

Scena.ro

REVISTA DE ARTELE SPECTACOLULUI

Nr. 32 (2) / 2016

Festival Internațional
Shakespeare pentru eternitate
de Mirella Patureau

Spiritul civic
văzut din culisele
teatrului

de Gabriel Sandu

**Război pentru
fotoliul de director**
de Cristina Modreanu

Yael Ronen
*Slalom umoristic printre
raporturi conflictuale*
de Irina Wolf

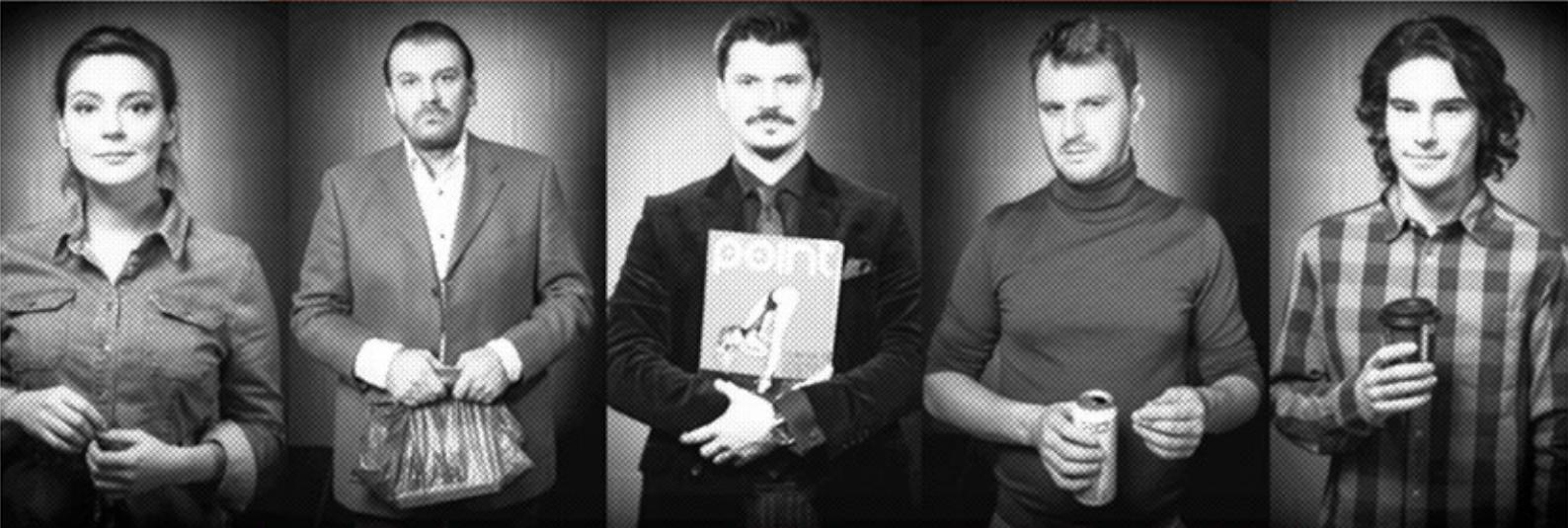
Dosar special Arhiva Remix

REMEMBER SPECTACOLE LEGENDARE DIN TEATRUL ROMÂNESC

point

Str. G-ral Eremia Grigorescu 10
facebook.com/pointarthub
whatsthepoint.ro
tel: 0799 799 708

NSFW



[NERECOMANDAT LA JOB]
de Lucy Kirkwood

POINT urmărește descoperirea și punerea în scenă a textelor noi, revigorarea radicală a unor texte clasice și încurajează creațiile performative și interdisciplinare.



Reforma în instituțiile de spectacol se amână: Război pentru fotoliul de director

1

În luna aprilie am anunțat că intenționez să candidez pentru postul de manager al Teatrului Mic din București. Aproape 1000 de like-uri la această postare și zeci de comentarii de susținere - aşa s-a cuantificat reacția la acest anunț, care într-o lume normală ar fi fost trecut cu vederea. Dar în lumea teatrului românesc se știe că directorii ajung directori prin cu totul alte metode decât concursul deschis și competiția pe baze de performanță. E motivul pentru care oamenii cu adevărat competență nici nu se mai gândesc să-și piardă vremea pentru a intra în aşa-zise concursuri despre care se știe că sunt aranjate.

Dar vicierea timp de decenii a acestui proces fundamental pentru sănătatea oricărei organizații a generat criza de azi a instituțiilor publice de spectacol și stagnarea lor vizibilă, de aceea printre multe alte proiecte eu am decis să-mi dedic timp și pentru acesta. L-aș fi putut numi *Semnal de alarmă privind concursurile pentru posturi publice în cultură*. Anunțându-mi participarea, obligând autoritatea să pună punct unui interimat care amenință să se prelungească până după alegeri și ținând la curent opinia publică cu privire la procedurile legale din Legea 189/2008 privind managementul instituțiilor publice de cultură - de care majoritatea celor care lucrează în teatru nici nu au auzit până anul acesta - am intrat în mod deliberat pe terenul definit drept „advocacy” - o activitate întreprinsă de un individ sau de către un grup care are ca scop influențarea unor decizii în cadrul sistemelor și instituțiilor politice, economice și sociale. Era încă un pas pe drumul început în 2014 împreună cu

un grup de colegi de breaslă (Gianina Cărbunariu, Raluca Iacob, Dragoș Neamu, Ioana Tamaș) cu care am redactat *Apelul pentru competență în instituțiile publice de cultură* (<https://apelpentrucompetenta.wordpress.com>) ajungând cu el până în Parlament, în fața unei Comisii de cultură complet inerte, în care se discutau noi modificări la Legea 189/2008. Deși unii dintre membrii comisiei ne-au dat dreptate, în realitate nu au modificat nimic în sensul creșterii transparentei și competitivității.

Anunțul intenției mele de a candida venea, de asemenea, în continuarea demersurilor eșuate ale Ministerului Culturii, din luna ianuarie 2016, de a aduce modificări necesare Legii 189/2008, demersuri care provocaseră din partea președintelui Uniunii de breaslă, UNITER, o declarație de război susținută, conform spuselor acestuia, de către 18 directori de teatre (din peste 40 de instituții de spectacol din țară). De ce erau oare acești directori (spre cinstea lor trebuie spus că au fost și numeroși directori care nu s-au raliat „războiului”) atât de furioși?

Una dintre modificările propuse îi vizează direct pe cei aflați acum în funcție și întrerupe un drept câștigat de ei în ultimii ani în urma unui lobby susținut, efectuat tot de conducerea UNITER: dacă în urma evaluării la final de mandat managerul ia o notă peste 9, el are dreptul să propună un nou proiect pentru următorii patru ani FĂRĂ ORGANIZAREA UNUI CONCURS. La cea mai recentă evaluare a directorilor de teatre din București, la finalul anului 2015, absolut toți au luat peste 9.50. E vorba, deci, despre un fel de „drept de preemptiune” care le dă directorilor



foto: Cornel Lazăr

Cristina MODREANU

șansa să nu mai intre în competiție cu nimeni, ci să-și continue netulburați directoratul. Combinat cu dreptul de a continua directoratul chiar și după ieșirea la pensie (fără limitarea numărului de mandate) și cu dreptul de a fi plătit în plus pentru proiecte desfășurate în propria instituție - în ciuda unui conflict de interes clar, exclus din lege tot în urma unui lobby susținut - acest „drept de preemptiune” creează unele dintre cele mai protejate feude inventate vreodată în sistemul de stat, anulând în mod legal majoritatea pârghiilor prin care se prevăd abuzurile în funcție.

Una dintre propunerile actualului minister era amendarea articolului care prevede acest „drept de preemptiune”, prin faptul că noul proiect depus de un director în funcție urma să fie agreat sau nu de o comisie, în conformitate cu noile obiective pe care și le propune autoritatea pentru instituția în cauză. Dacă noul proiect depus de vechiul manager nu mai corespundeacestei viziuni, atunci se putea organiza concurs deschis. Oricât de capabili s-au dovedit unii directori de instituții culturale în

➤ *Continuare în pag. 46*

The theater reform was postponed

There has been a confrontation going on for a while now in Romanian theater regarding the managerial positions in theater public institutions. The law stating there should be an open competition for these positions is frequently ignored or openly disobeyed and it has suffered over time a series of transformations for the worse, depending on whose interest was misrepresented. The first minister of culture who tried to open a dialogue involving civil society and instate a reform of the theater institutions, Vlad Alexandrescu, was contested by current theater managers and he was replaced in April. For the moment the theater reform seems to be stopped.



festival

4



Festivalul Internațional Shakespeare 2016

7

Shakespeare pentru eternitate

de Mirella Patureau

interviu

10



Anghel Damian „Deși generația
mea a fost educată în afara comunis-
mului, acea frică nici nu s-a transferat”

cronica de teatru

35



Recviem

de Anca Ioniță

cronica de opera

37



Valentina Carrasco

de Doina Papp

profil

38



Yael Ronen

de Irina Wolf

profil

45



Discurs la o premiere

de Alexandra Badea

Revistă editată de Asociația Română pentru
Promovarea Artelor Spectacolului – ARPAS

arpas
ASOCIAȚIA ROMÂNĂ
PENTRU PROMOVAREA ARTELOR
SPECTACOLULUI

Revistă culturală finanțată cu sprijinul
Ministerului Culturii

scena.ro | nr.32/2016

Scena.ro ISSN 2065 – 0248

Scena. ro

Redactor-șef: Cristina Modreanu
Secretar de redacție: Ciprian Marinescu
Coordonator PR: Florentina Bratfanof
Concepție grafică: Iriz Petre S&M S. I.I.
Distribuție și comenzi:
Ioana Gonțea 07280 SCENA

Coperta I: Scena din *Richard III*
o producție Shaubühne Berlin
regia Thomas Ostermeier
foto: Arno Declair
Tipar: ArtPress, Timișoara

40 SCENELE
PUBLICULUI

Intrarea în scenă a publicului
de Marian Popescu

41 POSTFORMA

Orlan. Pielea performativă
de Mihaela Michailov

43 NEW YORK PUZZLE

The Humans
de Saviana Stănescu

44 ISTORII RECENTE

Istoriile recente (IV)
de Ionuț Sociu

32 concurs

EQUAL

Concurs de Dramaturgie
Feministă

47 voice-over


Spiritul civic văzut din culise-
le teatrului de Gabriel Sandu



ARHIVA REMIX



Rodica Negrea „Cătălina
Buzoianu și Olga Tudorache sunt
pentru mine și Nord și Sud, și Est și
Vest pentru totdeauna”



Trecutul. Prezentul. Viitorul
de Dana Țabrea



Cătălina Buzoianu
„Așa cum este, așa cum pare, așa
cum vrem să fim”



Regele Lear, încercare de
reconstituire a planului sonor
de Cristina Modreanu



Revizorul - o reconstituire
de Alina Manolache



Festivalul Internațional Shakespeare 2016 Shakespeare pentru eternitate

4

Mirella PATUREAU



Romeo și Julieta • foto: Mihaela Marin

FESTIVAL
De o bună bucată de vreme, la fiecare doi ani mă grăbesc la Craiova să descoper, în pragul primăverii, ce se iubește nou pe planeta Shakespeare. Ediția Festivalului din anul acesta a coincis cu sărbătorirea a 400 de ani de la moartea dramaturgului, eveniment marcat de asemenea de pe planeta Shakespeare. Unde de soc a pornit de la Stratford și ecurile sale s-au prelungit pe plaiurile oltene, prilejuind deosemenea, ca o continuare firească, Premiile Europa pentru Teatru, pentru prima dată în România. Invitați de marcă au revenit și anul acesta, aduși de bagheta magică a neobositului său director, Emil Boroghină, a cărui energie, repet mereu și mereu, pare că se hrănește din stofa viselor shakespeareiene. Ni s-a promis un „Shakespeare pentru eternitate”, și afirmația a ținut pariul cu

principalele spectacole, cu un repertoriu solid și coerent, alături de experiențe temerare, de trupe formidabile venite pentru prima oară în România, din Japonia sau din Israel, sau de spectacole românești ce nu au înșelat nici ele așteptările. Deși dificultățile au fost mai mari ca niciodată, locații anulate, subvenții drămuite și poate și deziluzia de a rata titlul de capitală europeană. Și totuși, în pofida tuturor acestora, între 14 și 23 aprilie, cu un „joc” în prelungire pînă pe 27 aprilie, dedicat Premiilor Europa pentru Teatru, Craiova s-a regăsit în inima Europei teatrale¹.

Din acest mănușchi de propuneri, generos și variat, trei titluri s-au impus și au reprezentat momentele de vîrf ale Festivalului: în deschidere, un *Richard al II-lea* al companiei japoneze Saitama în regia lui Yukio Ninagawa, un elegant balans între lumi și epoci, între samurai și bătrâni în fotolii rulante, care și-a apropiat eroii shakespeareieni într-un hibrid original, elemente din cultura occidentală prinse în țesătura densă a culturii nipone; un *Macbeth* montat de Luk Perceval la Baltic House din Sankt Petersburg, o versiune concentrată, hipnotică, un soi de *huis clos*, o dramă închisă, într-un spațiu de tenebre, ca o noapte permanentă a crimei, și, în încheierea Festivalului, *Richard al III-lea*, pus în scenă de Thomas Ostermeier, un rege bufon și scelerat, sau cum sfîrșește un regat la capătul unui cîrlig de abator...

Dar un Festival nu trăiește numai din mari evenimente (despre care am scris deja), și am ținut să explorez în aceste rînduri, hrana teatrală de zi cu zi, cu reușitele sau neîmplinirile sale și care au dat în final culoarea Festivalului.

1. Miracol posibil sprijinului Primăriei craiovene, al Consiliului județean Dolj, al Teatrului Național Marin Sorescu, Fundației Shakespeare Craiova, Ministerului Culturii, Uniunii Teatrale din România, al Institutului Cultural Român și British Council România. La care se adaugă o listă de sponsori și parteneri locali.

Despre Hamlet, între deziluzie, praful tradiției și inventie la jumă de drum...

A fost o vreme la Craiova când vedeam două spectacole cu *Hamlet* pe zi vreme de zece zile. În actuala ediție nu am văzut decît trei, și de fiecare dată un flash-back a fost necesar, căci fiecare spectacol își are zona lui de influențe și capacitatea lui de a spune ceva, nou sau doar obosit.

Mai întîi a fost *Hamlet*, jucat pe o corabie... sau ceea ar fi putut fi evocarea unei corăbiilor cu pînze și marinari vînjoși. Venită din Africa de Sud, compania Abrahamse & Meyer Productions, una din rarele companii de teatru clasic independente din Africa de Sud, era deja cunoscută și aștepată la Craiova în amintirea unui formidabil *Richard al III-lea*, jucat aici ediția trecută. Atunci, *Tragedia lui Richard III-lea* (regia Fred Abrahamse), jucată de trei actori, ne-a ținut pe scaune fără răsuflare. Un spectacol minimalist, un spațiu obscur, cu un podium în fundal, pentru cîteva intervenții (se juca în sala Studio), de o violență calculată, un joc calibrat la milimetru: trei actori juau toate personajele, cu măști și cîteva elemente de costum. Un fabulos Richard III (Marcel Meyer), într-un costum negru, vag militar, atletic, doar cu un braț imobilizat și care putea dispărea, absolut de neidentificat, în spatele măștii unei nefericite regine. Fără nici o modernizare ostentativă, ultima replică răsună teribil în întunerul sălii: *The day is ours. The bloody dog is dead...* Cu aceste imagini în minte, ne-am pregătit cu încredere sa-l regăsim pe Marcel Meyer din nou într-un rol titlu.

Un text proiectat înainte de începerea spectacolului ne anunță că în 1608 la bordul unei nave, *Red Dragon*, în apropiere de coasta de Est a Africii de Sud a fost jucată *Tragedia lui Hamlet, Prinț al Danemarcei*. Spectacolul propunea, deci, o reconstituire a acestui spectacol, considerat cea mai veche reprezentare cu *Hamlet* în afara Marii Britanii. Trupa sud-africană încerca să se înscrie astfel

Într-o perspectivă istorică a piesei și să regăsească o atmosferă specială, mai aspiră, un ton voit diletant. Șase actori, în costume sobre, vag de epocă, desculți, joacă marinarii ce interpretează celebra tragedie, ajunsă deja pe coastele africane. Ne găsim aşadar în fața unor personaje-amatori, jucați ca atare, cu stîngăciile lor asumate, ce respectă de nevoie tradițiile genului elisabetan, cu o distribuție exclusiv masculină, inclusiv Ofelia și Regina, ce nu-și ascund nici barba, nici vocile de bărbați, tineri, dar nu efeminați. Marcel Meyer este un Hamlet atletic, ce-și domină coechipierii, prin statură și atitudine, ce-și spune celebrul monolog, „a fi sau a nu fi”, cu un pumnal în mână, ceea ce ar putea implica o soluție practică și imediată pentru ipoteza neființei, pe scurt un Hamlet marinăresc și teribil de viril. Două presupuse pînze de corabie, de fapt două fîșii de plastic spînzură deasupra scenei, sau mărginesc ieșirile, spațiul de joc e înconjurat de un șanț de apă, prin care se trece cu picioarele desculțe și unde Ofelia e bălăcită cu furie. Marcel Meyer joacă Printul, dar și un marină și, mai ales, Fantoma regelui Hamlet. Meyer joacă posesia, Hamlet e posedat de spiritul tatălui, care intră în el și vorbește prin el. Ideea, vehiculată și de alte interpretări, ar fi bineînțeles că Hamlet e pradă proprietilor sale năluci, sau proprietelor sale bănuieri, îndepărțind orice urmă de supranatural. Actorul joacă un soi de rigiditate cadaverică, întretăiată de spasme și ochi holbați, dar efectul este mai degrabă de *grand guignol*, sau joc de marionete de bîlcii. Spectacolul a fost, cred, dezavantajat de schimbarea locației (din motive de securitate, Opera unde inițial era programat a fost închisă temporar), sala Casei de cultură a studenților nu era echipată suficient pentru un astfel de spectacol. Imaginea corabiei-spațiu teatral nu e evidentă,

poate din motive tehnice, iar jocul actorilor nu reușește să recreeze iluzia. O dezamăgire evidentă, dar nu putem fi dezamăgiți decât de cei pe care i-am iubit cu adevărat. Ideea reconstituirii unui spectacol de epocă, fără greutatea tradițiilor, este interesantă ca și includerea Africii de Sud, în „cartografia” spectacolului shakespearean. A regăsi într-un fel un Hamlet virgin de orice tradiție, de orice încarcătură metaforică sau intelectuală ce s-au acumulat de-a lungul secolelor. Și aici, fără îndoială, un Hamlet atletic și de la începutul timpurilor sale, 1608, cu o anume naivitate și prospetime a jocului, rămîne o idee originală, dar insuficient explloatată.

O reconstituire a tradiției în sensul a ceea ce Peter Brook numește în cartea sa *Spațiul gol*, teatru mortal (*deadly theatre*) și care tot după el se instalează cel mai confortabil în reprezentările cu Shakespeare, am regăsit-o într-un spectacol englezesc cu *Hamlet* de la Tobacco Company, cu baza la Bristol. Compania, creată în 1999, e axată cu precădere pe repertoriul shakespearean, dar și pe alte texte clasice, de la Molière la Cehov. Regia îi aparține lui Andrew Hilton, iar decorul (insist pe termenul de *decor*, cu derivatul său *decorativ*, și nu pe *scenografie*, care rămîne un principiu funcțional) și costumele sunt semnate de Max Johns. Totul era aici, ca la carte, un interior de palat elisabetan, costume din epocă, personaje coborîte din tablouri de epocă, gen Van Dyck sau Holbein cel tîrnă. Fantoma însăși păstrase armură și coif, Hamlet era o siluetă fragilă, de băiat de familie bună. Totul degaja o atmosferă prăfuită, o reconstituire a tuturor clișeelor acumulate despre teatrul „nobil”, a cărui principală dominantă, tot după același Peter



În inima noptii. Episodul Lear • foto: Remus Toderici

Brook², rămîne o plictiseală de moarte. Fără îndoială, era un „act de cultură”, dar de cultură moartă demult între pagini prăfuite și pe scene de altădată.

Spectacolul adus de Flute Theatre, *Hamlet, who is there? Hamlet, cine-i acolo?* pleacă de la prima replică din piesă, titlul pe care-l folosise și Brook în versiunea sa din 1995 (*Hamlet. Qui est là?*). Este întradevar o trupă tîrnă, ce se declară neconvențională și reușește cel puțin acest pariu. Distribuția e redusă ca și numărul de personaje. Regizoarea, Kelly Hunter (a jucat ca actriță la Royal Shakespeare Company, aici joacă Regina mamă), propune o versiune concentrată și modernă. Suntem într-un salon burghez, din zilele noastre, Hamlet e în blugi și bascheți, părintii, un cuplu burghez ce are probleme cu fiul adolescent. Nici aici fantoma tatălui nu există, ci e delirul fiului ce pare posedat de o voce străină, dar totul e jucat extrem de credibil (regizoarea e specializată în jocuri teatrale pentru copii autiști). Prima parte a spectacolului este o lectură sau o transpunere convingătoare, modernitatea personajelor nu simplifică problemele, totul e perfect coerent, chiar și cînd Laertes/Horatio bate ca un nebun la o baterie de jazz. Dar partea a doua

². *Le diable, c'est l'ennui, Propos sur le théâtre, Actes Sud/Papiers, 1991.*

Shakespeare for eternity

In this report from Shakespeare International Festival in Craiova, theater critic Mirella Patureau is writing about a rich program bringing together local and international directors, from Europe to South Africa and Japan, in a compelling celebration marking the 400 years since Shakespeare's death.

amestecă personajele și precipită finalul, ca o înjghebare simplistă. Polonius, asasinet și ascuns sub canapeaua din salon, revine într-o salopetă jucind rolul Groparului. Ofelia nebună, apare trăgind după ea niște ierburi sau rufe ude, povestind că e înecată, cei doi tineri se aruncă pe corpul ei, și se înjunghie reciproc, regina trage o dușcă din plosca otrăvită, regele moare și el, înjunghiat cu un ultim efort de Hamlet, agonizind. Spectacolul era o versiune concentrată, o variantă nervoasă și rapidă, cu actori excelenți, dar prea grăbiți să sfîrșească într-un fel jocul de-a masacrului bine început. Rămîne o provocare simpatică, dar care se oprește la jumătate de drum...

La bal cu masca de gaze, moartea vine pe întuneric

Romeo și Julieta, în lectura teatrului Beersheba din Israel și regia lui Irad Rubinstein, a fost o explozie de tinerețe, de energie, de culori, de flashuri orbitoare, dar și de poezie. Cîteva cuvinte amintesc la început conflictele de pe pămîntul Israelului, spectacolul nu continua însă pe această trimitere la un prezent incendiар, respectând perfect textul. În intuneric, izbucnesc brusc lumini și zgomote asurzitoare. Două grupuri de tineri, în bluze negre, pe motociclete cu farurile aprinse, se provoacă, se înfruntă, imagini de acum clasice ale unei guerilla urbane. Decorul e o piață publică, străjuită de stîlpi metalici, care se transformă rapid la lumină în spații de joc successive: interioare din casa familiei Capulet, sala de bal, balconul Juliettei, urcat undeva pe o platformă laterală, chilia călugărului Lorenzo, cavoul familiei... În piață publică pericolul e permanent, la bal dansatorii poartă măști de gaze, femeile au rochii de bal transparente, ca niște aripi de insecte grațioase, e un bal straniu, ca o ceremonie macabru și halucinantă. Romeo și Julieta dansează și se regăsesc uniți printre panglică argintie uriașă, pe care o desfac și care-i atrage din nou... Goniți din bal,

băieții se înfruntă ca niște derbedei pe un maidan pustiu. Mercuțio e înjunghiat, apoi Thibalt se prăbușește plin de sînge... Căsătoria secretă a celor doi e un ritual ce-i unește cu aceași panglică albă, ca un șal de rugăciune în ceremoniile de mariaj iudaice. Apoi, Julieta, singură în noaptea cînd ia băutura ce o va adormi, e sprijintă de fantomele lui Thibalt și a lui Mercutio, ce par să-o acompanieze și să-i prezică deja moartea. Sunt multe momente de o poezie stranie și intensă ce se înscriu în acest spectacol, amestec strălucitor de forme și de imagini care nu te poate lăsa indiferent, căci este vorba aici de soarta tragică a unei generații de tineri, a unui conflict absurd între două familii, și, în mod obligatoriu, privirea spectatorului merge mai departe...

In inima nopții și a orașului

Era încă un frig de primăvară capriciosă, cînd în piață Mihai Viteazul, la adăpostul unui cort uriaș am putut urmări un spectacol original, imaginat de regizorul Gavril Pinte, *In inima nopții – episodul Lear*. O adaptare după Shakespeare cu inserturi din texte de George Banu și Monique Borie, spectacol creat la Teatrul Regina Maria din Oradea, cu o scenografie de Roxana Ionescu.

Spațiul era bifrontal, în mijlocul publicului așezat de o parte și de alta pe gradene treceau două sine pe care vor avansa în cele două sensuri, două vagonete sau platforme ce puteau transporta elemente de decor sau personaje. În adîncul dintre sine, se vor pierde surghiuniții, cei meniți pribeagie, în noapte și disperare, Gloucester, Lear și Bufonul, sau Tom Nebunul. Spectacolul începe cu o lungă scenă fără cuvinte: Lear spală trei bulgări de pămînt, dar care pot evoca un creier cu circumvoluțiunile sale. Sunt de fapt cele trei părți ale regatului său, Lear renunță la tron și-și împarte regatul în trei. Cele două fiice, Regan și Goneril, intră pe rînd, împinse pe o platformă și-și

proclamă dragostea nețărmurită față de tată. Tiradele sunt dublate de vocea Cecilei Bartoli, în două arii de operă, unde excesul muzicii baroce, amplificată la maximum, ilustrează perfect emfaza declarațiilor lor. Dimpotrivă, Cordelia șiuieră fără să poată articula ceva. Fiica cea mică este alungată și de aici începe căderea bătrînului rege pe drumul către ultima înțelepciune în inima nopții. Lear devine un exilat al zilei. „Lumina se înstrăinează de el, se îndepărtează”. Cîteva elemente de decor traversează acest spațiu accidentat, unde actorii sunt realmente tot timpul în primejdie, pe scîndurile ce acoperă sănțul de sub ei: un copac cu brațe desfrunzite, un sir de pantofi, legăți cu o sfoară, tras de-a lungul shinelor, universul becketian e aproape. Spectacolul propune o „călătorie pînă la capătul nopții”, căci „noaptea e o întîlnire cu adevărul ascuns, cu necunoscutul din noi”. Gavril Pinte a extras din tragedia Regelui Lear miezul de spaimă, de neliniști ce se trezesc la căderea nopții, departe de certitudinile energice ale zilei, cînd ochiul închis afară înăuntru se deșteaptă. În același timp, spectacolul e extrem de direct, o „metafizică” construită cu mijloace teatrale concrete, un superb exercițiu de echilibristică pe marginea hăului. Dar hăul ce se deschide sub picioarele noastre e cît se poate de real, se joacă aproape de spectatori, cu o anume complicitate, dar care nu distrugă impresia a ceea ce Kantor numea „teatrul morții”. Imaginea vie a OMULUI ieșind din tenebre și care e capabil să-și măsoare noua sa condiție umană și conștiința sa tragică, în fața destinului, la o scară implacabilă și definitivă, cea a morții. *In inima nopții* poate deveni astfel o întîlnire cu noi însine, cu spaimea de „dincolo”, cu speranța de a ne regăsi mai puternici, odată cu lumina zilei regăsite. „Eu știu cum e când mor și cînd ești viu” sunt ultimele cuvinte ale bătrînului rege, revenit dintre morți.

Scurt jurnal de festival. Ce-am făcut de ziua lui Shakespeare

Cristina MODREANU

7

Sâmbătă, 23 aprilie 2016, Craiova. Am celebrat presupusa zi de naștere a lui William Shakespeare printr-o cură intensivă de teatru. Ziua a început în foaierul Teatrului Național la o conferință de presă cam improvizată susținută de Thomas Ostermeier și câțiva dintre actorii din spectacolul care avea să se joace seara, *Richard III*, o producție Shaubuhne am Lehniner Platz. Ostermeier a subliniat că nu e posibil decât un eșec, dată fiind presiunea de a juca o unică reprezentare (n-au fost bani pentru mai multe) chiar de ziua lui Shakespeare, într-o sală plină de critici din toată lumea (a doua zi începea ceremonia Premiile Europa pentru Teatru, iar o parte dintre participanți sosise deja). Din fericire, s-a dovedit că nu a avut dreptate. La întrebarea cu iz patriotic local a unei doamne de la televiziune (de tipul, deja celebru, „cum vă place pe la noi”), actorul Lars Eidinger a răspuns elegant că se bucură de ocazia dată de teatru de a călători în locuri care altfel n-ar fi pe lista orașelor în care ar vrea să-și petreacă vacanța. Un adevărat exemplu de răspuns diplomatic, potrivit mai ales pentru o urbe cu ambiiții de Capitală Culturală Europeană (confirmate de investiția apreciabilă în acest eveniment). Din păcate, nici Craiova nu a trecut mai departe în cursa pentru acest titlu, nici primăria orașului nu se simte prea bine, fiind cercetată de DNA chiar înainte de alegerile pe care speră să le câștige din nou. În politica românească intrigile se țin lanț în anii electorali mai ceva ca în piesele lui Shakespeare.

*Richard III* • foto: Arno Declair

De la ora 16.00 am făcut insolație așteptând sub un soare neierător, în mijlocul unui grup de oameni comasați pe treptele Universității din Craiova, deschiderea ușilor către holul amenajat pentru instalația *Julius Caesar* creată de Romeo Castellucci (mulțumesc Natașa Raab pentru că ai împărțit umbrela cu noi și Tompa Gabor pentru că ne-ai făcut așteptarea mai ușoară cu glume cu specific teatral!). M-am bucurat să văd un asemenea interes pentru experimentul teatral, mai ales că am trecut, în 2010, când l-am invitat pentru prima dată pe Castellucci în România cu spectacolul *Hei, Girl!*, prin binecunoscuta fază de reproș „Asta nu e teatru, de ce l-ai invitat în FNT?”. Ce-i drept, între timp a apărut

o nouă generație de tineri creatori de teatru, iar scările de la Universitate erau pline mai ales de ei, ceea ce m-a ajutat, cinci ani mai târziu, să văd partea (ceva) mai plină a paharului.

Au urmat câteva momente de suspendare a realității - o realitate destul de neprietenoasă, de vreme ce spectatorii din primele rânduri au fost nevoiți să se așzeze direct pe marmura rece din holul maiestuos - și de accesare într-o dimensiune paralelă, pe care Castellucci se pricepe atât de bine să o convoace prin atacarea din direcții complet imprevizibile a subiectelor alese. În acest caz, folosește câteva monoloage din piesa lui Shakespeare *Julius Caesar* ca pretext pentru un studiu asupra sursei vorbirii,

Journal Entry. How I spent Shakespeare's Death Anniversary

Reporting from the same festival, Cristina Modreanu is focusing on Europe Theater Prize, a 15 years old event hosted this year by the city of Craiova at the end of Shakespeare International Festival. More than 100 theater critics from all over the world came to the city and took part in the events organized around the award ceremony: live representations of theater productions, lectures on the activity of the awards receivers and debates regarding new tendencies in theater. In the exact day of the anniversary the author of the article ran from Romeo Castellucci's instalation with Julius Caesar to the presentation of Richard III directed by Thomas Ostermeier, both included in the program as former awardees of Europe Theater Prize - New Theater Realities.



foto: Florin Chirea

cercetând geneza elocvenței (la propriu, prin introducerea unei camere de luat vederi minusculе printр-un endoscop până în apropierea corzilor vocale ale unui actor) și punând apoi obiectul de studiat în perspectivă, printр-o distanțare ironică (un alt actor, extrem de în vîrstă, se mișcă greoi în scenă, singurele sunete auzite fiind cele ale microfoanelor montate în toga sa roșie, iar celebrul monolog al lui Marc Antoniu a fost rostit de un actor lipsit de corzile vocale, ale cărui emisii mute se auzeau vag și ininteligibil, doar grătie unui microfon atașat pe piept, care preluă vibrațiile). Și încă instalația era incompletă, ea fiind concepută, în versiunile anterioare, astfel încât să includă mai multe personaje, mai multe obiecte și...un cal, pentru a cărui prezență nu s-a putut obține permisiunea Universității din Craiova. Totul până la animale în mediul academic!

Castellucci însuși, care a declarat pentru The Telegraph¹ că speră ca oamenii să nu știe ce să spună la finele fiecărei reprezentații cu *Iulius Caesar* al lui, ar fi fost foarte fericit să vadă atât de mulți oameni nedumeriți în holul Universității craiovene. Arhitectura de prestigiu a

1. <http://www.telegraph.co.uk/culture/4724397/Sick-joker-or-avant-garde-saviour.html>

clădirii fusese transformată - benefic, după mine - într-un spațiu al dubiului, al chestionării, al dilemelor existențiale, știrbit fiindu-i aerul marșal și definitiv, păzit cu strășnicie de cerberii academicici. Iconoclaștii se potrivesc cel mai bine în clădirile Academilor - ar trebui gândit un program special în acest sens.

A urmat spectacolul *Richard III* - în viziunea lui Thomas Ostermeier, cu Lars Eidinger în rolul titular, care a confiscat practic spectacolul, lăsându-ne să medităm uimiți la infinita lui versatilitate actoricească, capabilă să redea șerpuirea imorală a celor fără coloană vertebrală, atât de populară în lumea reală.

Ar fi fost bine ca ziua lui Shakespeare la Craiova să se încheie astfel, dându-ne măcar pentru o vreme senzația că putem participa la concertul teatral al lumii, că ne ridicăm la nivelul acesteia - mai ales că eforturile de organizare fuseseră uriașe, costurile la fel... Dar nu - un alt fel de discurs a urmat când, în decorul cald încă al spectacolului, au sărit câteva personaje civile - criticii Octavian Saiu, Ludmila Patlanjoglu, actorul Ion Caramitru - pentru o festivitate ad-hoc de premiere, despre care nici organizatorii nu știau prea multe. Singurul premiu anunțat a fi acordat în seara respectivă era Premiul Internațional Shakespeare.

Acesta avea să-i revină lui Thomas Ostermeier, căruia se pregătise să-i facă laudatio George Banu. Dar până să se ajungă acolo s-a produs o detură de peste 40 de minute (eu am cedat după doar 10, dar relatările converg), timp în care nou înființata secție teatrologie a AICT a decernat două distincții, domnilor Emil Boroghină (initiatorul Festivalului Shakespeare) și domnului Ion Caramitru - pentru meritul de a fi jucat roluri din piesele shakespeareiene. Dincolo de meritele incontestabile ale celor doi, se observa regia primitivă a acestui moment și atmosfera tip hei-rup, amintind de ceremoniile improvizate din casele de cultură provinciale, unde se apelează la asemenea *impromptu*-uri ca să mai fie „prinsă” lumea în sală. Lumea emancipată de la Craiova s-a ridicat însă și a plecat, refuzând să fie astfel „arestată”, iar invitații străini aflați în sală (a doua zi începea ceremonia acordării Premiilor Europa pentru Teatru) au continuat să întrebe și în zilele următoare ce se întâmplase de fapt. Ar trebui acordat un premiu cuiva și pentru talentul cu care reușim să ne facem de râs la nivel internațional!

Shakespeare e cheia pentru tot

Singura parte reținută de presă din „discursul de mulțumire” al actorului/director/președinte Ion Caramitru a fost aceea legată de „cultura română care trăiește un coșmar” - în traducere, pentru cine nu cunoștea situația inflamată de ceva timp, „cultura română pândită de reformă”. Înscriindu-se în rândul „gate-keeper-ilor”, apărătorii ai status-quo-ului, președintele UNITER a jucat un nou rol, foarte similar celor shakespeareiene pentru care era premiat - rolul salvatorului culturii române. Peste două zile cerea și public demisia ministrului Culturii, Vlad Alexandrescu, singurul ministru care a încercat în ultima decadă o reformă în mai multe domenii culturale. Apărătorii status-quo-ului au învins, ceea ce, în domeniul teatrului înseamnă că fotoliile lor de directori sunt în siguranță.

Ceea ce mă face să revin la ziua de dinainte de aniversarea de 400 de ani a lui Shakespeare, când ne-am strâns în piața „Mihai Viteazul” din Craiova pentru a vedea *În inima noptii. Episodul Lear*, un altfel de Regele Lear adaptat de regizorul Gavril Pinte, care a luat distanță față de piesă, adăugându-i fragmente din eseurile lui George Banu.

Mi s-a confirmat din nou că fiecare dintre noi citește altfel o piesă de Shakespeare, în funcție de ceea ce trăiește în momentul reîntâlnirii cu el: eu am înțeles, grație spectacolului lui Gavril Pinte, jucat în decorul construit de Roxana Ionescu ca un teren minat, periculos, în mișcare, cum se face că celor aflați la putere le este atât de greu să renunțe la ea. Nu mă gândisem niciodată ce sfâșiere interioară poate produce abandonarea puterii, reîntoarcerea la anonimat, pierderea adrenalinei care vine o dată cu capacitatea de a decide cu privire la alții, de a-i domina. Lear apare aici ca un spectru al acestei retrageri, al golului pe care nimic nu pare să-l poată umple și care îi lasă înainte numai drumul spre „ieșirea din scenă”. Cum să gestionezi acest „gol”, cum să faci să te reinventezi - iată adevarata dilemă, pe care majoritatea celor atinși de virusul puterii o evită sistematic, fiindcă se tem de ea. Cât despre Cordelia, ea este imaginea celor pedepsiți pentru că încearcă să spună adevarul, dovada că acest curaj nu aduce cu el vreo răsplătă terestră, ci numai liniștea conștiinței, convingerea că ai făcut ce trebuia făcut, contribuind după puterile tale la echilibrul moral al lumii. E mult, e puțin? Shakespeare ne lasă pe noi să decidem.

Premiile Europa pentru Teatru 15. Craiova - superpower teatral

De 15 ani niște premii călătoresc prin Europa: au trecut, la edițiile anterioare, prin Taormina (primele 9 ediții), apoi Torino, Salonic, Wroclaw, St Petersburg și alte locuri alese din lume, iar anul acesta s-au opri la Craiova. Dacă la începuturi Premiile Europa pentru Teatru ofereau întâlniri live cu opera celor premiați, odată cu instalarea crizei au fost sărite câteva ediții (premiile se ofereau anual), iar când festivitatea găsește un festival gazdă eforturile sunt reduse la numai



Last dream on earth • foto: Florin Chirea

câteva producții live, restul premiaților fiind prezenți prin conferințe, cu imagini video și/sau performance-uri.

Ediția cu numărul 15 desfășurată la Craiova (cu sprijinul generos al Institutului Cultural Român) a inclus un mix din spectacole live și prezintări. Premiul Europa pentru Teatru a revenit coregrafului suedez Mats Ek, recunoscut în lume ca o personalitate fondatoare a coregrafiei contemporane. Ajuns doar la cea de a XIII-a ediție, Premiul Europa Noi realități teatrale a fost acordat unei selecții de artiști dintre care doar unii au ajuns să fie cunoscuți de publicul din România: Viktor Bodó (Ungaria), Andreas Kriegenburg (Germania), Juan Mayorga (Spania), National Theatre of Scotland (Scoția/Marea Britanie) și Joël Pommerat (Franța). Sunt bucuroasă că pe cel din urmă l-am putut prezenta pentru prima dată în România la ediția din 2008 a Festivalului Național de Teatru. Mai puțin bucuroasă sunt să văd că, deși artiștii români sunt și ei propuși de ani de zile pentru aceste premii, până acum nu le-a revenit nici unul. Ar fi fost un moment bun să fie celebrați la ei acasă.

Dintre spectacolele live propuse criticiilor din toată lumea sosiți la Craiova special pentru Premiul Europa, cel al Teatrului Național Scoția ne-a deschis o altă dimensiune, din ce în ce mai intens explorată de artiștii contemporani: dimensiunea sonoră. Într-o sală de teatru scufundată în tăcere, fiecare spectator avea o pereche de căști, prin intermediul cărora se conecta la un univers sonor complex, alcătuit din muzica live, produsă pe scenă de patru muzicieni, dar și dintr-o colecție de sunete atent mixate care colorau un peisaj multidimensional. Prezentând în paralel două povești - cea a primei călătorii a unui om în spațiu și cea a călătoriei unui băiat din Africa pe continentul european - spectacolul *Last Dream on Earth* obliga la o conștientizare emoționantă a stării migranților contemporani, problemă acută în Europa zilelor noastre. E un prilej de gravă meditație să constați că mai repede și fără accidente majore a ajuns Iuri Gagarin în spațiu în 1961 decât reușește în 2016 un refugiat african să ajungă pe țărmul continentului european. Măcar artiștii să aibă dreptul de a pune întrebarea: încotro se îndreaptă omenirea?

Anghel Damian, consilier pentru teatru al ministrului Culturii:

„Deși generația mea a fost educată în afara comunismului, acea frică ni s-a transferat”

interviu realizat de Pompilius ONOFREI



foto: Andrei Runcanu

Pompilius Onofrei - Având în vedere că suntem la jumătatea anului în care Ministerul Culturii și-a propus pentru prima dată după 1990 o reformă a instituțiilor de spectacol – prin modificări și aduceri la zi ale legilor ce determină direct funcționarea acestora – și cum între timp s-a schimbat și ministerul Culturii, întrebarea ar fi: reforma continuă sau nu? Un răspuns ferm.

Anghel Damian - Pot să spun cu fermitate că reforma continuă, poate nu într-un ritm atât de alert. S-ar putea să fi fost și vina noastră că am încercat să impunem un ritm pentru care - am mai spus-o, cred – ministerul nu are resursele necesare. Ca structură, ca organizare administrativă – acesta nu se poate încă adapta pe cât de constructiv s-ar dori la viteza asta de reformă. Dar procesul va continua, iar doamna ministru Corina Șuteu are planuri concrete în acest sens – exact (ca să parafrizez întrebarea)

prin 'modificări și aduceri la zi'. Tocmai asta mi se pare foarte important: aducerea în timpurile și la vremurile noastre a unor legi care, cumva (fie din circumstanțe nefericite, fie din rea-voință) au ajuns să fie nereprezentative tocmai pentru aceste vremuri.

P.O. Si care ar fi pașii concreți pentru realizarea acestei reforme acum, cu un nou ministru care, cum spui – e determinat să o continue?

A.D. În puține cuvinte – pașii concreți i-ar reprezenta în principal anumite propunerile de modificări legislative pe Ordonanța 21/2007, adică numita Legea a teatrelor și a instituțiilor de spectacol și de concert; de asemenea – pe Legea 189/2008, adică cea a Managementului instituțiilor de cultură. Ne gândim intens să aducem anumite modificări precise, în acord cu cerințele din sistem și cu acordul părților, care vor fi cel mai probabil supuse unor dezbateri publice, iar mai apoi trecute (cu toate completările rezultate din proces) printr-o Ordonanță simplă pe Legea de abilitare. Acum, sigur: dacă dezbaterea publică va conduce la ideea că reforma nu este neapărat dorită în spațiul public - acești pași nu vor fi făcuți, dar Ministerul are în intenție câteva propunerile interesante. Trebuie privit atent în ce măsură mediul profesional este pregătit și dispus să accepte aceste propunerile, iar dacă lucrurile se dezvoltă pozitiv Ministerul Culturii va împinge aceste inițiative mai departe.

P.O. - Scandalul de la Opera Română - trebuie să ne referim și la acest aspect al cotidianului socio-cultural autohton – a scos la iveală disfuncții administrative care afectează profund calitatea artistică a producțiilor din instituțiile de spectacol românești și diminuează anvergura lor internațională (lucru valabil și pentru teatre): dacă ar depinde de tine, ce măsuri ai luate (sau cum ai consilia-o pe doamna ministru al Culturii) pentru a permite o deschidere

a ferestrelor instituțiilor de spectacol din România spre scena internațională?

A.D. Aici e o discuție extrem de amplă. N-aș vrea să vorbesc prea în detaliu, sau punctual despre cazul de la Operă, pentru că: odată – este încă un subiect foarte sensibil și-atunci orice lucru poate fi interpretat și interpretabil, dar și pentru că (în al doilea rând) – nu reprezintă neapărat domeniul meu de activitate. Însă e evident că acest caz pleacă de la aceeași lege a teatrelor și a instituțiilor de spectacol și concerte, deci folosindu-mă de cazul de la Operă, aş putea face o descriere a ceea ce se întâmplă astăzi în teatrul românesc, spre deosebire de ce se petrece pe majoritatea scenelor din Europa. La noi uriașă majoritate, peste 90%, funcționează în sistemul de teatre de repertoriu. Sunt acele structuri clasice cu un repertoriu stabil, fix, la care se mai adaugă în fiecare stagiu un număr minimal de premiere, cu spectacole care se joacă timp de mulți ani de către o trupă care în mod normal s-ar spune că se dezvoltă împreună, că își crește actorii mai tineri, rodându-i cu ajutorul celor bătrâni într-un soi de comuniune presupus fericită. Din păcate realitatea este oarecum diferită. Avem multe teatre de repertoriu care cumva se supun administrației de acest tip, însă funcționează ca o struțo-cămilă și deviază – mai ușor, sau mai vehement – spre teatrul de proiect. Pe când în Europa, dacă privim mai atent scenele semnificative din marile centre culturale – principala formă de instituție de spectacol este cea de *project*. În zilele noastre constatăm că un astfel de tip de teatru, cel de proiect, are șanse mai mari și produce o mai bună desfacere a absolvenților pe piața muncii decât în teatrul de repertoriu. Din păcate în cazul nostru structurile sunt încă tributare inerției moștenite din comunism, pe formula de fabrică, cu muncă normată. Actorul este remunerat în primul rând în funcție de vechime și nu de performanță, iar un actor Tânăr poate, de exemplu, să joace în șapte



foto: Adi Bulboaca

spectacole – dar să primească de șapte ori mai puțini bani decât un angajat care nu mai joacă, dar care are o vechime de 40 de ani... și cumva toate lucrurile astea trebuie aduse spre un echilibru.

Eu nu sunt adeptul exclusiv al vreunei din aceste variante, ci spun mai degrabă că trebuie să ne uităm bine la cum arată în momentul de față piața muncii în domeniul teatral și cum ar putea funcționa instituțiile în aşa fel încât să producă nu doar proiecte de calitate, dar și un loc unde artiștii să fie respectați, bine remunerati și totodată îndrumați înspre calitatea actului artistic și nu spre cantitatea producției de muncă minimal-normată – trei-patru piese noi pe an, c-aşa ni se cere – iar la finalul stagiunii tragem linie și, dac-avem 70% grad de ocupare a sălii, toată lumea pleacă fericită acasă, mai ales pe data de 15 ale lunii cu salariul atât-cât-știm- că-e, dar mai ales cu ideea că s-a produs un act de cultură... și revenind la cum cred eu că ar trebui să arate o instituție de spectacol în secolul 21, într-o țară din Uniunea Europeană – cred foarte tare că instituțiile de spectacol ar trebui să-și facă un proces de autocritică și să vadă exact care este scopul și menirea lor. Care le este publicul sănătos, pentru că nu poți să spui – ca instituție de spectacol din mileniul III – că publicul tău sănătos îl reprezintă toată lumea. Pentru că în momentul acela, de fapt, te descalifici, nu ai deloc sens. Și trebuie să te reorientizezi spre componenta educațională a actului de cultură, pentru că, dacă stăm puțin și analizăm real, publicul de astăzi este un public care vine

la teatru dintr-o obișnuință și dintr-o educație primită acum 15-20-25 de ani, iar publicul Tânăr este din ce în ce mai puțin. Așa vom ajunge în scurt timp într-o perioadă când gradul de ocupare al sălii nu va mai fi de 75-80%. Realitatea este că teatrele și instituțiile de spectacol funcționează în mare parte dintr-o anume inerție, dintr-un prestigiu vechi, unul de demult care încă mai produce spectatori... dar odată cu schimbul de generații lucrul ăsta nu se va mai întâmpla și va exista un soi de moarte instituțională, dacă cuvintele nu sunt prea dure.

P.O. Dar, referindu-ne la public, sigur, dacă tot acest sistem se schimbă sau, hai să nuanțăm, se hibridizează înspre sistemul occidental – cel de teatru de proiecte, cel de reprezentări în număr limitat și aşa mai departe - publicul, automat, va fi reluctant la început față de nouul sistem pentru că este 'tradițional' învățat.

A.D. Absolut, dar orice schimbare se produce cu o rezistență. Asta nu înseamnă, totuși, că nu trebuie să ne schimbăm. Bine, aici e vechea discuție între conservatori și reformiști, e o discuție de când lumea, nu am inventat noi roata. Doar că face parte din procesul clasic al evoluției. Nu poți să produci schimbare fără să ai niște efecte, unele, să-ai putea, neplăcute. Dacă stăm puțin să ne uităm – nu în teatru, în alte domenii – la ce se întâmplă astăzi în lume și în Europa, vedem că reformele se produc cu greutate, cu rezistență, cu ieșiri în stradă, cu revoltă. Nu mai devreme de o lună de zile, artiștii din Franța au avut o grevă

generală pentru că se aduceau anumite modificări în statutul lor și, efectiv, au spus: „Până aici! E dreptul nostru!” și s-au revoltat. Revolta artistului român stă cel mult în a pune un status pe Facebook sau în a comenta cu sonor mic la o bere, în timp ce de fapt nu acționezi deloc și nu-ți manifestă nisi dorința de schimbare sau... nici măcar dorința de conservare nu și-o mai manifestă oamenii. E o inerție înspre aproape nicăieri, din păcate.

Noi n-ar trebui să ne gândim doar la spectatorul de astăzi, noi trebuie să ne gândim la publicul de mâine, aici este marea problemă, de fapt. Dacă e nevoie să ai un sacrificiu de unul-doi ani de zile pentru a-ți educa și a-ți construi două-trei generații viitoare, personal, cel puțin aş cum văd eu lucrurile, aş spune de fiecare dată: „da, asta e calea, asta e drumul”.

P.O. Rămânând la schimbările acestea foarte concrete care ar trebui să se întâpte: anul ăsta au avut și vor mai avea loc evaluări de final de mandat și concursuri pentru mai multe teatre naționale. Cum a modificat concret Ministerul Culturii caietele de obiective, neschimbate de decenii, ale acestor

INTERVIEW | Anghel Damian: My generation was not educated in communism but that specific fear was somehow transferred to us

Counselor for theater of the former and of the current minister of Culture Anghel Damian is a young actor deeply connected to the independent stage in Romania but also involved in institutional reform. He contributed to the new politics for the national theaters and in the same time he is very aware of the needs of his generation. In this conversation with Pompilius Onofrei Anghel Damian is talking about these needs and the opportunities to meet them as part of a very difficult reform.

entități, dar mai ales sunt curios cum crezi tu c-ar trebui să arate un Teatrul Național din România secolului 21?

A.D. Știi, ăsta a fost unul din obiectivele mele personale. Să ne uităm peste cum arată caietele de obiective și ce cerințe are de fapt autoritatea asupra teatrelor. Cum își dorește această autoritate să arate teatrele. Și principalele modificări au fost: o mai mare deschidere spre spațiul universitar, spre spațiul pre-universitar și spre parteneriate cu teatele independente. În caietele de obiective ale teatrelor care au fost supuse unor concursuri de management a apărut această obligativitate de a face producții cu companii independente, parteneriate cu universități sau facultăți cu profil teatral și programe pentru tineri, elevi și studenți. Și aici e o discuție de avut. În mod clasic, poate că aceste caiete de obiective sunt destul de orientate, de direcționate. Managerul nu are neapărat o libertate prea mare pentru că deja primește niște obiective foarte clar trasate, adică i se ia puțin din marja de acțiune, dar dacă ne vom uita în trecut, această libertate de acțiune nu a produs neapărat nașterea unor programe de însemnatate în prea multe teatre, ci a determinat inertia de care vorbeam mai devreme. Și-atunci – poate e nevoie de un kickstart, de un impuls, pentru ca teatrele să prindă un bun mers, chiar din mers.

P.O. Ce ne facem cu fenomenul celălalt, al independentilor, care este extrem de exploziv în ultima vreme, cel puțin în marile orașe culturale ale României și nu neapărat privit cu ochi buni de toată lumea? Unora le-ar plăcea să îi pună pe toți independentii într-o oală pe care să scrie – dau un exemplu – „șomeri”. Care e diferența între „independent” și această grămadă de „șomeri”, așa, cu toate ghilimelele de rigoare?

A.D. Aici se nasc foarte multe discuții. Adică, doar dacă vorbim despre ce înseamnă „independent” – astăzi auzim o mie de păreri diferite. Fiecare, în felul lui, are dreptate când susține că „independent” înseamnă ceva. Și, până la urmă, „independent” înseamnă ceea ce înțelege fiecare om să credă pentru el. Eu aş folosi termenul de freelancer, mi se pare mai potrivit cu ceea ce se întâmplă de fapt. Un independent este

cineva care are libertatea de a-și alege proiectele, fie în teatre instituționale, fie în companii private sau de a-și construi singur proiectele în spații alternative și pe scena independentă. Este cineva care nu are siguranța unei finanțări ce vine cu exactitate, trimestrial și pe categorii de buget. Cineva care nu are siguranța unui spațiu de joc, nu are siguranța zilei de mâine și cu toate astea are siguranța actului artistic, fie el reușit sau nu. Și mai are siguranța că asta vrea să facă și asta face.

Din experiența mea directă independentii au nevoie de două lucruri: de un spațiu (care, din păcate, astăzi se găsește din ce în ce mai greu și pentru instituțiile de stat, dară-mi-te pentru cei independenti) – și-atunci ar fi ideal ca și companiile private, dar și cele de stat să funcționeze sub același acoperiș. Șta ar fi un gest de normalitate pentru instituțiile de cultură să permită companiilor private să își desfășoare – în zilele în care companiile de stat nu au activitate neapărat, cum ar fi ziua de luni – activitatea în teatru. În al doilea rând, independentii au nevoie de finanțare. Politica implementată de minister în acest an este de a crea diferite linii de finanțare, care să nu încurajeze numai producția unor spectacole pe care după aceea artiștii independenți să se chinuie să le plaseze undeva, ci să ofere linii de finanțare care să le permită o dezvoltare a organizației acestui sistem independent, fie el micro- sau macro-, fie la nivel de companie, ori chiar la nivel de sistem global – al independentilor.

P.O. Și într-o notă mai personală: ai participat direct la mișcarea „UNATC, reformează-te!”. De acolo și-a și tras, într-un fel sau altul, faptul că acum lucrezi într-un minister care anunță intenții reformatoare, pierzându-și înșuși ministru pentru asta. După aceste experiențe, mai crezi că este posibilă reformarea educației și culturii în România anului acestuia, 2016?

A.D. Aici, dacă îmi permiti, o să fac o dedublare schizoidă între eu – consilierul și eu – actorul independent. Dacă ar fi, astăzi, să nu mă identific deloc cu ideea de consilierat, recunosc că m-aș îndoi de șansele de reformă. M-aș îndoi, pentru că au fost destule semnale nefericite și... mă

rog, aş vrea să mă opresc aici, n-aș vrea să dezvolt neapărat subiectul ăsta. Deci eu – actorul independent am o retință în a mai crede în reformă. În orice caz, dacă nu se produce o schimbare de mentalitate, măcar la nivelul generației mele sau generației apropiate mie. Care, indiferent ce s-ar spune, în majoritate de fapt, este o generație – și-aici s-ar putea să-mi atrag foarte multe antipatii pentru asta, dar totuși am curajul să spun – e o generație fricoasă.

P.O. - Fricoasă?!

A.D. - Da. O generație care de multe ori nu are curajul să spună lucrurilor pe nume într-un mod direct în acele momente în care ar conta. Șta e un lucru care mă preocupă de ceva timp, cumva... deși generația mea a fost educată în afara comunismului, acea frică ni s-a transferat: frica de autoritate, frica de șef, frica de „așa nu se face”, frica de a sparge puțin canoanele.

Ori, să nu uităm că meseria noastră este una care ar trebui să fie lipsită de frică sau, în orice caz, ar trebui să fie creativă... Iar actul de creație este în sine un act de revoltă. Eu așa îl văd. Sau așa ar trebui să fie. În același timp, eu – consilierul n-am voie să nu cred în reformă. Și, cel puțin cât voi fi la Ministerul Culturii, voi face tot ce pot și cât știu eu mai bine. Acum, nu pretind că ce fac este ideal, sau că reprezent un adevară absolut, dar fac după cum mă ghidează conștiința și sunt obligat să cred în reformă, altfel n-aș mai avea niciun motiv pentru care să rămân în administrație.

P.O. - Și-această conștiință (că tot ai pomenit cuvântul), există la cote acute, încă, în Anghel Damian?

A.D. - Da. Și mă trage de mâncăzi de zi, în diferite chestiuni și probleme. Și mă bucur că există, și mă bucur că e încă acolo, și aştept revenirea la statutul de... independent, ca să se manifeste din nou creativ.

VIAȚA DE DINCOLO DE SCENĂ A UNOR SPECTACOLE LEGENDARE

ARHIVA
REMIX

Arhiva Remix - revitalizarea arhivelor teatrale, proiect de cercetare realizat de Asociatia Romana pentru Promovarea Artelor Spectacolului în colaborare cu Centrul de Excelență în Studiu Imaginii - CESI și în parteneriat cu Asociația Internațională a Criticilor de Teatru - România, își propune să readucă la viață în cadrul unei serii de prezentări multimedia spectacole legendare ale scenei românești. Echipe de masteranzi ai CESI au reconstituit, în urma cercetării de arhive, opt spectacole legendare:

- Revisorul* regia Lucian Pintilie
- Cum vă place* regia Liviu Ciulei
- Umbră* regia David Esrig
- Bertoldo la curte* regia Valeriu Moisescu
- Regele Lear* regia Radu Penciulescu
- Rinocerii* regia Lucian Giurchescu
- Efectul razelor gamma asupra anemonelor și*
- Să îmbrăcăm pe cei goi* ambele în regia Cătălinei Buzoianu

Dosarul de față include pe de o parte texte scrise de critici de teatru, iar pe de altă parte, o selecție din materialele generate de cercetarea masteranzilor CESI, inclusiv fotografii realizate de aceștia.

Cristina Modreanu - *inițiator & coordonator de proiect*

Arhiva Remix or how to Revive Theater Archives

The special Dossier Arhiva Remix is part of the cultural project with the same name developed in the past months as a partnership between Romanian Association for Performing Arts and CESI-Center for Excellence in Images Studies, with support from International Association for Theater Critics-Romania and funding from AFCN. The Dossier includes texts and photos discovered in the archives or specially written in the process of revisiting eight famous productions in which recent history of Romanian Theater is taking pride. The authors are both critics and CESI students involved in the project for the reconstruction of these productions benefiting new generations.

Arhiva Remix
Proiect cultural
co-finanțat de AFCN



Rodica Negrea, despre *Efectul razelor gamma...*

„Cătălina Buzoianu și Olga Tudorache sunt pentru mine și Nord și Sud, și Est și Vest pentru totdeauna”

14



foto: Alexandru Maxim

Ilinca Urmuzache: Vrem să începem cu faptul că spectacolul a avut premiera la finalul anului 1977 și voi am să vă întrebăm cum ați simțit că acest spectacol a avut atunci efect asupra publicului? Mai ales că piesa fusese scrisă cu doar câțiva ani înainte, iar scriitorul era american. Ați avut probleme cu acest text?

Rodica Negrea: Cred că textul a apărut în repertoriul teatrului în primul și în primul rând pentru că l-a vrut doamna Olga Tudorache. Era proaspăt numit director domnul Dinu Săraru și probabil că s-au suprapus intențiile de viitor ale amândurora – ea să joace în această piesă, el, să deschidă un program vizionar, modern, de secol XX, cu un repertoriu bazat pe literatura ultimului timp, conectat la teatrul internațional. Din punctul ăsta de vedere era ceva foarte nou și un aer foarte viu, care i se datora, după o perioadă destul de prăfuită după care el venea.

Cristina Modreanu: Încercase și domnul Radu Penciulescu să facă același lucru în anii 60.

Rodica Negrea: A, bine, de la Radu Penciulescu până la el a fost o perioadă care are o altă amprentă, dar din câte îmi mai aduc aminte și cred că îmi aduc bine aminte, Radu Penciulescu a fost un reper pentru domnul Dinu Săraru, ca program, ca orientare. Deci, pe scurt: cum de? Uite de-aia, că aşa au vrut! Dar mintea unui director nu ajunge când nu ai și în jurul tău oamenii care să te ajute, să ducă departe gândul, să ajungă viu, în fața spectatorilor. Și a avut un aliat extraordinar, Rapaport se cheme¹, care era secretarul literar și care avea o arhivă de piese de teatru adunate probabil cu relații în Occident și care avea o pregătire excepțională. Deci, doamna Olga Tudorache a vrut acest spectacol, probabil domnul Rapaport i-a dat textul, probabil i-a plăcut foarte mult, mai mult ca sigur, tot cu senzații moderne și vizionare, a impus și distribuția, pentru că a fost ideea ei. Bătălia cu Dinu Săraru

și cu trupa Teatrului Mic a fost atunci să își impună trei studente pentru că bineînțeles că la vremea aceea în spectacole juau actrițele teatrului, chiar așa un spectacol în care să arunci niște copii în rolurile de copii, viitoare actrițe nu prea exista... Dinu Săraru a venit, a văzut examenul din primul an de actorie, a zis da și după aceea tot voința Olgăi Tudorache a fost Cătălina Buzoianu. Cătălina era, cum se zice, pe cai mari, era în vîrf. Eu știu de ea de când eram o adolescentă, încă nu eram cred în ultimul an de liceu, înainte de a mă hotărî să dau la actorie, cred că eram chiar mai mică dar informată, deși atunci în provincie vedeați teatru numai în turnee. Totuși, erau televiziunea, radioul, informațiile circulau, era un curenț care funcționa și cultura avea un loc de onoare. Televiziunea pentru mine a însemnat foarte mult ca informație, extraordinar de mult, pot spune că m-a format. Deci de Cătălina știam, deja la Piatra Neamț făcuse „Tinerețe fără bătrânețe” și carteia ei de vizită era acea dramatizare pe care o făcuse după Dimitrie Cantemir, „Istoria Ieroglifică”, s-a vorbit despre ea extraordinar. Aceasta este începutul „Efectului razelor gamma...”

Ilinca Urmuzache: Ați menționat-o pe doamna Buzoianu, care era relația de atunci, cum a decurs totul, era dificil de lucrat împreună?

Rodica Negrea: O, a început iadul! Jihadul! Pentru că ea ne trata ca pe niște actrițe. Practic, noi eram niște adolescente, mai mult sau mai puțin libere și raportul ei cu noi nu includea menajamente, mai concret dădea cu noi de toți peretii. A fost foarte, foarte greu.

1. Radu Nichita Rapaport, secretar literar al Teatrului Mic

Acum mă refer numai la mine, nu mă refer la celelalte colege ale mele, Angela și Adriana, dar a fost extrem de greu. A fost atât de greu până am realizat unde sunt și ce-i cu mine acolo. Practic, să fac o săritură de la condiția unei adolescente care știe că vrea să facă meseria asta, dar exprimarea concretă e că spune niște poezii mai bine sau mai puțin bine, că mai poate să spună un monolog și până la a compune, a construi un rol este o distanță enormă, infinită, iar pentru mine lucrul la „Efectul razelor gamma...” a valorat mai mult decât un alt institut de teatru și film. În acele câteva luni de zile a trebuit să învăț ceea ce trebuia să învăț în patru ani de zile. O viteză cosmică în care trebuia să intru și să recuperez tot. Am spus întotdeauna lucrul acesta și îl repet, e clar, sigur, fără Cătălina Buzoianu nu aş fi fost aici. Ei îi datorez totul, a fost o școală întreagă lucrul la piesă și de la acel moment, datorită ei am învățat ce înseamnă să construiești un rol, ce înseamnă să te gândești la un rol, ce înseamnă rolul personajului într-o vizuire de ansamblu a regizorului. Cătălinei îi datorez un mod de a gândi, un mod de a vedea teatru, un mod de a lucra cu mine și cu ceilalți. Este ceva care a rămas definitiv și față de care am un respect enorm pentru că sunt foarte conștientă că dacă nu mă întâlneam cu ea probabil că nici nu aş fi gândit și privit lucrurile aşa cum le privesc. Îmi spunea la repetiții aşa: „Măi” și striga la mine, „ai toate datele, eşti drăguță, o să vină lumea și o să zică <<Vai, ce fetiș!>> dar pe mine nu mă interesează, dacă tu nu dai dimensiune personajului, dacă nu eşti în același timp Sfânta Ioana, Marie Curie și Julieta, n-am făcut nimic și eu îmi ratez spectacolul.” Eu mergeam acasă și încercam să înțeleg ce înseamnă asta. Într-un târziu am înțeles ce înseamnă și ea a zis: „la uite cum s-a deschis și ea, ca o varză”. Deci probabil că m-a ajutat Dumnezeu să mă apropii de un artist extrem de valoros. Din păcate nu știa de ce nu ne îngrijim valorile, un artist care a marcat teatrul românesc pe o perioadă foarte lungă și căreia nu știa cum să pot să îi spun cât de definitiv m-a marcat și m-a format.



foto: Alexandru Maxim

Cristina Modreanu: Într-un fel acum îi spui.

Rodica Negrea: Da, dar acesta e un fel de a explica, e prea puțin spus. Da, pe lângă asta, pe lângă această etapă a școlii, care egalează și probabil întrece ceilalți patru ani, a fost școala pe care am primit-o de la Olga Tudorache. Pentru că lucrul mergea foarte greu, scumpa de ea trebuia să rabde totul cu sfîntenie pentru că era “vinovată” de situația în care ne-a pus pe Cătălina și pe noi. Încerca să mă ajute, să îmi explice și simțeam undeva că sunt două școli, iar Cătălina avea un alt mod de a lucra, de a te face să fii acolo. Deci ele două sunt și Nord și Sud, și Est și Vest pentru totdeauna.

Ilinca Urmuzache: Revenind la spectacol, ne puteți spune câte ceva și despre scenografie?

Rodica Negrea: Scenografia lui Mădescu.

Ilinca Urmuzache: Da, sunt foarte puține informații despre cum a fost realizat spectacolul, care a fost procesul. Ne puteți spune din perspectiva dumneavoastră câteva detalii?

Rodica Negrea: Scenografia nu știa cât de tare mă preocupa pe mine, mai mult mă preocupă acum pentru că între timp am învățat și asta. Mihai Mădescu era un artist de o discreție și de o eleganță absolut rară. Decorul mi se părea puțin

cam cenușiu, mai târziu am înțeles că asta era viziunea, de aici pleca totul. Era extrem de funcțional, erau delimitate spațiile unde era terasa care putea fi și scena de la școală unde erau monoloagele, putea fi și dormitorul fetelor de unde cobora Ruth. La mine cel mai important era că mi-au adus un hamster, apoi un iepuraș și eu am o repulsie față de ei. Știa că era groaznic pentru că eu trebuia să îmi manifest dragostea față de el. Ce pot să spun, ușor, ușor, am devenit prieteni și am început să mă simt acolo în spațiul meu.

Ilinca Urmuzache: În spectacolul înregistrat de TVR am văzut că Ruth purta blugi.

Rodica Negrea: Teatrul Mic era un teatru foarte curajos și foarte aproape de ce vedeam în filme, nu se jucau doar piese românești. Din contră, acesta era un program al secolului XX și piese cât mai noi. Era normal să fie blugi din moment ce era vorba de America și de acea lume. Nu era dracul chiar aşa de negru. Și la Teatrul Mic era un timp absolut formator și pentru public și pentru artist.

Ilinca Urmuzache: Era motivul pentru care se făcea și cozi la bilete.

Rodica Negrea: A, da, am crezut că ajungem și la întrebarea celebră. Terminasem anul I de facultate, era a doua stagione a lui Dinu Săraru și



mi-aduc aminte că duminică seara era deja făcută coadă la casa de bilete pentru că luni urmău să se pună în vânzare biletele și dacă nu stătea pe timpul nopții la coadă riscau să nu își mai cumpere. Noaptea se stătea la coadă la bilete. Chiar dacă se pot spune și multe reale, asta rămâne în istorie totuși. În istoria Teatrului Mic e un fapt adevărat și eu l-am trăit și cred că spune foarte mult. Nu pentru că era un timp opresiv, ci pentru că exista acea viață cu totul și cu totul miraculoasă la Teatrul Mic și pe scenă și în afara ei și lumea venea acolo.

Cam asta cu decorul, costumele erau acelea care spuneau ceva despre spațiul acela geografic, temporar și omenesc. De când a venit Dinu Săraru, a fost primul spectacol care a revoluționat puțin și atmosfera din Teatrul Mic, din București și din jur. Se dădea drumul la cursă. Era o piesă care aborda un cotidian firesc care nu prea era explorat atunci. Nu mă refer la perioada lui Penciulescu, Pintilie sau Ciulei care nu mai erau în țară, eu vorbesc de perioada în care era Săraru. Nu mă refer la perioadele glorioase ale titanilor.

Alexandra Pascu: Și Dinu Săraru cum era ca director al Teatrului Mic?

Rodica Negrea: Eu acum spun ce spun și dacă mâine mă vor înjura unii, e strict problema lor. Dinu Săraru a făcut cam ceea ce e nevoie să se facă acum la Teatrul Mic. A inserat un soi de respect față de tine, față de teatru și față de public. Nu avea nimic împotriva boemiei, el însuși era un tip foarte plăcut, îi plăcea să stea de vorbă la un pahar. Doar că el vroia mai degrabă boierie. Boemia aia cu băutura în teatru nu a prea a agreat-o și trebuie să recunosc, nici mie nu îmi place. Poți să bei, să te întâlnești după spectacol, dar nu în teatru. Probabil era o perioadă înainte de venirea lui când se simțea miroslul acesta. Repetițiile, dacă începeau la 10, vroia să fim măcar cu un sfert de oră înainte la teatru. La spectacol nu se vine la 7 fără trei minute dacă spectacolul începe la 7, îți arunci cizmele, te-ai îmbrăcat și ai intrat pe scenă. Era impusă o rigoare a acestei meserii, un respect pentru meseria aceasta. Ștefan Lordache avea *Richard al III-lea* la ora 7 și venea cu trei ore înainte. Trei ore în care se pregătea pentru ce urma să fie și mie mi se pare foarte corect și cred că sunt niște reguli elementare, de bun simț și profesionalism. Dinu Săraru a avut niște pretenții la care trebuia să aderi

fără să îi se ceară. Era foarte prezent, viața lui era Teatrul Mic. Era primul la teatru, pleca și zbârnăiau telefoanele, îl controla pe portar și pe ceilalți. Acum privesc lucrurile cu amuzament, pentru mine părea că era soldătie. Atâtă timp cât crezi că e corect, nu cred că te simți ofensat. Pe de altă parte, eu îl știam pe Dinu Săraru dinainte, ca director al teatrului TV. Am văzut niște spectacole absolut extraordinare la teatrul TV. În fiecare seară de luni erau spectacole de teatru făcute de regizori care erau ai televiziunii dar și regizori mari din teatru, cu distribuții de te înclini, cu un repertoriu de teatru universal extraordinar și eu prin serile astăzi de teatru am avut prima lecție de teatru. Venea cu un bagaj și cu o cultură a teatrului, cu o apropiere de teatru adevărat și a impus lucrul acesta și la Teatrul Mic. Dacă mai e să spui ceva de Săraru că era membru în Marea Adunare Națională, nici nu mai știu. Chestia asta cu politica, trebuie să recunosc, nu era pe primul plan al vieții, nu numai a mea, cred că a multora dintre noi, dacă nu a tuturor, pentru că aveam o viață atât de plină la Teatrul Mic și era o atmosferă de prietenie. Cătălina, care după „Efectul razelor gamma...” a fost angajată și reușit să facă o echipă. Săraru a investit în generația Tânără pe care a angajat-o și nu s-a rezumat la ceea ce se întâmplă de multe ori acum, angajezi doi, trei actori tineri și după-a îi uiți. A avut un program, o deschidere pentru ei. Pe lângă asta noi eram tineri, poate puțin mai mari ca voi acum și nu trebuia să îți spună nimenei „vezi că ăla e Ștefan Lordache, aia e Cătălina Buzoianu”, era ca o livadă de vișini, îi vedea, îi simțea, ei te făcea să te simți într-un anume fel, te îmbogățea și era ceva foarte firesc. Ca director, Săraru a reușit să protejeze trupa și pe de altă parte nu a fost numai plăcut ca director, a știut și să îi facă pe toți cei din colectiv să reflecteze puțin și să își dea seama fiecare cam pe unde se situează în această echipă. Sigur că asta e inevitabil, poți să fii mai dur, mai agresiv,

TEATRUL MIC BUCUREȘTI

Extrase din presa bucureșteană

Ajuns la Teatrul Mic prin spectacolul **EFFECTUL RAZELOR GAMMA ASUPRA A-NEMONELOR** de Paul Zindel două etape, doi teatrali remarcabile: inițiativa unei colective de o sărbătoare mulților de 25 de ani pe scena a unui membru remarcabil și vînă și număr aici pe **OLGA TUDORACHE**, și generalizarea profesională a unei actrițe totodată și predogând devenirea de o lansă trei dintre studentele sale meritoase. Astfel de cîndinăzi sunt rar întâlnite din picături, iar apariția lor pe scena Teatrului Mic trăiește aplaudată cu susținut.

ILEANĂ LUCACIU
„Septimiu” 30.XII.1977

Adusind securile dispuse, unori populiste, ale presei într-o idee actuală percutată, spectacolul Teatrului Mic își prelungeste efectul benefici asupra noastră, dândine o din relații pejorative satirice și ale primei părți a stagiașului, astăzi de o rea ofiță, fără dubiu și cu reală plăcere, le trăiesc.

VALENTIN SILVESTRU
„România literară”
29.XII.1977

Spectacolul elogiat, făcut de film, pleită de soie și primă Olga Tudorache, acratăsoare ca un ciclon cu nume de femeie. Mergenii să vedea pe Olga Tudorache și pe studentele ei bine distribuite: Radica Negrea, Adriana Schiopu, Angela Ioană sunt deschis o fenomenă neobosită să vădă cumăci marind sub lună sau anemonele înflorind într-un măr de rose gamma.

A. DOHOTARU
„Flacăra”, 5.I.1978

Un an cără, cel puțin în București, a început din nou se curiaz oricărui încheiere în chip stabilitor, cu o premieră de excepție: „Efectul razelor gamma asupra a-nemonelor”. Spectacol pus în scenă de Călinina Buzoianu, unul din reprezentanții cei mai prezenți ai regia și scena, urmărind trei creații actoricești memorabile: Olga Tudorache, Radica Negrea, Adriana Schiopu. Cea dințită la 25 de ani de teatru. Caleală doar, studente în anul doi la I.A.T.C.

AUREL BADESCU
„Contemporanul”

dar scopul era unul profitabil. Sigur că nemulțumiri existau, sigur că avea cultul vedetei și cred că a fost un lucru bun. Nu avea cultul vedetei în sensul comercial, ci în sensul în care te obliga să realizezi că ești în preajma unei valori și să îți dorești să ajungi și tu acolo. Cred că a fost și un director foarte apropiat de oameni. Era o perioadă destul de grea, nu exista om în teatru, de la femeia de serviciu până la Ștefan lordache, să aibă probleme de viață și el să nu sară să rezolve. Sigur că poți spune că se dădeau telefoane. Da, se dădeau telefoane, dar e un timp pe care ni-l asumăm cu bune și cu rele. Nu pot să-l judec pe Săraru, nu aş intra într-un conflict de idei și de opinii cu absolut nimeni. Îi datorez extrem de mult, pe lângă ce le datorez celor două doamne (Olga Tudorache și Cătălina Buzoianu), pentru că nimic n-ar fi fost posibil, dacă nu ar fi fost el acolo. Nu mă refer numai la puterea administrativă și tehnică, ci și la cea mentală, la deschiderea pe care el a avut-o. Ca să iasă aceste spectacole, care nu erau simplu de scos la lumină, aveam niște vizionări cu niște comisii de cenzură. Când aveam vizionarea respectivă, ne ținea în corzi pe toți, inclusiv pe el. Săraru era primul care vedea un spectacol la repetiții, era prezent tot timpul, cu Mihaela Tonitză care era secretar literar,

apoi cu Adriana Popescu. Era tot timpul acolo, tot timpul. Trăia în teatru. El cădea cum crește un spectacol, știa care e viața aceluia spectacol și unde simțea pericolul, ca în cazul piesei „Ivona, principesa Burgundiei”, care era un text care putea să atace politic, în sensul în care puterea este folosită până la crimă, de la nivelul cel mai înalt, venea, vedea și vorbea cu regizorul dacă avea ceva de spus, dar niciodată nu impunea. Legenda asta cu „Faci cum îți spun eu că altfel te dau afară”, nu e adevărată. Când veneau tovarășii la vizionare, el știa cam care sunt momentele când se pot prinde că e o aluzie la ceva și exact în momentele acelea ori li se aduceau niște pahare cu apă, ori scăpa ceva pe jos, ori aşa, ori pe dincolo și se cam rezolvau problemele. „Ivona, principesa Burgundiei” era un spectacol extrem de riscant și a ieșit fără tăieturi, fără probleme. În „O scrisoare pierdută”, Dandanache era Poldi Bălănuță, piesa era în regia lui Purcărete, extrem de interesant. Ideea lui a fost că Dandanache era atât de bătrân, încât nu mai are nici un sex, nu e nici bărbat, nici femeie. Și

era întâmpinat în curtea lui Trahanache, unde era o machetă a orașului și era perioada când se dărâmau bisericile și aluzia era chiar la asta, când venea Dandanache și dărâma macheta. Și știau că era totul ambalat, cel puțin la vizionare, ca să pară o greșeală. Săraru adera la lucrurile astăzi, era foarte încântat când simțea că era ceva progresist. Avea niște așteptări foarte mari, pentru asta era în stare să „schingiuască” dacă trebuia, dar avea o nebunie de a fi cel mai bun, să creeze discuție în jur, să se vorbească, să strălucească lucrurile, să fie, să existe. Era un ritm al teatrului, o bătaia a inimii teatrului pe care el o conducea, pentru că iubea foarte tare ce făcea. Deci participa, era în miezul lucrurilor și a reușit să aducă coada la bilete la Teatrul Mic.

Ilinca Urmuzache: Cum se desfășurau repetițiile? Care era atmosfera din culise? Dintre dumneavoastră și colegele dumneavoastră din facultate. **Radica Negrea:** Distribuția inițială a fost aşa: doamna Olga Tudorache, Ioana Ciomîrtan, Adriana Schiopu, Angela Ioan-



foto: Alexandru Maxim

și eu. Noi trei, fetele, eram studentele doamnei Olga, Ioana Ciomîrtan cred că a fost adusă de Cătălina. Care era atmosfera dintre noi? Doamna Olga era o mare actriță, extrem de potrivită ca vârstă și ca structură sufletească pentru rol, Betty Zăluđa. Sigur că și de la ea avea Cătălina un anumit tip de cerințe, pentru că oricât de mare actor ești, trebuie să o iezi de la început la fiecare rol, altfel nu se poate. Doamna Olga era extrem de protectoare, extrem de caldă și trebuia să facă tot timpul un pas în spate, pentru că cea care cerea era Cătălina Buzoianu și lucrurile nu se suprapuneau. Uneori soluțiile pretinse de Cătălina nu erau suprapuse pe felul de înțelege și a rezolvat doamnei Olga. Și atunci fiecare își vedea de treabă, cu alte cuvinte. La început a mers greu și cred că asta a fost și frumusețea. Pentru că erau niște situații pe care nici nu aveam de unde să le știu ca să fie ușoare, abia atunci le auzeam, atunci le descopeream. Dorința doamnei Olga era ca Ruth să fie jucată și de Adriana și de Angela, adică ele două să joace la dublură, cu schimb. Când Adriana era Ruth, Angela să facă fata cu pisica și invers. Lucruri care a îngreunat puțin repetițiile și cred că acolo a intervenit Săraru, pentru că avea la un moment dat și doamna Olga o problemă de sănătate și riscam să se amâne premiera. S-a scos premiera doar cu Adriana și doamna Olga a tras cât a putut de domnul Săraru să îndeplinească și după aceea a intrat

și Angela, s-a jucat cu dubluri până am terminat facultatea, deci trei ani. Când am terminat facultatea, în 1980, eu eram șefă de promoție și a fost un alt circ, Săraru nu m-a lăsat să plec la Satu Mare, a zis să iau orice post îmi cade la repartiție, că îmi scoate post la concurs la Teatrul Mic. Nu s-a putut, că a fost primul an în care la Ministerul Învățământului s-au blocat posturile, iar Bucureștiul nu mai putea scoate nici un post. Era o regulă ca toată lumea să plece în provincie și am stat așa vreo câteva luni de zile, că eu am luat-o în glumă și am ales Satu Mare și au început amenințările. Dacă nu mă prezentam la post, trebuia să plătesc școlarizarea. Tamara Dobrin care era atunci la Ministerul Culturii și trebuie să îi mulțumesc pentru gestul acesta: a venit la o vizionare cu anul I și doamna Olga a zis „Ce faceți cu fata aia, că nu au din ce trăi?”. Nici Dinu, soțul meu, nu se dusese la repartiție și trăiam așa, din ce ne trimiteau părintii, el mai făcea film, supraviețuam. Tamara Dobrin s-a dus la Săraru și l-a întrebat ce face cu noi și apoi domul Săraru a zis să facă un gest, să se umilească și a sunat la Teatrul de Nord din Satu Mare și a început să mă demiteză: „Hai, domnule, că nu-i aşa grozavă, vă trimiț eu ce vreți”. Toate cu mine de față și îmi făcea cu ochiul. Au ajuns la o înțelegere, să îmi dea negația, adică un fel de transfer, un fel de renuntare, în schimbul unui turneu al Teatrului Mic, să facă o mică stagiu la teatrul din Satu

Mare și s-a făcut o microstagiu cu toate spectacolele. A mai durat puțin până a putut să facă concurs și după concurs, am intrat la teatru. Iar fetele, Adriana și Angela, s-au dus în provincie și apoi au venit înapoi, Adriana a dat concurs la Odeon și a intrat și Angela la fel. În perioada asta cât s-a jucat piesa, Săraru a vrut să folosească actori din teatru și a pus-o pe Maria Ploae, care venise de la Teatrul de Comedie la Teatrul Mic și pe Monica Mihăescu. După care, mai târziu, Adriana a plecat de la Teatrul Odeon și a revenit la Teatrul Mic și am jucat o vreme cu ea, dar cred că mai mult cu Maria.

Ilinca Urmuzache: Am găsit în arhivele Teatrului Mic multe cronică pozitive. Vroiam să vă întrebăm dacă există ceva mai puțin pozitiv?

Rodica Negrea: Există, sigur că există! Au fost unele la superlativ, în sensul că nu sunt actriță, sunt fenomen și altele, dar este unul pe care nu îl uit, Radu Popescu, care o lăuda pe Adriana, poate și pe Angela și la sfârșit, spunea ceva de genul: „În ceea ce privește talentul acestei tinere actrițe, despre care se vorbește atât, ori că juca în piesa asta, ori în alta, aceeași nepotrivelă”. Deci ori că eram distribuită în „Efectul razelor gamma...” ca Tillie ori în „Richard al III-lea” sau „Macbeth”, eram total nepotrivită. Deci astă știu că m-a marcat pentru că eram la început. În rest pentru mine era premieră dacă era Valentin Silvestru în teatru. Dacă nu, nu era premieră. El era reperul și nu cred că m-a lăudat întotdeauna, dar mă raportam la el. Cred că e ceva ce nu poate fi quantificat, depinde de foarte multe lucruri. Cel mai bun critic trebuie să fiu tu, să știi ce vrei și ce ai putut face în ce și-ai propus. Dar îndoială e permanentă.

Ilinca Urmuzache: Dar în rolul lui Tillie cum v-ați simțit? Cât de apropiată v-ați simțit de personaj?

Rodica Negrea: La un moment dat m-am simțit foarte apropiată, am avut revelația personajului și am înțeles dintr-odată ce spunea doamna Cătălina. Știu că eram în balconul de sus unde se petreceau mai multe scene. Mi-aduc aminte că în partea de jos se întâmpla coșmarul lui Ruth, doamna Olga era în patul devenit căruță și eu mă pregăteam pentru tabloul

următor cu partea științifică, explicația cu anemonele. Și era o replică, pe care la un moment dat doamna Olga i-o adresează lui Ruth încercând să facă lumină în spațiu întreba unde sunt niște lumânări. Și le tot căuta și atunci Adriana spune: „Le-a dus de mult la școală”, referindu-se la mine, „și le-a topit pentru experiență”. În clipa aia am avut un fel de esență a personajului. Faptul că mama ei nu simțea unde e, că era aproape invizibilă, atât de invizibilă încât era foarte sigură pe ea, foarte prezentă și cu mintea extrem de hotărâtă și știa ce e în capul ei, lumânările care au dispărut și au fost luate pentru un scop științific foarte concret, m-au făcut să am dintr-o dată o revelație a acestui personaj, atunci am înțeles exact tot ce spunea Cătălina cu cele trei dimensiuni: omul de știință Marie Curie, Julieta care era naivitatea, candoarea și Ioana D'Arc, forța. Atunci am simțit că am devenit un trup și o gândire cu Tillie.

Ilinca Urmuzache: Am mai avea câteva întrebări despre cenzură. Ne-ați povestit despre faptul că erau controale, că era o presiune din partea cenzurii. **Dumneavoastră cum ați resimțit-o?**

Rodica Negrea: Pe mine nu ștui cât mă afecta, pentru că era cocoașa domnului Săraru, era problema lui. Pentru mine lucrurile se derulau la fel. La vizionare era invitat și colectivul, după care erau și discuții, unele aberante. Până la etapa cu comitetul de cultură, era deci comitetul teatrului, când venea domnul Săraru însoțit de cele două doamne, Tonitza și Popescu, și directoarea adjunctă, Domnița Badea. Etapele acestea nu mă înfricoșau și era un sentiment de confort, adică erau lucruri care nu mă priveau în mod direct, mă priveau în mod indirect felul în care le rezolvam pe scenă și era treaba și inspirația mea cum făceam asta. De aici încolo era treaba lor să preia și să ajungă la public. Nu am avut nicio experiență și nu știau pe nimeni care să fi fost sancționat în mod direct de către comitet. Și Săraru a vrut chiar un teatru politic, în programul lui era teatru politic. Lucrurile erau aşadar asumate. Nu cred că poate fi judecat Săraru.

Cristina Modreanu: Putea fi interpretat și în alt fel, adică piesa aceasta putea

fi interpretată ca fiind o critică a capitalismului.

Rodica Negrea: Da, spectacolele aveau o dimensiune foarte contemporană, curajoasă și periculoasă. De-asta cred că noi de atunci n-am reajuns la nivelul acela, îmi pare foarte rău. N-a mai condus nimeni teatrul cu asemenea ambiție. Ba unii au venit și au zis că trebuie vină lumea la teatru să râdă, că e greu acasă și avem destule necazuri, alții nici nu au explicat și l-au transformat în divertisment și tristețea mea e că probabil nici nu se vor schimba lucrurile.

Alexandra Pascu: Am citit într-un articol că ați făcut și turnee cu acest spectacol în peste 15 orașe.

Rodica Negrea: Da, asta era cealaltă parte a vieții noastre, era program de sus, era politica culturală. Aveam obligația să facem asta. Și mi se pare foarte bine. Am umblat în toată țara cu „Efectul razelor gamma...”, în Ardeal, în Moldova, se făceau microstagiuni la Iași, se mergea vara la mare și stăteam o lună. Era foarte palpitant, eram și tineri și eram ca într-o familie. Spectacolul și repetițiile erau urmate de întâlniri în care se vorbea tot despre teatru. Totul era în jurul teatrului. Acum, când se termină o repetiție toți pleacă care încotro – unul la o televiziune, unul la o reclamă, unul la alt teatru. Atunci era cu totul altceva. Eram o familie. Să nu idealizăm, să nu vă imaginați că nu erau grupuri și atunci, chiar între cei de vîrstă mea, erau unii în primul plan, iar alții în planul doi. Să nu vă imaginați că nu aveau senzația că trebuie să treacă ei în față. Erau grupuri care voiau mai mult. Săraru spunea mereu că fiecare soldat crede că are un baston de mareșal în raniță. Era firesc. Dar lucrurile nu erau așa cum sunt azi. Ce e azi și pe Facebook și peste tot, această mahala, această lătură, că nu ștui care e cuvântul cel mai urât care poate exprima asta. Chiar dacă se simțea și atunci, nu vă imaginați că mă plăcea toată lumea. Erau stagioni în care îmi doream să nu ies din pijama și să stau acasă sau să mă duc la Snagov la plajă. Îeșeam dintr-un spectacol și intram în altul și simțeam și eu că erau discuții. Dar nu era ca acum, taraba asta, discuțiile astea de țățe, nu exista așa ceva. Și asta

se datora tot lui Săraru, pentru că a impus un anume tip de comportament. Acum am ajuns în situația în care mi-e greu să mă duc în teatrul în care mi-am lăsat o parte din viață. Și din păcate tragedia este că domnii care gestionează pe la primărie destinul unui teatru, nu sunt interesați de lucrurile astea adevărate. Nu știu ce îi interesează, probabil să administreze, nu să gestioneze cultural. Probabil că nici nu îi interesează să fie teatru la teatru. E orice altceva, nu artă!

Alexandra Pascu: Mai avem o întrebare legată tot de turnee. Ați sesizat vreo diferență între publicul din diferite zone ale tării?

Rodica Negrea: Mie îmi plăceau oamenii de pe Valea Jiului. Aveau o curățenie și o dorință de a ne vedea. Oamenii aceia aveau un tip de apropiere atât de înduioșător! Altfel, publicul era diferit, era în funcție de oraș și de spectacol. De exemplu, eu mi-am dorit atât de mult ca la Târgu Mureș, orașul meu, să am cel mai bun spectacol, să fie cel mai frumos moment al vieții mele de până atunci și a fost cel mai cumplit pentru că m-am dus acolo cu o criză de rinichi, cu febră, nu se putea suspenda spectacolul și a fost cel mai trist moment. Așa că am învățat că de câte ori îmi programez ceva, ieș prost. Am observat în timp că publicul din România este foarte diferit.

Ilinca Urmuzache și Alexandra Pascu: Acestea au fost întrebările noastre, vă mulțumim că ne-ați acordat din timpul dumneavoastră. Erau multe întrebări la care nu puteam găsi răspunsul din cronică și din arhivă.

Rodica Negrea: Știți cum e cu cronică, ea exprimă exact impresia unei singure persoane, într-o singură seară. Poate fi așa și poate a doua zi să vină și să vrea să își schimbe opinia.

Cristina Modreanu: Mulțumim, Rodica Negrea!

Echipa de reconstituire a spectacolului Efectul razelor gamma asupra anemonelor în cadrul proiectului Arhiva Remix: Ilinca Urmuzache și Alexandra Pascu (masteranzi anul I - CESI)



TEATRUL MAGHIAR DE STAT CLUJ

STAGIUNEA 2016/2017 | DIRECTOR GENERAL: TOMPA GÁBOR

ÎN PREGĂTIRE

MAXIM GORKI

AZILUL DE NOAPTE

CU:

ANDRÁS HATHÁZI, IMOLA KÉZDI, ÉVA IMRE, GÁBOR VIOLA, LORÁND FARKAS,
JÚLIA LACZÓ, ANIKÓ PETHŐ, SÁNDOR KERESZTES, ERVIN SZŰCS, MIKLÓS BÁCS,
ÁRON DIMÉNY, ZSOLT BOGDÁN, PÉTER ÁRUS

REGIA:

YURI KORDONSKY

SCENOGRAFIA:

DRAGOŞ BUHAGIAR

DRAMATURGIA:

ANDRÁS VISKY

ASISTENT DE REGIE ȘI DRAMATURGIE:

NOÉMI VAJNA

STUDIO PE SCENA MARE



RO



EN



HUNTHEATER.RO | BILETMASTER.HU

Trecutul. Prezentul. Viitorul

Efectul razelor gamma asupra anemonelor,
în viziunea Cătălinei Buzoianu

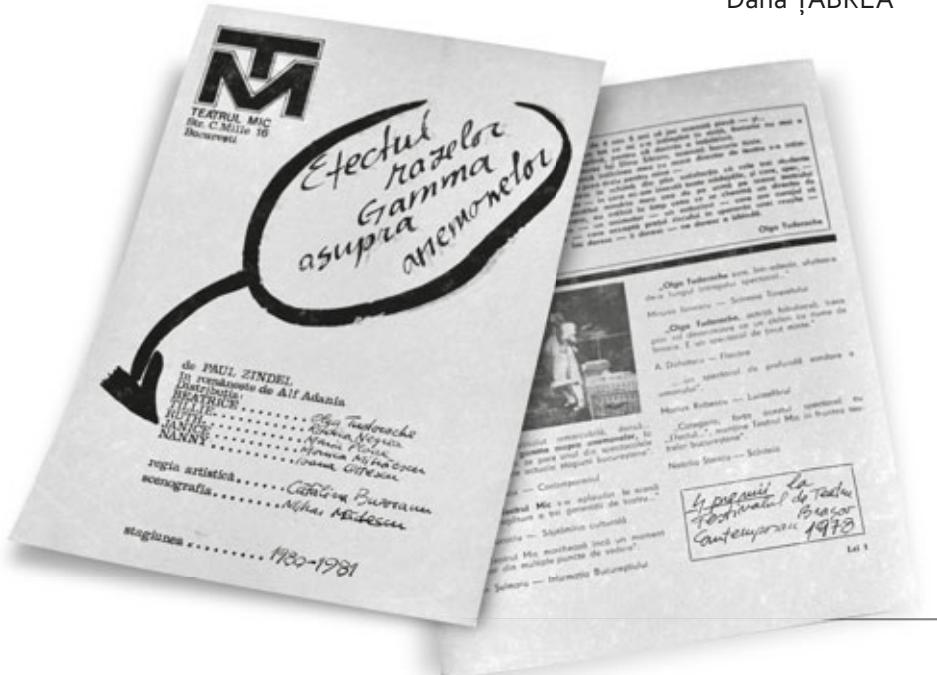
Dana TABREA

Trecutul. Reconstrucția unei perspective asupra spectacolului din cronicile vremii

Din ceea ce s-a scris în 1977 și 1978 despre spectacolul *Efectul razelor gamma asupra anemonelor* de Paul Zindel, în regia Cătălinei Buzoianu, accentul cade pe prestația de excepție a Olgăi Tudorache în rolul lui Beatrice, pe talentul de pedagog, ce se adaugă măiestriei actoricești, oferindu-le celor trei studențe ale ei șansa de a evoluă pe o scenă profesionistă (Rodica Negrea/Tillie, Adriana Șchiopu/Ruth și Angela Ioan/Janice).

De altfel, cele două aspecte reies și din cuvântul regizoarei din caietul-program, Cătălina Buzoianu fiind la prima colaborare cu Teatrul Mic din București, de aici, cred, și implicarea marii actrițe Olga Tudorache în procesul de creație: "Spectacolul acesta este un omagiu adus unei actrițe de excepție și unui pedagog de vocație. (...) Olga Tudorache încearcă temerar metoda profesorului de înnot care aruncă fără teamă în apă copilul de șase luni, știind că instinctul îl va obliga pe elevul precoce să se salveze și să învețe. (...) Cu delicatețe și răbdare, cu siguranță de ceasornic de mare precizie, Olga Tudorache regleză aceste mecanisme vii, le dăruiește încredere, forță și spirit, și mai presus de orice, le oferă de la început, șansa de a fi egale modelului, șansa de a concura cu modelul."

Olga Tudorache își numea studențele "mândria mea cea de pe urmă pe scena teatrului românesc" și a fost considerată de criticii timpului un profesor cu vocație, deoarece și-a promovat studenții, jucând alături de ei pe scenă. Atenția celei mai mari părți a cronicilor de atunci se îndreaptă înspre jocul actoricesc, mai întâi al Olgăi Tudorache, și apoi al celor trei actrițe care au avut șansa să debuteze încă din anul al II-lea de facultate (IATC). Ulterior, mulți profesori de teatru au realizat acest lucru, studenți promițători fiind distribuiți în spectacole încă de pe băncile facultății, acest fapt fiind



considerat la ora actuală un fenomen normal. Singurul impediment ar consta în preferința teatrelor pentru actorii angajați, renunțând pe cât posibil la colaboratorii din afară, în detrimentul distribuției și al reușitei artistice.

Punctând faptul că Olga Tudorache este un "pedagog dublat de un mare actor", Traian Șelmaru (*Informația Bucureștiului*, 22 decembrie 1977) evidențiază caracterul de "spectacol-școală" al *Efectului...*; mai mult, relațiile dintre actori, cât și cele dintre actori și regizoare funcționează foarte bine: "rar am văzut o atât de desăvârșită sudură între interpreți și regizoarea Cătălina Buzoianu". Tot el subliniază un aspect foarte important: [Olga Tudorache] își formează studențele, fără a le face să-i semene".

Exemplul Olgăi Tudorache nu impune profesorului de actorie să fie și un actor nemaipomenit și nici măcar că actorul ar trebui să fie profesor (deși studenții consideră că acesta trebuie în mod necesar să joace pentru a exemplifica din propria experiență scenică). Mai curând, abia acel actor care a dezvoltat o tehnică

aparte de studiu și exercițiu, o metodă de lucru cu studentul, având rezultate vizibile, devine îndreptățit să predea. Adesea se cade în capcana încurajării studentului să își imite maestrul, ceea ce Olga Tudorache a reușit să evite, dar profesorul de actorie oarecare ar putea să-l încurajeze din comoditate. Dimpotrivă, el ar trebui să încurajeze studentul să își dezvolte abilitățile proprii, fără a-i cere să îl imite. Astăzi, un rol deosebit în formarea actorului revine regizorului, acesta preluând din sarcinile profesorului de actorie, tocmai pentru că aceștia nu respectă condițiile amintite.

În acest mod arăta distribuția inițială la premiera cu *Efectul razelor gamma asupra anemonelor* (stagiunea 1977-1978): Olga Tudorache/Beatrice, Rodica Negrea/Tillie, Adriana Șchiopu/Ruth, Angela Ioan/Janice, Ioana Ciomârtan/Nanny. Istoria distribuției a suferit modificări ce se pot observa din caietul-program al stagiuui 1980-1981: pe lângă Olga Tudorache și Rodica Negrea, Maria Ploae/Ruth, Monica Mihăescu/Janice și Ioana Ottescu/Nanny. În versiunea adaptată pentru televiziune, o regăsim pe inegalabila Olga Tudorache,



alături de două dintre studentele sale (Rodica Negrea, Adriana Șchiopu), apoi pe Monica Mihăescu și Ioana Ottescu, în rolurile menționate anterior.

Dat fiind că avem de a face cu o distribuție exclusiv feminină (spre deosebire de film, unde mai apar și bărbați), Marius Robescu consideră că, prin vizionarea piesei lui Zindel, s-ar produce "revelarea celui mai terifiant univers feminin întâlnit până acum în literatura dramatică". Tot criticul de la *Luceafărul* (7 ianuarie 1978) observă că avem de a face cu "un spectacol de profundă sondare a umanului". Cătălina Buzoianu este apreciată pentru "imaginea plastică", la aceasta contribuind și scenografia lui Mihai Mădescu. Am unele rezerve în privința modului în care e receptat rolul Olgăi Tudorache ("exces de brutalitate virilă", "dăunător nuanței tragice").

Dincolo de nuanțările diverse care încearcă să surprindă și să explice în fel și chip psihologia personajelor (dat fiind că avem de a face cu o "dramă psihologică"), Valentin Silvestru nota următoarele chestiuni, elocvente pentru modul cum a fost receptată regizoarea prin spectacol: "[Spectacolul] a fost creat cu individualitate, la granița dintre o pegră suburbană și un fantastic astral...".

(*România Literară*, 29 decembrie, 1977). Miruna Ionescu (*Scânteia Tineretului*, 8 februarie 1978) consideră că regizoarea Cătălina Buzoianu construiește pe scenă un "univers rotund și dens", acest "univers clocoitor" fiind "construit pe o metaforă", prin care "decrepitudinea se împletește cu zborul liber spre infinit". Potrivit unei alte perspective (Natalia Stancu, *Scânteia*), Cătălina Buzoianu folosește "metafore scenice contrastante realizate prin jocul actorilor".

Unii critici au văzut filmul regizat de Paul Newman în 1972, după piesa lui Paul Zindel, alții nu. Dintre cei care au văzut filmul, Aurel Bădescu remarcă pe bună dreptate în *Contemporanul* (20 ianuarie 1978), cu referire la text, un lucru perfect valabil și pentru spectacol: "opera nu sucombă sub povara comparatismului, dimpotrivă se înfățișează sigură de sine, suficient de puternică, organizându-și coerent și cu un bine găsit aer de independență universul". E vorba de un "ton amar și scrăṣnit" pe care Aurel Bădescu îl regăsește la dramaturg, în ciuda comparațiilor care se pot realiza cu alți dramaturgi (O'Neil, Tennessee Williams, Saroyan, Albee, Miller), Cătălina Buzoianu reușind să redea cu intensitate această atmosferă în spectacol, iar Olga Tudorache face "rolul vieții".

Spectacolul a participat la Festivalul de Teatru Contemporan de la Brașov (23-29 ianuarie 1978) unde a luat patru dintre cele zece premii acordate, obținând distincții pentru cel mai bun spectacol, pentru regie (Cătălina Buzoianu), pentru debut actoricesc (Rodica Negrea) și pentru contribuția artistică și pedagogică deosebită (Olga Tudorache). În urma vizionării spectacolului în festival, acesta a primit critici favorabile în *Tribuna de la Cluj* (30 iulie 1978) sau în *Drapelul* din Brașov (27 ianuarie 1978). Dintre cronicile menționate mai sus, majoritatea au fost scrise înainte de participarea la festival, însă unele au apărut ulterior.

Prezentul. Viitorul. Efectul... așa cum îl receptez eu astăzi

Cronica teatrală e o mărturisire unică, deoarece nu avem două reprezentații ale aceluiași spectacol care să funcționeze identic. Nevoia de reconstruire a datelor unui spectacol din cronicile vremii dovedește necesitatea mărturiilor teatrale, de la cele strict aplicate la elementele spectacolului (comentarii critice asupra raportării piesei la montare sau la ecranizare, dacă e cazul, asupra regiei, scenografiei, fondului sonor ori a altor elemente de ordin mai tehnic, a atmosferei create prin lumini, a jocului actoricesc), la cele descriptive, conținând exemple cât mai detaliate. Cele mai greu de reconstituit sunt luminile.

În cazul de față, am plecat de la surse primare (adaptarea pentru televiziune, realizată de regizoarea însăși) și secundare (dosarul spectacolului format din caiete-program, croniци, afișe, fotografii etc.), reconstituind în imaginea anumite diferențe între înregistrare și mizanscena live, diversă ea însăși de la o stagiu/distribuție/reprezentație la alta. Dată fiind înregistrarea, mai dificil de redat sunt luminile și culorile, adaptarea fiind alb-negru. Exceptie face, în cazul luminilor, momentul când Beatrice îi relatează propriul coșmar lui Beth, unde se folosesc semiobscuritatea scenică și flash-urile de lanternă succesive, trecând de la un personaj la celălalt (un mijloc inovator pentru anii teatrali 1977-1978 în România) sau momentul de cabaret cu flash-uri de reflectoare mobile, intercalate. și tot o exceptie fac, în cazul culorilor, două situații reconstituibile din fotografii și croniци (ochii Adrianei Șchiopu și vopseaua folosită de Olga Tudorache la final).

Cătălina Buzoianu este o regizoare de excepție, cu un pas în viitor, înaintea timpului său. Dacă atenția criticii din acea perioadă se îndreaptă cu precădere asupra jocului actorilor, eu consider că

George Gei

Sosit la
fost intere-
rind de pri-
itor și de
cestora. În
Festivalul
anunță bă-
punere și
suficiență
transforma-
nume teatru
merosilu-
tru, din c
tarii, din
experienc
lad, Buc
Neamț, să
fertile, în
serie asem
val prin
mă emula-
rea teatru
contempo-

Wolfgang

Mă bucur
faptul că
L. Brancu
de deschidere

Mircea Albu:
Teatrul Național
București, în
Alexandru
muncitorul
tocamieci
dramaturg
cinestei
buju, era
trului român
rila, crâncene
cistei „Căpăt
nomist“ și
„Carpații“
noi, direc-
toare și
cea Mai
dramaturg
nu, criti-
cute
Pregeud
tura și
detaliu
cronica
ruia și
vestrile
de artă
rara“ și
matice
Lapără



Olga Tudorache în spectacolul Teatrului Mic: „Efectul razelor gamma“ de Paul Zindel.



ob-



avem de a face cu un spectacol de regie prin excelență, cu o creație de teatru veritabilă, a cărei vizuire asupra piesei se imprimează și asupra rolurilor, acestea fiind în cea mai mare parte rodul imaginării sale. În datele sale cele mai interesante, rolul Olgăi Tudorache nu a fost pe deplin înțeleas. Si chiar cel al Rodicăi Negrea a fost altfel receptat. Chiar dacă ambele prestații au fost pe deplin lăudate. Iar rolul "Nanny" a fost evidențiat la cote maxime pentru interpretarea unei actrițe foarte apreciate în acel moment, în înregistrarea pe care am avut-o la dispoziție fiind distribuită o alta.

Pentru a lua distanța cuvenită de filmul regizat de Paul Newman în 1972, Cătălina Buzoianu propune o lectură scenică proprie a piesei lui Paul Zindel (premiul Pulitzer, 1971, autor dramatic desculțând din Tennessee Williams prin ecouriile psihologice adânci ale dramei), mizând pe teatralitate excesivă, pe un balans fin între realism (chiar naturalism) și fanterie onnică, între sublim și grotesc, între tristețe autentică (lacrimi pe chipurile actorilor) și bucurie iluzorie (ca-n scena rememorării coșmarului cu căruța), ducându-și personajele într-o zonă în care psihopatologia și fantasticul interferează. Prin atmosferă și compozиții, la care se adaugă scenografia paradoxală (de o anumită rigoare realistă, dar cu elemente inedite – cabina telefonică ca o cușcă umană din grilaj, suporturile pentru peruci, manechine de croitorie, oblonul tras pe care Olga Tudorache pictează cu vopsea roșie silueta unei cești de ceai, semnând cu inițialele etc.), prin mijloace (sound design și light design), manipularea scenariului prin fracturarea monologurilor și interpretări diferite ale unor momente, cu rostiri lipsite de cuvinte și tăceri înfiorător de glăsuitoare, teatrul Cătălinei Buzoianu ar putea fi considerat inovator chiar și astăzi. Prin contradicții la nivel de estetică teatrală, prin trecerile fulgurante de la o stare de spirit la alta în jocul actrițelor, dar și prin momentele

de dans și song, prin muzica halucinantă folosită, introducând spectatorul încă de la început în universul spectacolului, prin dinamica scenică, prin crearea de imagini scenice de sine stătătoare, prin folosirea înregistrărilor filmice – proiecții abstracte sau figurative, Cătălina Buzoianu anticipă direcțiile teatrului contemporan.

Olga Tudorache face un tur de forță, Rodica Negrea este complet transfigurată de rol în datele personalității ei, Adriana Șchiopu e fragilă, expresivă și dramatică,

cu izbucniri violente în luptele corp la corp cu mama, când relația mamă-fiică devine deosebit de intensă, ca un reproș pe viață și pe moarte. Lăsându-se în aparență dominată, Tillie își va lua revanșa într-un alt mod, arătându-se capabilă a-și împlini visurile, ajungând primul motiv de mândrie din viață ratată a mamei sale, dar, în același timp, dovada dramatică a inutilității existențiale a acesteia din urmă. De aici, conflictele grave dintre personaje care izbucnesc din focul



mocnit al paraginii întemnițate într-un apartament-maghernită (momentul pieptănării sau atacurile frecvente ale mamei la adresa preocupărilor științifice ale lui Tillie). Claustrate într-un spațiu încis, personajele pot evada doar prin imaginație, în diverse moduri (isterie, megalomanie, delir, inventie științifică). Unele dintre aceste moduri reprezintă supape de moment, altele oferă o soluție valabilă (sublimare prin inventie sau creație).

Crescându-și fetele în absența unei autorități masculine, Beatrice devine un personaj masculinizat (compensând această absentă), cu zvâncniri de sensibilitate sufocate instantaneu și transfigurate în bufonerie, rezultatul unor refulări care arareori izbucnesc la suprafață în forma coșmarului, a unor manifestări specifice megalomaniei ori maniei persecuției. Atinsă de tare genetice, opunându-se cursului firesc de a deveni la fel ca mama sa, Ruth, cea cu privirea goală și ochi albaștri enormi (ca-n momentul când relatează conținutul dosarului cu istoria familiei) compensează o realitate insuficientă, evadând în fabulație. În scurtele momente de luciditate, se revoltă pe caracterul nedrept al mamei. Ruth e histrionică, nu acceptă realitatea și trăiește superficial, deoarece momentele când refuză să mai refuleze o trimit înspre dezumanizare (urlete demențiale, crize epileptice, ieșiri violente, coșmaruri, agresivitate,

rezultatul unor traume sau abuzuri).

Personajele sunt adesea scoase de pe făgașul realismului (Tillie cu funda albă, școlărită a anilor '60-'80), prin accesoriu extravagante (pălării sau turbane vintage) și compozitii neobișnuite (Ruth cu bentiță de indiancă, Beatrice costumată de gală și machiată pare un travestit de cabaret). Nanny (Ioana Ottescu) e o compozitie actoricească accentuată, un personaj aproape stanislavskian, un om-mască, o fantoșă și o mumie, bătrâna senilă a cărei înduoșare în unele momente, deși nu pricepe nimic din ceea ce se întâmplă în jur, subliniază incapacitatea lui Beatrice de a empatiza cu propria familie; sentimentul că destinul i-a jucat o farsă și că nu se află în locul potrivit, îmbrăcând un corp și o viață pe care nu le resimte ca aparținând nevoilor celor mai adânci (demult refulate) ale sufletului ei, o fac pe Beatrice incapabilă de simpatie și compasiune. Tonul răvășitor, pe care Olga Tudorache, dincolo de bufonadă, afirmă la final ura față de lume a egoistei incurabile Beatrice, e crucial în acest sens.

Într-un mod diferit de sora ei, Tillie/Rodica Negrea are momente întregi când privește în gol, evadând din realitatea mamei în cea construită de propria imaginație. Matilda și-a creat propria lume în care forța atomilor, experimentele cu gălbenele supuse radioactivității și credința în știință dau un sens alienării vieții ei. Monologurile

prin care își imaginează atomii și își declară fascinația pentru aceștia conduc personajul reprezentat de Rodica Negrea dincolo de nebunie, într-o lume a sa. Această lume a minții, la fel de invizibilă ca atomii adorați ca pe o ultimă salvare, rămâne doar sugerată prin chipul blanc, vidat de expresie, înmărmurit ca după o revelație, prin gesturi abracadabrente cu mâinile, mișcări corporale ori răsete lunatice.

Poate că doar întâmplător ales, numele florii *marigold* are următoarea etimologie: "Mary" (the Virgin/Fecioara) + "gold" (garden/grădină, în engleză veche). Aparținând unei familii disfuncționale, Matilda își construiește propria grădină (refugiu paradisiac) într-o margine a apartamentului austero, dovedind pe cale științifică un adevăr care funcționează prin analogie și la nivel psihologic. Semințele supuse radioactivității au avut parte de condiții naturale de mediu egale, efectele fiind că cele supuse unei radioactivități reduse au dezvoltat plante normale în aparență, cele supuse unui grad mediu de radioactivitate au dezvoltat plante cu mutații, iar cele supuse unei radioactivități intense au dezvoltat florile sau nu au supraviețuit. Ceea ce încearcă Tillie să demonstreze pe cale științifică reflectă metaforic însăși viața familiei ei. Condițiile de viață dificile, care nu ajung să te ucidă ca individualitate, dar nici nu îți permit să devii o persoană normală, pot produce mutații de natură psihologică (situația celor două surori), dintre care unele incredibile, prin faptul că sensibilitatea (Ruth) ori inteligența pot atinge alte cote, frizând geniul (Tillie).

Matilda a dovedit cum razele gamma pot avea efecte neașteptate asupra evoluției gălbenelelor. În ciuda tarelor genetice și a unui mediu social ambivalent (amabilitatea profesorului Goodman, ostilitatea colegilor), mutațiile pot fi minunate, schimbând lumea pentru mintea frumoasă și candidă care a redescoperit ideea că orice rău poate avea și efecte benefice. Iar viitorul reprezintă, inevitabil, o nouă sansă.

Cătălina Buzoianu: Aşa cum este, aşa cum pare, aşa cum vrem să fim



25

Argumentul spectacolului

Să îmbrăcăm pe cei goi, parafrază ironică a uneia din cele zece porunci biblice, denunță prin virulență și sarcasm rar întâlnite la Pirandello, falsa moralitate, falsa nevoie de „milă” a opiniei publice constituită în „forma” sa burgheză, în esență hulpavă hăituală și sfâșiere a „prăzii”, a individului dezarmat, despuiat de aparențele, înșelătoarele veșmintele ale convențiilor sociale.

Ficțiunea este romanescă, ea pornește de la prejudecata de creație a scriitorului Ludovico Nota, care caută avid un subiect senzațional pentru viitorul său roman și-l găsește într-un fapt divers comentat melodramatic în ziare: sinuciderea unei tinere fete, salvată la spital și care, crezând că va muri, istorisește o tristă, o înduioșătoare, o lacrimogenă poveste de dragoste, menită să-i acopere cu veșmântul cald al inocenței pierdute, resturile demnității ultragiate, demnitate sfâșiată de haita înfometată a tuturor celor dornici să „consume” din ființa ei destrămată, lipsită de personalitate, fără apărare și fără scop în viață.

Folosind minciuna milei, a carității, în fond cu un interes egoist și brutal, cu o cruzime rece și cinică, Ludovico Nota aduce în spațiul creației lui, în laboratorul său experimental, această jalnică epavă readusă la o viață pe care ea nu o mai dorește. Pus în față imposibilității de a alege, acest personaj de melodramă, Ersilia Drei, este nevoită să accepte situația umilitoare de a fi obiectul dorinței bătrânlui scriitor și în același timp materialul lui de studiu. Ludovico Nota o cumpără cu perspectiva de a deveni eroină de roman. Aici începe acțiunea piesei.

Ersilia însăși trăiește din plin melodrama, la început interesată de celebritate și de ficțiunea unui personaj, a unei forme în care viața ei disperată de aventuri meschine, să



se închege, să prindă conturul pur al mitului logodnicei imaculate.

În cele două zile și două nopți coșmarul existenței este reluat într-un vârtej dement de patimi, dorințe, interese, minciuni, disperare. Personajele tragi-comediei apar frenetic, implicate fie că doresc sau nu, acuzând și fiind acuzate, cu spaima pierderii onorabilității sociale și cu vălmășagul de instințe și nostalgie reprimate de formele rigide ale convențiilor sociale burgheze.

Ersilia, acest fenomen distrugător, printr-o feminitate caldă inconștientă, pasivă, trebuie să dispară. Ea trezește foamea animalică ascunsă cu ipocrizie sub masca omului integră, incoruptibil, ea trezește conștiințele adormite în mlaștina conformismului și arivismului, ea bântuie ca o fantomă ieșită din groapă, scormonind remușcări, ea întreține trează disperarea existențială a omului singur în minciuna socială.

Ersilia trebuie ucisă din nou și Ersilia înțelege că nu mai are altă ieșire decât moartea. Năclătită cu lacrimi desgustătoare de milă și împroșcată cu invective și urlete de dispreț, Ersilia se sinucide din nou. Murind, ea are revelația milei autentice față de omenirea disperată care se apără cu înverșunare, prin minciuna formei sociale, de spaimele nelămурite, de haoticile, discontinuele, imprevizibilele și deci periculoasele ipostaze ale existenței.

În mijlocul celor care i-au semnat condamnarea la moarte, sacrificiul Ersiliei are semnificația umanismului de cea mai pură esență și melodrama dispare pentru a face loc autenticei tragedii.

Murind „goală”, Ersilia se regăsește pe sine însuși, ea devine OMUL de totdeauna, purtătorul etern al Adevarului.

Cele trei spații ale spectacolului sunt:

- Spațiul experimentului artistic inspirat din faptul de viață: biroul lui Nota, cabinet medical al psihanalistului-scriitor, sală de operație pe viu și spațiul supliciului final.

- Spațiul străzii: reprezentat prin ferestre este comentariul corului „celorlalți” la evenimentul senzațional și în același timp motivul principal al condiției creației artistice.

- Spațiul ficțiunii:

- produsul fanteziei scriitorului în contradicție flagrantă cu viața care nu poate fi încorsetată în forme;
- ficțiunea Ersiliei care trece prin sfărâmăturile amintirilor ca un spectator detașat al propriilor existențe, deci a formelor succesive și simultane în care convenția socială a obligat-o să intre, folosind limbajul piesei, a „veșmintelor” pe care Ersilia a fost silită să le îmbrace.



Cele trei spații corespund celor trei formule de joc conforme esteticii teatrale a lui Pirandello:

Așa cum este, deci realitatea și nu aparență, deci inconsistența personajului, distrugerea lui caracterologică, sondarea celor mai labile praguri psihologice dincolo de zonele clare ale conștiinței.

Așa cum pare totul în ochii celorlalți, deci înșelător, mincinos, violent contradictoriu.

Așa cum vor eroii să fie, personajele ideale pe care fiecare ar dori să le joace în fața celorlalți și pentru ei însiși.

(Text apărut în caietul program al spectacolului.)

Echipa de reconstituire a spectacolului Să îmbrăcăm pe cei goi în cadrul proiectului Arhiva Remix: Adina Lateș și Nicoleta Huțanu (masteranzi anul I - CESI)

... să-i mângeam pe cei necăjiți

Crenguța MANEA, teatrolog



Cu respirația tăiată, ghemuită în scaunul meu, nu pot să mă desprind de Ersilia Drei, de pasionalitatea și vitalitatea ei, în ciuda sfârșitului către care este împinsă, a viviseției la care fusese supusă, chiar sub ochii noștri, fie că aceasta se petrecuse în saloanele Consulului Grotti, fie în biroul scriitorului Ludovico Nota, din casa delabrată, cu ferestre lacome, sau în stradă. Nu pot să mă desprind de privirea Valeriei Seciu, atunci când, aruncată pe „masa de operație”, ființa ei este obligată să treacă în Personaj, să păstreze Forma,

în finalul atroce al spectacolului Cătălinei Buzoianu. Rețin privirea actriței, greu de suportat – zbaterea unei vrăbii, într-un geam... – ca pe un stop-cadru pe care nu-l pot șterge, un fel de vinovătie difuză. Finalul montării *Să îmbrăcăm pe cei goi* aduce o lumină intensă, rece, de bloc operator chirurgical, în care concrețețea sălii de teatru devine friabilă, se risipește, iar actele de pe scenă capătă un grad de realitate căreia nu i te poți susține.

Și intrarea lui Grotti – Ștefan lordache are un *borsalino* tras adânc pe față, îi rămâne vizibilă doar bărbia insuportabil de voluntară; bastonul devine o prelungire a mâinii sale și caută flămând trupul Ersilliei – o altă imagine decupată cu precizia memoriei subiective, conștientă de intensitatea emoției trăite.

În sala înghețată a Teatrului Mic, pe când mașiniștii strângneau decorul și eu încercam să mă dezmetesc, într-o noapte de februarie dintr-un București ostil – început de coșmar, aşa cum a fost traversat aici al nouălea deceniu, din secolul trecut – am înțeles atunci, cu forța unei revelații, că nu voi putea să nu revin, mereu, la experiența care-mi fusese hărăzită. Nu, nu eram pentru prima dată la teatru, dar era întâia oară când clipa se dilatase și mă înghițise cu totul.

Cred, și astăzi, că acea seară la teatru, m-a trimis spre ceea ce fac acum, după o carieră începută într-un domeniu total diferit. Întâmplarea acelei seri argumentează, definitiv, decizia luată,

de a fi un martor al faptei în teatru, de a-i consemna momentele, puține de grație, multe – prea multe! – fără relief. Dar asta e o altă poveste.

Ajunsă la condiția de spectator „specializat” – adică la imperioasa nevoie, transformată în obligație, de a vedea și de a cunoaște cât mai multe modalități de a face teatru, stagiune de stagiune – aveam să Tânjesc, de fiecare dată, după fiecare spectacol neîmplinit, la starea aceea, de angajare totală, pe care mi-o ceruse *Să îmbrăcăm pe cei goi*, cu care mă recompensase, ca o mânărie aproape de nemărturisit, pentru a nu o pierde. Aveam să găsesc undeva (dacă nu mă înșel, e notat în introducerea de la piesa *Astă seară se improvizează*), o afirmație a lui Pirandello: „Arta scenică este (...) concretă ca și viața, adevărată, plină de dragoste, de bucurii și de dureri adevărate...“ Cătălina Buzoianu a dat sens și materialitate acestei credințe, prin întreaga sa creație.

Am căutat, de câte ori a fost posibil, să o urmăresc pe Cătălina Buzoianu la scenă, să o văd cum lucrează, cum repetă; am și reușit de câteva ori. Dar, o singură dată, în spectacolul *Furtuna*, tot la Teatrul Mic, lucrurile s-au aşezat în aşa fel, încât în distribuție să fie și Valeria Seciu. Între cele două actiste, gândurile se căutau, se ciocneau, se completeau și se articulau dovedind nevoia unui om de celălalt, pentru a exista, pentru a lăsa o urmă, în alții oameni.

Regele Lear, regia Radu Penciulescu: Încercare de reconstituire a planului sonor

Cristina MODREANU

27

Am încercat să-mi imaginez o scenă din *Regele Lear* al lui Radu Penciulescu. Am pus muzica lui Ravi Shankar și m-am uitat îndelung și atent la puținele fotografii care s-au păstrat din spectacol. Știam că aceasta a fost muzica producției de la regizorul Radu Penciulescu. Mi-a menționat-o ca pe un simplu detaliu când am vorbit despre spectacol¹. Dar pentru mine această simplă mențiune a fost o nouă cheie de deschidere a înțelesurilor faimoasei producții. Nici o cronică nu menționează muzica lui Ravi Shankar (oare de ce, nici atunci și nici acum - cu rare excepții - nu e menționat universul sonor al unui spectacol?). Să fi fost *Evening Raga*, m-am întrebat - pe care Ravi Shankar l-a cântat la Festivalul de la Woodstock din 1969? Zgomotele furtunii, ale vâltoarei conștiinței s-ar potrivi foarte bine cu ritmurile produse la sitar și la tabla. Trebuie că a sunat extrem de exotic la vremea respectivă, în România, unde muzica "imperialistă" nu era tocmai bine primită. La fel de exotic precum costumele din spectacol - pantaloni strâmti "de doc", mai exact blue-jeans pentru domni și pantaloni evazați în stil hippy pentru doamne, care se potriveau perfect cu atitudinea grupului de tineri din spectacol - figurație și protagoniști deopotrivă fiind topiți într-un grup "tipic marilor metropole", "cu gesturi din mitologia filmelor dure", cum observa o cronică, amintind chiar de *West Side Story*².

În ciuda cronicilor pro și contra stârnite de spectacol, mai toată lumea a fost de acord că predominantă era dimensiunea de "teatru al vizualității plastice", cum îl denumește Andrei Strihaș³, încercând

să pună în cuvinte tumultul fizic pe care regizorul a misat în spectacol, felul în care, prin visceralitatea interacțiunilor dintre cei aflați în scenă, el a generat în mod intenționat senzații.

Senzațiile îl interesau fără îndoială pe Radu Penciulescu, o confirmă el însuși într-un interviu din *Tribuna*: "Mă interesează capacitatea teatrului de a realiza senzații. În concurență cu toate celelalte mijloace de a forța atenția și de a chema luciditatea omului, unică șansă a artei noastre este de a violenta prin intermediul senzațiilor."⁴

Dar ceea ce am vrut eu să reconstituiesc dimensiunea sonoră a acestui spectacol, detectând în scrierile pe marginea lui acele elemente trecute de cronicari cu vederea, sau menționate cel mult în treacăt, dar care strânsse într-un puzzle coherent, pot întregi tabloul și ne pot explica de ce a rămas acest spectacol atât de viu în memoria celor care au avut norocul să-l vadă?

Mai întâi, costumele în alb (pentru personajele pozitive - Lear, Gloucester, Cordelia) - și negru (pentru cele negative, adică tot restul) aveau ele însese un potențial sonor. Mira Iosif amintește în cronică ei de pelerinele albe pe care le îmbracă toate personajele în scenă dezmoștenirii Cordeliei, menționând că acestea sunt "mantale albe, lucioase, de plastic" și că, în momentul cheie al repudierii fiicei cele mici, protagoniștii încep să le "plesnească cu lovituri sacadate, ritmice", gest sonor care marchează "dezordinea, începutul haosului". Pe parcursul spectacolului, mai multe personaje se manifestă sonor: Regan (Elisa Plopeanu) îl susține pe soțul ei Cornwal, rănit, "opintindu-se, icnind, împiedicându-se", iar Valeria Seciu își construiește prin voce rolul Cordelia: "actrița aruncă cuvintele în tipete isterice, modulează ascuțit cu semitonuri



vibrante"⁵. Bărbații se bat în mai multe scene, prin urmare sunetele confruntării lor trebuie să fi fost și ele prezente. De asemenea, haosul este subliniat și de alte zgomote violente care se aud în spectacol, fiind însă subsumate, cel puțin în ochii cronicarilor vremii, planului vizual: "Plesnetele de bici, sunetul gongului, reverberațiile multiple, scrâșnetul tablei, tăcerile, tot ceea ce reprezintă impactul auditiv se topește în cel vizual; se obține unghiul de interferență al senzațiilor."⁶

Celebra scenă a furtunii, în care Shakespeare dă măsura tumultului interior trăit de Lear prin convocarea forțelor naturii, e una dintre cele mai discutate din spectacolul lui Radu Penciulescu. Aici se vede cel mai puternic caracterul colectiv al acestei creații, remarcat de la bun început prin prezența pe scenă a tuturor actorilor (figuranți și protagoniști) pe tot parcursul reprezentării. Chiar și regizorul e prezent în scenă, menționează Mira Iosif în debutul cronicii ei: "pe bănci lungi și înguste de lemn stau actorii, sufleurul, asistenții de regie, chiar regizorul, într-un cuvânt: echipa. În momentul ieșirii lor "din scenă", protagoniștii se aşază pe aceste bănci, asistând la jocul celorlalți. Se respectă o lege

1. interviu telefonic cu Radu Penciulescu realizat de autoarea articolului în 16 aprilie, 2016: "La Regele Lear am pus muzica lui Ravi Shankar - numai prietenii apropiatați și-au dat seama, restul nu știau."

2. Mira Iosif - Lear sau riscul condiției de muritor, în Teatrul nostru cel de toate serile, editura Eminescu, 1979, p.115

3. Andrei Strihaș -

4. interviu Radu Penciulescu - Tribuna, 1971

5. Mira Iosif p. 119

6. Mira Iosif - p 116



fundamentală a teatrului "de grup", un comandament al participării colective"⁷.

Ceva mai târziu, în aceeași cronică, autoarea subliniază din nou importanța conceptuală a prezenței ideii de grup, extrem de funcțională mai ales în unele scene: "grupul, alcătuit deopotrivă de figurație și protagoniști; un personaj colectiv, martor și inculpat al acțiunii, catalizator și creator de stări, ce funcționează ca element vizual permanent, îndeplinind uneori și funcția de decor (coliba, tronul) și cu un rol covârșitor în scena furtunii."⁸

La rândul lui, Andrei Strihan descrie scena furtunii astfel: "personificarea furtunii este susținută cu o mare forță expresiv-plastică de un grup de tineri actori (cei mai mulți studenți ai Institutului de teatru). În spectacol, acest grup este investit cu sarcini extrem de importante. Masă vie, tălăzuită asemenea valurilor mării, grupul înaintează și se retrage, se desface și se recompone în funcție de cerințele acțiunii în zeci de desene plastice."⁹

7. *ibidem* p 112

8. *ibidem* p 115

9. Andrie Strihan, p 147

Îmi place să cred că aici se auzeau sitarul lui Ravi Shankar și ritmurile din *Evening Raga*, marcate de dezlănțuitele tabla, care pot foarte bine să reconstituie fondul sonor al unei furtuni. Talazurile mării înfuriate, valurile create de trupurile tinerilor bărbați cu bustul gol - cum apar în fotografiile păstrate din spectacol - senzația de forță musculară, traducând patimi lăuntrice, toate acestea refac textura unui spectacol manifest, visceral, cu trimitere directă la mișcările revoluționare ale anilor 1968-1969-1970. Au fost ani pe parcursul căror s-a înregistrat o schimbare de afect, o răsturnare a unor vechi valori, tradusă în ecoul cuvintelor lui Michel Foucault vorbind despre "tehnologiile sinelui": "trebuie să aducem în scenă, să dezvăluim, să transformăm și să inversăm sistemele care ne ordonă în mod tacit"¹⁰.

Nu știu cât de conștient era în acel moment Radu Penciulescu de transferul senzorial pe care îl făcea din planul politic al străzii în cel al scenei. Dar cu siguranță generația sa, destul de informată pentru acele timpuri, era la curent cu evenimentele recente din Europa - Revoluția din 1968 a studentilor, cu focarul principal în Paris - și din Statele Unite - unde ecurile Flower Power se auzeau în continuare și încă se consumau protestele anti-Vietnam care au durat până în 1973. Intenționat sau nu, regizorul a transpus scenic parte din afectul unei generații care nu mai suporta constrângerile, într-un spectacol

puternic, chiar violent după părerea unora, în care Lear nu mai era un bătrân privind moartea în față, ci un bărbat în putere, în cazul căruia pierderea puterii putea avea doar motivații politice.

S-a discutat îndelung despre decizia lui Radu Penciulescu de a renunța la o replică importantă din spectacol, replica finală, "Bătrânii au suferit, că te cutremuri/ Noi tinerii trăi-vom altă viață", decizie pusă pe seama faptului că Lear-ul său anula problema generațiilor, citită de exegeți în mod tradițional în această piesă. Nu știu dacă Lear-ul lui Penciulescu mai era sau nu despre conflictul dintre generații, dar cu siguranță replica a dispărut din spectacol și pentru că ea exprima prea multă speranță pentru câte motive de a spera mai erau în orizontul românesc al anului 1970.

Regele Lear a fost unul dintre ultimele mari spectacole libere din România socialistă, fiindcă începând cu 1971, după apariția Tezelor din iulie, cultura a devenit un teren minat, mult mai atent supravegheat de regimul comunist. Cu siguranță, după acel moment, muzica lui Ravi Shankar nu s-a mai putut auzi decât acasă, în spațiile private, singura zonă permisă de libertate.

10. Technologies of the Self. A seminar with M. F, ed. L.H. Martin et al., Tavistock, London, 1988

Revizorul - o reconstituire

(scenariu scurt-metraj realizat în cadrul proiectului Arhiva Remix)

Alina MANOLACHE

29

„Un mare număr de spectatori s-au adresat Consiliului Culturii și Educației Socialiste exprimând protestul și nemulțumirea față de modul cum a fost pusă în scenă, la Teatrul Lucia Sturdza Bulandra, piesa Revizorul de N.V. Gogol. Montarea și adaptarea piesei denaturează opera marelui dramaturg, atitudine incompatibilă cu rolul teatrului românesc - tribună a prezentării autentice a valorilor culturii naționale și universale.”

Biroul Consiliului Culturii și Educației Socialiste a hotărât suspendarea spectacolului și interzicerea de a fi reprezentat pe vreo altă scenă din țară într-o asemenea adaptare și va lua măsuri pentru ca astfel de manifestări să nu mai aibă loc în viața culturală din România.”

Scînteia, 30 septembrie 1972

Așa începe povestea unui spectacol care refuză să fie uitat. La momentul publicării acestei note, *Revizorul* lui Pintilie apucase să aibă doar două reprezentații. În ziua premierei, spectacolul este deja cunoscut de publicul larg. Lucian Pintilie organizează repetiții semi-publice, inspirat de strategia altor regizori din est care se confruntă cu pericolul cenzurii. Deși Pintilie nu modifică niciun cuvânt din textul original, spațiul rusesc funcționează ca o oglindă pentru contextul social-politic din România.

Îngroșări de ton, accente și gesturi sugestive sunt trimise publicului cu subînțeles, aşa numitele şopârle. *Revizorul* durează cinci ore și se joacă la o intensitate nebunească. Emoția și tensiunea de pe scenă redau frica paralizantă pe care o trăiesc cu toții. În piesa lui Gogol, primarul unui oraș de provincie află că urmează să fie inspectați incognito de un revizor din St. Petersburg. Pintilie le spune actorilor: „Închipuiți-vă că sunteți convocați noaptea, de către prim-secretarul județenei de

partid, care vă anunță că în oraș se află incognito un trimis al lui Ceaușescu.”

Motivul cenzurii ar putea fi gestul lui Toma Caragiu care, gol până la brâu, o stropește cu apă pe soția premierului, aflată în primul rând. După alții, *Revizorul* este interzis după ce lui Nicolae Ceaușescu îl se traduc gesturi ironice din spectacol. Pintilie îl indică în clar actorilor să-l primească pe Revizor cu pâine și cu sare, ca pe Ceaușescu când face vizite de lucru.



1971. Dupa o vizită in Asia, Ceaușescu își formează o vizune clară despre cum trebuie să se dezvolte cultura. Dorește ca noile opere de artă să educe masele și să alimenteze cultul personalității conducătorului. Astfel începe perioada cenzurii și decăderii culturale.

Lucian Pintilie, direct vizat de noua viziune a conducătorului și prima victimă dintr-un lung șir, este convins să lupte pentru spectacolul său. Amenință că își dă foc și că mutilează opera. Apoi anunță că intră în greva foamei ca să obțină o ultimă reprezentație. După două ore de la declanșarea grevei, statul acordă *Revizorul* dreptul de a mai fi jucat încă o dată.

Se aplaudă încăpățânarea vizionară a unui copil idiot, care într-o țară militarizată fixă pentru câteva ore o altă regulă a jocului, regula carnavalului.

A doua zi, spectacolul este interzis pentru totdeauna.

Actorilor li se înscenează posibilitatea unei negocieri. Liviu Ciulei este destituit din fruntea instituției. Toma Caragiu își pierde funcția de secretar.

Iar pentru Lucian Pintilie, *Revizorul* ramâne ultimul spectacol montat vreodată în România.

Echipa de reconstituire a spectacolului Revizorul: Alina Manolache și Maria Sfrijan (masteranzi anul II-CESI)



Fotografii din arhiva
Teatrului Bulandra.
Mulțumiri Gina Daniela Badea.



**ARHIYA
REMIX**

Concurs de Dramaturgie Feministă



Revista Scena.ro lansează oficial concursul de dramaturgie feministă EQUAL care își propune să încurajeze autoarele dramatice și creațoarele de teatru din România.

În urma constatării că numărul creațoarelor din teatrul românesc este sensibil mai mic decât cel al autorilor/creatorilor, iar tematica abordată în texte pentru scenă include prea rar problemele specifice ale femeilor, lansăm un concurs menit să reducă din această diferență și să accentueze reprezentarea unor voci și subiecte ignorante în teatrul românesc (discriminarea și egalitatea de gen, raporturile de putere, abuzurile și violența împotriva femeii, perpetuarea unei imagini devalorizante a femeii, clișeizarea reprezentării femeii – hipersexualizare, comodificare etc.)

Condiții de participare

Pot participa autoare dramatice de orice vîrstă. Așteptăm texte care tratează o problematică referitoare la femei dintr-o perspectivă feminină și care respectă testul Bechdel (vezi mai jos). Vor fi apreciate în primul rând texte originale, creative, chiar în formate experimentale, neconvenționale. Textele vor fi citite, evaluate și notate de către un juriu alcătuit din trei redactori ai

revistei de artele spectacolului Scena.ro, iar autoarea piesei câștigătoare va primi un premiu în valoare de 1000 RON*. Textul câștigător va fi publicat în Scena.ro și recomandat spre montare teatrelor publice și independente din întreaga țară. Vor fi disponibile, la cerere, și textele clasate pe locul 2 și 3. În cazul în care juriul va considera că mai multe texte dintre cele primite merită atenție, revista Scena.ro se angajează să găsească fondurile necesare pentru publicarea unui volum cu cele mai bune texte feminine pentru teatru trimise la concurs.

Autoarele interesate vor trimite până pe 1 iulie texte printate în 3 exemplare, alături de un plic sigiliat cu numele și CV-ul lor detaliat pe adresa:
Oficiul poștal 37, căsuța poștală 64, sector 2, București.

Se va lua în considerare data de trimis care apare pe plic. Textele trimise după această dată nu vor mai intra în concurs. După citirea și jurizarea pieselor, membrii juriului vor desemna primele trei piese în ordinea numerelor primite. După desemnarea autoarei câștigătoare, plicurile sigilate vor fi deschise și se vor face publice numele primelor trei clasate - până cel târziu la data de 1 oct. 2016.

Piesa câștigătoare va fi publicată în ultimul număr din 2016 al revistei Scena.ro, ajungând astfel la majoritatea teatrelor de repertoriu din țară, abonate la revistă.

**Concursul de dramaturgie feministă*

EQUAL va fi finanțat din fondurile acordate revistei Scena.ro de către Ministerul Culturii. Suma oferită ca premiu poate fi modificată în funcție de cantumul acestiei finanțări, care nu este încă decis la ora anunțării concursului.

Definiție: feminist/feministă = persoană care susține egalitatea în drepturile politice, economice, sociale, culturale și personale ale femeilor. Aceasta include crearea de oportunități egale pentru femei în materie de educație și angajare.

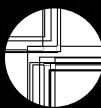
Testul Bechdel - (după numele inițiatorului lui, autoarea de comic-books Alison Bechdel) cere ca o operă de ficțiune - în cazul de față un text pentru teatru - să includă cel puțin două personaje feminine care vorbesc una cu alta în cel puțin o scenă despre altceva decât un bărbat.

UNTEATRU

teatru independent

*Povestea continuă pe
Strada Sfintii Apostoli, nr 44*





Centrul
Național
al Dansului

Sala Stere Popescu
Centrul Național al Dansului București,
B-dul Mărășești 80-82
www.cndb.ro

Mădălina Dan este artistul asociat al Centrului National al Dansului București în 2016

*„Doresc să facilitez un cadru educațional și de formare
și să creez un punct de întâlnire
al comunității artistice din România
cu contextul educațional-artistic eterogen din Berlin.”*
Mădălina Dan

Programul curatorial al Mădălinei Dan are trei direcții principale: ateliere pentru profesioniști, un mini-festival și reactualizarea proiectului Amprenta.

Prima axă a programului constă în ateliere teoretice și practice, în luna iunie 2016 și laboratoare care oferă abordări metodologice, teoretice și discursivee adresate practicienilor și noii generații de coreografi și artiști ai scenei de dans românești.

Cea de-a doua componentă curatorială prezintă câteva lucrări coregrafice originale și inedite, realizate în programul de Master Solo Dance Authorship (HZT/MA SODA), între 2014 și 2016.

Mini-festivalul, la care și-au confirmat până acum prezența Andrew Kerton, Joshua Rutter, Oliver Connew și Ivo Serra, se va desfășura între 5 și 11 septembrie 2016.

Cea de-a treia componentă constă în prezentarea la CNDB a celor mai recente lucrări ale Mădălinei Dan, dar și a unor piese și colaborări mai vechi, reunite în luna noiembrie sub titulatura proiectului Amprenta.

Toate detaliile programului curatorial al Mădălinei Dan vor fi anunțate de CNDB în timp util prin canalele specifice: comunicate, facebook și cnbd.ro.



Recviem - Naturalismul decorului și poezia spectacolului

Anca IONIȚĂ

35

La intrarea în sală, spectatorul încearcă un soi de bucurie ascunsă, pe care numai împlinirea unei aşteptări nemărturisite ți-o dă. Decorul spectacolului, expus în toate detaliile și culorile lui privirii, conține promisiunea unei lumi interesante ce este gata să se nască.

Spațiul creat de scenografa Iulia Moscu este cel al unei cafenele pariziene viu colorată, inundată de lumina electricizantă a neoanelor din spatele galantarelor, frigiderelor-vitrină și al lampadarelor-zepelin ce atârnă la înălțime joasă, împânzind întreg tavanul. Toate acestea compun o atmosferă ce sugerează un soi de *joie de vivre* a începutului de secol douăzeci. Un decor spectaculos!

Te trezești meditând în sinea ta asupra posibilităților artistice extraordinare ale teatrului, și te bucuri că scene mari, aşa cum este cea a Teatrului Național din București în care va avea loc spectacolul, este folosită de către scenograf mai aproape de potențialul ei adevărat. Cafeneaua *Chez Vichniec* (așa cum putem citi pe pe firma de neon mare), își aşteaptă clienții. În lumina uniform-difuză a sălii de spectacole ce se umple treptat-treptat de spectatori, spațiul gol al scenei cu decor, se detașează ca o lume separată. Această distanță dispare odată cu intrarea în scenă a unui grup mare de soldați și ofițeri căzuți pe fronturile de luptă ale Primului Război Mondial, care își dispută gălăgios și cu vehemență întâietatea în cadrul Paradei militare ce îi cinstesc pe Morții Patriei.



foto: Florin Ghioce

În piesa lui Matei Vișniec, soldații rămân înregimentați și după moarte, de data aceasta în funcție de tipul atrocității care le-a pus capăt vieții - gazații, morții de frică, execuții, îngropării de vii, cei împușcați drept în inimă, cei căzuți cu avionul ... "A vorbi despre moarte într-un moment când lumea comemorează centenarul Primului Război Mondial mi se pare necesar, chiar vital pentru regenerarea memoriei colective", spune Matei Vișniec pe marginea textului său. "Recviem este în același timp un hohot de râs și de plâns, întrucât istoria suferinței omenești se împletește strâns și cu absurdul, și cu grotescul și chiar cu prostia."

Lumea promisă de decor la intrarea în sală ia naștere rapid, cu intensitate, ca rezultat

al ciocnirilor dintre grupurile de soldați-fantomă care își dispută cu pasiune, onorurile care li se cuvin și drepturile post-mortem. Spectacolul este construit de regizorul Alexandru Dabija în jurul unui corp ansamblu format din actori tineri, care încarnează cu energie, vitalitate și prezență scenică personajul central al piesei, Morții Patriei. Toate celelalte personaje - Generalul, Intendentul, Mama și Funcționarul, ca și trioul Troțki-Lenin-Stalin – reprezintă contrapunctul în cadrul unei partituri de tip simfonic destinată personajului colectiv. După cum mărturisește Matei Vișniec, această partitură ce acoperă mai multe spații de joc simultane, este rezultatul colaborării dintre dramaturg și regizor: "Așteptam de mult această întâlnire cu Alexandru Dabija – un artist al energiilor subtile

THEATRE REVIEW | Recviem by Matei Visniec: The naturalism of the set-design and the poetry of the performance

Anca Ioniță is writing about a new production recently premiered at the National Theater in Bucharest stating that the first impression made by the rich set-design is fading away by the end of the night, revealing the fact that the set is not of use for the developing of the production, but has value only in itself. The body of the show suffers when one of its elements was not built in sync with the others, concludes the author.

pentru care aş scrie zi şi noapte şi, de altfel, textul *Reviem*-ului s-a nuanţat şi s-a completat după începerea repetiţiilor.

Replicile spumoase şi conflictele se succed cu rapiditate, într-un expozeu filozofic care se foloseşte de metaforă poetică dar care suferă, în multe momente, de absența tensiunii dramatice. Cu toate acestea, jocul plin de energie al actorilor, muzica percutantă a Adei Milea interpretată *live* de către întreaga distribuţie compensează prin teatralitate ceea ce textul nu oferă prin construcţie dramatică.

Numai că pe măsură ce spectacolul începe să capete substanţă, legătura dintre conflictul dramatic, substratul poetic şi filozofic al piesei şi spaţiul unei cafenele pariziene care poartă numele autorului piesei, începe să-mi scape. Nu înțeleg de ce totul se întâmplă într-o cafenea în care galantarele rămân goale pe tot parcursul

spectacolului, iar din frigiderele-vitrină se ițesc la un moment dat câțiva soldați puși acolo, parcă, întocmai pentru a justifica existența acestora. Acest spațiu aparent generos în dimensiuni devine o cursă cu obstacole pentru grupurile de soldați care navighează stânjeniți în mișcări, ca să nu spun că se împiedică de-a dreptul în cele câteva mese și scaune ce ocupă centrul scenei. Fracturile spațiului duc la fragmentarea acțiunii scenice și la disipaarea rapidă a energiei. Fiecare episod nou o ia, practic, de la zero.

Brusc, această reprezentarea naturalist-simbolică a unei cafenele pariziene nu își mai găsește justificare. Ba dimpotrivă, ea reușește aproape să strivească, sub propria-i greutate, lumea ce se naște în aria circumscrisă ei.

Finalul piesei, în care zidurile cafenelei se prăbușesc pentru a dezveli privirii spectatorilor un spațiu gol, în care

trupurile soldaților morți zac sub o prelată imensă, ce acoperă numai jumătate din scenă, rămâne în afara efectului dramatic scontat. Haul imens al jumătății goale de scenă o înghite pe cea plină. De aceea, pădurea de lampadare-zeppeline ce coboară, simultan, la nivelul ierbii, acolo unde se află corpurile (și nu sufletele) Morților Patriei, pare mecanică și gratuită.

Decorul ce se revela spectaculos la intrarea spectatorului în sală se dovedește, pe parcursul spectacolului, total neteatral. Spațiul memoriei colective în care există amintirea celor care au pierit pe câmpurile de luptă, acea "întoarcere acasă a memoriei" de care vorbește Matei Vișniec rămâne, în continuare, nedeterminat.

Ce am luat cu mine, însă, la ieșirea din sală, a fost energia de joc a unei distribuții dedicate și imaginile poetice ale unui text ce filozofează pe marginea războiului ca trăsătură identitară a Europei.

PROMO

Kafka. 5 vi se

Scenariul, regia artistică și decorul
Dragoș Galgoțiu
Costumele Lia Mantoc
Coregrafia Răzvan Mazilu
după texte de Franz Kafka
traducerea Gellu Naum și Mihai Isărescu

Din luna mai, la Teatrul Odeon

REFUGIUL

DE JENNIFER HALEY

TRADUCEREA IONUT GRAMA



CU
MUGUR ARVUNESCU
NICOLETA LEFTER
CEZAR ANTAL
SANDRA DUCUTĂ
IONUT GRAMA

REGIA HORIA SURU
DECORUL MARIA MIU
COSTUMELE DIANA SAV
MUZICA SILENT STRIKE
VISUALE DAN BASU

Ionel Mihăilescu | Radu Amzulescu | Valentin Popescu | Laurentiu Lazăr
Mihai Smarandache | Anca Dumitra | Gabriel Pintilei | Ruxandra Maniu
Sabrina Iaschevici | Silvian Vălcu | Relu Poalelungi | Anda Saltelechi
Anca Florescu | Simona Dabija

Numele regizoarei de origine argentiniană *Valentina Carrasco* s-a impus în Europa prin proiecte de mare originalitate și risc. Cu pregătirea ei multiplă în domeniul muzicii, dansului, literaturii, artelor vizuale artista a abordat o varietate de teme și modalități prin care s-a afirmat ca o căutătoare în sfera expresiei sintetice, moderne și artelor spectacolului. A semnat regia unor spectacole ocasionate de manifestări mondiale de anvergură precum *Jocurile olimpice* de la Barcelona (1994), *Expoziția de la Shanghai* (2010), *Bienala de artă contemporană* de la Valencia, *Beitedine Forum* de la Beirut.

Din anul 2000 în calitate de colaboratoare permanentă a trupei de teatru *La Fura del Baus* cunoscută pentru originalitatea viziunii în domeniul teatrului-dans, și-a făcut cunoscută cu consecvență concepția privind spectacolul contemporan, menit în viziunea sa să relateze cu spațiile mari și cu publicul marilor aglomerări urbane unde se produc aceste spectacole stradale. Cu acest background deconcertant prin spirit avantgardist a abordat scena lirică punându-și amprenta pe câteva creații inedite precum: *Castelul lui Barbă Albastră* de Béla Bartók la Paris, Kobe și Tokio, *Călătoriile lui Michael în jurul lumii* de Karlheinz Stockhausen unde a semnat regia împreună cu Carlos Padrissa pentru Festivalul de teatru de la Viena, Festivalul de toamnă de la Paris, la Cologne și Bienala de la Venetia (2008). În 2011 realizează prima versiune a operei *Oedipe* de George Enescu la opera La Monnaie din Bruxelles, reluată apoi la Buenos Aires și revizitată la Londra și București. Primul contact cu partitura enesciană a fost un coup de foudre. *Când am ascultat-o*, declară pentru caietul – program de la ONB Valentina Carrasco, *am descoperit*

cât de bogată este în culori și orchestrație, pot „auzi” anii de elaborare și diversele influențe – de la Ravel până la Schönberg și muzică populară românească. Mai presus de toate, însă, m-a impresionat muzica dedicată corului care este, alături de *Oedipe*, principalul personajul al lucrării.

În virtutea acestei observații juste regizoarea dă în montarea sa o atenție deosebită prezenței corului, imaginând plantații ingenioase pentru a-i sublinia omniprezența. Amplasat pe denivelările unor structuri metalice modulare și mobile din care e compus decorul, distribuit în spațiul unui relief cu forme rotunde imitând dunele de nisip sau pe întinderea generoasă a plajei din final unde, sub înfățișarea unui grup turistic se mișcă în voie, corul domină scenă dând amplearea și anvergura necesară acțiunii și personajelor care o susțin. Dincolo de aceste soluții, să le numim tehnice, ale montării regizoarea vine la această înscenare cu o concepție poetică-filosofică nouă și asupra mitului lui Oedip. Evită actualizările forțate din alte montări (cea de la Londra, de pildă, unde Sfinxul aduce la înfățișare cu avioanele germane din al doilea război mondial) optând pentru o interpretare stoică privind soarta omului pe planetă. Asemenea nisipului din clepsidră acesta e trecător, se petrece odată cu timpul nelășând adesea în urma sa nici măcar urma pașilor pe care apa mării dintr-o splendidă scenă de final o mătură ireversibilă.

Într-o fotografie din program regizoarea ni se înfățișează îmbrățișând nisipul din care a făcut în spectacolul său o metaforă sugestivă, semn de împăcare cu destinul asumat până-n ultimele consecințe. Asemenea lui Oedipe, Valentina Carrasco pare a ne spune că e inutil să ne ferim din



foto: Arhiva ONB

calea lui și să ne proiectăm în virtutea unei voințe căreia chiar și Nietzsche îi dădea doar o funcție de reprezentare.

În consecință, spectacolul creat pe scena ONB are o notă elegiacă apăsată potențată de intervențiile multimedia la care apelează cu har artistă și colaboratorii ei, respectiv filmările, fotografiile proiectate într-o subtilă combinație de imagini străvezii care acoperă din timp în timp realitatea scenei. Sunt create astfel tablouri memorabile precum aceea a nudului tolănit pe duna de nisip asemenei unei sirene care-l ademenește senzual pe Oedipe pentru a-l aduce în fața Sfinxului, tot o femeie, dispusă să continue să-l vrăjească. Aici, ca și în alte momente ale spectacolului de o vizualitate impresionantă, muzica dobândește expresivitatea pe care o merită făcând din această operă considerată îndeobște greoie, un regal. Vocile pe care se sprijină regizoarea, între care la loc de frunte stă cea a baritonului Davide Damiani, susțin în armonie concepția montării, fidelă elaborării sonore savante a opusului enescian. Ne-ar plăcea să aflăm că și alții consideră realizarea de la ONB antologică, aşa încât să o putem vedea reluată pe un canal de televiziune gen Mezzo.

OPERA REVIEW | Valentina Carrasco - from La Fura del Baus to National Opera Bucharest

Opera Review is dedicated this time to director Valentina Carrasco, the author of a recent production based on George Enescu's opera *Oedipe*. Theater critic Doina Papp is underlining the theatrical elements of Carrasco's work and praises her for the avant-garde appetite.

Slalom umoristic printre raporturi conflictuale

Irina WOLF



foto: Lupi Spuma

PROFIL

Yael Ronen este, fără îndoială, una dintre revelațiile actualei stagiuvieneze. Făcând parte dintr-o familie de artiști - mama ei este actriță, tatăl său a fost timp de doisprezece ani directorul artistic al Teatrului Habima din Tel Aviv -, regizoarea de origine israeliană a studiat scriere dramatică și actorie la HB Studio din New York și regie la Kibbutzim College of Education din Tel Aviv. Născută în 1976, la Ierusalim, se stabilește în 2014 la Berlin, devenind în același an regizorul principal al Teatrului „Maxim Gorki” din capitala germană.

Începând cu anul 2012, se bucură de o largă recunoaștere și în Austria, fiind prezentă cu câte un spectacol în fiecare stagiu a teatrului Schauspielhaus Graz. *Hakoah Viena*, prima ei montare, o piesă de teatru despre istoria propriei familiilor, are un asemenea succes, încât este „transferată” în 2015 în capitala austriacă, odată cu schimbarea directoarei Anna Badura de la Graz la Volkstheater Viena.

„Viena în jurul anului 1930: un Tânăr evreu visează la o viață în Tel Aviv. Tel Aviv 2012: nepotul acestuia aspiră să devină cetățean austriac. Amândoi sunt în căutarea identității. Contextul acestei povestiri îl alcătuiește echipa legendară de fotbal *Hakoah*¹ Viena, din rîndurile căreia zeci de tineri sioniști au plecat să construiască Statul Israel. Este povestea a două generații ale aceleiași familii, a emigrării, a mândriei naționale, a fotbalului și a masculinității”. Așa își descrie Yael Ronen piesa în caietul program al spectacolului.

Cu mijloace simple este prezentată povestea soldatului Michael Fröhlich (interpretat magistral de Michael Ronen, fratele regizoarei), care sosește în capitala austriacă pentru a ține mai multe conferințe, menite să îmbunătățească imaginea armatei israeliene. Numai că Michael se îndrăgostește de Michaela Aftergut, o psihoterapeută, care găsește printre hârtiile bunicii decedate o serie de scrisori de dragoste și o fotografie a bunicului lui Michael, totodată unul dintre fotbalistii clubului vienez Hakoah. Odată cu emigrarea acestuia în 1936 în Palestina, iubirea celor doi bătrâni ia sfârșit. În final, Michaela își asumă identitatea ebraică, Michael își regăsește rădăcinile austriice și Olivier, soțul Michaeliei, își descoperă homosexualitatea.

Regizoarea transpune scenic cu empatie și realism mai multe destine paralele. Scenele se succed cu rapiditate, dialogurile acide sunt vii, dezvăluie conștiințe, psihologii. Istoria se îmbină cu povești personale: o căsătorie nefuncțională, instrucțiuni utile pentru cucerirea unei femei (savuroasă este scena întâlnirii dintre Michael și fantoma bunicului!). Trecutul, prezentul, stereotipurile și tabuurile de toate felurile sunt tratate cu o cantitate imensă de umor și autoironie. „Umorul este limbajul meu. El deschide inimile și oprește

1. n.a. *Hakoah* înseamnă forță în ebraică.

cădere în păcatul pretențiozității²”, spune Yael Ronen. În pofida temelor grave abordate, hazul ei cu totul ieșit din comun „dezamorsează” patosul poveștilor. Tocmai de aceea regizoarea se bucură de o mare popularitate internațională. Nu în ultimul rând pentru că „umorul și grosolănia israeliană sunt în contrast cu perfecționismul german³”.

Regizoarea se inspiră de regulă din realitate, abordând teme actuale precum migrația, războiul și efectele sale colaterale (memoria, vinovăția, rolurile victimelor și făptașilor), conflictul din Orientul Mijlociu, problema identității, a familiei moderne, a religiei și credinței. Stilul său regizoral este caracterizat de raporturi conflictuale, cu precădere între israelieni și alte naționalități: palestinieni (*Tara Nimānui* - o piesă scrisă în 2013 pentru Schauspielhaus Graz), austrieci (*Hakoah Viena*), palestinieni și germani (*Generația a treia* - o coproducție a Berliner Schaubühne și Teatrul Habima, cu care Yael Ronen obține în 2009 recunoașterea în spațiul german), germani și oameni ce provin din fosta Iugoslavie (*Common Ground* - o producție a Teatrului „Maxim Gorki” invitată în 2015 la prestigiosul festival Berliner Theatertreffen, în același timp câștigătoare a Premiului publicului la Festivalul de Teatru Mülheim), irakieni și germani (*Lost and Found*), palestinieni, germani și sirieni (*The Situation* - o producție a Teatrului „Maxim Gorki”, care îi aduce în 2016 a doua invitație la Berliner Theatertreffen).

„Sunt mereu în căutare de grupuri care să se provoace reciproc. Dintr-o astfel de constelație poate rezulta o activitate productivă⁴”, spune artista.

2. În www.welt.de, „Diese Frau schickt uns alle in die Therapie”, Jenny Hoch, 15.04.2014

3. În textul de prezentare al spectacolului *Tara Nimānui*, Schauspielhaus Graz, 2013.

4. Idem.



Lost and Found • foto: Lupi Spuma

De altfel, Yael Ronen este unul dintre puținii regizori care au lucrat deopotrivă cu actori israelieni și palestinieni. Nu este deloc de mirare dacă în tem cont de faptul că soțul regizoarei este actorul palestinian Yousef Sweid.

Una dintre caracteristicile definitorii ale proiectelor lui Yael Ronen este lucrul în echipă. „Uneori actorii trebuie să scrie, iar dacă cineva refuză, atunci rolul său nu se va dezvolta⁵”, spune regizoarea. Textul scris la repetiții, care se naște dintr-o experiență comună, are la bază povești adevărate ale actorilor și conține, de regulă, și elemente ale biografiei acestora.

5. În interviul „Yael Ronen & Michael Ronen im Gespräch über Community”, Martina Maier, Schauspielhaus Graz, 25.12.2014.

Este cazul piesei *Generația a treia, a Tării Nimănui* sau a ultimului său spectacol de la Volkstheater Viena, *Lost and Found*.

În *Lost and Found*, problema atât de actuală a refugiaților devine punct de referință pentru valorile familiei din Europa Centrală. Regizoarea urmărește, după cum ne-a obișnuit, mai multe destine paralele. Cu mulți ani în urmă, frații Maryam și Elias și-au pierdut mama. După ce s-a despărțit de Elias, Camille a rămas fără dorință de a se mai îndrăgosti vreodată. Schnute, prietenul homosexual al lui Maryam, și-a pierdut speranța de a deveni un cântăreț de muzică rock. Jochen, fostul soț al lui Maryam și-a irosit răbdarea. Cu toții se reîntâlnesc într-o locuință în Viena pentru a planifica înmormântarea tatălui, decedat în urmă cu puțin timp. Doar că o astfel de înmormântare este scumpă. Ce-i drept, unchiul irakian Osama, care trăiește la Londra, ar prelua toate costurile, dar cu o condiție: să fie o înmormântare musulmană. În profida evenimentului tragic, Maryam - aflată deja la o vârstă destul de înaintată - și Schnute găsesc timp să conceapă în mod artificial un copil, Maryam se cărtă cu Jochen, Camille, la rândul ei, cu Elias.

În mijlocul acestui haos emoțional își face brusc apariția verișorul Yousef, care a fugit din Irak și a suferit cu totul alte pierderi. Dacă până atunci toți erau ocupați de viețile lor, de religie și morală, deodată se văd confruntați cu sentimente de prejudecată, frică și confuzie. Ce să facă cu refugiatul? Cu toții ar vrea să ajute, dar cine preia câtă responsabilitate?



Lost and Found • foto: Lupi Spuma

Și în această montare decorul este minimal: „munți” de lăzi servesc deopotrivă ca perete despartitori, mese și ecrane de proiecție. Dacă la începutul spectacolului cei șase actori povestesc ce au pierdut - de la obiecte banale precum perechi de mănuși, ochelari de soare și telefoane, până la nevinovăție, prieni și slujbe - în final enumeră ceea ce au (re)găsit. Personajele sunt foarte bine conturate și excelente interpretate. Dialogurile, presărate pe alocuri cu cinism și cruzime, conțin însă și doze mari de empatie și umor. Sunt prezentate situații în care mulți ne regăsim, dar nu sunt oferite soluții. Scenele sunt bine dozate de regizoare, a cărei reușită constă tocmai în crearea unei atmosfere particulare, plină de glume mărunte, fără a fi exagerată sau ofensatoare. Yael Ronen demonstrează încă o dată flerul pentru diferențe interculturale, precum și talentul său de a face haz de probleme majore.

Yael Ronen - a portrait

Irina Wolf is writing about one of the most interesting contemporary theater makers whose work is presented all over Europe and other continents as well: Israeli writer and director Yael Ronen. A revelation for the scene in Wien, Ronen always takes her inspiration from reality and boldly attacks taboo issues. As she recognizes, she is always looking for groups able to provoke one another, as conflict always comes from this sort of provocation. Given the recent global socio-political context Ronen will not be short of subjects for her future productions.

Intrarea în scenă a publicului

Marian POPESCU

foto: Adriana Grand



Am văzut adesea interacțiuni ale actorilor cu publicul. De la distanță, tip „concert rock”, prin includere, tip „actor malgré lui”. Sau prin modul în care publicul e folosit spațial: gradene mobile, schimbări de decor care segmentează sau schimbă poziția publicului, plasarea publicului pe scenă ca „spectator” în spectacol și multe altele. Numitorul comun, dintr-un punct de vedere, este că publicul nu știe ce-l aşteaptă. Regizorul și actorii săi mizează pe asta, desigur. Efectul, dacă gândirea și execuția sunt bune, este garantat – deși poate fi primit cu mefiență ori chiar neparticipare – cel puțin până...se află. Prin share-uire virtuală ori împărtășire verbală.

Uneori, modul în care e gândită „intrarea” publicului în scenă e gratuită sau inadecvată modului spectacolului. Regizorii motivează prin efectul scontat al reducerii...distanței între actori și public. Ca să faci asta *trebuie să fie nevoie de asta*. Adică, discursul regizoral și modul interpretării, cadrul vizual-plastic sau multi-mediatic sunt în acord cu procedeul incluziei sau al interacțiunii.

E neplăcut când vezi că interacțiunea e simulată, nu e „pe bune”, membrii aleși,

vezi doamne, din public fiind, de fapt, cunoscuți. E neplăcut când îți dai seama că se bifează o dinamică scenă-sală care ar fi putut, dacă *riscul era pregătit, asumat*, să ofere o altă perspectivă. Mulți actori, regizori nu sunt, de fapt, pregătiți pentru așa ceva. „Se joacă” de-a interacțiunea. Uneori, platourile TV par să fie surse de inspirație: acolo unde prezentatorii „lucrează” cu publicul dresat sau amorf.

Am fost, nu de puține ori, „subiect” al interacțiunii în spectacole. Senzația e, uneori, copleșitoare. Cel mai adesea se întâmpla pentru că eram (re)cunoscut. Alteori, se întâmpla așa sau putea fi un caz de forță majoră. Când, de pildă, trenul a întârziat 6-7 minute. Până m-a dus o mașină de la gară la teatru au mai trecut câteva, iar spectacolul începuse de câteva minute. Nu întârzi la spectacole, nu îmi fac „apariția” cu 2-3 minute întârziere ca să fiu „văzut”, să știe lumea cât de important sunt. Am văzut asta de nu știu câte ori. Atunci aşa s-a întâmplat și teatrul care m-a invitat și-a respectat publicul, dând drumul la reprezentare, după 5 minute de întârziere față de ora de începere. Am ajuns, tot teatrul era în întuneric, cineva m-a luat de mâna, un mic flash lumina foarte puțin pe jos, până când ne-am oprit în întuneric complet. Apoi, o voce feminină mi-a spus: „Intrați acum”. Am intrat. În spectacol. În scenă. Publicul era pe scenă, în partea stângă, cum îl vedeam eu. Scena era un salon de spital. Nu aveam cum să ajung la public. *Sau poate nu mi-am dat eu seama*. Oricum, vocea nu-mi dăduse vreo direcție. În fața mea era un pat. Neocupat. Mai erau două-trei, ocupate. M-am așezat pe marginea patului. Publicul mă privea. *Cine e tipul?* Eu m-am uitat la public, foarte puțin, și...m-am intrat în rolul de ...*Care era rolul?* Nu

am avut timp prea mult când o infirmieră, prezintă în scenă, în partea opusă mie, ia o seringă, se asigură că funcționează și începe să vină în direcția mea. *Care era rolul meu? Ce să/mă fac?!* Rolul meu nu era de pacient, asta era clar, poate cineva venit în vizită la vreun pacient. Am stat cuminte. *Dacă vine la mine, o plesnesc (peste mâna)! N-a venit. Dar dacă venea?*

Nu știu ce a crezut publicul. Oricum, eu devenisem public... la puterea a doua. Starea mea se modificase radical odată cu ...intrarea mea în scenă. M-am gândit apoi, ca și în alte dăți și situații similare, că intrarea în scenă a publicului e un act complex. E vorba și de *autenticitatea* cu care aceasta e realizată. Cele mai bune astfel de realizări sunt când și spectacolul câștigă și publicul. Căci acesta, cum mi se întâmplase și mie și altora, intră într-o lume în care starea de spectator face loc uneia de „actor”, de realizator al unei *acțiuni*.

Apoi, e vorba de „distanță”. Când spectacolul anulează distanța („noi jucăm, voi priviți”), ideea de reprezentare suferă o schimbare calitativă importantă. Căci publicul e luat în considerare ca *partner* al acțiunii scenice, nu ca *mărtor* al ei. Regizorii, actorii, scenografi, compozitorii, coregrafei indică atunci acel tip de execuție scenică prin care intrarea publicului în scenă e un act pedagogic, de inițiere în complexitatea sensibilă a teatrului. Altfel, publicul *acționează* mereu prin aplauzele acelea care uniformizează. Nu știi dacă a însemnat ceva pentru el sau nu. De aceea publicurile teatrului pot fi chestionate. Și prin introducerea lor în scenă.

AUDIENCES' STAGES | The Audience comes to Stage

Professor Marian Popescu is writing about the ever growing need of the audience to get involved in a meaningful way in theater productions and analyzes the ways in which contemporary artists in theater can imagine this type of interaction. Nowadays audience members are often considered partners not witnesses of a theater production which erases the distance usually taken by those on stage.

Orlan. Pielea performativă

Mihaela MICHAIROV

41

Orlan¹ aduce în fenomenologia *performance*-lui anilor 70 *corpus sub bisturiu*, corpul care descuamează straturile frumuseții perverse, corpul care face din deconstrucția cosmetizării sale un mod de existență. Orlan pune accentul pe laboratorul înfrumusețării care doare, pe suferința din spatele perfecțiunii. Artista face vizibil tot procesul de cosmetizare și toată metodologia chirurgiei plastice. Cicatricea este cea mai expresivă formă de frumusețe-în-durere.

„Trăiesc deci provoc” este sloganul unei artiste care a demisitizat operațiile estetice și a dus la extrem experiențele artistice din anii '70. În vizuirea lui Orlan, trupul este un înveliș instabil, o suprapunere de straturi care se metamorfozează și păcălesc. Aparițiile artistei sunt spectacole ale pielii: „Epiderma este înșelătoare... în viață n-ai decât propria ta piele... Relațiile interumane suferă din cauza faptului că nu ești niciodată ceea ce ai... Am pielea unui înger, dar sunt un șacal, cea a unui crocodil, dar sunt un pudel, a unei persoane negre, dar sunt albă... N-am niciodată pielea a ceea ce sunt”².

Artistă a epidermei bombardate, Orlan nu este niciodată cea care tocmai a fost. Se transformă halucinant pentru a provoca radical. și-a modificat

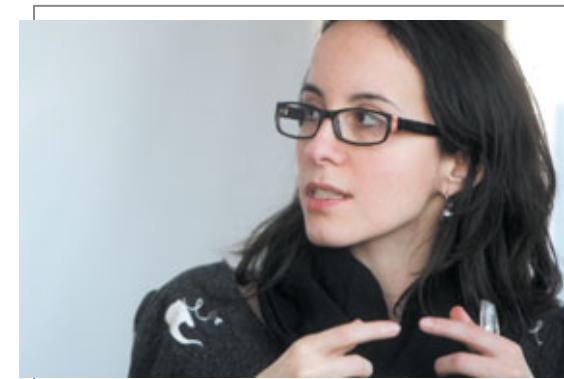
1. Orlan s-a născut pe 30 mai 1947 în St. Etienne și s-a mutat la Paris în 1980. În prezent este profesoră la Facultatea de Arte din Dijon. Puternic influențată de Duchamp, concepe corpul ca pe un produs finit. Începând cu anii '90, propune o serie de instalații-operații estetice.

2. Orlan, *Orlan on Becoming Orlan in The Body. A Reader*, editat de Marinam Fraser and Monica Greco, Editura Routledge, Londra, 2005, p. 306

părți din față – bărbie, pomeți, buze etc. – pentru a critica vehement *projecțul de înfrumusețare* care trece prin faze traumatizante, printr-o suferință pe care artista o documentează și o expune în galerii. A explorat teme tabu și a fisurat stereotipurile de gen. și-a expus lenjeria de mireasă stropită cu spermă pentru a demisitiza imaginea virginității înainte de nuntă, cerută mireselor în Franța anilor '70. A combinat trăsături ale unor femei celebre din istoria artei – chipul Madonei lui Leonardo, obrajii lui Venus, ochii lui Psyche – pentru a pune în discuție un anumit tip de frumusețe canon și pentru a dezbată tema hibridizării trăsăturilor.

Expunerea-supunere a chipului unui tratament chirurgical care produce schimbări neașteptate este pentru Orlan manifest artistic. Orlan propune o artă carnală, care înscrive chirurgia în morfologia feței. O față devenită spectacol live. O față rănită și cusută sub ochii care consumă alienant frumusețe fake-uită. O față care neliniștește aspirația tranchilizantă spre perfecțiune.

Orlan este prima artistă care folosește programatic intervențiile chirurgicale ca pe un mediu performativ care incită la dezbatere despre noile paradigmă de frumusețe: „Trăim o perioadă în care este posibil să producem, artificial, armonie neîntreruptă, perfecțiune și unitate. Această abilitate a fost exercitată în mai multe domenii: de la mostrele digitale ale imaginile și sunetelor la recentul boom din estetică chirurgicală, la ingineria genetică, clonare și realitate virtuală. În timp ce aceste dezvoltări tehnologice au fost întâmpinate cu entuziasm, au generat, la un moment dat, și profunde angoașe inconștiente. În practica artistică și culturală au



produs o nouă epistemologie a imaginii³. Gestul chirurgical este, pentru Orlan, un gest substanțial politic, o tăietură adâncă în istoria supunerii corpului unor clișee care îl hipersexualizează, transformându-l în obiect dezirabil.

Portretul și autoportretul reprezintă o temă de cercetare recurrentă la Orlan. Artistă realizează o serie de autoportrete în care surprinde variante ale chipului ei, renăscut cu fiecare nouă operație. Instalația de la Centrul Pompidou din 1994, după cea de-a șaptea intervenție chirurgicală, propune portrete-diptic: chipul artistei fotografiat imediat după operație, cicatrizat și tumefiat, este suprapus peste imagini care înregistrează diverse etape ale convalescenței, în care rănilor se ameliorează și asperitățile feței devin din ce în ce mai puțin vizibile.

Orlan concepe un teatru al operațiilor chirurgicale, care testează limitele durerii psihosomatice, pentru a transforma neputința în afirmație poetică și politică. Artistă se revoltă

3. Alexander Alberro, *Beauty Knows No Pain in Beauty*, editată de Dave Beech, *Documents of Contemporary Art*, Whitechapel Gallery, 2009, p. 68

Orlan. The Performative Skin

In her column Mihaela Michailov writes about Orlan and her performances attacking a series of taboo issues and offering her own body to illustrate them. The radical interventions on her own skin and the way she throws herself in the first line of performative action transformed Orlan in an icon of contemporary performative practices and an exponent of the Body Art. Michailov is analyzing her working methods and the results, admiring the brechtian distance Orlan is taking when staging her traumas. The author declares Orlan is in the same time “a subject-in-construction and an object-in-deconstruction”.



împotriva unei epoci care pune preț și presiune pe întinderea pielii și pe ajustarea corpului la un şablon auto-impus. Contestă mitul tinereții veșnice și teroarea idolatrăzii perfecțiunii. Orlan expune fazele cosmetizării cu orice risc, tocmai pentru că riscul extrem face parte din această dinamică. Abundenței de corperi hipercizelate, mediatizate pe toate canalele, Orlan îi opune propria poetică a exceselor într-o serie de *Actions Orlan-corps*.

„Creația lui Orlan radicalizează substanțial noțiunile de sine și imagine de sine. Deconstruindu-și fața printr-o serie de operații estetice puternic teatralizate, Orlan deviază de la formule standard de îmbunătățire și înfrumusețare, aşa cum sunt ele încetătenite de idealul culturii vestice”⁴. Corpul devine obiect medical, o suprafață chirurgical observată. Orlan insistă să rămână trează în timpul operațiilor pentru a putea fi martora transformărilor propriului corp. Luciditatea cu care își privește mutilarea trupului este o formă de distanțare, care face ca durerea să nu mai pară atât de acută. Orlan face din operație un spectacol-rană deschisă. Între traumă și metamorfoză impusă de standardele perfecțiunii, artista pune semnul egalității.

4. John Freeman, new performance/new writing, Editura Palgrave Macmillan, London, 2007

Primul performance chirurgical are loc în 1978. În timpul unei dezbateri, artistei i s-a făcut dintr-o dată rău. Orlan a speculat puternic starea în care se află și a cerut să fie însoțită la urgențe de o echipă care să filmeze, fără întrerupere, operația de sarcină extrauterină.

Întreaga operație a fost înregistrată și caseta a fost trimisă la locul unde se derula dezbaterea. Orlan a insistat să i se facă doar anestezie locală ca să fie deplin conștientă de procesul operației. Camera o transformă pe Orlan în martorul propriului ei corp, altăierurii placate pe observația crudă.

Din 1990, Orlan a încadrat o serie de operații chirurgicale ca parte a unui concept multimedia, intitulat *Reîncarnarea sfintei Orlan. Epidermoscopia* s-a aflat în centrul acestei serii. Spectatorii erau invitați să participe la o *mutilare a frumuseții* și, în același timp, la o exhibare a ei. *Teatrul anarhiei cosmetizărilor aruncă în aer corpul frumuseții care nu doare*. Pentru Orlan, frumusețea este durere care tâșnește prin toți porii. Vorbește astfel despre realitatea privirii care ucide tot ce nu se conformează măsurătorilor frumuseții.

Orlan investighează teatralitatea unui corp care suferă intervenții medicale, refuzând însă să-și expună dureros durerea și sfidând astfel pateticul suferinței. Performance-urile ei au

răceala unei anestezii locale care ține conștiința în stare de veghe și nu recurge la simulacrele suferinței.

Orlan nu devine nici o secundă victimă unei supradoze emoționale, sunu sevraj empathic. Recurge, mai degrabă, la o „suferință implozivă”, la o internalizare a durerii care lasă urme fără să lase urme, în sensul în care efectul operațiilor e vizibil, dar nu e simțit de spectator ca o seducție emoțională. Corpul simte extrem fără să imprime milă față de tratamentul pe viu pe care îl experimentează.

Orlan trăiește în traumă și filtrează durerea cu o distanțare brechtiană, producând astfel un *metaperformance*, un discurs lucid și echilibrat, care are funcția de comentator-bisturiu al corpului disecat.

În 1971, Orlan s-a botezat Sfânta Orlan. În *Technologies of the self*⁵, Foucault consideră renunțarea la sine, care presupunea potențarea martirajului, drept o revelare a sinelui. Autorevelarea este principala ţintă a demersului lui Orlan. Artista vrea să ajungă la un corp care să nu-i mai aparțină, pentru a-și putea explora mai bine identitatea în transformare. Pentru Orlan, conștiința acută a corpului-în-pericol îi păstrează artistei luciditatea de introspecție și reveleză granița dintre expunerea fragilă și observația rece.

Corpul este tranșat ca o bucată de carne dintr-o măcelarie intimă. Performance-urile ei sunt intervenții-acțiuni care pun în discuție corpul hăcuit pe o masă de diseție devenită publică, după ce relația privată cu propriul corp s-a transformat în spectacol.

Orlan este subiect-în-construcție și obiect-în-destrămare.

5. Michel Foucault, *Technologies of the self* în *Technologies of the self*, L.H. Martin, H. Gutman și P. Hutton (editori), University of Massachusetts Press, p. 18

Nu știu cum ar fi mai bine să traduc titlul piesei lui Stephen Karam, THE HUMANS. Oamenii? Umanoizii? Ființele umane? Sau poate, asumându-mi anumite grade de libertate și bătrânul adagio “**traduttore, traditore**”, să numesc spectacolul de pe Broadway: AMERICANII. La urma urmelor este vorba despre o familie americană obișnuită, din clasa de mijloc, care se adună la masa de Thanksgiving. Sărbătoarea recunoștinței? Nu, mai bine lăsăm termenul original.

Sigur că oameni de pretutindeni se vor recunoaște în această familie și problemele lor. Textul lui Karam, în regia lui Joe Mantello, reprezintă proverbiala felie de realitate contemporană, condimentată de astă dată cu vagi accente supranaturale, amintind de un alt specific american: *the ghost story*, povestea cu fantome.

Probabil mă hazardez să atribui genul *horror* cu precădere americanilor, totuși nu putem nega supremăția Hollywoodiană în acest domeniu (cu amănuntul picant că cel mai famos *non-human* lansat de Hollywood este în continuare Dracula, vampirul cu rădăcini transilvane, fie că vrem sau nu, după cum o atestă numeroasele variațiuni pe tema Vlad The Impaler aka Vlad Țepeș).

Piesa lui Karam a fost nominalizată la Premiul Pulitzer anul acesta și aproape unanim apreciată drept cea mai bună piesă a sezonului. A pierdut însă în fața muzicalului hip-hop HAMILTON, care a

făcut senzație pe Broadway și continuă să îi aducă creatorului său Lin-Manuel Miranda sute de mii de dolari săptămânal.

Deși este o dramedie de familie ca atâtea alte piese americane, HUMANS este diferită prin frica existențială a personajului Tatălui care visează femei fără față și induce publicului o anume tensiune legată de posibilitatea existenței unei fantome, atunci când apar ciudate probleme cu lumina în noul apartament al fiicei sale.

Mai mult decât atât, dramaturgul este unul dintre puținii care interoghează verosimilitatea actuală a visului american: dacă muncești din greu reușești să asiguri un trai decent familiei tale, iar copiii tăi o vor duce cu siguranță și mai bine.

Pentru familia americană portretizată în HUMANS lucrurile nu stau chiar aşa, deși sunt oameni educați și cinstiți, de origine irlandeză, care au muncit sau învățat cu seriozitate și pasiune toată viața. Tatăl a fost dat afară de la liceul unde preda pentru că a avut o relație extraconjugală cu o colegă, rămânând și fără pensie. Mama nu este promovată la firma unde a lucrat de peste 30 de ani și e nevoie să suporte umilințe de la șefi mult mai tineri. Sora cea mare, avocată, a fost concediată pentru că are probleme cu sănătatea, iar cea mică, studentă cu aspirații muzicale, lucrează într-un restaurant ca să se întrețină. O (va) duce mai bine probabil logodnicul fetei, care provine dintr-o familie bogată și are un



trust fund în numele lui. Numai că și pentru el sunt obstacole: nu are acces la acei bani până când împlinește 40 de ani, aşa că deocamdată se zbate între depresie și găsirea unui drum propriu.

Nu cred că am văzut alte spectacole recente pe Broadway în care să fie atât de clară ideea că visul american nu mai are acoperire în realitate, că între bogați și săraci există o prăpastie ce nu mai poate fi traversată prin muncă, talent și abnegație.

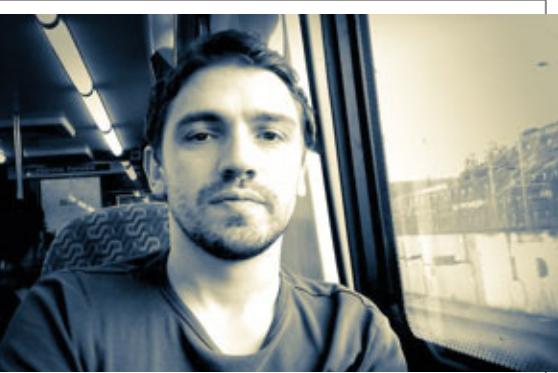
Mitul realizării prin forțe proprii pare să apună, iar noile teme aduse în scenă de tinerii dramaturgi americani reflectă o lume a instabilității financiare și emoționale, a oamenilor prizonieri ai unei rutine zilnice care nu mai lasă loc pentru idealism și euforie. Această veste debusolantă pentru clasa de mijloc și cei care se agită să supraviețuască de pe o zi pe alta, poate genera totuși experiențe artistice de substanță, precum piesa lui Stephen Karam, care transcende amăgierea realității și omniprezentul naturalism, impunând un dramaturg ambicioz, cu o voce puternică și distinctă.

The Humans

New York Puzzle stops this time to analyze a new production mesmerizing Broadway even though it is only talking about a middle class American family as seen at the Thanksgiving table. Nominated for Pulitzer award, The Humans by Stephen Karam is openly discussing the fear of dissolution the American working class has been confronting with for a while now and is launching a playwright we are going to hear more about in the future, says the author of the article Saviana Stanescu.

Istoriile recente (IV)

Ionuț SOCIU



(continuare din numărul trecut)

O altă etapă se face simțită la mijlocul anilor 2000 (și se prelungesc până astăzi): atunci are loc o deplasare dinspre centru spre margine, dinspre Calea Victoriei spre Rahova și dinspre orașele mari spre provincie. Intenția era aceea de a înțelege ceea ce se întâmplă în mediile rurale și în zonele defavorizate și, după cum se spune în spectacolul *Sub Pământ. Valea Jiului după 1989* (2012), „de a recupera viața socială a oamenilor, tradițiile comunitare, speranțele și așteptările lor”. Un exemplu în acest sens fiind și proiectul *Despre România, numai de bine?*, coordonat de Ana Margineanu și Peca Ștefan. Aceasta este perioada în care se particularizează temele teatrale, și în care accentul se mută dinspre macronarațiuni spre micronarațiuni.

Spre sfârșitul anilor 2000, această etapă cunoaște o nouă fază: cea a confruntării cu trecutul. Nu întâmplător, această întoarcere spre istoria recentă are loc în plină criză economică și este simultană cu apariția unor platforme publicistice de stânga, dar și cu declanșarea unei serii de proteste.

Se simte și o puternică undă a deziluziei în acești ani, vizibilă pe mai multe planuri. În primul rând, fantasma Occidentului nu mai este atât de prezentă și nici imaginea S.U.A. nu mai seduce atât de mult (spectacolul *American Dream* de la Teatrul-Spălătorie din Chișinău este relevant din acest punct de vedere). După ani de zile în care s-au ignorat reciproc, oamenii de teatru est-europeni încep să se cunoască și să colaboreze în cadrul unor proiecte precum East European Performing Arts Platform sau Parallel lives (*Vieți paralele - secolul 20 prin ochii poliției secrete*). Odată cu măsurile de austерitate impuse din „afară”, criticele la adresa UE, FMI și Banca Mondială se înmulțesc. Și odată cu acestea se înmulțesc și dilemele identitare, tema memoriei fiind prezentă peste tot în teatru Europei Centrale și de Est.

Fie că vorbim de narațiuni vizuale și multimedia (grupul Handa Gote, Cehia) sau de formule clasice de *story-telling*, ele au la bază un principiu narativ comun: acela al relaționalității. Existența unei memorii colective este condiționată de această schimbare continuă a perspectivelor.

„Memoria individuală nu este complet izolată și închisă”, spune Maurice Halbwachs. „Un om, ca să-și evoce propriul trecut, are adesea nevoie să facă apel la amintirile altora. Face referire la puncte de reper care există în afara sa și care sunt fixate de societate.” Potrivit sociologului francez, pentru a reconstituui integral amintirea unui anumit eveniment este necesară reunirea acestor reproduceri deformate și parțiale ale membrilor grupului. Dar se pune

întrebarea: ce fel de memorie poate servi un asemenea demers? Halbwachs distinge între două tipuri de memorie: una internă și una externă (sau memorie personală și memorie socială, după cum le numește tot el). „Prima s-ar ajuta de ce-a de-a doua, căci istoria vieții noastre face parte din istorie în general. Desigur, cea de-a doua este cu mult mai extinsă decât prima. Pe de altă parte, ea ne reprezintă trecutul doar sub o formă rezumată și schematică, în timp ce memoria vieții noastre prezintă un tablou mai continuu și mai dens.”¹

Această distincție este una importantă și necesară, dar totodată ea ridică noi întrebări în privința semnificației acestui tip de reconstituire. Orice reconstituire implică un proces de selecție a narațiunilor, aşa cum bine observă Tzvetan Todorov: „memorie înseamnă neapărat selecție, unele trăsături ale evenimentului vor fi păstrate, altele sunt imediat sau progresiv îndepărtate și deci uitate”². Prin urmare, trebuie avută în vedere și distincția dintre recuperarea trecutului și utilizarea sa ulterioară. În funcție de spectrul ideologic și de unghiul din care este percepută, reconstituirea poate părea fie revelatoare, fie manipulatoare și propagandistică. Dar a te confrunta cu trecutul pe o scenă de teatru poate fi și un *statement* politic și artistic, gest subversiv și act de rezistență în fața istoriilor oficiale.

1. Maurice Halbwachs, *Memoria colectivă* (Editura Institutul European, Iași, 2000),

2. Tzvetan Todorov, *Abuzurile memoriei* (Editura Amarcord, Timișoara), 15

Recent Histories

Continuing his analysis of the recent development of Romanian theater scene, Ionuț Sociu is now arriving at the middle of 2000 when, he observes, the local theater turned from macro-narratives to micro-narratives and involved a lot more storytelling in its new productions. Making the connection with the philosophical currents of the time, Sociu concludes: “to confront the past on a theater stage can be a political and artistic statement, a subversive act of resistance when facing the official history.”

„Este recunoașterea unei generații de artiști care se consideră mai degrabă cai decât cavaleri”

În data de 26 aprilie, la reședința Ambasadorului Franței la București, scriitoarea și regizoarea Alexandra Badea a primit medalia și titlul de Cavaler al Artelor și Literelor. Redăm mai jos discursul rostit de ea cu această ocazie:

„Sunt emoționată să primesc această medalie. Am impresia că intru într-o nouă familie. Uitându-mă la lista cu numele promoției de Cavaleri ai Artelor și Literelor am fost surprinsă să găsesc artiști pe care îi consider companioni de drum, sunt multe tinere artiste, nu avem încă în limba franceză femininul de la cavaler, dar sper să îl avem curând. În celelalte promoții sunt foarte mulți artiști care m-au marcat, care m-au inspirat și care continuă să mă inspire, cu care împărțim aceleși convingeri și aceeași luptă, încercând să deplasăm societatea cu un milimetru cu armele artelor și literelor. Îmi place numele acestei medalii: *Cavaler al Artelor și Literelor*. Cred că suntem într-un moment în care trebuie să luptăm îar singurele arme pe care le avem sunt artele și cuvintele. Dar poate ceea ce mă emoționează cel mai tare în această distincție este că văd în ea mai mult decât o recunoaștere personală, mai mult decât recunoașterea muncii mele, a parcursului și a demersului meu.

Văd recunoașterea parcursului celor din jurul meu. Văd recunoașterea celor care m-au format, a celor cu care am construit acest drum împreună: a actorilor, regizorilor, autorilor, scenografilor cu care am lucrat. Văd recunoașterea celor pe care nu îi cunosc încă, dar cu care împart aceleși aspirații.

Este recunoașterea celor care nu s-au născut în limba și cultura franceză și care au ales această limbă pentru a se exprima. Eu am venit pentru prima oară în Franța la 12 ani cu tatăl meu care colabora cu Universități franceze, la acel moment nu știam un cuvânt în franceză, engleză era prima mea limbă străină, dar auzind această nouă limbă am schimbat la școală opțiunea inițială, am început să o învăț și am ajuns să visez în această limbă. Cred că dorința de a face teatru am descoperit-o în aceste călătorii în Franța, iar mai târziu la biblioteca Institutului Francez din București. Fac parte dintr-o generație de autori care am ales franceza ca limbă de expresie pentru că am văzut în aceasta limbă o limbă care circulă pe toate continentele, o limbă care ne permite să întâlnim alte culturi. Am ales limba franceză pentru că este limba revoluțiilor, limba în care a fost scrisă *Declarația Drepturilor Omului*, iar astăzi responsabilitatea noastră este de a face tot ce putem pentru ca această declarație să fie aplicată, să nu rămână doar o frumoasă utopie.

Este recunoașterea unei categorii de artiști care s-au dezvoltat în afara frontierelor, care încearcă să dărâme zidurile care separă oameni și vor să lase teritoriile deschise, care și-au creat o identitate hibridă, o identitate



construită prin călătoriile pe care le-au făcut, prin întâlnirile pe care le-au avut cu alți artiști din țări îndepărtate. Există o carte fundamentală *Radicant* a lui Nicolas Bourriaud care explică acest curent. Este recunoașterea unei generații de artiști care se consideră mai degrabă cai decât cavaleri. Eu mă consider mai mult un cal decât un cavaler pentru că duc mai departe poveștile, mesajele, furia celor lațți, ale celor pe care nu îi auzim destul de mult în societate: cei pe care istoria i-a uitat, cei pe care i-am abandonat, cei care nu au dreptul să se exprime. Suntem mesagerii acestor oameni.

Este recunoașterea celor care fac o muncă de teren, care merg în închisori, în cartiere sensibile, în școli, licee, în țări

Alexandra Badea, chevalier of arts and letters

Writer and director Alexandra Badea was awarded the title of Chevalier of Arts and Letters by the French Embassy in Romania. On this occasion she made a speech reproduced here by Scena.ro. Badea is talking about her generation, a generation of artists who consider themselves “more of the horses than the chevaliers” while working with different categories representing “the other”.

devastate de război. Acești artiști nu merg în aceste locuri pentru a-i învăța pe oameni ceva sau pentru a-și impune cultura. Merg pentru a-i întâlni, pentru a le înțelege suferința, pentru a le transmite mai departe disperarea, furia, dezamăgirea dar și visele, utopiile și aspirațiile către o altă lume. Cred că un nou curent se constituie în jurul acestui tip de demers și mă bucur să fac parte din acest curent de artiști cărora nu le e teamă să privească lumea aşa cum este ea și care încearcă să o repare.

Aș vrea să mulțumesc Ambasadorului Franței Domnului François Saint-Paul, Atașatului Cultural Domnului Christophe Pomez, Directorului Institutului Francez Domnului Christophe Gigaudaut. Vreau să vă mulțumesc pentru că ați difuzat texte mele în România. Traducerea textului *Pulverizare* a fost făcută datorită Institutului Francez la fel ca alte proiecte. Aș vrea să mulțumesc echipei Institutului Francez, dar și celorlalte echipe cu care am avut ocazia să lucrez la Berlin, Los Angles, Lisabona, Milano, Athena sau

Kinshasa. Aș vrea să mulțumesc echipei Institutului Francez de la Paris care face o muncă extraordinară pentru a difuza literatura franceză în străinătate.

Le mulțumesc părinților mei care m-au sprijinit și continuă să mă sprijine, care mi-au deschis curiozitatea de a cunoaște lumea, de a merge mai departe, care n-au încercat să mă opreasă din drumul meu. Le mulțumesc bunicilor mei, unul singur mai este astăzi printre noi, dar și ceilalți sunt cu mine, în tot ceea ce fac.

Le mulțumesc profesorilor mei, profesorilor de teatru și profesorilor de franceză.

Le mulțumesc directorilor de teatru, de festival, producătorilor de film care au susținut proiectele mele. Le mulțumesc regizorilor, traducătorilor, actorilor, colaboratorilor artisticici, colegilor de generație (cred că facem parte dintr-o mișcare care încearcă să deplaseze lucrurile) și aş vrea să vă mulțumesc vouă, celor care sunteți aici pentru că

rămâneți aproape de mine. Am ales ca această ceremonie să aibă loc la București, pentru că este un loc important pentru mine, este orașul în care m-am format, Institutul Francez din București a avut un rol important în parcursul meu (este locul unde mergeam când chiuleam de la liceu, de la Școala Centrală pentru a citi, a vedea filme, a asculta muzică, primul meu text montat în teatru - *Spațiul Vital* de Israel Horovitz - l-am găsit în aceasta bibliotecă ca multe alte texte; acest loc a fost pentru mine un loc al deschiderii către alte culту里).

Bucureștiul rămâne pentru mine, chiar dacă nu mai trăiesc aici, un oraș care mă inspiră în primul rând pentru că aici sunt mulți oameni pe care îi iubesc, pe care îi port cu mine, încerc să le spun povestile și să le duc mai departe în alte spații culturale. Este locul în care mă voi întoarce tot timpul. Cred că astăzi casa mea este acolo unde sunt oamenii pe care îi iubesc. Casa mea poate fi oriunde în lume, este aici în București, cum este la Paris sau în altă parte.

► Continuare din pag. 1

ultimii ani - și unii chiar s-au dovedit capabili și merită felicitări pentru asta! - e ușor de sesizat de către oricine că nu e sănătos în PRINCIPIU să blochezi pe o perioadă nelimitată instituțiile culturale sub același directorat. O altă modificare propusă ar fi deschis sistemul, permitând și celor cu studii în alte domenii decât cel de specialitate al instituției - dar cu experiență în domeniul, dovedită prin angajamente anterioare în și cu instituții publice de cultură, prin CV-ul profesional, etc - să poată candida pentru un post de manager cultural. Deocamdată, aşa cum arată legea, sistemul e închis și face ca aceiași oameni să se rotească înăuntrul lui, cu foarte puține șanse să intre cineva din afară. Pentru ca aberația să fie deplină, nu poți candida la o funcție de director de teatru în România nici dacă ai doctoratul în teatru, dar ai licență într-un alt domeniu.

Dacă fiind că mă aflam în această din urmă situație, am notificat UNITER-ul, uniunea a cărui membră sunt din 2002,

fiind și Senatoare aleasă timp de două mandate de-a lungul timpului, solicitând susținerea publică a colegilor mei de breaslă. Am primit o notă de 10 rânduri în care se relaua paragrafe de lege și se preciza că dacă doresc să dau în judecată Primăria București voi fi susținută de juriștii UNITER. Aceiași juriști, probabil, care au alcătuit câteva zile mai târziu o argumentație de 10 pagini conform căreia directorii evaluați cu note de peste 9 nu mai pot fi deranjați din funcție, indiferent ce proiect ar depune. Argumentația se finaliza cu cererea demisiei ministrului Culturii Vlad Alexandrescu - care în cele din urmă a și fost obținută, dat fiind că acesta deranjase numeroase alte grupuri de interes. Micul război pentru fotoliile de director aproape că nici nu mai conta în viesparul care s-a stârnit chiar înainte de Paște.

Revenind la Legea 189/ 2008, mai trebuie spus că aceasta a fost și este în continuare violată în varii feluri de autorități locale și naționale, în funcție de interes și presiuni politice, și luată în brațe numai când trebuie să dețină de departe candidați care

nu pot fi controlați politic. Din păcate, indiferent cum arată legea, în absența vigilenței publice, se vor găsi întotdeauna unii care să se prevaleze de platforma lor politică pentru a încerca să schimbe directori și să-și pună cunoștințele sau susținătorii în loc, avem deja exemple active în domeniu. Ceea ce creează premisele pentru aceste disfuncții este lipsa de competențe reale a membrilor Comisiilor de concurs și de evaluare, ceea ce face și mai necesară alcătuirea unui fond de specialiști, avizat cu responsabilitate de Ministerul Culturii (indiferent de culoarea politică a acestuia), care să asigure obiectivitatea la concurs și la evaluările anuale și de final de mandat.

Dar reforma în instituțiile de spectacol nu se face numai prin schimbări de legi, ci și prin schimbarea mentalității, iar asta depinde de noi toți. Iată de ce rămâne esențial ca breasla să se coalizeze, să monitorizeze atent autoritățile, și să-și apere susținut principiile. Ne interesează pe fiecare dintre noi - indiferent de care parte a scenei ne aflăm - cine și cum conduce instituțiile publice de spectacol.

Spiritul civic văzut din culisele teatrului

Gabriel SANDU

47

Disclaimer: Acest text nu are premize acuzative față de nimeni și prezintă exclusiv perspectiva subiectivă a autorului asupra unor ore care i-au marcat existența.

Mă întorc puțin în timp. Suntem în primele zile ale lui noiembrie 2015, după teribila tragedie de la clubul #colectiv. Pe străzi sunt proteste. Mare parte din spectacolele pe care le am în perioada asta sunt anulate. Lumea ieșe în fiecare seară în stradă, într-un marș al solidarității cu victimele, dar și împotriva corupției care ne-a măturat generația.

Senzatia mea e că n-are nimeni chef să meargă la teatru sau la film, că n-are nimeni dispoziția să intre într-o realitate ficțională, atât timp cât realitatea imediată e atât de nedreaptă că te face să te sufoci. Să ies cu prietenii mei la proteste este singura activitate care mă mai face să mă simt viu în zilele astea. Faptul că la câteva zile după evenimentul nenorocit am spectacol, îmi dă sentimente mixte.

Mai este o oră până la începerea spectacolului. În drumul spre teatru, am trecut printr-un cordon de protestari de pe bulevardul Magheru. Salut câteva fețe cunoscute și-mi vine s-o iau la fugă mai repede. Cineva mă întrebă dacă nu vin cu ei. Îi răspund că-n vreo două-trei ore vin și eu, omițând intenționat să spun că urmează să am spectacol.

Adevărul e că mi se pare nepotrivit că trebuie să joc în aceste zile, dar încerc să nu mă gândesc prea mult la asta. Am dat

drumul în căști unei melodii. Încerc să mă deconectez puțin de la strigătele care se aud în urma mea: „Corupția ucide!”

Profesorii noștri de actorie ne-au pregătit, cel puțin teoretic, pentru astfel de momente..„Poate să vă moara mama, tata, tot neamul și voi să trebuiască să jucați. Asta e meseria pe care v-ați ales-o, trebuie să fiți puternici!” ne ziceau.Tot timpul m-au blocat îndemnurile astea. „Trebuie să rezistați, să fiți puternici”. Dar dacă nu vreau „să rezist”? Dacă aleg, ca artist, să mă topesc alături de generația mea și nu vreau să performez subiecte care n-au nicio legătură cu realitatea care a împânzit societatea noastră?

Sigur, teoretic, pot să propun reprogramarea spectacolului. Practic, atunci când faci aşa ceva devii responsabil în fața altor 10 colegi actori, tot independenti ca și tine, care-și plătesc currentul electric din banii pe reprezentanția aceea. Nici nu am energie să fac scenarii pe tema asta. Voi juca, se va termina spectacolul și voi merge la protest. Înainte să intru în teatru mi-au dat lacrimile. Am scos căștile din urechi și auzeam strigătele de la Universitate.

Secunde mai târziu m-am trezit chiar judecând puținul public plătitor de bilete. Cine sunt oamenii care în astfel de zile au chef să meargă la teatru? Mi-am spus



foto: Arhiva personală

că poate aveau biletele cumpărate de mult timp, mi-am zis că poate au nevoie de ceva să-i distrajă de la tot răul din jur. Mi-ăș fi zis orice ca să pot să merg să joc.

Am inspirat adânc și am intrat în teatru. Colegii mei zburdă dintr-o cabină într-alta, tehnicienii fac ultimele pregătiri. Unii observă că nu sunt în toanele mele obișnuite. Primesc de câteva ori întrebarea: „**Dar ai pătit ceva?**”

Mă blochez, aproape nu-mi vine să cred că cineva chiar mă întrebă asta, la două zile după incendiul #colectiv. Îmi vine să răspund: „**Dar tu cum de nu ai pătit nimic?**”

Dar răspund complet altceva, de complezență. Explic faptul că sunt foarte afectat de tragedia #colectiv. Invariabil sunt întrebat: „**Dar ai avut vreun prieten acolo?**” Chestia asta m-a scos din minti. Nu, n-am avut pe nimeni în #colectiv, dar simt că-i cunosc pe toți, fără să o fac. Se numește *empatie*. Iar nedreptatea și corupția care i-a făcut pe oamenii și-a să ardă mă fac să mă sufoc și nu pot să înțeleg cum nu e toată lumea încercată de aceleași sentimente de revoltă.

Civic Spirit seen from Backstage

Actor Gabriel Sandu is writing a moving expose about the days in which street protests in Bucharest were at their pick (November 2015). Most of the theater representations were canceled but some of them went on, sometimes alongside the dismay of the protests voiced by the actors playing in them. Gabriel Sandu's story illuminates both sides of the civic spirit as seen from backstage.

Cineva face o poză în culise și îmi arată pe ecran „ce rău am ieșit, că sunt aşa trist”. Începem să discutăm, pare că suntem de aceeași parte a baricadei. Pare revoltat ca și mine. Asta-mi dă energie. Mă înflăcărez puțin. Până când spune: „**Dacă armata era obligatorie, nu se mai calcau în picioare, se organizau pe rânduri, ieșeau din club în funcție de vârstă și sex!**” Mă uit la bărbatul de 30 și ceva de ani din fața mea care crede că dacă faci armata, ai timp să organizezi publicul unui concert dintr-un club care a ars complet în 60 de secunde. Mă retrag la cabină, mai afundat în gânduri decât înainte.

Mai sunt câteva minute și începe spectacolul. Sala este doar pe jumătate plină. Un tehnician spune: „E bine, la alte teatre nu-s nici atâtia”.

Îmi trec prin minte tot spectacolul, ca să fiu sigur că nu uit ceva. Chiar când eram convins că am reușit să mă detașez de emoțiile nefaste, doi colegi discută în cabină despre un articol în care se explică, la nivel ezoteric, cauza incendiului. E totul atât de simplu: „Era Halloween, sărbătoare păgână. Cântau versuri satanice, aveau ilustrație cu un dragon care scoate flăcări! Normal că au ars, nimic nu e întâmplător! E totul explicat în articol!”

Cel mai tare mă doare că la aceste ocazii tragice se face paradă de adevăratale feluri în care gândesc acești oameni. Cum să crezi că niște oameni care au murit în felul acesta și-o meritau pentru că sărbătoreau Halloween-ul? Cât de crudă trebuie să-ți fie gândirea ca să justifici tragediile naționale în felul acesta? Astă o dată. Apoi, de câtă lipsă de respect față de durerea prietenilor, rudelor, trebuie să dai dovadă ca să răspândești asemenea idei suicidal de penibile?

Sunt obișnuit. În mediul actoricesc-artistic credința în legea atracției e ceva ușor.

„Ai luat castingul pentru că a venit spre tine, pentru că îl-a dorit cu adevărat”

„Se întâmplă ceea ce trebuie să se întâmpă”

Am auzit lucrurile astea de mii de ori. Niciodată nu mi s-au părut mai cinice și mai nepotrivite ca-n perioada colectiv.

Mă duc la intrarea pe scenă. E un moment de liniște deplină. Puținii spectatori din sală nu scot niciun sunet. În întuneric văd aprins doar semnul de ieșire în caz de urgență. Închid ochii. Parcă nu mai e nimic. Cred că aşa se simte moartea. Un nimic nesfârșit. Mi se face pielea de găină.

Spectacolul începe și se termină ca-ntr-un vis, în care mă mișc prin gelatină. Nu prea-mi simt picioarele. La final lumea zice că-a fost un spectacol bun.

Un coleg mă bate pe umăr și-mi spune că ne vedem în stradă, la protest.

În fața teatrului mă reîntâlnesc cu o actriță pe care n-am văzut-o de foarte multă vreme. Îi spun că nu reușesc să-mi scot din minte incendiul de acum câteva zile.

Îmi zâmbește cu o gură plină de dinți. Jenată și mirată de starea mea destul de neprietenoasă. „O să fie bine, o să fie bine, o să vezil”, mă apucă de braț și mă îmbărbătează ea, ca-n reclamele la detergenții care scot orice pată.

„Cum adică o să fie bine? Oamenii și-a sunt morți, iar restul sunt afectați pe viață! Ce-o să fie bine?” Se blochează. Nu voia să avem o discuție serioasă, spusese și ea niște vobe ca unui verișor de gradul al treilea, foarte afectat de moartea unei mătuși. Voia să fie simpatică și uite cu ce s-a ales.

E una din zilele friguroase când protestul începe să se fâsâie. Prietenii mei stau zgribuili unii într-alții, feriți de suporterii de pe stadioane care par să deturze protestul. Câțiva pași mai încolo văd un grup de actori și regizori. Lângă câțiva studenți la actorie. La plecare salut niște colegi pe care îi văd de obicei doar pe liste de surse de oameni veniți la un casting. Nu-s interesați de activități civice, nu urmăresc ce se întâmplă. Acum a fost prea mult și pentru ei, au ieșit din casă.

Mă asez pe o bordură. Strigătele oamenilor se învolburează în capul meu cu senzația gelatinoasă din timpul spectacolului.

În jur sunt regizori importanți și figuri cunoscute. Deci protestul #colectiv a devenit un loc mișto la care să socializezi despre una, despre alta. Foarte bine. Măcar la televizor nu scrie deasupra capului fiecărui participant de ce-a venit acolo. Îmi spun că e bine să fie, să fie toți actorii din București la protest, cu miile.

A fost prima manifestație la care am văzut atât de mulți oameni din lumea teatrului. Ne unesc update-urile de pe Facebook, furia și neputința în fața politicienilor coruși.

Carnagiul #colectiv a marcat nașterea unui vag sentiment de responsabilitate civică în breaslă noastră. Post colectiv au apărut (și altele) figuri care vorbesc despre abuzurile și corupția din instituții. Susținerea breslei le dă curajul și altora să iasă în față și să vorbească.

Am ajuns acasă și am adormit îmbrăcat. Îmi doream să mă scufund într-un somn al uitării, dar am visat toată noaptea că jucam, lăsă foc teatrul și ieșirile de siguranță nu se deschideau.

PISICA VERDE

DE ELISE WILK

Fiecare participant primește o pereche de căști prin intermediul cărora receptează spectacolul. Publicul devine participativ, se află împreună cu actorii într-un club, Periferia, dansează și asistă la povestea adolescenților Dani, Bianca, Boogie, Robert, Roxana, Flori.



Clasica relație scenă-sală și distanța între cele două entități bine delimitate au dispărut cu totul. *Pisica verde* rămâne unul dintre cele mai inovatoare spectacole pe care mi-a fost dat să le văd. Printre puținele montări care propun un veritabil concept regizoral.

Cristina Rusiecki, *Observator cultural*



regia Bobi Pricop

scenografia Irina Moscu

cu Dragoș Maftei, Ioana Natalia Corban, Alex Iurașcu
George Cocoș, Carmen Mihalache, Camelia Dilbea

SILENT DISCO STORY

Unicul spectacol de teatru din România care utilizează sistemul *silent disco*



Pisica verde este o piesă care vorbește despre lumi imaginare, despre adolescentă, dragoste și singurătate. Provocarea pe care o adresăm publicului Tânăr este să urce pe scenă alături de actori într-un club, la o petrecere *silent disco*, unde vor afla povestea a șase adolescenți și a unei serii care le va schimba viețile.

Bobi Pricop



...spectatorul este conținut în spectacol, face parte din contextul poveștii. Pricop folosește *silent disco* pentru a multiplica percepțiile spectatorului. Personajele și publicul pătrund în club, iar muzica se aude doar în căștile pe care fiecare le primește la intrare. Căștile conectează spectatorul la poveste, la dinamismul hypnotic din club și la dramele din alveole.

Oana Stoica, *Dilema veche*



FESTIVALUL INTERNATIONAL DE TEATRU DE LA SIBIU



OAMENI OBIŞNUIȚI
un spectacol de Gianina Cărbunariu

www.tnrs.ro

www.sibfest.ro
#FITS2016