi, ca să crape dușmanul.

Problema interesantă este următoarea: că lucrurile au fost manipulate mai tot timpul. La *Umbra* a fost o manipulare spre avantajul spectacolului, pentru că a ieșit o piesă extraordinară și primirea de către publicul rusesc a fost tușantă. Nimeni nu o să mă credă, numai Marinuș (Marin Moraru) poate să confirme că la Moscova am avut aplauze de o oră și douăzeci de minute, că au zburat sticle de vodcă pe scenă. Adică ni s-a dat ce era mai prețios acolo, sau nu știu ce să zic.

Au existat asemenea fenomene care au ieșit deja din convenția: faci un spectacol, are succes, lumea aplaudă, apoi vine altul. Din această convenționalitate a comunității de teatru, unele spectacole, printre care și ale mele, au ieșit, au început să pună probleme care nu mai erau în catalogul agreabil al imaginii teatrele. La *Troilus* (*Troilus și Cresida*, 1965, Teatrul de Comedie, regia David Esrig) am avut noroc că am avut succes în străinătate. A luat cele mai multe premii, deși foarte multe lucruri se spuneau acolo. A fost între timp și toată istoria cu *Așteptându-l pe Godot*, la care am repetat, dar deodată s-a suspendat.

Pe urmă la *Furtuna* s-a întâmplat următorul lucru: am repetat cu una dintre cele mai bune distribuții pe care le puteai avea în România. În afară de Gheorghe Dinică și Marin Moraru, cu care lucram de mulți ani, doar cu Iurie Darie mai lucrasem. Acum eram la Național. Am putut să îl am pe George Constantin, mare actor, de o școală mai veche decât a noastră, dar mare, foarte puternic actor, chiar foarte interesat la lucru. S-a ostenit foarte tare să prindă puțin stilul nostru de lucru. Damian Crâșmaru, vechi actor al Naționalului, foarte Tânăr ca spirit, dar foarte interesant. Silvia Popovici, cu care ne cunoșteam bine, dar cu care nu lucrasem niciodată. Avea puțin o altă școală, cea creată de Vlad Mugur. Și am început lucrul și deodată au venit funcționarii de la minister la o repetiție la masă. Pe urmă am auzit că au fost foarte impresionați, au lăudat, dar se pare că această laudă nu a fost în favoarea mea. După care am fost

chemat de domnul Ion Brad, personaj al regimului cu care am avut mereu de a face. Mi-a pus niște întrebări curioase, la care am răspuns. „Aaa – zice – e totul în ordine”. După aceea am fost chemat de cel ce era numit în București, Dumitru Popescu „Dumnezeu”. Ne cunoșteam mai de demult. M-a ținut șase ore într-o discuție. L-am întrebat: „Nu vă supărăți” – eu vorbeam cu domnul cu totii și se obișnuiaseră deja. Nu știu dacă în secret chiar nu le plăcea că sunt considerați domni. La mine era pur formal. Nu îi consideram tovarășii mei, ce să fac?! – Și l-am întrebat: „Nu vă supărăți, de ce toată discuția?” „Păi, dumneata cum vrei să o faci?” „Păi, v-am spus”. După anii, am senzația că am ghicit care ar fi putut să fie problema lor. Imaginea despre *Furtuna* era cu totul alta decât cea curentă.

Furtuna se joacă de obicei cu Prospero ca un Moș Crăciun, bătrân și înțelept. Cine citește atent piesa, vede că Prospero are exact 45 de ani și este în plină forță și că el a fost nedreptățit în ultimul hal de niște carieriști mizeri. Și acum, pe insula aia, destinul vrea ca toți dușmanii lui care l-au mazilit să treacă prin fața insulei și cu niște duhuri pe care le are la îndemână să îi apuce pe toți în puterea lui. Și începe să îi prelucreze. Este ultima piesă a lui Shakespeare. La sfârșitul vietii se pune întrebarea: a cresut marele dramaturg că omenirea e ameliorabilă sau nu prea?

„aaa.. și matale zici mai curând că nu prea.”

„Eu nu, Shakespeare e acolo. E o părere, nu?”

„Și acum repetăți, da?”

„Da.”

O săptămână mai târziu a venit Beligan și mi-a zis: „Nu mai avem dreptul să repetăm”. Dragii mei, asta se întâmplă după câteva luni de repetiții cu cei mai buni actori ai acestei țări. Și atunci mi-am dat demisia din Teatrul Național. Nu mai vedeam ce caut acolo. Nu am mai văzut nicio sansă. Eram istovit. Era proiectul cel mai important la care lucrasem. Distribuția a fost distrusă, a

fost o atmosferă foarte dureroasă.

Am să mai spun un lucru: efectul cenzurii nu a fost numai asupra spectacolelor oprite, ci și obstacolele modificate, fără intervenția cenzurii. Dar ea era acolo. Toți știam că e acolo. Toți știam că vin niște turnaveți acolo să se uite și pe urmă au păreri și trebuie să tăiate pasaje. Adică prezența cenzurii a fost un rol fundamental, nu putem numai să numărăm câte spectacole au fost interzise. Sigur, au interzis *Revizorul* (1973, Teatrul Bulandra, regia Lucian Pintilie). Ce să vă zic, că am fost chemat de Ion Brad ca să fac *Revizorul*? „Adică după ce l-ați interzis pe Pintilie”. „Eee, nu o lăua nici dumneata așa”. „Dar cum să o iau? L-ați interzis sau nu l-ați interzis? Și acum luați un alt regizor de renume și spuneți că nu e nicio dramă, e un regim liberal, ori nu e?”. „Da, nu, am încercat și eu” – mi-a spus Brad.

Îți tot repet: atmosfera a fost otrăvită. Sunt sigur. Nu cunosc toate detaliile, ce se întâmplă în jurul meu, eu eram destul de izolat, cu anumiți actori cu care lucram mai tot timpul. Cred că foarte multe proiecte au fost anulate din capul locului sau scurt după ce s-a creat posibilitatea să le facă. Și atunci de teamă – „o să avem numai dificultăți”, lucrurile aveau consecințe reale. De pildă, *Furtuna* era deja planificată. Teatrul Național avea un repertoriu bogat. Nu foarte intelligent, dar foarte larg. Și atunci nu a suferit imediat de pierderi de bani. Dar, alteori, o asemenea intervenție avea urmări mai grave. Nu ștui dacă la Bulandra *Revizorul* nu era deja calculat să întregească bugetul teatrului. Și atunci, deodată nu mai exista.

Considerați că actorii, regizorii și directorii de teatre erau puși în față unui act de furt? Li se fura un produs la care lucrau...

Desigur. Nu numai lumea asta. Toată țara era infectată. Ce crezi, că publicul mai larg, nu știa dacă fiecare țăran, dintr-un colț de sat pitoresc, dar tot omul știa de cenzură sau necenzură. Dar publicul culturii românești știa. Adică era o atmosferă generală: ne lasă sau



nu ne lasă? Dar gândiți-vă numai acest fapt că dintr-o dată cultura nu mai era un fenomen liber. Era sub control. Păi cultura nu suportă asemenea control. Sensul culturii este să se dezvolte liber. Să provoace, să fie oamenii de acord sau nu. Și acest fenomen a fost pus sub obroc. Și dintr-o dată s-a falsificat toată viața culturală a unei țări, în esență. A fost un morb urât și dăunător. Știi, voi faceți o cercetare asupra cenzurii, de aceea e important să vă spun că nu e vorba numai de numărul spectacolelor, e atmosfera generală în care cultura nu mai era trăită de oameni fără teamă. Adică era o atmosferă de pușcărie fără gratii. Asta era îngrozitor.

Pe de altă parte ați afirmat într-un interviu mai demult că dictatura ascute recepția.

Sigur că toată această atmosferă a creat la unii, cred că și la mine, nu îmi dau seama, dar și la oameni ca Dinică (Gheorghe Dinică), ca Marin (Marin Moraru) și mulți oameni cu care am lucrat – dorința de a ieși din atmosfera astă mediocru, precară, stupidă, de o autoritate mizerabilă. Deci, cum să îți spun eu...totul e relativ. Această mizerie a dictaturii a stârnit în mulți oameni o energie poate mai puternică decât dacă ar fi fost altfel. O energie

care i-a împins să iasă, să depășească, să nu se lase duși numai de succesele facile ale teatrului de revistă.

Credeți că în alte condiții ați fi plecat din țară?

Nu aş fi vrut să plec. Eram în plin lucru cu niște oameni minunați, cu niște actori minunați. Crezi că în Germania găseam ușor o distribuție ca în România? Oamenii de aici nici nu erau conștienți. Adică cenzura a otrăvit. A creat o atmosferă falsă. Oamenii se gândeau de trei ori ce să facă. Nu mai apelau la primul impuls intuitiv.

Cum credeți că a modificat cenzura în timp modalitatea de recepție? Credeți că a influențat viața teatrală de acum?

Nu prea îmi dau seama, pentru că sunt oarecum rupt de ce se întâmplă acum aici. Dar cred că a dezaxat lucrurile. Cred că a intervenit o forță mizeră, autoritară și care avea poliția în spate, iar cu asta nu te joci. Și au introdus criterii care sunt otrăvă pentru cultură. S-a dezvoltat o mentalitate de sclavi. Nu a mai fost o viață culturală liberă, sănătoasă, pornită din impulsurile ei proprii. Tot timpul trebuia să socotești ce credeau tovarășii. Dar nu trebuie să uităm că toată această dictatură se întâlnea și cu o pătură de actori și de regizori și de oameni care nu făceau jocul.

Nora, sau cînd jocul cu păpușile devine periculos

Mirella PATUREAU

30



Care este locul femeii artist în societatea contemporană, a fost întrebarea de la care a plecat proiectul „Surorile Heddei. Susținerea femeilor artist în teatrul din România și Estul Europei”, unul dintre cele trei proiecte cîştigătoare ale grantului Ibsen Scholarships 2014, curator Cristina Modreanu. Dezbaterea deschisă de trei spectacole bucureștene recente¹, sau trei maniere diferite și subliniat actuale de a discuta despre locul și rolul femeilor în societatea contemporană. Unul din „sutbextele” programului este și faptul că femeile-regizori nu sunt numeroase în teatrul românesc, al cărui punct de vedere rămîne astfel predominant masculin. Bineînțeles, este aici o chestiune practică de putere, dar, revenind pe planul estetic, personal, cred că teatrul, cel puțin grammatical, este neutru, un teatru, două teatre, pentru că, la urma urmelor, vocile feminine nu au fost niciodată realmente înăbușite pe scenă; cum ar arăta un teatru fără imprecațiile Antigonei sau fără inteligență subtilă a Portiei din *Neguțătorul din Venetia*? Problema există însă, mai ales cînd încercăm să ne confruntăm cu personaje și texte aparținînd unor epoci

1. Eu. *O casă de păpuși*, după *Nora de H. Ibsen*, de Carmen Liviu Vîdu, la sala Studio a Teatrului Odeon; Inamicul poporului, după piesa omonimă a lui Ibsen, în regia Ioanei Păun la Teatrul foarte Mic, și Ibsen incorporated, un scenariu de Mihaela Michailov și Catinca Drăgănesc, după screrile lui Ibsen, la Sala nouă a Teatrului de Comedie.

trecute. Și cred că alegerea unui dramaturg ca Ibsen poate ilustra perfect o anumită evoluție, pînă la o răsturnare radicală de „roluri”. Un text ca *Nora sau o casă de păpuși* a făcut scandal la vremea sa, în 1879 (prima reprezentare, 21 decembrie 1979 la Teatrul Regal din Copenhaga); am putea crede că astăzi adevărurile sale s-au tocit și nu mai șochează pe nimeni. Nu e tocmai așa, și, după o vreme, cînd părea uitat printre rafturi prăfuite, și „emanciparea femeilor” o cauză demult cîştigată, Ibsen a revenit în actualitate și a devenit astăzi cel de al doilea autor cel mai jucat în lume după Shakespeare.

Cele trei spectacole bucureștene îmi servesc aici ca pretext sau punct de plecare în labirintul unor arhive relativ recente, al unor ninsori deabia topite. Întrebarea, pe care cele trei spectacole bucureștene o activează, este: în ce măsură dramaturgia ibseniană răspunde vremurilor noastre, sau cum ar evoluă astăzi eroinele sale, aceste neîmbînzite „surori ale Heddei”?

Salonul burghez – laborator sociologic

Ostermeier monteașă un text de Ibsen pentru prima dată în 2002, la Schaubühne. Este *Nora, sau o casă de păpuși*. A găsit textul din întîmplare. Toată lumea îl sfătuiește să renunțe, actori sau dramaturgi, găsind textul prăfuit, datat... conflictul familial, tema emancipării feminine, totul, după acești sfătuitori, nu mai erau de actualitate. De altfel, era o veme de cînd Ibsen era clasat printre relicve, cu respect și ignorat. Nu scria oare Pintilie, vorbind despre montarea sa cu un alt text ibsenian, *Rața sălbatică* la Paris în 1981: „Printre exhumările mele spectaculare se numără și *Rața sălbatică*. Estetică această operație mă excita foarte tare pentru că am fost întotdeauna pierdut, topit după amestecul ăsta – sulfuros – dintre tragic și farsă sălbatică – pe care îl impune orice melodramă exemplară.”² Se apucă astfel să „repicteze mumia venerată a lui Ibsen”

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

cu gîndul mereu în altă parte, mai precis „acasă” și la proiectul cu filmul *De ce trag clopotele, Mitică?* La peste un secol de la triumful său pe scenele scandinave sau ruse, Ibsen pare clasat deja printre relicve. Ostermeier nu ascultă, aşadar, de sfaturi și monteașă piesa cu Anne Tismaer, o actriță de un temperament vulcanic și o tehnică impecabilă.³ *Nora* surprinde prin mijloacele „impure” pe care le utilizează, un spectacol construit după principiul *montajului de atracții*, pe care l-a învățat de la Meyerhold sau Eisenstein. Piesa este pusă în scenă ca un *thriller*, cu efecte angoasante și proiecții de filme de oroare, citate și personaje din cultura populară, benzi desenate, situat într-un *loft* berlinez din anii '90, și sfîrșește cu o provocare finală: execuția lui Torvald, care este împușcat de Nora. Ostermeier se explică: „Este înainte de toate o provocare intelectuală. M-am jucat aici cu mai multe imagini ale femeii la modă în anii aceia, care aliau puterea, sexul, violența și armele. Apoi am trișat un pic pentru a face să apară o armă în piesă, Nora se duce la balul mascat costumată în Lara Croft; în realitate este o armă imprumutată din *Hedda Gabler*. Ne-am întrebat ce s-ar întîmpla dacă această femeie nu s-ar servi de revolverul său doar ca de o jucărie, ca în jocurile video, ci dacă într-adevăr l-ar întoarce împotriva lui Helmer pentru a-și croi în fine, prin focuri de revolver, o ieșire din casa de păpuși?”⁴ Regizorul citează reacția unor feministe care i-au spus: era și timpul ca după 120 de ani să auzi niște focuri de revolver și nu numai o ușă trîntită! Alte reacții au fost mai critice, reproșîndu-i o interpretare machistă, probabil, Nora, femeie-obiect. Publicul descoperă așadar că se poate monta Ibsen altfel decît în costume

3. Nora, în regia lui T. Ostermeier și cu Anne Tismaer a putut fi văzută la București, la FNT, 2007. Tot atunci a fost jucat Concert la cerere (*Wunschkonzert*) de Franz Xaver Kroetz, piesă non verbală, doar din didascalii, cu Anne Tismaer, interpretă unică.

4. Gerhard Jörder, *Ostermeier backstage*, tradus din germană de L. Mulheisen și Frank Weigand, L4Arche Editeur, Paris, 2015, p. 79

de epocă, că e posibil să fie apropiat de epoca sa, de comportările și de strategiile sale individuale. Și deodată, aceste piese, aduse în timpul prezent, fără stridență, ca și cum am actualiza moduri de gîndire, încep să vorbească, spune Ostermeier, direct publicului.

Alte jocuri cu păpuși într-o casă cu pitici

Din nou mă întorc la un spectacol de Pintilie, primul său spectacol în Franța, *Turandot* după piesa lui Carlo Gozzi și opera lui Puccini. În rolul prințesei Turandot, Pintilie a distribuit-o pe Andrea Féréol, pe atunci aproape obeză, un soi de Brigitte Bardot wagnerizată după spusele sale, „prototipul mitului sexual care cumulează fericit plătitudinea, lipsa de expresie, vidul interior”. În rolul Prințului Kalaf și al nefericitilor pretendenți la mîna prințesei, Pintilie a distribuit o întreagă trupă de pitici, sau de liliupani, cum le spune el, ce mișună în jurul femeii dorite, metafora fizică și deosebit de crudă a unui raport de forță devorant. Nu am văzut spectacolul parizian, eram încă în România, dar am citit cronică și mai ales notele regizorului, am văzut o serie de fotografii, am colectat impresii tardive, dar directe, pe scurt am fantasmat la rîndul meu un spectacol *Turandot*, care, prin filtrul anilor, îmi poate servi de referință. Și iată că în toamna lui 2005, la teatrul parizian de la Colline, mă duc să văd un spectacol jucat de trupa new-yorkeză Mabou Mines, în regia lui Lee Breuer, ce monteaază piesa lui Ibsen, *Nora sau Casa de păpuși* cu o distribuție ce-mi amintește același raport de forță sau de război între sexe: în centrul acțiunii, Nora, o femeie păpușă, într-un spațiu închis, înconjurată de „persoane de talie redusă”, *politically correct* vorbind, căci cei trei bărbați din piesă sunt jucăti de trei pitici, agresivi, și voit ridicoli. Bineînțeles, apropierea de imagini e evidentă, şocul vizual e radical, ca și în spectacolul lui Pintilie. Dar tezele



Nora • foto: Maria Ștefănescu

și motivațiile celor doi oameni de teatru sunt diferite: Pintilie se confrunta cu un mit și mergea pînă la capătul obsesiilor sale, plonja în abisurile imaginare ale individului; piesa lui Ibsen e însă una din primele „piese de idei” sau ale teatrului cu teză, cu un mesaj feminist solid construit. Pentru Lee Breuer, care semna regia, alături de Maude Mitchel, care a adaptat textul și juca rolul principal, cărtile sunt date pe față de la început: bărbații sunt niște pitici, femeile sunt nevoie să meargă în genunchi, ca niște păpuși mecanice, cu gesturi sacadate și voci pitigăiate. Tonul e burlesc, ritmurile sunt alerte, punctate de o serie de dansuri norvegiene de Grieg, cîntate de o pianistă cu un aer de păpușă cu un machiaj de porțelan chinezesc. Spectacolul începe cu aceste acorduri săltărește, pe măsură ce din plafonul scenei și al sălii coboară o serie de cortine de catifea roșie, ale căror falduri închid treptat actori și spectatori într-o cutie magică, unde orice iluzie e posibilă. Pe scenă mașiniștii construiesc din cîteva cartoane o casă de păpuși, cu mobile miniatură, cu accesorii jucării, în mijlocul căror Nora țopăie cu vioiciune și falsă naivitate; căci e clar, Nora e perfect lucidă de jocul ei, pe care-l acceptă atîta vreme cât e convinsă de sentimentele lui Torvald. O lume miniatură, sau meschină, pentru că e construită pe măsura bărbaților, toți niște pitici. Pînă aici teza e clară și demonstrată scenic cu un umor devastator: femeile uriașe își poartă în brațe partenerii ca pe niște princi sau păpuși, pradă unor instincțe sexuale subliniate cu umor, dar fără vulgaritate, vocile scîrții din ce în ce mai stridente, personajele devin niște marionete

dezarticulate. Totul poate deveni prealung, dacă finalul nu ar surprinde și catapulta spectacolul pe o altă orbită: un absurd straniu, o lume aproape spectrală. După discuția și explicația finală, Torvald atîpește pe patul lui de păpușă, Nora apare în înaltul scenei, într-un balcon, un soi de lojă într-un teatru à l'italienne. În jurul ei, în 24 de loji miniatură, 24 de cupluri marionete par că repetă și imită replicile ei: Nora revine aşadar pentru a declara că totul s-a sfîrșit; Torvald e pentru moment adormit și sforăie plin de satisfacție, sforăit la care Nora răspunde cu un sonor „Nu mă îñtrerupe”, suntem încă în plină deriziune, în fine, Torvald se trezește, coșmarul e real, soția îl părăsește, bietul om se tîrăște, imploră, promite, zadarnic, totul e cîntat pe arii de operă sfîșietoare, și cu un ultim gest teatral, actrița își smulge perua blondă de păpușă adorabilă, lăsînd să apară un craniu tuns chilug ca de manechin de ceară, își smulge apoi hainele, „înainte de a fi femeia ta, sunt în primul rînd o ființă umană”, corpul e slab, fără nici o formă, ca un android de *science fiction*, nelinișitor, la limita umanului. Situația e din nou răsturnată, Torvald, Mark Povinelli, în ciuda taliei sale de papușă, cu un chip realmente viril, e dintr-o dată teribil de uman, de neajutorat, de tragic, traversînd sala, pierdut printre spectatori, chemîndu-și soția, nemiloasă Euridice, încercată în fumul și luminile unei lumi ce o înghită la rîndul său. Sub chipul femeii emancipate ce se îñdepărtează, dragă tezelor feminine, nu am văzut în final decît chipul unui monstru, necunoscut, pe cale să se reconstruiască dincolo de sentimentele umane cele mai simple.

YESTERDAY'S SNOW | Re-reading Ibsen. Nora or playing with dolls is dangerous

A Romanian project - *Hedda's Sisters* (reimagining Ibsen's plays from the contemporary point of view) is the pretext for Mirella Patureau to remind us of spectacular performances based on Ibsen's works and discussing women's condition. Patureau is writing about Thomas Ostermeier's take on *Nora*. A dollhouse and about Mabous Mines' production of the same play, directed by Lee Breuer with Maude Mitchell in the title part.



UPTODANCE

PORTALUL DANSULUI CONTEMPORAN ROMÂNESCU



WWW.UPTODANCE.RO

PROIECT CO-FINANȚAT DE:



UPTODANCE /Portalul Dansului Contemporan Românesc este un proiect cultural co-finanțat de Administrația Fondului Cultural Național.

Proiectul nu reprezintă în mod necesar poziția Administrației Fondului Cultural Național. AFCN nu este responsabilă de conținutul proiectului sau de modul în care rezultatele proiectului pot fi folosite. Acestea sunt în întregime responsabilitatea beneficiarului finanțării.

Ce înseamnă dezvoltarea publicului?

Marian POPESCU

33

Unele dintre primele mele cursuri la Academia de Teatru și Film, cum se numea atunci, în anii '90, au fost „Sociologia teatrului” și „Organizarea producției teatrale”. Am vorbit, la un moment dat, despre situația teatrelor în spațiul public, modul în care Autoritatea, în cursul istoriei teatrului, s-a raportat la clădirea teatrului ca la un loc ce trebuia securizat. La alte cursuri, am evocat pe scurt cum obțin teatrele londoneze avizul pentru folosirea efectelor pirotehnice în scenă, cum pompierul desemnat era acolo, la repetiție, și apoi la fiecare reprezentație. Teatrele, în secolul 19 românesc, erau în grija unui departament al administrației centrale numit „Despărțământul treburilor dinlăuntru”, strămoș al ministerului afacerilor interne de azi. Spaima de incendiu într-un București unde prima lemnul ca material de construcție, era mare atunci.

Contextul creat de dezastrul de la Colectiv aduce în prim plan siguranța publicului în spațiile destinate divertismentului, consumului cultural. M-am gândit la multele improvizării, inclusiv electrice, din spațiile folosite de teatrul alternativ la noi. După 30 octombrie 2015, e de așteptat să se producă o schimbare și în această privință.

Când am citit prima oară documentele ale Uniunii Europene și mai ales ale Comisiei Europene privind lansarea noului mega-program „Europa Creativă” (2014-2020), unde un accent special e pus pe dezvoltarea publicului, nu-mi imaginam că sectorul cultural românesc urma să fie zguduit de tragedia de la Colectiv unde atragerea publicului a fost esențială. E inevitabil să te gândești că dezvoltarea publicului pornește de la securitatea lui. Nu cred că în România am procedat aşa. Ne-a interesat mereu să avem public, plătitor

sau nu, numai să ocupăm locurile din sală. Nu odată, în anii trecuți, ba chiar și azi, eram caustic față de modul în care directori de teatru din București și din alte orașe, dădeau drumul târziu în teatru, *numai pe o singură ușă, pe care și ieșeam, la final*, în ideea de a arăta (conform principiului „arată că lucrezi”) ce înghesuală era la spectacolul X, „s-au rupt ușile”, spuneau, apoi, cu mândrie oamenii din teatru, interpreții și chiar cronicarii. *Lumea era încântată că se înghesuia*. Era un sentiment înălțător că vei apuca să intri unde alții nu vor apuca. Am văzut spectacole căutate la Londra, la New York, dar pare că nimic nu se compară cu înghesuiala românească.

Cum fac să dezvolti publicul? În primul rând să-i creezi condiții sigure de acces și de consum. În același prim rând, aşa cum vede, de pildă, Arts Council din Marea Britanie, să instrumentezi tehnici, inițiative în direcțiile: marketing, comandă, programare, educare, grija față de consumator, difuzare. Care, toate, dacă sunt gândite coerent și pe mai mult de durata unei stagiuni, ar trebui să ducă la noi comportamente față de cultură ale publicului. Pentru aceasta, însă, e nevoie, în mod esențial, aşa cum a realizat și Uniunea Europeană care a comandat un studiu în această privință, ca *organizațiile culturale să plaseze publicul în chiar centrul existenței lor*. În privința aceasta, Bob Harlow (Wallace Foundation, 2014) pune următoarele întrebări care pot determina o schimbare de viziune privind dezvoltarea publicului: îți dai seama când e necesară schimbarea?, care ar fi publicurile-țintă care s-ar acorda cu această schimbare? sunt de acord liderii că publicurile-țintă sunt o prioritate?, ce fel de obstacole trebuie înălțurate?, ești dispus să nu mergi pe ghicit, ci pe cercetarea nevoilor publicului? ai identificat ce îi interesează/entuziasmează



foto: Adriana Grand

pe spectatori și participanți? ce înveți din experiența de teren? și.a.

Din propria mea practică mi-am dat seama că dezvoltarea publicurilor în România cere nu numai dedicație, hotărâre de a te lupta pentru o idee, de a avea un concept cultural, o vizionare programatică, ci și de infrastructura culturală necesară, de cunoașterea orașului și a locuitorilor săi. Am făcut această experiență de două ori la Oradea, de pildă, unde am încercat să fac astfel încât, împreună cu colaboratorii orădeni și trupele participante la festival să *intrăm în oraș, nu numai în teatru*. Câtă vreme teatru nu se duce el spre publicul său și numai îl așteaptă să vină, dezvoltarea publicului nu se va produce. Va fi lentă căci va adânci reflexele de *martor al spectacolului și nu le va activa pe cele de participant*.

Am văzut în alte părți cum munca, execuția și urmărirea efectelor Capitalei Culturale Europene în orașe din Vest au produs îmbunătățirea infrastructurii culturale, dar și efecte în timp privind dezvoltarea publicurilor. Să ne gândim la orașele noastre și la spațiile pentru spectacol existente și, mai ales, la lipsa de "apetit" a autorităților de a investi bani în construcția altora noi. Pentru a dezvolta în mod real publicurile.

AUDIENCES' STAGES | What does audience development means?

Marian Popescu is asking this tough question raised by the requirements of the grants awarded by the European Commission via its cultural programmes and not answered by Romanian cultural institutions. Starting from the accident in the Colectiv night club - where more than 50 people died because of a fire in the overcrowded place - the critic underlines that one of the first condition to have more spectators is to create safe conditions for them to enjoy the performances. There is a need for vision and coherence in audience policies as well as a need to develop the cultural infrastructure in Romania, argues the critic.

HIR sau geniul subversiv al lui Taylor Mac

Saviana STĂNESCU



Lumea de teatru newyorkeză îl cunoștea pe Taylor Mac mai ales datorită spectaculoaselor apariții în *drag* în show-uri scrise și performate de prolificul actor-autor. Cu HIR (o combinație de *his and her*, pronunțat ca *here*), noua sa piesă produsă și extinsă pentru a treia oară la Playwrights Horizons, artistul ne oferă o nouă fațetă anarhică: cea de dramaturg non-conformist care spulberă stereotipurile de gen și răstoarnă tabuurile familiei americane din clasa de mijloc.

HIR este o comedie neagră subversivă, în care toate aşteptările referitoare la rolurile impuse și consolidate de-a lungul istoriei de familia patriarhală sunt demolate cu aplomb, fără concesii și compromisuri desuete.

Tatăl este o legumă cu perucă de clovn, în cămașă de noapte, departe de erodata idee de *cap de familie*. A suferit o debilitare nervoasă, dar în loc să fie îngrijit cu obișnuita compasiune de o soție devotată, aceasta se răzbună

pentru anii de abuz și dominare, obligându-l să doarmă într-o cutie de carton, să stea în frig și să poarte haine ridicolе. Mama – asociată în general cu bunătatea, sacrificiul personal, spiritul domestic – s-a transformat într-o persoană care nu mai face curățenie, nu gătește, învață însă noile teorii de gen și se duce la expoziții avangardiste. Max este fosta fiică, devenită fiu, aflat/ă într-un proces de tranziție către noua identitate *transgender*. Max îi educă pe ceilalți asupra noilor pronume de gen precum *hir*. Alți reprezentanți ai comunității *transgender* preferă să fie numiți cu un singular-plural: *they* (ei). Taylor Mac spune că și-a inventat/ales propriul prenume – *judy*. Discuțiile pe aceste teme ale identităților în tranziție sunt sofisticate și chiar academice, dar dramaturgul și actorii știu să le încadreze în spectacol într-un mod firesc și amuzant. Regizorul Niegel Smith reușește să articuleze producția pe muchia dintre comedie și dramă, kitsch și inovație, profunzime și amuzament.

Această familie americană disfuncțională și atipică bombardează toate convențiile de stabilitate și unitate (celulă? :-) de bază a societății. Îi întâlnim cu ocazia revenirii acasă a fiului cel mare, veteran de război, discreditat și eliberat din armată pentru că a fost prins cu droguri. Anti-erou cu severe simptome de stress post-traumatic, fratele lui Max se confruntă cu lumea în degringoladă a propriei familii. Sperând că ordinea patriarhală îi va reda necesara pace interioară, fostul soldat luptă cu disperare să aducă lucrurile la normal. Dar ce mai poate fi normal când însuși termenul de *normal* e chestionat și redefinit?

Cu HIR, Taylor Mac revoluționează drama americană de familie, omniprezentă pe scenele de Broadway și off-Broadway. Suntem pe creasta unei masive schimbări de paradigmă domestică, facilitând o tranziție spre un teritoriu neexplorat suficient în teatru, ce cuprinde (dar nu se reduce la): familia alternativă, fluiditatea sexuală și identitară, spectrul/gama poziționărilor de gen, complexa varietate a relaționărilor umane dincolo de depășitul model al abuzului/autoritarismului patriarhal.

Bravo, Taylor Mac, pentru curajul și talentul de a demola canoane, sabloane, tabuuri și bariere ale experienței umane și transpuneri ei în spații performative.

HIR and the subversive genius Taylor Mac

New York Puzzle stops in this issue to Taylor Mac, one of the most chameleonic performer on the contemporary stage: he is judy, the drag queen performing his "performance-concerts" on open summer stages but also a writer of new plays. The most recent one is HIR - just extended through 20th of December - at Playwrights Horizons. HIR is considered by Saviana Stănescu a black subversive comedy overturning all the clichés about traditional American family. With a great success!

Sfârșitul mainstream-ului

Note în căutarea identității teatrului

András VISKY

35



Post ce anume? Printre multele post-ceva, să ne concentrăm în această cercetare asupra a doar două dintre acestea: post teatrul *mise en scène-ei* și post experimentele politice totalitare ale secolului XX, în contextul societății rețelor de socializare de azi.

„Teatrul este un mecanism de construire a adevărului”¹, spune Alain Badiou în *The Century*, referindu-se la nașterea teatrului ca formă independentă de artă. O nouă specie de artist, regizorul de teatru, ca un nou demiurg al laboratorului istoriei, a dat formă „irumperii maselor pe scena Istoriei”, prezență foarte teatrală și altfel însăși de lipsită de formă.

Teatrul, pentru o bună parte de secol, a devenit mass media epocii respective. Totalitarismul politic și-a găsit reprezentarea în dictatura regizorului și, vice versa, teatrul *mise en scène-ei* a luat drept model universal structurile dictatoriale ale timpurilor moderne. El - aproape exclusiv el, rareori Ea - domnea peste întreaga comunitate de actori și artiști colaboratori ai spectacolului, și El - aproape exclusiv el - deținea spectacolul, indiferent de cât de lungă era perioada de cercetare pentru ajungerea la forma finală a spectacolului, și indiferent de cantitatea de creativitate și efort intelectual investite de către întreaga echipă de artiști.

Sălile de repetiție rămâneau un loc privat și aproape secret al regizorului, părintele tuturor, iar actorii se ofereau drept un material supus și modelabil pentru imaginația sa divină și mâinile sale magice.

Poetica *mise en scène-ei* (punerii în scenă) însemnă a posedă, a controla, a reproduce, a reface. Este vorba aici despre sacrificiul creativității și libertății individuale de participare a indivizilor (actori, costumieri, compozitori, tehnicieni, etc.) pe altarul măiestriei regizorului. Istoria teatrului de la sfârșitul secolului XIX și în cel puțin trei sferturi din secolul XX coincide cu biografia artistică sau în multe cazuri cu autobiografia câtorva dintre regizorii excepționali de teatru.

Anecdote interminabile despre despotismul lui Strehler, Grotowski și Brook au devenit proverbe sacre ale ierarhiilor instituționalizate. Aceste povești au servit de asemenea, drept „mărturii” ale co-dependentei „religioase” a altor artiști, acei câțiva care au fost binecuvântați de către Maestru, și care au narat mai multe versiuni ale propriilor iluminări.

Regizorul i-a creat pe actori „în funcție de propria imagine a ființei sale”², fiecare era dependent, probabil un Fiu, care întruchipa puterea creativă a părintelui.

Auto-celebrarea publicului burghez a fost transformată, încet-încet, într-o reprezentare a narcissmului individual. Gestul artistic irelevant social-politic a devenit un produs interșanjabil al pieței festivalurilor internaționale; infinite nuanțe de gri și stiluri și exprimări previzibile pe scene diferite, cu doar câteva recomandabile, dacă nu obligatorii, teme pentru companii de teatru finanțate din abundență.

Din perspectiva creatorilor de teatru notabili, arta teatrală post-Brookiană în România și Europa de Est din zilele noastre a alimentat o nostalgia ascunsă pentru dictatură, un timp în care teatrul, atribuit exclusiv regizorului, răspândea lumina de înțelepciune și gândire liberă, în timp ce mulțimea de spectatori fără chip consuma spectacolele oferite fără chibzuință, înlocuind activismul politic real prin mitologii vagi ale rezistenței personale.

1. BADIOU Alain, *The Century*. London and New York, 42-43.

2. Letter to Hebrews 1, 3. American Standard Version.

THE CHALK CIRCLE | The End of Mainstream. Notes on after theatre's identity

“After what? Among many afters, let's focus in this inquiry on only two: after the theatre of *mise en scène*, and after the totalitarian political experiments of the 20th century, in the context of today's social media society.” writes Visky András in the beginning on his article, arguing that the days of the *mise en scène* dictated by an authoritarian director are over. The author believes the future is dedicated to “the audience as a participative presence and partner, instead of a faceless and well-domesticated consumer.”

Dar ce a rămas după Strehler, după Grotowski și după Brook, după teatrul din anii 90, în era post-religioasă a teatrului?

Identitatea creatorilor de teatru, precum și cea a instituțiilor de teatru, construită după modelul dictaturilor recent dispărute, și-a demonstrat caracterul nesustenabil la puțin timp după schimbările politice cvasi-revolutionare de la sfârșitul anilor 1980, dar infrastructurile mentale reziduale s-au dovedit extrem de durabile. Mult-iubitul și tăcutul tumult de la sfârșitul anilor 1970 și 1980, care a însorit cu fidelitate teatrele-surogat soporifice, a dispărut dintr-o dată după o scurtă perioadă de tranziție. Limbajul metaforic al acestor timpuri, golit și inutil, a avut tendința de a crea un fel de elită a spectatorilor de teatru, în loc de a înfrunta în mod direct noile probleme ale vieții sociale transformate dramatic. Comunitatea proximă a fost sacrificată în numele unui teatru „european mainstream” abstract. Ca urmare, teatrele cele mai importante și reprezentative din România și-au creat o vagă identitate internațională, care nu putea fi asimilată de către propriul lor public. Acest decalaj dintre companii și publicul lor uitat a devenit în mare măsură de netrecut.

Comunicarea dintre acesta-numitul teatru „de stat” și companiile „naționale” de teatru din România a fost axată pe imaginea teatrului „mare” și „important” al elitei culturale, difuzând mesajul că mainstream-ul poate fi găsit exclusiv în afara granițelor noastre culturale și politice. Acolo, de asemenea, se afla publicul „bun” și „sensibil”, care prețuiește orientarea internațională nouă, progresivă, în contrast cu spectatorii noștri extrem de provinciali, care nu erau considerați suficient de educați pentru a primi și a înțelege arta adevărată.

Înlocuirea simbolică și ritualică a publicului a funcționat perfect. Orientarea internațională incipientă - pozitivă totuși - a devenit, într-o perioadă surprinzătoare de scurtă de timp (până la sfârșitul anilor 1990), un foarte identificabil „nou provincialism”. Alături de disprețul lor, companiile emblematici au uitat de apartenența lor evidentă la comunitatea imediată de spectatori posibili și existenți, și nu au reușit să abordeze probleme locale, contemporane, de ultimă oră în spectacolele lor.

Că o reacție la aceste tendințe și pentru a găsi un public, multe companii s-au întors la reconfortantul teatru tradiționalist. În schimb, alte companii au negat, de multe ori dogmatic, potențialul spectacolelor bazate pe texte clasice și pe discursuri predominant poetice. Prima reacție cultivată o uitare de sine, o viziune populistă asupra lumii și a fost îmbrățișată cu entuziasm și sprijinită cu generozitate de o nouă generație de politicieni conservatori. Un nou tip de consumerism și-a găsit propria formă printre ruinele structurilor dictatoriale și adoratoare de sine.

O altă, în esență nouă, categorie de companii de teatru alternative cuprinde un activism radical de avangardă prin respingerea a tot ceea ce este considerat clasic, cu alte cuvinte, „vechi” și „expirat”. Aceasta cultivă imediatul: texte scrise, teatru documentar și *devised*, evenimente teatrale, majoritatea în spații non-convenționale. Mulți au creat noi spații publice de contact direct cu publicul, încurajând participarea, dezbatere, și intervențiile live. „Teatrul de artă”, în cazul lor, este privit ironic sau nu este abordat deloc. Întrebarea este dacă o a treia categorie poate fi identificată drept urmașă a erei post-Brook menționate anterior, ceva între noul consumerism și teatrul de realitate imediată? Este „teatrul de artă” sustenabil?

Mulți teoreticieni susțin că epoci de tranziție de identitate ale unei societăți sunt cele mai prolifici pentru teatru, iar statutul de „între”, nevoie de sensuri noi și autentice, expunerea, ca un fel de golicuine existențială, fac obiectul autentic al artei teatrale. Situația non-mainstream impune, fără îndoială, o abordare egalitaristă a actului de a crea teatru.

Era rețelelor sociale și a societățile post-totalitare îi confruntă pe creatorii de teatru cu provocarea de a defini identitatea unică și distinctă a artei lor. Prezența reală, într-un spațiu comun, a publicului și a actorilor: probabil că aceasta este unicitatea experienței teatrale. Valoarea acelei prezențe corporale în timp real a participanților și efemeritatea specifică a evenimentului ar putea oferi o întâlnire valoroasă și reală indizivilor, o întâlnire care să rupă ierarhia falsă și romantică a creatorilor mistici binecuvântați și a receptorilor pasivi.

Există o nevoie sporită de o „nouă intimitate”, apropierea de celălalt și evenimentul de *anagnorisis* (recunoaștere), atunci când Celălalt este recunoscut ca o componentă evidentă și dramatică a propriei identități; publicul ca o prezență participativă și ca partener, în loc de un consumator fără chip și bine domesticit.

O discuție despre istoria artei politice în România post-socialistă presupune un efort comparativ. Există multe asemănări (în primul rând la nivel discursiv) între tinerii artiști din România, Republica Moldova, Polonia, Ungaria etc.), ceea ce nu e surprinzător, având în vedere istoriile comune și schimbările care au avut loc în plan politic și social după 1990.

Elemente comune existau și încă dinainte de 1990, doar că ceea ce-i legă pe artiști în acele vremuri era un cu totul alt tip de discurs, unul mai degrabă esopic, subsumat ideii de „rezistență prin cultură”. Referindu-se la arta est-europeană a anilor '80, Magda Cârneci consideră că tinerii artiști și critici ai acestei regiuni s-au confruntat cu sărăcia, izolare, marginalizarea socială și lipsa puterii politice, factori care i-au împins spre un cult al individualismului și al închiderii. „Artiștii preferau să-și sondeze experiențele interioare (biologice, psihologice, spirituale), decât să acționeze și să se manifeste în arena socială.”¹ Astfel, putem înțelege și de ce neo-expresionismul este unul dintre curentele specifice picturii anilor '80 în Europa de Est. Neo-expresionism pe care îl putem identifica și la generația regizorilor români ai acelor ani (nu întâmplător, unii dintre ei având o pregătire în sfera artelor plastice). Potrivit Magdei Cârneci, artiștii acelor ani trăiau într-o „realitate politică în care nu puteau participa în mod direct, și pe care nu o puteam schimba sau critica în mod liber”². „Într-un cadru social înghețat, o privire înspre viitor este imposibilă în timp ce una retrospectivă nu este permisă”, mai spune ea. Comentariile Magdei Cârneci sunt pertinente până într-un anumit punct, dar, ca și în cazul altor teoreticieni (literari și teatrali), și aici se simte o intenție voalată de a-i

1. Magda Cârneci, *Art of the 1980s in Eastern Europe* (Editura Paralela 45, 1999)

2. Ibid., 81

deresponsabiliza pe artiști. Problema nu e disculparea în sine (orice artist are dreptul să aleagă izolarea în turnul de fildeș), ci faptul că un astfel de discurs evită întrebările incomode. Spre exemplu, cum se explică totuși faptul că unii artiști (pictori, scriitori, dramaturgi, fie din Polonia, Cehoslovacia și chiar România) au îndrăznit să privească „spre viitor și spre trecut” prin intermediul artei lor? Cum se explică fapul că ei și-au asumat riscuri și au reușit să critice regimuri politice dictatoriale atât prin intermediul artei lor, cât și prin acțiuni directe? Cum se explică faptul că unii poeti polonezi au ajuns să comunice și să colaboreze cu muncitori din porturi, fără să aibă aceea atitudine de dispreț față de proletari, pe care o aveau unii dintre intelectualii români? Acestea sunt excepții, desigur, dar aceste excepții nu trebuie ignorate și uitate tocmai pentru a contracara narațiunile convenabile. Narațiuni convenabile care s-au impus în discursul public în anii '90, când mulți dintre acești maeștri ai trăilor interioare au pozat în militanți, ba chiar și-au construit cariera în jurul aşa-zisului eroism civic din anii dictaturii. În România post-revolutionară, discuția despre trecut a fost (și încă este) dominată de două discursuri, ambele monopolizate de intelectualitatea anticomunistă: unul virulent la adresa perioadei comuniste, celălalt, nostalgic și glorificator, își propune să ofere o imagine idilică prin recuperarea perioadei interbelice. Dintr-un anumit punct de vedere, este justificată această critică a trecutului comunist în acei ani atât de tensionați, dar mai greu de înțeles este modul în care intelectualii de dreapta au occultat capitolul fascist din trecutul României; au preferat să descrie interbelicul doar în tonuri idealizante, refuzând să pomenească intoleranța, sărăcia și violența caracteristice acelor ani. La fel ca în anii '80, și în anii '90 avea loc o fugă de prezent, doar că fuga nu mai era una interioară, ci îndreptată



către un trecut glorios. Acest fenomen a fost vizibil nu doar în cazul oamenilor de teatru din România, cât și în țările învecinate. Într-un eseu intitulat „Istoria și politica. Teatrul polonez se luptă pentru imagine”, criticul Witold Mrozek spune: „Poate că într-adevăr, atunci când ne pierdem capacitatea de a crea utopii, când încetăm să ne imaginăm viitorul, întreaga energie a fanteziei societății se concentreză către trecut? Dar fantaziile istorice au o corespondență foarte concretă în acțiunile politice de astăzi. Acest lucru este binecunoscut de dreapta poloneză, care plasează politica istorică la baza acțiunilor sale. Și astfel, pe scurt, completa delegitimizare a perioadei comunist-socialiste atrage după sine compromiterea oricărei emancipații politice și chiar și ajutorul de somaj a început să miroasă a totalitarism rușinos. Istoria preschimbă în basm – Polonia interbelică, cea autoritară în perioada sa de vârf, e transformată în grădina pierdută a paradisului, la care ne întoarcem după jumătate de veac.”³

3. *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), 180

RECENT HISTORIES | The ideological frozen times

Ionuț Sociu is continuing his Recent Histories column writing about the history of political art in Romania which was very shy compared to the one in the countries around us - especially Poland and Czech Republic. Sociu underlines there are two discourses given by anti-communist intellectuals in Romania and both are exaggerations: the one is brutally accusing all communist ideas and the other is praising without nuances the between-the-wars period.

Rolurile pedagogului teatral

Mihaela MICHAILOV



În toate teatrele care se respectă și pentru care construcția unor circuite de conectare cu publicul Tânăr contează cu adevărat, activitățile educaționale au un rol extrem de relevant și o pondere importantă în definirea strategiilor repertoriale. Aceste activități nu sunt niște simple accesorii pedagogice, nu sunt niște inițiative de umplutură sau niște acțiuni bifate. Semnificația lor este clară și bine definită. Există în fiecare teatru persoane abilitate care concep diferite tipuri de programe pedagogice prin care îi expun pe tineri la întâlniri variate: cu texte clasice mai puțin accesibile astăzi, cu artiști contemporani importanți, cu discursuri intersecționale, cu spectacole care abordează teme sociale și politice.

Pedagogii teatrali sunt un fel de *traineri de percepție* deschisă a unui spectacol. Îi ajută pe tineri să se apropie de universul spectacular, să facă diferite conexiuni între un spectacol și ceea ce trăiesc ei, să înțeleagă cât de complexe pot fi referințele imediate care pornesc de la un univers codat estetic, cât de actuale pot fi problemele unui personaj chiar dacă, temporar, sunt îndepărtate de lumea lor. Pedagogul teatral deconstruiește

sensurile unui spectacol și descoperă împreună cu tinerii un rezervor de semnificații mobile. În același timp, le aduce acestora teatrul în școală și școala în teatru, le prilejuiește întâlnirii cu toți creatorii unui spectacol, îi ghidează în teatru, îi dezvărăjește pentru a-i revărsi. Pedagogul teatral e acompaniatorul unei gândiri critice despre lumile explode, expansive teritorial, în care trăiesc astăzi tinerii, lumi explorate cu mijloacele noilor teatralități. Pedagogul teatral lucrează, deopotrivă, cu eleve, elevi (de la școlile primare până la liceu) și profesori, pentru a construi împreună un sistem de educație artistică pe termen lung. El le dezvoltă tinerilor *imaginea mediată*, imaginea și creativitatea care pornesc de la semnificații artistice relaționate cu realități proxime. Contextele artistice devin astfel punți de cunoaștere și raportare critică la socialul acut.

Demersurile educaționale sunt formatoare de publicuri, creează conexiuni între tineri care își definesc prin intermediul lor propriile interese teatrale și nevoi repertoriale, propriile formate de comunicare. Sunt fundamente ale unei legături consistente între instituția teatrală și cei care își formează reflexul de a merge la teatru, de a-și fideliza relația culturală cu un mediu în continuă mișcare. Dramaturgi importanți din lume merg în școli, îndrumăți de pedagogii teatrali, și fac ateliere cu adolescenți și adolescenți, îi încurajează să scrie, să-și dezvolte propriile ficțiuni, să-și transpună poveștile realităților de azi. Pedagogul teatral e facilitator cultural, mediator artistic, formator de cultură teatrală și activator de întrebări necesare. Nu e

niciodată deținătorul unor răspunsuri fixe, e, mai degrabă, cel care inițiază cadre în care tinerii să se poată exprima, să câștige încredere în opinile lor, să poată cerceta un spectacol sau orice tip de activitate teatrală îi interesează. Pedagogul teatral este creator de școală, de mediu educațional în care tinerii, profesorii și artiștii cercetează conținuturi în permanentă transformare.

Cred că e nevoie mai mult decât oricând în teatrele din România de pedagogi teatrali care să construiască medii flexibile de formare a publicurilor tinere, care să îi ajute pe artiști și pe adolescenți să se cunoască și să se înțeleagă, să descopere împreună noi limbaje teatrale. Care să creeze dosare pedagogice la îndemâna profesorilor interesati de teatru, în căutare de instrumente prin care o creație teatrală să fie explorată în toată complexitatea ei. Dosarul pedagogic conține informații despre autor, despre universul scrierii și al piesei sale, referințe la evenimente care au o legătură directă cu piesa, interviuri cu echipa de creație, un scurt jurnal de repetiții, precum și o serie de exerciții și jocuri prin care elevele și elevii se pot apropiă mai ușor de lumea spectacolului, pot face legături între ce știu și ce vor vedea la teatru. Dosarul pedagogic e un însotitor necesar aprofundării temelor și subtemelor unui spectacol, la care tinerii și profesorii pot reveni oricând.

Cu un pedagog teatral în echipele lor, multe teatre din România și-ar revigora publicurile și și-ar diversifică activitățile, ca să nu mai vorbim de legăturile de profunzime care s-ar putea crea între școli și teatre.

The roles of the theatrical educator

The theatrical educator is a trainer of the open perception, the one who guides the children and young adults into the unknown world of theater promising great discoveries and taking care to deliver them. Education creates spectators so the responsibility is immense: the theatrical educator is the most important bridge between school and theater, Mihaela Michailov argues.

Despre pauză, curiozitate și răbdare

Florentina BRATFANOF

Odată ieșit din facultate Tânărul actor este în fața unei mari provocări: să poată face față și să își poată organiza cât mai bine timpul pe care îl are. Mă întreb: cine îl învață asta în școală? Cum să își conserve energia și resursele interioare, să nu le risipească pe îndatoririle zilnice pentru a le accesa într-un alt context?

Și aici nu este vorba numai despre actorii de abia ieșiți din facultate. Am întâlnit mulți actori care îmi înșirau cât muncesc într-o zi de rămâneam mirată cum de ziua are atâtea ore pentru ei, că își doreau pauze de la tot felul de audiiții care le mâncau timpul, îi consumau energetic. Dar am întâlnit și actori care refuzau să vină la o sesiune de casting pentru că aveau o perioadă ocupată sau pur și simplu aveau nevoie de acea pauză. Admir oamenii care spun asta și îmi explică coherent de ce au nevoie de pauză, știu că pauzele sunt foarte importante în cariera unui artist, tot la fel cum sunt importante și perioadele pline de proiecte.

Dar în urma unor perioade aglomerate unii artiști sunt lăsați epuizați căci nu știu să facă ceea ce e denumit în alte culturi „managementul timpului”. Așadar, în timpul zilei, aleargă între repetiții, castinguri sau filmări și toată această goană epuizează artistul de resurse creative. În plus, artistul nu mai are răbdare și își pierde curiozitatea de a afla/vedea ce experimentează alții.

Răbdarea și curiozitatea sunt niște însușiri de bază ale actorului, căci din ele provin alte abilități cu care acesta se va dota sau pe care le va învăța. Un actor care nu poate sta la o repetiție mai mult de o oră și jumătate, chiar dacă aceasta este

menită unui proiect de teatru sau de film, înseamnă că mai are de lucru cu el/ea însuși/însăși pentru a-și găsi răbdarea și interesul față de proiectul în cauză.

Când un student la actorie pleacă din sală după 10 minute de vizionat înregistrarea spectacolului (A)POLLONIA în regia lui Krzysztof Warlikowski (eveniment din cadrul Festivalului Internațional de Teatru 2015, cu sprijinul Institutului Polonez) se ivesc o serie de întrebări și posibile răspunsuri despre această renunțare.

În acest caz, înregistrarea spectacolului nu este una simplistă, cu mijloace video minime, pentru că regizorul însuși a montat imaginile a cel puțin patru camere. Așadar, studentul avea ocazia să vadă o înregistrare făcută din perspectiva regizorului de teatru, în care acesta a avut grija să îi arate privitorului mai multe nivele ale produsului său artistic, unele dintre ele fiind:

Actorii: există în spectacol niște recitaluri actoricești care îți taie răsuflarea din prisma abilităților de joc, susținerea monologurilor: Magdalena Cielecka, Magdalena Poplawska, Maciej Stuhr, Jacek Poniedzialek etc.

Dramaturgia: mixarea textelor clasice (Euripide, Eschil) cu cele contemporane (Hanna Krall) și crearea unei structuri omogene care implică mai multe contexte istorice și psihologice: Cel de-al Doilea Război Mondial, despre război, vină, sau dragoste și profunzimea ei etc.

Spațiul de joc: dezvăluirea structurii spațiului de joc și alternarea unei zone, în detrimentul alteia,



foto: Ilina Schileru

folosirea modulelor mobile cu pereți de plexiglas ca scene suprapuse peste acest spațiu.

Detalii: de la close-up-uri pe pantofii cu tocul înalt, rujul roșu ca sugerare a săngelui, detaliu de acțiuni ale personajelor și close-up-uri pe fețele actorilor

Publicul: regizorul a inserat în înregistrarea spectacolului său și multe reacții ale publicului

Toate aceste elemente constituie o bogată sursă de informare și de observare a structurii unui spectacol, fiind o lecție fundamentală chiar și pentru un actor care a terminat facultatea, căci spectacolul este unul inedit pentru scena românească.

De aceea, curiozitatea și răbdarea sunt fundamentale mai ales la început, când studenții încep să vadă despre ce este această meserie vocațională, dar acestea trebuie cultivate pe tot parcursul vieții, căci prin intermediul lor actorii găsesc constant surse de inspirație.

About taking a break, curiosity and patience

Casting toolkit continues the series of pieces of good advice for young artists with Florentina Bratfanof's considerations about saving energy and time management. Meeting too many young artists who haven't yet learn how to manage their time and are constantly on the edge of a burn out, the casting director advises them to try and take as many brakes as they need, as this is the only way to recharge their creative batteries. A simple stop from time to time can leave space for finding out new things, discovering new sources of inspiration and exercising one's curiosity for a full refill of the good energies.

READER RAHOVA-URANUS

Metode participative ale pedagogiei artistice în practicile de Artă Activă

40

Maria DRAGHICI



foto: Arhiva personală

Ce mai înseamnă astăzi școala? Un loc, o instituție, o situație, o circumstanță, un context socio-cultural, o atitudine, un corpus de idei și practici mobile sau o constelație a tuturor relațiilor de transfer în obținerea, inventarea și acumularea cunoștințelor?

În ultimul deceniu asistăm la o criză a școlii, în care filozofia educației urmărește sau se lasă influențată de actuala structură a pieței neo-liberale, impunând și în cadrul sistemului educațional aceleași două categorii distincte: proprietarii pieței și consumatorii acesteia.¹

Simultan acestei direcții, artiști, filozofi și activiști încep să lucreze în practica socială și să construiască alternative la sistemul educațional actual, neo-liberal. Școli sau experimente temporare conduse de artiști² mută practica socială în afara instituției școlii, a teatrului sau a galeriei, a instituțiilor în general, încercând să exerceze o presiune asupra sistemului

1. Exemplu factual: costurile pentru educație în UK au evoluat în câțiva ani cu peste 400%; pe de altă parte, guvernul își retrage tot mai mult subvențiile din învățământul universitar, încurajând un tip de consumerism educațional și elitist? Până la urmă cine își permite?

2. Modele de structuri pedagogice și experimente temporare: Christiania 1971-2011; Experiment Gimnaziu Gothenburg 1967; The Free International University (FIU) fondată de artistul german Joseph Beuys; Ivan Illici în Cuernavaca, Mexico cu CIDOC (Intercultural Documentation Center).

educațional prezent, căruia i s-ar conferi înțelesuri social-critice și care ar facilita astfel, accesul la artă și educație pentru un public mai larg, printr-o reconfigurare a sa ca factor dinamic în interiorul comunității. Cum ar trebui concepută școala astfel încât să poată dezvolta individualitatea ca parte a unei colectivități creative, conform predispoziției ei, adresându-i-se fiecărui în parte, prin dezvoltarea individuală a libertății și a creativității, două concepte fără de care un țesut social nu poate fi considerat sănătos?

CONTEXT. Începând cu anul 2006 am participat într-un grup interdisciplinar de intervenție culturală (artiști vizuali, regizori de teatru, activiști, arhitecți, muzicieni, actori, coreografi), în cartierul Rahova-Uranus, la construcția unui proiect de practică artistică și de pedagogie socială, încercând să punem bazele unei alternative educaționale, prin care se dorea configurația țesutului social și comunitar al zonei³. Prin implementarea mai multor proiecte de intervenție artistică⁴, arta a fost folosită ca principal instrument de lucru în construcția identitară a comunității Rahova-Uranus (Joseph Beuys folosește expresia „sculptură socială” pentru acest tip de intervenție).

Prin expunerea constantă, timp de șapte ani, la producțiile artistice realizate pentru și împreună cu oamenii din zonă, comunitatea a ajuns să își recupereze și

3. Inițiative și organizații non-guvernamentale care au lucrat pentru comunitatea Rahova-Uranus, în perioada 2006-2013, în ordinea înființării lor: Ofensiva Generozității (2006); O2G (2007); laBOMBAstudios (2009); alte entități și organizații care au sprijinit logistic și metodologic intervenția culturală în Rahova-Uranus: Active Watch, Ambasada Regatului Țărilor de Jos, MNAC, CIAC, Centrul Cultural Ceh, Universitatea de Artă Teatrală și CinCCinematografic I. L. Caragiale

4. Harta Sensibilă 2006, Rahova Nonstop 2006, Construiește-ți Comunitatea 2007, Născut în Rahova 2009, Laborator Urban Mobil 2010, Școală în Stradă 2013, proiecte descrise în READER Rahova-Uranus LUM DOC. 2009, publicație apărută la editura Vellant, 2010.

să își redefinească parțial identitatea de grup social, iar membrii acesteia au început să lucreze împreună pentru schimbare în interiorul realităților prezente cu care se confruntă⁵. Împreună cu oamenii din Rahova-Uranus, artiștii voluntari au pus bazele *Comunității de Creăție* din jurul *Bazei Comunitare laBOMBA*, definind astfel un nou concept de intervenție culturală, și anume *conceptul extins de școală*, sub forma lui locală de *Centru Comunitar pentru Educație și Artă Activă Rahova-Uranus*⁶.

Artiștii din *Comunitatea de Creăție* s-au găsit la un moment dat într-un proces educațional neobișnuit, pentru care nu erau încă pregătiți. Acest proces disloca artistul din zona de confort cu care el era obișnuit în paradigma culturală dominantă, în care artistul se adresează în general unui public despre care se presupune că împărtășește din capul locului valori culturale comune, și îl plasează în situația fie de a-și forma un public nou pe baza valorilor dominante, fie de a crea o nouă posibilitate, în care zona de întâlnire cu comunitatea să fie în permanentă negociere. *Comunitatea de Creăție* a ales varianta din urmă, considerând că formarea unui public luând ca reper valorile culturale dominante ar fi dus la

5. Intenția noastră a fost de a contribui la articularea revendicărilor culturale, politice și sociale ale unei comunități aflate în pericol de evacuare, odată ce planurile de gentrificare a zonei au fost confirmate oficial. Comunitatea se inventează cultural, auto-reprezintă identitar în jurul formulării acestor revendicări și își definește totodată structura socială și forma creativă de convietuire.

6. Comunitatea de Creăție este o structură socială temporară, orientată procesual și colaborativ, extinsă ca timp de acțiune directă și forme de expresie utilizate. Comunitatea de Creăție a precipitat, practic, „sculptura socială” în Rahova-Uranus, prin metodele-resursă folosite în lucrul cu comunitatea, așa cum apar ele descrise la pag. 271 din READER RAHOVA-URANUS LUM DOC.2009, editura Vellant, 2010: metoda interviului, metoda Colțul Vorbitořului, Masa de Dialog, Harta Personală, metoda Viola Spolin, metoda Warner & Consorten, Cornerstone, Verbatim Teatr Dok.



foto: Arhiva personală

un proces de colonizare culturală, și nu la o formare a sa în jurul unor noi valori descoperite în mod natural/organic.

Practicarea democrației directe împreună cu membrii comunității în demersurile mediatice pentru dialogul dintre comunitatea Rahova-Uranus și autoritatea locală a adus artiștii într-o poziție de vulnerabilitate în raport cu membrii comunității, poziție care mai târziu a facilitat un raport bazat pe încredere reciprocă și pe egalitate. Acest proces educațional își deschidează subiectul pe măsură ce actanții înaintau în relație, iar în interiorul acesteia, atât comunitatea cât și artiștii erau expuși constant același proces de învățare, care demonta distribuția de rol de tip profesor-elev⁷.

Prin activarea și prelucrarea notațiilor documentare ale *Arhivei Urbane Informale* în cadrul programului *Laborator Urban*

7. A se vedea, în această ordine de idei, Jacques Rancière, *The Ignorant Schoolmaster: Five Lessons in Intellectual Emancipation*; publicată în 1981, cartea a fost scrisă pentru educatori și educatori în devenire. În text, prin intermediul istoriei personale a lui Joseph Jacotot, Rancière își provoacă cititorii să considere egalitatea ca punct de pornire, și nu ca destinație a procesului educațional.

*Mobil*⁸, *Comunitatea de Creație* recompune o imagine reflectată și reflexivă a problemelor zilnice cu care membrii comunității Rahova-Uranus se confruntă. Imaginea poate fi descrisă, dezbatută, combătută, recreată și acceptată de membrii comunității prin intermediul produselor artistice și a dezbatelerilor publice. Acest procedeu de înțelegere a realității prin traversare obiectivă, organic/experimentală, l-am numit *retrocedarea imaginii*⁹ și el stă la baza conceptului de *Artă Activă*, concept născut în lucru comunitatea Rahova-Uranus.

8. Volumele: *Inițiativa Ofensiva Generozitatei 2006-2008, Vellant 2009*(ISBN: 978-973-88759-9-9); *Reader Rahova-Uranus LUM DOC. 2009, Vellant 2010*(ISBN 978-973-1984-57-5) cuprind mărturiile despre activitățile desfășurate în Rahova-Uranus, 2006-2013.

9. Sintagma are și o conotație peiorativ-ironică. În timp ce statul, angajat prin promisiunea în fața Uniunii Europene de a respecta dreptul la proprietate în România, retrocedează case, încercând astfel să repare o nedreptate istorică în care a fost principalul răspunzător, fără o vizuire pe termen lung, el distrugă masiv țesutul social format din categoria noilor desproprietări. Artiștii implicați în re/construcția cartierului Rahova-Uranus aduc retrocedarea imaginii ca pandant al retrocedării în general, practicată cu irresponsabilitate de către statul român.

În ultimii 25 de ani, registrul producției artistice s-a extins mult peste ce a fost creat și înregistrat anterior în istoria artei. Topografia actului creator desemnează o nivelare prin întrepătrunderea disciplinelor, stilurilor, genurilor și domeniilor artistice în practica artistică contemporană a secolului precedent. În anii '60, influența lui **Marcel Duchamp** schimbă paradigmă înțelegerei producției și proprietății actului creator ca valoare adăugată întregii producții artistice de până atunci spre un concept nou, acela al *readymade*-ului care precede și inspiră instaurarea *aropriationismului*¹⁰, revoluționând astfel conceptul de piață a artei. În anii '80, influența conceptualismului afectează școlile de artă pretutindeni în lume.¹¹ Multe din acestea au eradicat granițele dintre discipline, ca efect al impactului conceptului *post-duchampian*, ce se instaurează în toate cîmpurile expresiei artistice: fotografie, video, pictură, sculptură, transferându-le înspire noi zone de acțiune, de tip *instalație* sau *performance*. Între practici și concepție filosofice de cercetare, manuabilitate, tehnologie și producție, profilul evoluat de practică artistică contemporană presează școlile de artă spre un concept pedagogic nou, care își propune să deschidă ce mai înseamnă astăzi artistul, piața de artă, și care ar fi cerințele critice și fizice pentru a educa pe cineva în direcția unei arte ce se impune din ce în ce mai mult prin caracterul ei interdisciplinar, spectacolar, performativ și participativ

10. Boris Groys argumentează în *Art Power* că arta modernă își demonstrează puterea prin apropierea gesturilor iconoclaste îndreptate chiar împotriva ei însăși, poziționându-se simultan ca imagine și critică a imaginii. În *Art Power* Groys examinează acest fundament al apropierei ce produce obiectul paradoxal al practicii artistice moderne.

11. A se vedea, de exemplu, reflecțiile lui Steven Henry Madoff în *Art School, Propositions for the 21st Century*, MIT Press, 2009

ESSAY | Participative methods for artistic pedagogy

In this essay opening the argument for her PhD thesis, artist Maria Draghici explains why participative art can be a tool for reimaging school in the context of the neo-liberal politics in place in Romania. Draghici makes the case for a need of an inclusive type of school, an alternative option conducted by an artistic community. Taking as an example the Rahova-Uranus community and the artistic activities she took part in there since 2006, Draghici argues that artistic intervention can create a valid alternative to the public school system.

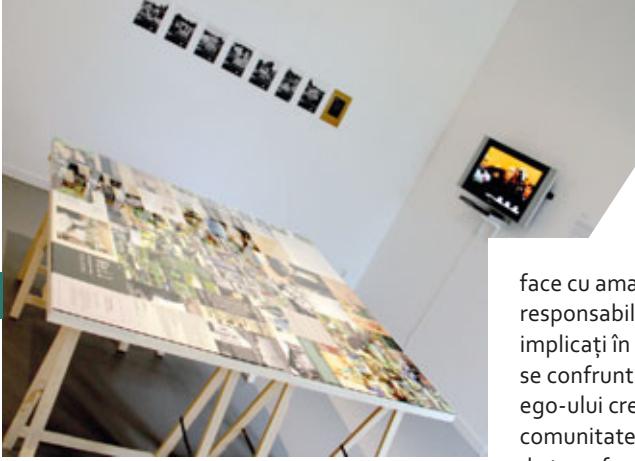


foto: Arhiva personală

și nu înspre obiectul de artă. E nevoie de o nouă abordare pedagogică a artei contemporane, a categoriilor de public și a structurilor de rezistență artistice.¹²

Școala de artă își dublează astfel câmpul de acțiune: pe de-o parte *școala din școală* – de tip formativ și profesional; pe de altă parte, *școala de dincolo de ziduri* – cu caracterul ei informal, social și multiform. Proiectul de cercetare pe care îl propun se află la intersecția acestor preocupări de ordin pedagogic cu practicile de Artă Activă angajate în comunitatea Rahova-Uranus. *Comunitatea de Creație* din jurul Centrului Comunitar laBOMBA nu este străină de mentalitatea universitară și de criteriile academice prinț-o parte a celor ce o formează, dezvoltând programe în care este implicată atât comunitatea Rahova-Uranus, cât și artiști proveniți din mediul academic, în interiorul același proces de creație. Artă comunitară nu se

12. Claire Bishop: „Unde este arta?
Dezvoltarea unei noi terminologii se impune ca cerință urgentă pentru a discuta și analiza practicile angajate social, aceste practici aflându-se în permanentă dezbatere între două curente de opinie opuse – cei care nu cred în ele (esteții), care resping acest tip de demers catalogându-l ca marginal și de natură să înducă în eroare) și curentul celor care cred (în linii mari activiștii), care resping aspectul estetic, asociindu-l direct cu piața de artă și ierarhia culturală). Dacă primii ne condamnă la o lume dictată de marketizarea pieței de artă, ceilași, dimpotrivă, ne împinge la transformarea demersului artistic într-un demers de nișă, prin auto-marginalizare care face ca valoarea artistică și politică să-și piardă din forță. O reappropriere productivă a acestor termeni trebuie să aibă loc dacă dorim să creăm alternative convingătoare atât pentru lucrarea de artă orientată comercial, cât și pentru cea instrumentalizată de stat.” – extras din lucrarea „The Social Turn: Collaboration and its discontents” (<http://mafineartcontemporarypractice.files.wordpress.com/2010/04/claire-bishop.pdf>)

face cu amatorism, ea implică importante responsabilități civice și etice.¹³ Artiștii implicați în proiecte de artă comunitară se confruntă permanent cu problema ego-ului creator, dar numai lucrând în comunitate poți ajunge la un echilibru de transfer. Artă comunitară își propune modelarea simultană a artiștilor și a membrilor comunității prin intermediul același demers creativ. În această ordine de idei, *școala* devine situl central al transformărilor vizate și prin urmare un obiect central al reflecțiilor acestei teze.

IDEI CARE ÎNSOȚESC ACEST DEMERS.

În învățământul preuniversitar românesc, aria curriculară „Arte” se impune prin două discipline principale: muzica și artele vizuale. Învățământul artistic occidental este caracterizat printr-o diversitate a ariei curricular-artistice, prin practicarea unor discipline precum teatrul și dansul – arte cu caracter participativ mult mai puternic. Pornind de la premisa că atunci când ne referim la o societate solidă, dezvoltarea individuală este cel mai important obiectiv al educației, construcția, consolidarea și întreținerea țesutului social, prin relaționarea interpersonală a individului, devin cerințe obligatorii.

Dacă libertatea este scopul educației, atunci,

13. Claire Bishop descrie acest tip de demers etic în lucrarea „The Social Turn: Collaboration and its discontents” – [vezi obs. de mai sus].
Potrivit noilor tendințe, demersul artistic ar trebui să faciliteze crearea de comunități temporare angajate direct în procesul de rezolvare a unor problemelor practice. Acestea ar trebui să opereze în același timp în plan estetic și etic, practic și politic; să incorporeze respectul pentru celălalt, să încurajeze diferența, să protejeze libertățile fundamentale și drepturile omului. Opoziții precum: activ versus pasiv, egotist/egocentric versus artist colaborativ, autonomie versus convivialitate comunitară, situează arta bazată pe obiect într-o zonă elitistă și consumeristă. Noul discurs artistic ar trebui să-și canalizeze capitalul simbolic către o schimbare socială constructivă. Filozoful Peter Dews descrie noul tip de demers artistic prin sintagma „răsturnarea etică”, un demers orientat către schimbarea socială de tip discursiv, bazat pe negociere permanentă, ce chestionează conștiința și subliniază obligațiile ce se impun acestei negocieri.

în cadrul instituțiilor corespunzătoare, nu va trebui să acționeze nimic altceva decât ceea ce provine din părerile și voința celor ce predau și celor ce învață¹⁴. Se impune necesitatea formării unui grup de comunicare în care niciuna din formele pe care le adoptă relațiile interpersonale între membrii grupului să nu fie privilegiată. Reconfigurarea raporturilor dintre disciplinele mai sus menționate ar conferi educației artistice o extindere socială imediată și astfel grupul constituie ca atare își va însuși caracteristici excepționale de creativitate și eficiență prin coordonarea membrilor săi și obținerea cunoștințelor prin practicarea interdisciplinarității și a dublului-transfer. În pedagogia artistică bazată pe structuri non-iерарhice, *comunitatea de creație* este în același timp comunitate de învățare, comunitate socială, un mod de raportare la identitate.

„Atunci când cei oprimăți, cei săraci vor deprinde și învăță sintaxa dominantă, ei își vor articula propria voce comună și discursul în lupta lor împotriva injustiției.”¹⁵

Treptat am conștientizat carențe ale sistemului educațional artistic prin care noi însine am trecut. Noi concepe de identitate ale relației profesor/student – prin inducerea schimbului de roluri – pot grăbi apariția unor efecte extrem de benefice pentru o dinamică sănătoasă a transferului de cunoștințe. Cel mai bine este reflectat conceptul extins de *școală* în lucrul cu o comunitate în care artiștii intră în relație cu membrii comunității printr-un transfer cognitiv egal și reciproc. Niciuna din producțiile artistice create în comunitatea Rahova-Uranus nu ar fi fost posibilă fără prezența atât a artiștilor, cât și a membrilor comunității. În orice societate, cunoașterea este controlată prin mecanisme de putere¹⁶. În conceptul extins de *școală*, cunoașterea se referă la și se exercită de toți participanții în proces în mod egal, participanți ce pot crea în toate domeniile vieții și muncii,

14. Joseph Beuys: „Şcoala trebuie să dezvolte în cadrul ei libertate și creativitate. (...) absența lor a făcut ca relațiile noastre sociale să se fi dezvoltat în aşa fel încât astăzi ele au devenit inumane.” Plastica socială, pag.112, ed. Idea, 2002, Cluj.

15. Paulo Freire, Pedagogy of the Oppressed, New York, Continuum, 2007

16. Am în vedere teoriile filosofice ale lui Michel Foucault pe tema puterii, naturii ei și felului lui în care aceasta se exercită.

înăuntrul tuturor câmpurilor de forță ale societății. În sens antropologic, artistul absoarbe valorile expresive ale comunității și propune moduri de a le împărtăși fiecărui membru al acesteia.¹⁷

Cu toții știm că universitatea, precum tot sistemul educațional, despre care se presupune că ar trebui să distribuie cunoașterea nepreferențial, de fapt menține structura și raporturile de putere dintre diferențele grupuri sociale și mecanismele de excludere existente. Cerința politică într-o societate ca a noastră este de a înțelege adeverătă natură a puterii, de a critica activ felul în care instituțiile funcționează și de a încerca să proiectăm o nouă vizionă pentru justiția socială, într-un climat de clarificare și înțelegere a valorilor comune. Rahova-Uranus rămâne în continuare un laborator de cercetare în care educația formală se întâlnește cu cea informală, în interiorul conceptului extins de școală: un model comunitar independent, deschis, prin care este analizată inter-relația complexă dintre a produce și a preda artă. Conceptul de artă activă se transformă în formulă practică de cetățenie activă pentru emancipare colectivă, în care discursul marginal este folosit ca mod de a critica paradigmă culturală dominantă, în vederea unei conturări a identității comunitare și combaterii distrugerii țesutului social. Există numeroase alte experiențe¹⁸ analizate în diverse lucrări sau reviste de artă contemporană, ceea ce mă face să cred că suntem parte integrantă a unei tendințe a artei contemporane semnificativă pentru modul participativ de stabilire a raportului dintre artiști și cei desemnați, uneori reductiv, prin denumirea „public”.

17. Ivan Illici: – „Cercetarea curentă a noilor canale educaționale trebuie să devină o cercetare a educației în sens invers – prin elaborarea de rețele educaționale care întăresc oportunitatea pentru fiecare om de a transforma oricare moment al vieții sale într-unul al învățării, dăruirii și atenției.” – Deschooling Society Calder and Boyars, London (1971).

18. A se vedea, de exemplu, Claire Bishop, Artificial Hells: Participatory Art and the Politics of Spectatorship; Bruguera, Tania. „Teaching Statement” (<http://www.taniabruguera.com/cms/389-0-Teaching+Statement.htm>)



foto: Arhiva personală

METODA DE CERCETARE. Motivația principală pentru realizarea unei teze de doctorat pornind de la aceste idei vine din necesitatea de a fundamenta printr-o gândire teoretică mai atent elaborată modul de a lucra, intuițiile conceptuale sau de ordin metodologic pe care m-am bazat până acum în proiectele de artă comunitară.

În timpul celor trei ani de doctorat, în mod practic, voi testa metodele de lucru cu comunitatea Rahova-Uranus – metode folosite la nivel intuitiv și în alte două proiecte (vezi portofoliul) – bazându-mă ca referință pe arhiva proiectului, pe interviuri directe cu Comunitatea de Creare și continuând cu intervenții cultural-comunitare. În plan teoretic, voi analiza și contextualiza termeni precum „democrație directă”, „participativ”, „egalitatea în educație”, „libertate în reprezentare”, luând ca reper studiul de caz Rahova-Uranus. Cercetarea va fi în același timp obiect, dar și construcție de metodă. Lucrarea își propune să analizeze acest tip de practică artistică – acțiunea concretă și experiența directă –, să ajute la formularea strategiilor pentru fiecare intervenție în parte și să ajungă în teorie la fundamentarea unor repere metodologice pe care experiențe ulterioare de acest tip le-ar putea avea în vedere.

Acest demers urmărește creșterea conștiinței de grup și a auto-reprezentativității prin intervenție artistică și culturală, asumarea acțiunilor directe în procesul de schimbarea socială pentru diferite comunități mai mult sau mai puțin vulnerabile, educația care se realizează prin participarea activă la viața socială, în afara școlii, prin funcția pedagogică a artei, neformalizată în programe analitice școlare standard.

PLAN DE LUCRU. Cercetarea va aduna, sortă, colecta, asocia și lista materialul pus la dispoziția *Arhivei Urbane Informale*¹⁹ de către curatorii, organizatorii și artiștii participanți în lucrul cu comunitatea Rahova-Uranus, într-un discurs procesual – non-linear, dar structurat – al fluxului de informații generate, înregistrate și observate pe parcursul celor 7 ani de acțiuni comunitare în zonă. Totodată, ea își propune o analiză critică, care va include organizarea unor dezbateri publice pe tema accesului la auto-reprezentare culturală și identitară, precum și la acțiunea directă în procesul de democrație participativă a unei comunități vulnerabile din Bucureștiul anilor 2006-2013.

În paralel cu cercetarea materialului documentar, teza de doctorat va dezvolta și o parte practică, prin transpunerea actului de creație în competență artistică, investigându-l din cel puțin două direcții: atât ca obiect al studiului, cât și ca metodă de lucru în interiorul *conceptului extins de școală*. Plecând de la înregistrările video care au însoțit în permanentă lucrul cu comunitatea Rahova-Uranus²⁰, îmi propun să elaborez, în conjuncție cu teza, un produs multimedia documentar procesual – text și imagine (video, fotografie, grafică) sub forma unui site-instalație accesibil ca *open source*, care ar face inteligibil *în act* conceptul de Artă Activă și ar contribui la clarificarea și diseminarea lui.

19. A se vedea conceptul „Masa de Dialog” în prezentarea proiectului Komettorget Odlingslotter, din portofoliu.

20. Aceste înregistrări video reprezintă fondul material al *Arhivei Urbane Informale* constituită în cadrul proiectelor de intervenție culturală în Rahova-Uranus 2006-2013.

Abonează-te și tu pentru 2016!



1

55 RON
abonament
nou

2

45 RON
prelungire
abonament

Contactează-ne la:

scena.ro@gmail.com | 0722 210 501



Abonamentele noi beneficiază de cadou: un număr al revistei apărut în 2015.

O consistentă secțiune a Festivalului Național de Teatru dedicat cărților de teatru, și nu numai, apărute în ultimul an, a lansat 17 volume ce acoperă un spectru larg, de la dramaturgie și literatură sau memorialistică, cronică de teatru și de festival, studii de teorie și istorie teatrală, la volume colective dedicate direcților regiei de teatru european și condiției Tânărului artist român. Noul raft al bibliotecii FNT 2015 adună la un loc volume apărute la edituri importante din țară, unele având colecții dedicate teatrului, volume editate de festivaluri sau prin proiecte AFCN, cărți editate de universități de arte.

Sfârșitul regiei?

Debutul secțunii Lansări de carte FNT s-a produs cu două volume colective, bilingve, româno-engleze. Primul, în ordinea apariției lor, *Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european*, volum coordonat de Iulia Popovici și apărut în colecția Festivalului Internațional de Teatru de la Sibiu 2015, unde a și fost lansat în premieră. O serie de 14 articole semnate de critici de teatru români și străini sunt dedicate direcților regiei în teatrul european din perspectiva noilor condiții ale creației colective, a înlocuirii vocii autoriale a

regizorului autor de spectacol cu cea a dramaturgului-regizor. Interviuri cu câteva din cele mai importante voci ale teatrului contemporan european sau românesc aduc mărturii despre procesul creației scenice: Joël Pommerat, Rodrigo Garcia, Kornél Mundruczó, Wojtek Ziemilski, Armin Petras, Nurkan Erpulat, Gianina Cărbunariu, Bogdan Georgescu, Catinca Drăgănescu. Secțiunea în limba română a volumului e separată de cea în limba engleză de un fascicul de fotografii din spectacolele autorilor-regizor prezentați în articole, un binevenit reper documentar.



Statutul artistului Tânăr

A doua carte bilingvă, cea mai recentă apariție - octombrie 2015 - e *Tânărul artist de teatru. Istorii românești recente*, volum coordonat de Oltița Cîntec și editat de Festivalul Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr Iași și Asociația Internațională a Criticilor de Teatru - Secția română. Volumul cartografiază prin cele opt articole, semnate de

cronicari români, statutul artistului Tânăr pe piața teatrală românească, șansele lui de inserție profesională în teatrele de stat sau pe scenele independente. Cartea reclamă, în relație cu oferta în creștere a actorilor cu diplomă, reformarea sistemului finanțărilor publice în acord cu proiectele teatrelor independente care absorb un procent semnificativ al tinerilor artiști din toate specializările (actori, regizori, scenografi).



The theater's library

Oana Cristea Grigorescu is writing about the books launched in the frame of the National Theater Festival and applauds the initiative of gathering them as a tool for bringing more visibility for the theoretical field. The books she writes about are coordinated or written by Romanian critics: Miruna Runcan, Iulia Popovici, Oltița Cîntec and Claudiu Groza. There is also mentioned a new anthology of political texts edited by Mihaela Michailov, David Schwartz, Ionuț Sociu, Marius Bogdan Tudor and published by Charmides Publishing House.



Neliniștile criticilor

O altă propunere de lectură se adresează breslei criticilor și nu numai, și chestionează motivațiile și mecanismele demersului critic. Cartea Mirunei Runcan, *Critica de teatru: încotro?* este o culegere de articole publicate pe parcursul a doi ani (2013-2014) în serial în revista *Observator cultural* sub genericul cuprinzător *Criza criticii*. O primă parte, *Despre rosturile criticii, azi și aici* constituie un îndrumar al criticului de teatru, un memento al deontologiei și raportului său cu destinatarul scrierii despre

teatru. Un text la care să revii periodic, din lectura căruia să îți alimentezi interesul și fidelitatea pentru scenă și pentru artiștii ei. Partea a doua a cărții *Neliniști și diagnoze critice*, păstrează tonul lucid critic, dar trece în sală, spre analiza obiceiurilor de receptare, diversificate odată cu publicurile.

Acestea sunt doar trei cărți, alte 14 titluri așteaptă în raftul cu lecturi propuse de FNT 2015.

Globetrotter din fotoliu

Dacă citim jurnale de călătorie pentru a cunoaște lumea pe care nu o putem străbate cu pasul, Claudiu Groza ne propune o alternativă: așezați confortabil în fotoliu să citim jurnalul său de spectacole de teatru și festivaluri, văzute în perioada 2005-2012, pentru a descoperi lumea teatrului contemporan românesc și internațional. *Globetrotter din fotoliu* se numește volumul apărut la editura Tribuna în 2014, lansat acum la FNT, în care criticul de teatru Claudiu Groza continuă cartografierea unei geografii teatrale personale, începute

cu precedentul său volum de croni, *Caiet de teatrologie* (2005). Tonul alert, accesibil recomandă volumul nu doar specialiștilor și publicului care frecventează constant teatru, ci e o carte care să stimuleze în cititor dorința de a merge la teatru de la Baia Mare, Oradea, și Râmnicu Vâlcea până la Brăila, iar de aici *Spre Europa, prin Balcani* (ca să cităm titlul unuia din articolele cărții). Așa cum sugerează șiurile scaunelor roșii care se întinde pe ambele copertă, sala de teatru e locul călătoriilor individuale prin lumea teatrului, iar cartea poate fi biletul achiziționat pentru o călătorie care să dureze o viață: mersul la teatru.

Arta politică - revizitată

Noul volum „Arta politică contemporană. Perspective critice” (ed.: Mihaela Michailov, David Schwartz, Ionuț Sociu, Marius Bogdan Tudor, editura Charmides, 2015) reunește articole, eseuri, croni, interviuri care au fost publicate în primele opt numere ale Gazetei de Artă Politică (G.A.P. <http://artapolitica.ro/>), publicație trimestrială independentă, auto-finanțată, apărută în februarie 2013, la inițiativa unui grup de artiști/artiști și teoreticieni/i. Fiecare număr din G.A.P. a avut o temă centrală în jurul căreia au fost elaborate materialele: Arta în confrontare cu sistemele politice (februarie 2013); Munca și muncitorii: reprezentări, contexte și relații în instituțiile artistice (iunie 2013); Ce fel de

artă pentru publicul tânăr? (septembrie 2013); Arta categoriilor excluse (decembrie 2013); Artă și gentrificare (martie 2014); Artă, gen și sexualitate (mai 2014); Teatrul istoriilor recente (septembrie 2014); Naționalism, fascism și holocaust în istoria românească. O abordare critică (decembrie 2014).

Volumul prezintă o selecție a materialelor apărute în Gazeta de Artă Politică în anii 2013-2014, materiale din arii de analiză înrudite - teatru, literatură, arte vizuale, film - cu accent pe teatru, domeniu în care membrii colectivului G.A.P. au dezvoltat cele mai multe proiecte. Acest proiect editorial este co-finanțat de AFCN (Administrația Fondului Cultural Național). (I.S.)

Tăndărică a împlinit 70 de ani

În perioada 7-18 noiembrie, Teatrul Tăndărică și-a întâmpinat publicul cu peste 70 de evenimente dedicate copiilor, tinerilor și adulților, cu ocazia stagiunii aniversare Tăndărică 70. Au fost 12 zile în care cei mici și cei mari au putut vedea spectacole de teatru susținute de trupe din țară (Timișoara, Oradea, Sibiu, Cluj, Târgu Mureș, Galați, Iași, Baia Mare, Brașov, Craiova și București) și din străinătate (China, Bulgaria, Belgia, Spania, Italia, Polonia), ateliere, conferințe, dialoguri și discuții teatrale, lansări de carte, decernarea premiilor de excelență în animația românească precum și o gală aniversară.

De asemenea, pe toată perioada festivalului, la sediul din Lahovari al Teatrului Tăndărică au fost prezentate, în cadrul expoziției Călătoria lui Tăndărică, marionete atent alese dintr-o istorie de 70 de ani a teatrului, păpuși care marchează principalele repere în evoluția teatrului de animație din România, rememorând atât artiști, cât și personaje ce au consacrat această artă teatrală.

Ediția din acest an a Festivalului Internațional al Teatrului Contemporan de Animație ImPuls a propus un nou concept, mai complex, tema fiind „Teatrul pentru copii și tineret față în față cu publicul său”. După 10 ani în care conținutul acestuia s-a diversificat și a evoluat constant, festivalul a trecut la o nouă etapă, reușind să se adapteze cerințelor noii generații și, totodată, să se alinieze la tendințele actuale în teatrul vizual și de animație la nivel mondial.

Odată cu începerea acestei noi ediții a Festivalului Internațional al Teatrului Contemporan de Animație ImPuls, Teatrul Tăndărică a anunțat continuarea Campaniei DĂRUIEȘTE ZÂMBETE, DONEAZĂ CĂRȚI ȘI JUCĂRII, ce are ca scop colectarea de cadouri pentru copiii cu vîrste cuprinse între 1 și 18 ani, intrenăți la Spitalele „Marie Curie” și „Grigore Alexandrescu” din București. Teatrul Tăndărică este un reper pentru teatrul de animație românesc. Fondat în 1945, cu o strategie repertorială consolidată în timp și un portofoliu de titluri din literatura românească și universală care nu mai au nevoie de nicio introducere



foto: Arhiva Tăndărică

(Pinocchio, Cenușăreasa, Capra cu trei iezi, Punguța cu doi bani, Păcală, Cei trei purceluși, Lampa lui Alladin, Motanul Încălțat etc), Teatrul Tăndărică urmărește, în permanentă, să alinieze teatrul de animație și teatrul vizual din România la tendințele mondiale. Teatrul se implică, astfel, constant, în inițiative care au rolul de a promova și de a crește calitatea teatrului românesc vizual și de animație: programe pentru artiști debutanți, proiectul Studio Anima (unde se joacă adaptări libere după opere clasice: Faust, Candid, Play Shakespeare, Golem sau Galaxia Svejk) și deja consacratale festivaluri internaționale - Festivalul de vară „Teatru, stradă și copil” (ajuns la cea de-a patra ediție), respectiv Festivalul Internațional al Teatrului Contemporan de Animație ImPuls.

Eastern Connection – showcase artistic româno-japonez la București

Fundația Gabriela Tudor a organizat în perioada 24 octombrie – 13 noiembrie 2015 la București evenimentele platformei de colaborare artistică româno-japoneză Eastern Connection în domeniul dansului contemporan. Acestea au inclus spectacole în premieră, proiecții de filme, un atelier pentru copii, precum și prezentări și discuții cu publicul, găzduite în principal de Centrul Național al Dansului București, partener al proiectului.

Seria de evenimente a fost deschisă cu premiera excepțională a piesei NAMAEGANA! (fără titlu), un spectacol de dans contemporan 100% japonez, realizat de coregraful Zan Yamashita în colaborare cu dansatorul Kim Itoh, s-a închis cu premiera spectacolului ZMEUL sau Ce este dansul contemporan?, semnat de coregraful Cosmin Manolescu, cu participarea lui Zan Yamashita în calitate de performer, o producție rezultată din

foto: Rydigaki



colaborarea româno-japoneză în cadrul Eastern Connection. În conexiune cu spectacolul ZMEUL a fost prezentat și filmul-documentar al proiectului, „Ce este dansul contemporan?”, realizat de Cosmin Manolescu și Tania Cucoreanu. Piesa japoneză NAMAEGANA! este rodul colaborării excepționale dintre două nume importante ale scenei de dans contemporan japoneze. Avându-și începuturile în dansul Butoh, Kim Itoh este un dansator de marcă și un lider de generație care a susținut și inspirat scena de dans contemporan japonez începând din anii 1990. Zan Yamashita este un coregraf

stabilit la Kyoto, autor al unui număr important de piese experimentale, cu un stil propriu, cunoscut în special pentru modul unic în care lucrează cu textul.

Showcase-ul româno-japonez a inclus de asemenea un eveniment special dedicat personalității coregrafului Butoh Kazuo Ohno, cu proiecții de filme prezentate în premieră în România, grație parteneriatului dintre Fundația Gabriela Tudor și Studioul de Dans Kazuo Ohno din Japonia. Prezentarea de filme a fost însoțită de o de mini-instalație cu afișe, cărți și imagini rare din colecția arhivei Kazuo Ohno din Tokyo.

Initiat de coregraful Cosmin Manolescu, Eastern Connection este primul proiect de cooperare artistică în domeniul dansului contemporan între România și Japonia. Pe parcursul a 2 ani, în perioada 2013-2015, proiectul a reunit artiști, producători, organizatori de festivaluri și critici de dans din cele două țări, în încercarea de a conecta cele două scene artistice și a pune bazele unor colaborări și schimburile culturale de durată.

Politizarea teatrelor - un pericol reactivat

Cu ocazia Adunării generale a AICT-secția română, criticii de teatrul român au semnat o scrisoare deschisă în care au avertizat asupra pericolului politizării teatrelor. La scurtă vreme după aceea, reacționând la demisia conducerii Teatrului de Stat „Sică Alexandrescu”, din Brașov, AICT-secția română a redactat o altă scrisoare. Redăm mai jos textele scrisorilor:

Criticii de teatru se opun politicării instituțiilor de spectacol

Asociația Internațională a Criticilor de Teatru - secția română își declară îngrijorarea cu privire la procesul de politicăre a teatrelor bucureștene, prin recenta decizie a Primăriei București de a include consilieri generali în comisiile de evaluare a instituțiilor culturale. În cei 25 de ani de la schimbarea de regim din 1990 au existat numeroase cazuri de directori de teatru schimbați politic, atât în București cât și în țară, situații pe care le deplângem și pe care nu vrem să le vedem repetate. Solicităm aşadar autorităților ordonatoare de credit din municipiul București să se abțină de la politicărea procesului de evaluare a managerilor instituțiilor de spectacol și să respecte Legea 189/2008 cu modificări și completări, nu numai în litera, ci și în spiritul ei. De asemenea,

recomandăm o selecție responsabilă a experților independenți care fac parte din comisiile de evaluare, evitându-se persoanele care se află sub cercetare pentru infracțiuni săvârșite în funcții de management al instituțiilor de spectacol sau ale căror instituții se află în plin scandal mediatic. Le reamintim pe această cale autorităților locale din toată țara că primii care urmăresc, prin natura meseriei lor, activitatea instituțiilor de spectacol sunt criticii de teatru, prin urmare o sugestie firească din partea asociației de breaslă este cooptarea în viitor a membrilor AICT-secția română în comisiile de evaluare a managerilor instituțiilor de spectacol.

Criticii de teatru români condamnă situația de la Teatrul din Brașov

Am urmărit cu îngrijorare în ultimele zile conflictul iscat la Teatrul „Sică Alexandrescu” din Brașov, soldat cu demisia conducerii teatrului și proteste ale angajaților, care acuză abuzuri administrative din partea unor funcționari publici din cadrul Consiliului Local și Primăriei Brașov, sub autoritatea căreia se află instituția. Înțelegem că deocamdată, în urma unei decizii a primarului Brașovului, mandatul managerial al lui Claudiu Goga se va derula până la finele lunii noiembrie, iar atribuțiile funcționarului în cauză au fost suspendate. Totuși, după opinia noastră, acest lucru nu va rezolva situația de fond.

AICT România atrage din nou atenția asupra tendințelor abuzive în ce privește instituțiile de cultură aflate sub autoritatea administrațiilor județene și locale.

Încălcarea autonomiei manageriale, prin abuz de autoritate, luarea de decizii care aduc prejudicii instituțiilor în cauză, fără o susținere legală, intimidarea echipei de conducere par să devină cutume din ce în ce mai larg răspândite.

Trebuie înțeles foarte clar că demnitarii sau funcționarii din administrația locală nu sunt nici „șefi” și nici „finanțatori” ai instituțiilor culturale, ci doar niște administratori ai intereselor comunității. Bugetul pe care ei îl alocă sau gestionează nu poate face obiectul negocierilor și nu justifică crize de autoritate. Autonomia instituțiilor culturale trebuie respectată conform legii, așa cum orice decizie luată la nivelul autorității locale trebuie justificată legal.

E simptomatic și cu atât mai trist că acest conflict apare într-o conjunctură în care România cere schimbarea, renunțarea la practici de tipul celor de la Brașov.

Ca asociație ce reunește numeroși experți teatrali independenți, AICT România va monitoriza și amenda ingerințele administrative și politice în domeniul teatral. Ne exprimăm solidaritatea cu colegii de la Teatrul „Sică Alexandrescu” și cerem Primarului George Scripcaru să respecte principiile autonomiei manageriale și legalitatea deciziilor luate în acest caz.

AICT România începe o nouă viață

Întâlnirile AICT România, găzduite în cadrul festivalului *FestIN pe Boulevard* organizat de Teatrul Nottara, au oferit prilejul unor dezbatări profunde și multașteptate, privitoare la viitorul asociației criticilor de teatru din România și la posibilele proiecte de dezvoltare și activități ale asociației. Discuțiile

au fost conduse de membrii nouului birou ales - Oltița Cîntec (președinte), Sorin Crișan (vicepreședinte), Miruna Runcan (secretar), Florica Ichim și Iulia Popovici - membrii.

În ziua de 16 octombrie a avut loc Adunarea Generală a AICT România: a fost discutat pe articole proiectul de *Statut al asociației* a cărui formă îmbunătățită a fost votată mai întâi

pe fiecare articol și apoi în forma finală. În prima parte a zilei de 17 octombrie a fost discutat și votat pe articole, ulterior integral, *Codul de Bune Practici*, anexă la Statut.

Pe baza votului final la Statut, Adunarea generală a hotărât deschiderea procedurilor de înscriere a asociației la Judecătorie și a delegat biroul să anunțe public noua situație legală.

SHOWCASE 25

9-13 DECEMBRIE 2015

TEATRUL MAGHIAR DE STAT CLUJ

STAGIUNEA 2015/2016

WILLIAM SHAKESPEARE: **IULIUS CAESAR**; R.: SILVIU PURCĂRETE

TH. VINTERBERG – M. RUKOV – BO HR. HANSEN: **ANIVERSAREA**; R.: ROBERT WOODRUFF

#cântecdelebădă, DUPĂ CEHOV; R.: FERENC SINKÓ

GEORG BüCHNER: **LEONCE ȘI LENA**; R.: GÁBOR TOMPA

VIVIAN NIELSEN: **BREAKING THE WAVES**; R.: TOM DUGDALE

AMERICA, BAZAT PE ROMANUL LUI FRANZ KAFKA; R.: MICHAL DOČEKAL

A. P. CEHOV: **UNCHIUL VANIA**; R.: ANDREI ȘERBAN



KRK

JACEK MAJCHROWSKI
PREZYDENT MIASTA KRAKOWA
ZAPRASZA

5 948890 290011 15011
Barcode



4.12
13.12

SUPER
POLISH
HERO



BOSKA KOMEDIA

2015

8 MIEDZYNARODOWY
FESTIWAL TEATRALNY

WWW.BOSKAKOMEDIA.PL

Festivalul International de Teatru "Divina Comedie", ed. a 8-a
4.12 - 13.12.2015 Cracovia, Polonia
www.divinecomedy.pl