

Scena

REVISTA DE ARTELE SPECTACOLULUI

Nr. 45-46 (3-4) / 2019

Peisajul divizat politic al teatrului românesc

de Lily Levinson

- INTERVIU -

Christine Cizmaș

„În decembrie 1989 am învățat și trăit
mai mult decât într-o viață”



Brainstorming
sau teatrul viitorului începe acum

de Florentina Bratfanof

Au trecut 30 de ani.
S-a schimbat ceva?

anchetă de Robert Bălan



un nume:

Grzegorz Jarzyna

Data:

Curator:

Organizatori:

29 august — 1 septembrie 2019

Theodor-Cristian Popescu

Asociația Pentru Teatru Liviu
Rebreanu în colaborare cu
Teatrul Național Târgu-Mureș

unnume.ro

A avea sau a nu avea succes

1

M-am gândit în ultima vreme la noțiunea de succes. Poate că are legătură cu „bilanțul de țară”, cu împlinirea a 30 de ani de la schimbarea de regim din 1989, sau poate asta s-a întâmplat pentru că am citit un interviu cu Ion Caramitru – o personalitate controversată în acest an aniversar - care echivala succesul Teatrului Național din București cu încasările și concluziona că „teatrul merge bine”. Dar înseamnă oare că teatrul merge bine dacă se vând biletele? Sau chiar dacă publicul aplaudă în picioare la premieră? E asta suficient pentru un bilanț pozitiv?

Mi-a dat un impuls să mă gândesc la ce înseamnă, de fapt, reușita, și tema din acest an a Festivalului de Teatru de la Piatra-Neamț care a fost chiar... „succes!” Un cuvânt care pare simplu, o urare obișnuită, pe care o facem fără să ne gândim prea mult la ea. Dar ce înseamnă, de fapt, succesul? În dicționare, definiția e legată de acumularea de bani și de putere, iar în societatea românească în tranziție aceasta a fost cu siguranță cea mai populară definiție. Acumularea de capital pe orice cărui este regula de aur a capitalismului, cel puțin în faza lui primitivă pe care am traversat-o și noi, începând încă din 1990. Îmi amintesc cum pe atunci mă plăcuseau explicațiile tatălui meu, economist de meserie, care știa din cărti ce va urma, dar ele mi-au rămas în memorie și, mult mai târziu, m-am gândit mai atent la ce descriau.

E foarte greu să nu te lași dus de valul care se înscrie într-o unică direcție, e foarte complicat să-ți fixezi propriile obiective și să încerci să le atinge, pentru a urmări acel succes care îți va aduce numai ţie mulțumire și care s-ar putea să nu semene cu succesul altora.

Caut în continuare definițiile contemporanilor mei, găsesc un articol care evaluatează gradul de mulțumire/fericire al unei întregi promoții de absolvenți ai prestigioasei universități Harvard, care

s-au reîntâlnit după decenii de la absolvire. Unii au făcut foarte mulți bani, conduc firme puternice sau fac politică, dar cei mai fericiți se declară cei care au ales meserii ce presupun întâlnirea și interacțiunea cu oamenii, medicină, arte, sociologie, iar faptul că le influențează în bine viața îi mulțumește, chiar dacă nu se îmbogățesc deloc din asta. Un alt articol de bilanț la sfârșit de an citează variate definiții de succes ale unor cunoscuți antreprenori americani, iar surpriza e că toți fac proiecții dincolo de bani, majoritatea declară că au simțit că au succes atunci când au reușit să schimbe ceva în bine pentru toată lumea sau să lase ceva bun în urma lor, sau să-i inspire pe alții să-și găsească drumul. Să fie numai cuvinte alese pentru promovare sau e ceva adevărat în asta?

Succesul înseamnă să-ți atinge obiectivele propuse, dar fiecare dintre noi are dreptul să-și aleagă aceste obiective, are dreptul să-și împlinească potențialul aşa cum crede mai bine, iar dacă se măsoară cu alții să nu ia ca punct de reper banii sau puterea, ci alte feluri de „bogății”.

Inevitabil, acesta fiind un an complicat pentru cultura din România, inclusiv pentru revista pe care o aveți acum în mâna, și care după 10 ani de apariție a fost nevoie, din lipsă de fonduri, să comaseze două numere într-unul, 45 și 46, să întreb și ce înseamnă succesul unui proiect cultural? Ce înseamnă succesul în teatru, altfel spus „succesul de public”?

Am întrebat și public, via Facebook, și am primit răspunsuri interesante:

Evident, unul dintre obiective trebuie să fie să ai cât mai mult public, dar nu e oare un pericol să-ți dorești asta cu orice preț și în primul rând?, nu răsti să aluneci într-o zonă facilă, în care îți se pare că poți să mai cobori încă puțin numitorul comun și să mai crești încă puțin prețul biletelor ca să raportezi și mai multe încasări



foto: Cornel Lazăr

Cristina MODREANU

la final de an? E ceea ce i se reproșează managerului Teatrului Național din București de către colegii săi mai tineri, dar la fel de cunoscuți, oameni pentru care succesul nu înseamnă numai bani și putere. Mă întâlnesc cu ei în acest gând: cred că ar trebui să ne dorim ceva mai mult decât să vietuim la limita de jos a așteptărilor, că e meschin să ne „chivernisim” ca să acumulăm cât mai mult și să ne propunem puțin ca să dăm impresia că am realizat mult. Succesul de public se cuantifică doar la suprafață în aplauze, care sunt un gest de rutină, adesea de complezență, și mai mult în impactul de profunzime pe care un spectacol îl are asupra spectatorilor săi, în schimbările pe care le produce în ei și care sunt o chestiune de durată.

Cred în căutarea unui succes mai greu de atins, pentru care muncești mai mult și cheltui mai multe idei, energie și inteligență. Cred în obiective de lungă durată și într-o viziune mai amplă și mai înaltă, dar care odată atinsă îți aduce semnificații reale și morale deopotrivă, cu ecouri dincolo de tine și cu impact benefic și pentru alții.

Și dacă asta înseamnă riscul de a nu avea succes vizibil, în plan imediat, atunci fie! În funcție de ce-ți propui, și eșecul poate fi un succes.

ENG

What does success mean in theatre and in general? For some theatre managers success can mean the amount of tickets sold, while for other people it can mean a good deed or when they can influence others in a positive way. Is it not dangerous to measure success only by the applauses at the end of a performance and the tickets sold? This is what the manager of The National Theatre in Bucharest is publicly accused of by his colleagues actors who want the institution to focus more on creativity.



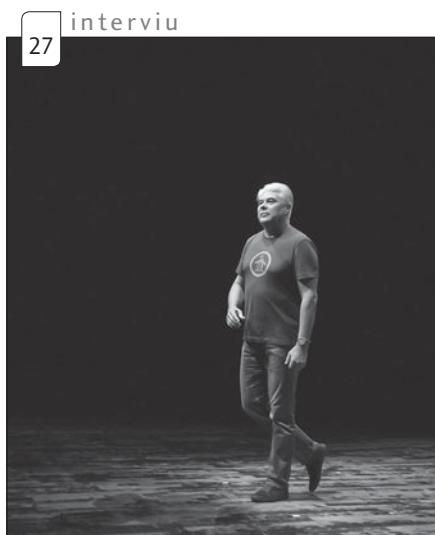
interviu

7



interviu

10



interviu

27

Peter Kerek: „Cred în forța de transformare sau metamorfoză, atât în teatru, cât și în viață”

Radu Nica: „Un sistem care nu-și încurajează tinerii nu are viitor și-și declară, implicit, falimentul”

Theodor-Cristian Popescu: „Îmi doresc să zgârii un pic pojghiță asta comercială care se așterne netulburată peste teatru”



anchetă

4



focus

12



după 30 de ani

15

Au trecut 30 de ani. S-a schimbat ceva? *de Robert Bălan*

Peisajul divizat politic al teatrului românesc

de Lily Levinson

Cui îi pasă de dramaturgia românească? (III)



in/out

18



in/out

20



in/out

22

#RemoteChișinău
de Olga Macrinici

Despre conflictele contemporaneității
de Irina Wolf

Festivalul Crossing the line la New York *de Cristina Modreanu*

Revistă editată de Asociația Română pentru Promovarea Artelor Spectacolului – ARPAS

arpas
ASOCIAȚIA ROMÂNĂ
PENTRU PROMOVAREA ARTELOR
SPECTACOLULUI

Revistă culturală publicată cu sprijinul
Ministerului Culturii și Identității Naționale

Scena.ro
REVISTA DE ARTELE SPECTACOLULUI

ISSN 2065 – 0248

Redactor-șef: Cristina Modreanu
Concepție grafică: Szilárd Antal
Distribuție și comenzi:
Ioana Gonțea 0722 210 501

scena.ro | nr. 45-46 (3-4) /2019

Preț: 10 lei

Coperta I: Trupa Brainstorming
Coordonator Alexandru Ivănoiu
foto: Matei Bumbuț
Tipar: ArtPress, Timișoara

34 SCENELE PUBLICULUI

Paradoxul condiției de regizor? de Marian Popescu

36 NINSORILE DE ALTĂDATĂ

Christiane Jatahy, pe urmele lui Ulysse, peste mări și oceane de Mirella Patureau

38 CONTRASENS

Mailuri și diferențe culturale de Oltița Cîntec

39 NEW YORK PUZZLE

O piesă provocatoare - Slave Play - ajunge pe Broadway
de Saviana Stănescu

41 CASTING TOOLKIT

Despre casting la Gala Hop 2019 de Florentina Bratfanof



Christine Cizmaș: „În decembrie 1989,... am învățat și trăit mai mult decât într-o viață”



Grzegorz Jarzyna: „La TR Warszawa invităm regizori care angajează un raport critic cu realitatea”



Pe frecvența prezentului
de Oana Cristea Grigorescu



Teatrul de stradă, circul și orașul de Florentina Bratfanof



Brainstorming sau teatrul viitorului începe acum
de Florentina Bratfanof



Premiul Scena.ro pentru dramaturgie
Maria Manolescu Borșa



Realități extraordinare.
Teatru nou pentru copii și adolescenți

Au trecut 30 de ani. S-a schimbat ceva?

Robert BĂLAN

4



Teatrul Tineretului, Piatra-Neamț • foto: Marius Șumlea

Victor Scoradet traducător

Teatrul nu poate fi mai bun decât lumea, decât atunci când lumea respectivă e una captivă, aşa cum a fost a noastră înainte de 1989. Ori când trece prin situaţii extreme – de pildă, un război. „O pasare cântătoare într-o celulă de-nchisoare” – aşa, zicea Brook că era teatrul în Londra sub bombardamente. Cum însă suntem liberi (şi bombardanţi numai cu stupiditate şi ticăloşie), teatrul arată

fix ca lumea noastră de acum: buimac. Habar n-are ce-i cu el. E afectat de aceeaşi criză de competenţă (la nivelul conducerii) ca toate instituţiile statului nostru, ca întreg statul nostru.

Oare există, printre cei despre care se zice că ar conduce destinele teatrului românesc, chiar şi un singur om care încearcă să-nteleagă rostul teatrului în ziua de azi? Un extemporal cu tema „Rostul teatrului, azi?”, dat ordonatorilor principali de credite răspunzători de teatru, dar şi direct... pardon, managerilor, s-ar solda cu o avalanşă de perle care le-ar concura pe acelea, atât de frecvent citate, de la bacalaureate.

Marina Constantinescu critic & selecţioner al Festivalului Naţional de Teatru

S-a schimbat, evident. În primul rînd, dispariţia cenzurii politice. A represaliilor, a fricii, a ciopîrîrii spectacolelor, a interzicerii unora dintre ele sau a creatorilor. Nu-mi dau seama căi actori, regizori, scenografi au părăsit România în aceşti 30 de ani. Dar nu cred că mai putem vorbi despre un exod, despre exil. S-au schimbat mentalităţi. S-a dezvoltat teatrul neinstituţional, s-au structurat proiectele independente valoroase, sînt foarte multe locuri din țară care crează poluri de interes şi creativitate. Pe nervii artiştilor, prin pasiunea lor. Există astăzi o mişcare teatrală dinamică, artiştii în pas cu timpul, cu direcţiile din lume. Din păcate, funcţionăm, în mare parte, după legi de pe vremea Anei Pauker. Şi asta va bloca, cît de curînd, mersul mai departe normal.

Există, de ceva vreme, o comunicare dificilă în breasla noastră. Distorsionată. Vanităţi, interese personale care trec în faţa coagulării oamenilor de teatru în jurul principiilor, a ceea ce ne defineşte ca pe o comunitate. Ceva fundamental care depăşeşte individul. Teatrul înseamnă

„Nu s-a schimbat nimic!” e o frază care se întâlneşte destul de des în discuţiile despre teatru mai ales atunci când, ciclic, apar aceleaşi şi aceleaşi probleme. An de an se vorbeşte de bugete insuficiente, de aceaşi oameni care sunt la putere şi care, eventual, luau deciziile şi „înainte”, de lipsă de previzibilitate ş.a.m.d. Am rugat câţiva profesionişti în domeniu să îmi spună, foarte pe scurt (1000 de semne), care sunt, din punctul lor de vedere, schimbările importante care s-au produs în aceşti ani.

„împreună”. Nu doar pe scenă. Confuzia din societatea de astăzi, lipsa modelelor şi a respectului faţă de valoare, dar şi faţă de sine, ne afectează pe toţi.

În mod ciudat, s-a instalat o autosuficienţă. Prea puţini oameni din breasla aceasta merg să vadă spectacole făcute de colegi, în Bucureşti sau în țară. Cît despre ce se joacă pe afară... Actul critic s-a diluat. A pierdut din fortă şi din importanţă.

În spaţiul media, dar şi în acela al spectacolelor mai mult decît comerciale, se abuzează de apelativul „actor”, „artist”, „maestru”. Breasla nu a făcut nimic să-şi apere statutul profesional. „Modele” par să fie doar cei care sînt vizibili în altă parte decît pe scenă.

Sîntem liberi. Oameni liberi, artiştii liberi. Condiţie esenţială a vieţii pe pămînt. Ar trebui să fim mai des şi mai profund conştienţi pentru asta.

Mihaela Sîrbu actriţă & producătoare de teatru

Cred că cea mai importantă schimbare o constituie apariţia teatrului independent, această rudă foarte săracă a teatrului

de stat. Dacă primii douăzeci de ani au fost mai lenți, cu puține apariții ale unor spectacole notabile, ultimii zeci ani marchează nu doar o activitate mai susținută, dar și o diversificare a teatrului independent. Dacă primii ani au însemnat, poate, doar apariția unor texte noi, niciodată montate până atunci în România și, sporadic, câteva texte ale unor autori/ regizori români, ultimii ani ne-au adus teatrul angajat social, teatrul documentar, teatrul de improvizare, autori noi, dar și spații noi, pe lângă cele deja afirmate. În paralel însă, numărul considerabil mai mare de absolvenți ai facultății de teatru face ca aceștia să aibă prea puține șanse să se afirme și să se dezvolte. Teatrul independent a creat o nișă, și poate că aceasta este cea mai importantă contribuție a sa: un loc în care tinerii creatori pot experimenta, învăța și da, până la urmă măcar supraviețui. Dar fără o politică culturală care să susțină acest sector, saltul calitativ, înspre inovație și crearea unor direcții noi pentru teatrul românesc, rămâne într-un stadiu utopic.

Theodor-Cristian Popescu regizor

E din nou un final de ciclu. Îmi pare la fel de profund ca cel care a dus la prăbușirea regimurilor comuniste în 1989. Planeta fierbe mocnit. În teatru românesc, ceva trebuie reinventat, toată lumea e de acord. Aș începe cu o mișcare simetrică celei făcute de dl. Andrei Pleșu acum 30 de ani. Atunci, dumnealui a chemat regizorii români exilați și le-a dat teatrele pe mâna. Acum, teatrele ar trebui date pe mâna regizorilor de 35-45 de ani affermați aici. Nu actorilor conectați bine politic ce visează să deschidă stagiuinea cu un musical și să continue cu 3 comedii. Ci regizorilor maturi, dar încă tineri, ca să poată investi 10 ani în construcția unui

teatru. De ce avem un nou val puternic în filmul românesc? Pentru că regizorii de film au propriile case de producție și direcționează căutările nu înspre așteptările publicului, ci înspre căutarea a ceva percepțut ca fiind adevărat. Trebuie din nou, ca acum 30 de ani, curaj.

Richard Bovnoczki actor

Legislativ și administrativ nu cred să se fi schimbat ceva, adică arta și cultura să fi intrat pe lista priorităților în ordinea de lucru a statului. Altfel, în Teatru avem 3 generații de actori, regizori, scenografi, coreografi, dramaturgi, scenariști, care duc mai departe spiritul generațiilor anterioare anterioare, dezvoltând ideea, metodologia și modalitatea de a face această artă. Am avut o tresărire și o speranță pentru un ICR și un ARCEB care au încercat să încurajeze și să promoveze arta și cultura românească în lume. S-a născut fenomenul independent și până azi se luptă, se zbate să supraviețuască, (de viețuit niciodată n-a fost vorba) iar uneori se îneacă. Sunt mulți nebuni, frumoși și curajoși care își asumă un risc pentru visul lor și atunci când reușesc aşază o amintire frumoasă despre România. Nu a existat niciodată o atenție, încurajare, susținere constantă, firească din partea statului, pentru valorile culturii și artei naționale. Rușine adâncă tuturor celor care ar fi trebuit să facă și n-au făcut ceva pentru cultura noastră.

Iulia Popovici critic

Total s-a schimbat – și în bine, și în rău, și instituțional, și ca mod de producție, și creativ. Presimt în întrebare un vînt de „nu s-a schimbat nimic, sănătatea oameni,



Teatrul Tineretului, Piatra-Neamț • foto: Marius Șumlea

aceeași baroniadă, același sistem”, justificat de eternitatea constatării „la vremuri noi, tot noi”. De fapt, statul omniprezent și control-freak de dinainte de 1989 a fost înlocuit de statul inexistent acum, iar politicele de partid, cu politice personale și de grup. Autofinanțarea și utilitarismul au devenit supraproducție și autoreproducere, repartițiile „în teritoriu” s-au înlocuit cu monopolul Bucureștiului, iar publicul s-a atomizat. Și-n același timp, un puls creativ nou – să-l numim „creativitate de penurie” – a spart monopolul teatrului de artă și tehnologie. (Ce nu s-a schimbat nici nu cred că se va schimba vreodată, fiindcă ține de, să zicem, mentalitate, aia a omului de teatru și aia a trăitorului într-o țară mică, așa cum e și a noastră: intoleranța la critică – toți criticii, mereu, și-au luat două după ceafă dacă nu erau atenți –, ierarhizarea profesiilor artistice – sănătatea tot o țară a regizorului –, ideea că arta nu e muncă, e talent inconștient, de-astea.)

ENG

Robert Bălan asked several theatre professionals to write about what has changed in 30 years since the revolution. Marina Constantinescu, Mihaela Sîrbu and Richard Bovnoczki mention the emergence of the independent theatre, which is mostly struggling to survive. There are aspects which haven't changed, as Iulia Popovici mentions, like the intolerance towards criticism, the idea that the art is based on talent only and the hierarchy of the artistic professions.



Teatrul Tineretului, Piatra-Neamț • foto: Marius Șumlea

Nicolae Mandea

profesor universitar,
rector UNATC

Sunt posibile două discursuri paralele, argumentate, cu exemple convingătoare. Nimic nu s-a schimbat, totul a rămas la fel. Nimic nu mai e cum a fost, s-au dus vremurile bune ale teatrului românesc.

La ce ne-ar folosi? Întrebarea este: *Ce-i de făcut?*

1. Să dezvoltăm infrastructură, mai ales în parteneriat cu autoritățile locale. Dacă e cazul, în conflict cu ele.
2. Să construim un sistem de inserție profesională post-universitară (contracte de stagiu finanțate similar rezidențiatului medicilor, prin concurs național).
3. Clarificarea sistemului de finanțare în raport cu filozofia lui (asigurarea accesului egal la cultură) și în practică (proporțional cu numărul de intrări înregistrate). Definirea clară a misiunii finanțării pe proiecte, artistice sau de dezvoltare.
4. Structurarea unei rețele a teatrelor independente pentru realizarea autonomiei reale a acestora într-un orizont de timp mediu. Autonomia trebuie să fie finanțată, de spațiu de producție/reprezentare și profesională, prin stagii de formare.

5. Deschiderea masivă și profesionistă către piața ocupațională a teatrului aplicat, în special a teatrului educațional și terapeutic. Este o piață cu resurse mari, dar și cea mai bună strategie de creare a unui public nou, numeros și cultivat. Și, desigur, un Muzeu al teatrului românesc, pe terenul dintre...

Miruna Runcan

critic și profesor

În doar 1000 de semne? Să scoatem, deci, ca în vremea școlii, ideile principale:

Ce s-a întâmplat?

1990-2000: marele export teatral românesc (dar și estic, în genere) către vest și re-canonizarea estetică teatrală de tip şaptezecist, perfect conservată la noi - pe care occidentalii o redescopereau cu stufoare, ca pe mamuții conservați din Himalaia. Un teatru frumos, spectaculos, și mai ales bogat (atât hermeneutic cât și financiar, în costuri de producție și deplasare). Explosia de festivaluri interne. 2000-2010: criza de adaptare, hemoragia la export, derută legislativă care se (re)ășează – nu c-ar fi plecat prea departe. Expansiunea teatrului dans și dansului contemporan, asimilarea performativităților alternative, toate în spațiul preponderent independent, în plină coagulare. Atacul concertat,

din trei părți, al noii dramaturgii: *DramaFest* al Alinei Nelega (ca precursor, căci a început în 1997), școala de la București în jurul *dramAcum*, școala de la Cluj în jurul *Laboratorului de Dramaturgie a cotidianului*. Treptată erodare a exercițiului critic prin dispariția rubricilor culturale din marile publicații, slăbirea circulației revistelor culturale, trecerea pe online.

2010-2020: Coagularea fără precedent a sectorului independent, corroborată și cu o schimbare profundă de perspectivă atât la nivelul scrierii dramatice, cât și la cel al mijloacelor și proceselor de producție teatrală. Descoperirea tehnicilor de „construcție de public” și a strategiilor comunicaționale extrarepertoriale, bazate pe educație și pe dialogul cu comunitatea. Primele intersecții (totuși suspect de puține dar) consistente dintre mediul subvenționat și cel independent. În corolar la cele trei decenii, apariția unui nou tip de actor, auto-managerindu-se intelligent, asociindu-se pe criterii de credințe și viziune comune, pe picior de egalitate, cu alți artiști, pentru a construi discursuri estetice în care crede: un actor disponibil, activ, intervenționist.

Ce nu s-a întâmplat?

Construcția și punerea în operă a unor politici publice culturale, vizionare și eficiente: zeci de oameni au fost plătiți (o avere) în acești 30 de ani ca să NU GÂNDEASCĂ politici culturale.

De aici, o totală încrăpătare a sistemului (nu doar cel de finanțare), care e, în bună parte, și autogenerată de mediul teatral însuși. Exponențial, și sistemul de valori, ca și tehniciile instituționale de valorizare sunt constant conservate bătrânicos, în contradicții lor, unele irezolvabile.

Nu s-a petrecut întinerirea constantă a câmpului criticii – cu multiple explicații (unii ne batem capul să găsim soluții). În relație directă, cercetarea teatrală e în comă indusă de decenii (ca Muzeul închis al Teatrului Național), iar sănsele ei de revenire sunt invizibile. Ceea ce, după cum se observă, nu dă nimănui fiori de groază. 1000 de semne ziceai? Ce glumă!

Regizorul Peter Kerek: „Cred în forța de transformare sau metamorfoză, atât în teatru, cât și în viață”

Interviu realizat de Cristina MODREANU

7

Am lucrat în această vară la un profil al regizorului Peter Kerek destinat apariției în volumul Teatrul.ro -30 de nume noi, coordonat de Oltița Cîntec, scop în care i-am pus regizorului întrebări și am incitat răspunsuri privitoare la perioada lui de formare și la procesul de lucru pentru spectacolele pe care le-a semnat în ultimii ani. În cele din urmă mi-am dat seama că răspunsurile erau atât de interesante, încât merită nu doar citate în carte, ci și împărtășite integral cu cititorii Scena.ro.

Ai colaborat în varii forme cu câțiva regizori care au făcut istoria teatrului european înainte și imediat după 1990. Ce anume ai învățat sau mai bine zis ce ai înțeles despre tine, ca regizor, lucrând ca asistent pentru Liviu Ciulei, Peter Zadek, Silviu Purcărete?

Colaborarea cu cei trei regizori celebri - Liviu Ciulei, Peter Zadek și Silviu Purcărete - s-a petrecut într-o perioadă în care mă aflam în plină formare. Atunci când eu eram încă departe de a mă consideră un regizor. Nu întâmplător, deci, dincolo de trei regizori am cunoscut trei tați. Pe al patrulea, Andrei Șerban, l-am întâlnit într-o împrejurare diferită, aşa că la el mă voi referi separat. Trebuie să spun din start că pe toți patru i-am perceptuat mai mult într-un sens personal decât în unul profesional. Parcă uitam ce vreau de la ei, treaba cu care am venit și picam în vraja personală. Dar, având în vedere că în meseria de regizor personalul și profesionalul sunt puternic întrepătrunse, mă gândeam că o să meargă și în cazul nostru împreună. Cele trei întâlniri au avut loc în trei țări diferite. Pe Liviu Ciulei l-am cunoscut la New York, dar am lucrat împreună la București, la spectacolul *Hamlet*. Cu Silviu Purcărete am lucrat la Budapesta la spectacolul *Troilus și Cresida*, iar cu Peter Zadek la Berlin, la spectacolul *Mutter Courage*. Oricât de seducătoare ar părea incursiunea în spațiile celor trei întâlniri, am s-o evit deliberat pentru că, din nou, cred că am devia prea mult de la ce ne-am propus acum.

Aș menționa, totuși, că cele trei locuri: București, Budapesta, Berlin au fost pentru mine în acea perioadă trei planete, trei sisteme printre care nu reușeam absolut deloc să-mi găsesc locul, casa, viitorul. New York-ul a însemnat ieșirea din galaxia celor trei, cu toate că m-a simțit acolo în centrul galaxiei. De acolo, unde a avut loc „întâlnirea” cu Andrei Șerban, asupra căreia voi reveni mai pe larg, nașterea vieții mele profesionale haotice din Europa se vedea aşa cum au văzut astronauții primul răsărit al Pământului de pe Lună.

Au avut ceva în comun aceste întâlniri? Ce impact au avut asupra ta?

Cred că întâlnirea cu un regizor care are statut și istorie nu este deloc simplă. Oricum ar fi, te ia pe nepregătite. Numitorul comun al acestor oameni este că au un univers. Felul lor de a privi, de a percepe, de a aborda lumea este format într-un anume fel. Ceea ce ne face să-i numim artiști. Lumea pe care o văd ei nu coincide cu lumea care se vede în mod obișnuit. Departajarea asta pare simplă și logică, dar pe atunci nu eram deloc lămurit în privința asta. Mă simțeam de parcă aş fi plutit în spațiu și nu ștui ce forță mă ducea către aceste universuri. Mă apropiam, pot spune că și întram în ele, dar odată intrat zburau pe lângă mine tot felul de elemente și forțe necunoscute, încât depuneam din răsputeri eforturi de a nu-mi pierde orientarea sau cel puțin de a mă preface că nu mi-am pierdut-o. Cel mai ficțional dintre cele trei universuri



foto: Adi Bulboacă

a fost cel din jurul lui Silviu Purcărete. La el, oricât de puternică ar fi fost situația reală, cu crize și probleme de natură cât se poate de cotidiană, aceasta nu reușea să preia puterea asupra lumii sale ficționale. La el simțeam că orice clipă petrecută în realitate este fie sub influența ficțiunii, sau dacă nu imediat atunci știai că va intra cât de curând în câmpul de acțiune al imaginăției fără scăpare, fără cale de întoarcere. Trebuie să mărturisesc că acest proces de transformare continuă între realitate și ficțiune se petrecea într-un mod extrem de plăcut pentru un rătăcit ca mine. Avea ceva seducător, chiar dacă pluteam fără busolă. Sau poate că tocmai de aceea. Dacă stau să mă gândească ce anume îl făcea să fie atât de plăcut pentru un fiu pierdut ce eram, cred că era natură lui de tată fără voie. Înfățișarea lui îți spunea mereu și mereu „și eu sunt doar un fiu, chiar dacă am corpul unui uriaș tată”. Spre deosebire de Purcărete, Ciulei și Zadek pot fi numiți „regizori pământeni”. Pe amândoi i-am perceptuat nu doar mai ancorează în viața reală, dar forța lor de gădire și eforturile lor



Persona, regia Peter Kerek • foto: Adi Bulboacă

creative erau mult mai îndreptate către transformarea realului într-un real mai crud, mai sălbatic, mai adevărat, cum era la Zadek sau mai demn, mai nobil, mai spiritual cum era cazul lui Ciulei. Amândoi transformau realul ca să revină în el.

Purcărete îl transforma ca să se desprindă, ca să plece. Una din laturile fascinante ale lui Zadek era relația cu actorii. În primul rând cu acei actori care făceau deja parte din lumea lui. Lor le acorda o libertate fără siguranțe. Nu le spunea nici măcar pe unde să intre în scenă sau cu ce recuzită. De a le da indicații ce să joace sau, și mai grav, cum să joace nici nu putea fi vorba. Le spunea doar să intre în scenă și să-și „făcă de cap, să-și facă numărul”. Ideea era să intre pe scenă ca actor și să faci să se întâmpile ceva, indiferent ce și cum. Dar să se întâmpile. Cultiva incorectitudinea, impolitețea actoricească. Adora incidentul pe scenă. Pentru el, orice apariție a unui actor trebuia să creeze un incident.

Eu l-am prins într-o perioadă în care căuta incidentele filozofice, spirituale, de gândire. Spre deosebire de perioada care l-a consacrat și care însemna incident moral, fizic, social.

Cei care nu făceau parte din lumea lui, cu precădere actorii foarte tineri, și care, culmea, ar fi putut să profite cel mai mult de această libertate, erau mai degrabă

deruatați. „Tatăl” le spunea că nu este acasă, le dădea voie să-și facă de cap. Ce-i drept, acest tată nu pleca de acasă, stătea în sală, dar nu zicea nimic, puteai să juri că nu este acolo, se făcea dispărut. Dar actorii care nu erau obișnuiți cu un asemenea tată întrebau mereu „Tată ești acolo? Mă auzi? Îmi dai voie să fac asta sau aia? Nu te superi dacă gândesc asta sau aia?” Cu alte cuvinte, nu aveau capacitatea să renunțe la tată sau poate că nu aveau încredere într-un tată care le zicea „vezi că eu de fapt nici nu sunt”. Zadek era tatăl masochist, care cerea să-l distrugă, să-l facă praf, să-l facă să dispară, să nu existe, să devii propriul tău tată, să te cunoști.

Ciulei era opusul libertății actorului. El încerca din răspunderi să injecteze în actor toată experiența, toată gândirea, toate senzațiile sale într-un transfer unu la unu. Ceea ce însemna ca actorul să recomponă o copie fidelă a felului în care vedea regizorul atât interpretarea replicii cât și interpretarea fizică. Sigur că, odată ce copia reușea, actorul avea o marjă de personalizare, iar Ciulei era încântat să constate valoarea adăugată. Această filozofie de lucru era foarte asemănătoare cu relația tată-fiu(fică) în care copilului i se dă foarte clar modelul, pornind de la cum trebuie să gândească și până la cum trebuie să rezolve. Odată

ce părintele primea din partea copilului copia fidelă a modelului conținut de el era lăsat să facă și câțiva pași de unul singur, dar atât. Suspiciunea, neîncrederea, pericolul „trădării”, erau elementele ce predominau în relația regizor-actor, desfășurată cu precădere într-o singură direcție, dinspre regizor către actor.

Acest tip de relație este modelul originar, clasic, care este, într-un fel sau altul, întotdeauna conținut, indiferent de toate variațiunile relației regizor-actor.

Ce mă intrigă deja de atunci foarte tare era pe de o parte admirația fătășă a actorilor față de faptul că primeau tot, pe de altă parte inconfortul, opoziția lor mocnită. Nimeni nu risca confruntarea, nimeni nu ataca cuvântul, autoritatea părintelui-regizor. Cu toate astea, Ciulei era un tată timid, introvertit, tată singuratic. El nu se manifesta explicit ca tată, el era tatăl tacit. Copii se țineau după el fără să-l pătrundă. Îl admirau cu neînțelegere pe acest străin din sănul familiei. În felul său se apropiau cel mai mult de formula clasică, cea de a crea în exterior, la vedere, o replică fidelă a acelei lumi pe care îi imaginăt-o în interiorul tău. Probabil că nu întâmplător, având în vedere că era un regizor-architect. Din această postură e ușor de înțeles că nu-și permitea să „riște” viață construcției sale. Nu lăsa la voia copiilor săi rezistența structurii, proporțiile, formele, compoziția complexă a unei clădiri fragile, asemănătoare cu cea a unui castel de nisip, care este un spectacol de teatru.

Tatăl absolut al teatrului românesc

Prin ce a fost diferită întâlnirea cu Andrei Șerban? Ce fel de „tată” era el?

Întâlnirea cu Andrei Șerban a fost una neoficială. Ceea ce o face să iasă din rândul obișnuit al celorlalte trei. Timp de câteva săptămâni am asistat de undeva, din fundul sălii, la repetițiile

ENG

In this interview director Peter Kerek talks about famous theatre directors he worked with. He describes their way of working with reality, transforming it into fiction (Silviu Purcărete) or trying to discover its more authentic and crueler nuances (Peter Zadek and Liviu Ciulei). He further compares the director-actor relationship with the relationship between a father and a son, giving the example of Andrei Serban as “the Romanian theatre’s father”. Kerek also explains his intentions behind two types of performances he has directed lately – on the one hand the visual ones like 9 degrees in Paris and Persona and on the other hand the more physical ones like his takes on Hamlet, Closeness, A Midsummer Night’s Dream...

cu *Hamlet* de la Public Theatre din New York. L-am urmărit din postura de martor necunoscut, fără să-mi divulg identitatea. Mă uitam la el ca la un tată care nu-și cunoaște fiul, care nici măcar nu știe de existența fiului său. Și pot spune că vedeam un tată intrat perfect în rolul său. Își trăia personajul din plin. Era tată activ, implicat, dur, umilitor, deosebit de cald și apropiat, copilăros, jignitor, autoritar, cu momente pline de umor, ba uneori chiar și tandrețe, în orice caz cu un atașament total față de întreaga sa familie. Pentru orice observator nu încăpea niciun dubiu, era foarte limpede cine era capul familiei în „casă”. Știi că am încercat de câteva ori să mă apropii de el, să mă prezint, să-i strâng mâna, dar de fiecare dată intervenea câte un element ce mă ținea pe loc, la distanță, sau mă făcea să mă retrag în invizibilul și necunoscutul meu „drag”. După ce am ajuns în România și am început să cunosc din ce în ce mai bine familia teatrului din țară, am înțeles că Șerban era de fapt tată unei familii mult mai mari. El a fost atunci și este în continuare tată absolut al teatrului românesc. Atât tată cel bun, cât și cel vitreg, tată care ne-a părăsit și cel care s-a întors la noi, el ne condamnă și el ne salvează, el ne arată calea, el ne pune oglinda în față, el ne umilește și tot el ne laudă. Evoluția, personalitatea teatrului românesc a fost și este încă în mare măsură raportată la acest „supra-tată”. Mă gândesc nu doar la ce se vede, ci mai ales și la subconștiul, la firea ascunsă a copilului numit „teatru românesc”. În să subliniez faptul că această percepție a mea este o constatare și în niciun caz o judecată. Avem, aşadar, patru întâlniri cu tot atâția tată și multe întrebări care pornesc de aici. Mă întreb: am deveni și eu între timp un regizor tată? Poate depăși regizorul postura de tată? Este chiar chemat să o facă? Își pierde regizorul autoritatea, legitimitatea dacă nu e în același timp și un tată? Reflexele generale, obișnuințele, convențiile sunt din păcate extrem de regulate pe relația de regizor - tată și actorii fii și fiice. Împrejurările te împing mereu și mereu, ești chiar somat să intră în rolul de tată. Devine extrem de derutant pentru toată lumea dacă sfidezi sau încerci să depășești

granițele tatălui. Rîști să-i faci pe oameni să credă că nici nu ești regizor, că ai greșit meseria, că intențiile tale sunt lipsite de substanță. Într-un final, cred că da, regizorul este condamnat să fie un tată, n-are scăpare, dar întrebarea e cum o faci. Ce tată propui? Și cred că trebuie să încerci un balans între a fi tată și a descompune, a distrugе, a ironiza, a relativiza, a răsturna cu fundul în sus și pe toate părțile acest rol. Un regizor e și tată, e și mamă, și frate și soră, și dușman, și iubit, și un mare fraier, un caraghios, un stupid, un neputincios, e cineva care are siguranța faptului că habar n-are cine e. Și totuși, merită să-ți petreci timpul cu un asemenea individ pentru că te face să percepi lumea altfel. Și nu doar lumea, ci și pe tine însuți. Nu e o sarcină ușoară, dar face parte din farmecul și riscul meseriei.

Ai creat în ultimii ani două tipuri de spectacole, unele în care mixezi teatrul cu filmul (9 grade la Paris, Persona), altele în care „traduci” piesele puse în scenă în plan fizic (Hamlet, Apropierea, Visul unei nopți de vară...). Aș vrea să explică care sunt diferențele în procesul de lucru pentru aceste spectacole? Au și ceva în comun, chiar dacă sunt căutări/experimentări diferite?

În mod normal, aş spune că amestec teatrul cu filmul, dar mai potrivit ar fi să spunem că le las să se ciocnească. În sensul în care nu încerc să reduc din forță lor doar de dragul de a vedea dacă se împacă unul cu altul. Scopul nu este neapărat mariajul. Las să se petreacă ciocnirea și văd ce naște impactul. Ce scânteie și forțe ies de acolo. În felul acesta se schimbă atât materialitatea filmului, cât și cea a teatrului. Le pun la încercare. Sparg limite. În felul asta reușesc să afli cât pot ele să ducă, până la ce limite rezistă și unul și altul. Se nasc mijloace, să le zicem noi, cu toate că nu sunt, cu ajutorul căroră încerc să exprim anumite lucruri din interiorul ființei umane, care nu se lasă prea ușor scoase la suprafață. Cel puțin, nu cu mijloace normale, convenționale. La celălalt grup de spectacole, în care nu am folosit filmul, numitorul comun este comprimarea. Cresc, de exemplu, concentrarea din punct de vedere narativ,



foto: Adi Bulboacă

ca la un acordeon, povestea se strânge, la fel se întâmplă și cu personajele, ca niște păpuși-matrioșcă, se suprapun, intrând una în altă. Rezultatul este că limitele și conexiunile din poveste și din cadrul personajelor sau între personaje se schimbă. Ele nu dispar, nu cad, ci se formează în alte locuri, se deplasează. Cu alte cuvinte, ceea ce nu era posibil, în situația nouă devine posibil. Dacă în situația normală personajul X ar fi fost exclus să-l iubească pe Y, în situația nouă, comprimată, poate.

Ceea ce au ambele grupuri de spectacole în comun este o forță în care eu cred foarte mult. Este forța care stă nu doar la baza teatrului, ci și la baza vieții și a umanității în mod special: transformarea sau metamorfoza. Cred că este o forță sau un fenomen, cum vrem să-i spunem, căruia îi acordăm o greutate mult prea mică. Probabil și pentru că natura acestei noțiuni nu ne permite să ii dăm prea multă importanță. Nu inspiră „greutate”. Dimpotrivă, o topește, sau o depășește. Pentru mine transformarea devine esențială odată ce realizez că într-un om nu există nicio limită fixă, definitivă. Înlăuntrul nostru conținem fiecare dintre noi posibilitatea de a deveni, în anumite împrejurări, exact opusul a ceea ce considerăm că suntem. Oricât de evident de heterosexual aș fi, și homosexualul e în mine. Oricât de pacifist aș fi, și ucigașul e în mine. Oricât de uman aș fi, și animalul e în mine. E interesant faptul că opozиțiile îți dau mereu impresia că așteaptă. Așteaptă să le vină rândul. În sensul acesta, consider că omul e o ființă prin definiție hibridă, fluidă, supusă unei neîntrerupte transformări. Cred că spectacolele mele astă căută, întâlnirea cu genul săta de om.

Regizorul Radu Nica: „Un sistem care nu-și încurajează tinerii nu are viitor și-și declară, implicit, falimentul”

10

Interviu realizat de Luana PLEȘEA



foto: Radu Tompa

În contextul problemelor legate de buget cu care se confruntă de peste un an teatrele din România, situație care îi afectează în mod direct pe creatorii de spectacole, care crezi că va fi viitorul producțiilor în teatrele de repertoriu? Cred că numărul producțiilor nu va scădea semnificativ. Cel puțin nu în teatrele de stat. Acolo directorii vor trebui să raporteze același număr de producții ca și până acum, ca să pară în acte că totul e în ordine, deși nu e. Ce va avea de suferit este, firește, calitatea, afectată oricum de migrarea tot mai evidentă a repertoziilor spre succesul comercial, scenografiile vor fi tot mai sărăcioase sau o vor vira tot mai drastic spre minimalism (necesar sau nu vizuinii regizorale) sau vor fi în tot mai mare măsură virtuale. Cred că va crește numărul producțiilor regizate de actori. Observ trendul acesta chiar la teatrele mari, iar asta nu mi se pare în regulă. Nu am nimic principal împotriva acestui demers, dar când actorii se strâng între ei pentru că nu au cum să lucreze deoarece nu sunt

bani decât pentru salarii, nu e bine deloc. Sper să nu mai dureze foarte mult starea aceasta, deși cred că ne va lua cam trei-patru ani ca să ieșim din această situație.

Din această perspectivă, care e pulsul printre regizori?

Există temere că se vor împuțina ocaziile de a lucra în condiții decente în teatrele de stat, că bugetele de producție și onorariile vor deveni ridicol, umilitor de mici, că nu va mai fi loc în proiecte pentru alți colaboratori în afara scenografilor (nevoiți și ei să lucreze în condiții de buget precar). Bref: cam toată lumea e în expectativă și caută soluții de adaptare la context.

Ai participat în vară la Theater Networking Talents (TNT) 2019 – Craiova. Cum își văd tinerii regizori viitorul? Cum se raportează la actuala situație?

Observ o căutare foarte concretă și acerbă a propriului drum, într-un context pe care toată lumea îl percepă ca fiind nefavorabil. Am constatat o tot mai mică încredere în sistemul de stat din partea tinerilor. Fie că acesta nu are capacitatea de a-i absorbi, fie că își doresc un alt mod de a lucra decât în sistemul acesta înțepenit, cu un mod de conducere adesea arbitrar, care amâna de prea mulți ani o reformă atât de necesară, în pas cu schimbarea societății. Din căte am vorbit cu ei, mulți își văd viitorul în independent, deși sunt în bună măsură conștienți de greutățile pe care le vor avea de surmontat. Ar trebui să fie un semnal de alarmă pentru un sistem care aleargă aproape exclusiv după succesul facil, garantat de niște nume regizorale deja consacrate. Un sistem care nu-și încurajează tinerii nu are viitor și-și declară, implicit, falimentul.

Tot la TNT 2019, ai luat parte la dezbaterea „Școala românească de regie de teatru în context european”. Unde ne situăm la nivel de cerințe (ale

școlii față de viitorii profesioniști)? În ce măsură există relații cu alte instituții din Europa?

Din ce știu există legături cu diverse instituții din Europa, dar nu există decât arareori un plan coerent de dezvoltare a acestor relații. Prea des acestea sunt doar prilejuri de călătorii în străinătate (ceea ce e foarte bine în principiu), dar senzația mea este că resursele și oportunitățile de întâlnire nu suntexploataate la adevaratul lor potențial. Însă cred că cea mai mare problemă este că sistemul nostru de învățământ nu este conectat la realitatea pieței muncii din România. Prin programă, dar și prin modul de predare, nu răspundem necesităților absolventului de teatru din anul 2019. Cunoștințele antreprenoriale, legislative, manageriale sunt cvasi-absente din cursurile facultăților de profil din România, pregătirea se face anacronic, mai degrabă provenind din realitatea teatrului de stat din România anilor '90-2000. Ori e limpede pentru toată lumea că lucrurile s-au schimbat fundamental în ultimii douăzeci de ani. Este și aici o imperioasă nevoie de reformă radicală.

Predai într-o școală de teatru. Cum îi pregătești pe viitorii regizori să se adapteze actualului sau mai degrabă viitorului context cultural și socio-politic, provocărilor cu care se vor confrunta?

Asta e o întrebare foarte complexă, care poate că ar merita o discuție separată. Mă voi rezuma aici doar la aspectul pe care-l consider esențial: în primul rând încerc să le ofer cât mai multă libertate de dezvoltare creativă studenților. Cred că trăim într-o epocă în care semnătura personală în artă e *sine qua non* și nu mai e timp pentru a dezbatе și aprofunda estetici bătătorite, dar esențiale ale teatrului secolului al XX-lea. Ceea ce e mare păcat pentru că se pierde ceva din bucuria de a descoperi căutările fundamentale ale unor mari creatori din

trecut, care au revoluționat mișcarea teatrală. Timpul e limitat și nu te lasă să ai o perspectivă cât de cât holistică, ci doar o abordare punctuală, în care fiecare încearcă să-și găsească propria nișă.

Care sunt valorile specifice profesiei pe care vrei să le transmiti studentilor? Mai ales că tu personal ești foarte preocupat de raportul etică/ justiție/ libertate de exprimare în artă.

Desigur că le transmit valorile în care cred și eu, anume cele pe care le-ai punctat deja în întrebare. Cred însă cu tărie că ele nu sunt imuabile și fiecare trebuie să-și construiască propriul set de valori în funcție de propria personalitate artistică. E indicat ca orice valoare, oricât de imuabilă ar părea, să fie chestionată, și încerc să le expun inclusiv modele de succes în artă la ale căror valori eu nu ader defel, dar e foarte posibil ca ele să ajute studentul în propriul fel de a se manifesta artistic.

Centenarul – o temă care a fost închisă odată cu sfârșitul anului 2018, deși au existat multe nemulțumiri legate de modul festivist în care a fost celebrat. Tu ai regizat un reenactment al vizitei istorice a Generalului Henri Mathias Berthelot din ianuarie 1919 – „Sibiu 100. Centenarul României Mari”. Ce a lipsit, din perspectiva ta, anul trecut și ce a adus reinterpretarea paradei din 2 ianuarie 1919, cum ai reușit să eviți căderea în festivism? Care a fost impactul?

A lipsit cu desăvârșire un program concret al Centenarului la nivel de minister al culturii, asta o știe și a spus-o toată lumea. Fără niciun efect, firește. După mine, imaginea exponentială a acestui eșec este prezentarea Catedralei Mântuirii Neamului ca fiind marea realizare a Centenarului, dar ea este departe de a fi terminată. Ca să nu mai vorbim despre ce mesaj lansăm viitorului și lumii în secolul al XXI-lea. Prea puțini au fost cei care au vrut să spună ceva coerent, am urmărit destul de multe proiecte complet lipsite de imaginație (lansări



de carte, expoziții, spectacole omagiale al căror numitor comun au fost plictisul și irelevanța), care nu au făcut decât să toace niște bani în proiecte fără nici o Miză. Noi am încercat să ne folosim de reenactment-ul unui eveniment istoric esențial în istoria României (deși destul de puțin cunoscut pentru majoritatea oamenilor – vizita generalului Berthelot într-o Transilvanie cu o situație politică și socială extrem de incertă la acea vreme) pentru a oferi un mesaj de bună înțelegere, de deschidere și multiculturalitate prin care Sibiul s-a remarcat mai mereu în istoria sa. Cred că a funcționat bine, deși nu a fost simplu să păstreze balanța între cerința de a face un spectacol popular, de dimensiuni monumentale și aceea de a da evenimentului o anumită ținută estetică. În țara în care spectacolele de mari dimensiuni au fost mai mereu asociate *kitsch*-ului, cred că a fost un pariu destul de mare. Impactul a fost bun din căte și (evenimentul a fost preluat în direct de TVR, singurul în afară de parada de la Alba-Iulia), iar Sibiul are acum cea mai bogată colecție de costume *army* din perioada Primului Război Mondial din România. Așadar s-a construit și ceva durabil concret, ceea ce nu e puțin lucru.



Mult zgomot pentru nimic • foto: Adi Bulboacă

După mai multe spectacole care abordează problemele societății contemporane, la Piatra Neamț te-ai întors la un text clasic – „Mult zgomot pentru nimic”, Shakespeare. Ce te preocupă în ultima perioadă, ce cauți?

Caut să revin la interpretarea unor texte mari, cu probleme majore, dar din perspectivă extrem contemporană. În ultimii ani m-am axat mult pe texte contemporane, dar simt că am ajuns la vîrstă la care îmi doresc provocări mai mari. De asemenea, sunt interesat tot mai mult să intru în zona dramatizărilor de romane, pe care nu am abordat-o până acum și care simt că are un potențial uriaș, încă prea puțin speculat la noi în țară. În plus, sunt interesat să-mi continui direcția adaptărilor din film pentru teatru.

ENG

Theater director Radu Nica states that it will be harder to work in the future as a director in a state theatre in Romania with a decent budget and that young professionals tend to have little faith in a favorable future within the state theatre system. Also, the relations with other European institutions are poorly handled. Nica's recent reenactment of the visit of general Henri Mathias Berthelot Sibiu 100. The Centenary of the Great Romania in Sibiu addressed multiculturalism, openness and living together in unity.

Peisajul divizat politic al teatrului românesc

12

Lily LEVINSON



Provizoriu • foto: Arhiva Reactor

Criticul britanic Lily Levinson scrie despre diferențele generaționale seismice ale scenei de teatru din România și despre companiile cu agenda politică, care, deși se confruntă cu mari greutăți, luptă pentru schimbare.

„Ni se spune șomeri”, îmi spune Oana Mardare, fondatoare a companiei independente de teatru Reactor. Aici sunt puse în scenă producții originale, experimentale, într-o clădire deteriorată aflată pe o stradă de la marginea centrului orașului Cluj. Reactor dezvoltă un program de rezidențe care susține tineri absolvenți de regie dornici să lucreze cu noi formate teatrale. În fiecare sămbătă dimineață aici se prezintă spectacole pentru copii. În seara în care am fost acolo am văzut o repetiție generală a spectacolului *Baladele memoriei*, în care o femeie obișnuită de 68 de ani controla scena în fața unei săli arhipline.

Dar, în ciuda unei activități constante, a unui public în creștere, și a unui angajament pentru experimental creativ, Mardare pare pesimistă cu privire la

viitorul Reactorului. „Pe măsură ce trece timpul încep să realizez că, dacă nu se schimbă ceva structural, și nu primim recunoașterea și susținerea de care avem nevoie, la un moment dat voi fi prea obosită să continui.”

Sub regimul dictatorial al lui Nicolae Ceaușescu, teatrele din România erau bine finanțate de către stat pentru că serveau ca mijloc eficient de răspândire a propagandei în întreaga țară. După Revoluția din 1989, această funcție a devenit redundantă, dar vechile teatre au continuat să primească subvenții generoase de la stat. Astăzi, ele produc spectacole opulente dar depolitizate, bazate pe „piese clasice”, încă temătoare să nu muște mâna care le hrănește. În săptămâna petrecută de mine la București Teatrul Național din București prezenta o producție cu *Capcana de șoareci* de Agatha Christie și două comedii bulevardiere. „Instituțiile de stat se tem îngrozitor de problematica politică și socială”, mi-a explicat regizorul Radu Apostol.

Companiile mai noi, independente, sunt diferite: de la Teatrul Luni de la Green

Hours Jazz Cafe, fondat în 1997 și mai departe. Bugetele lor vin din grant-uri, vânzări de bilete și, ocazional, de la susținători privați. Producțile lor tind să fie politice în mod asumat și să trateze problemele contemporane cu care se confruntă România. Adesea, aceste teatre sunt conduse în mod colectiv, de către structuri non-ierarhice. Iar artiștii care lucrează în ele sunt ignorați sau disprețuiți de către restul industriei.

Toți cei cu care am vorbit în timpul vizitei mele în România au avut ceva de spus despre nedreptatea unui sistem care susține teatrele de stat să continue producerea unor super-producții care nu au nimic de spus, în timp ce creatorii independenți trăiesc în mod constant la limita precarității. Principala instituție care finanțează teatrele independente este Administrația Fondului Cultural Național (AFCN), care lansează însă doar două call-uri de proiecte pe an, iar dacă o companie nu primește unul dintre aceste granturi, atunci, spune sec dramaturga Mihaela Michailov, „nu poate exista”.

Așezat lângă ea pe o bancă, în curtea Centrului de Teatru Educațional Replika, Apostol dă din cap empathic. El și Michailov au fondat Replika în 2015, iar acum îl conduc „ca pe un kibbutz”, într-un colectiv de 7 artiști. Apostol e copilăros și plin de energie, legănându-se pe bancă, fumând țigară după țigară, cu telefonul sunându-i în continuu. Michailov e mai tăcută, cu o voce caldă, și își cântărește atent răspunsurile. Amândoi sunt profund implicați în munca lor. Frustrarea lui Apostol iese la iveală când vorbește despre felul în care situația financiară îi împiedică pe cei de la Replika să-și împlinească ambiiile estetice. „Când ai doar patru reflectoare, ai o limită clară a designului de lumini. E o problemă constantă, cum să facem ca spectacolele noastre să nu arate toate la fel. E și o glumă în România: „dacă nu știi sigur când o producție e independentă,

FOCUS

vezi dacă are un microfon cu stand în scenă și dacă are atunci sigur este.”

Gluma autoironică rezonează și cu alți artiști cu care am vorbit. Cu Bogdan Olteanu, care a scris și regizat două producții la teatrul finanțat din fonduri private Apollo 111, m-am întâlnit la barul teatrului. Spațiul este unul industrial, „hipster-cool”, luminat de un glob imens, de culoare roz pal, care atârnă din tavan. Dar producțiiile de aici încearcă din greu să-și recupereze bugetul investit din vânzarea de bilete. Olteanu îmi spune că prima lui piesă a fost montată cu „doi oameni stând pe două scaune”.

Recunoscând că acesta este un alt clișeu al teatrului românesc independent, el dă din umeri. „Adică era bine, era bine scris, dar nu arată foarte sexy dacă te uiți la fotografii – doi oameni stând pe două scaune nu pot concura cu *Coriolanus* de la Bulandra¹, care are două sute de oameni pe scenă, costume de epocă și efecte speciale. Iar biletele de la Bulandra sunt mai ieftine decât la spectacolul nostru, pentru că ei sunt finanțați de stat.”

O altă problemă apare constant în conversație: „teatrul românesc a fost considerat timp de decenii un teatru de regie”, explică Apostol, „și din cauza asta a existat mereu o atitudine oribilă față de dramaturgi.” Regizorii mai în vîrstă, recunoscuți – gardienii repertoriului teatrelor românești – caută rareori tineri dramaturgi sau piese noi. „Oamenii nu sunt încurajați să scrie, fiindcă nimeni nu-i montează”, spune Olteanu. Această lipsă de încurajare se manifestă prin absența oportunităților

¹. *Producție semnată de regizorul Alexandru Darie la Teatrul Bulandara*

de dezvoltare. Scrierea pentru scenă nu se învață în departamentele de teatru ale universităților, iar teatrele nu oferă susținere pentru dezvoltarea de piese noi. „Dramaturgia contemporană e în criză”, îmi spune direct regizoarea Ioana Păun.

În 2002, Radu Apostol făcea parte din grupul de absolvenți ai cursurilor de regie de la UNATC care a fondat programul dramAcum, „pentru a încuraja tinerii să scrie pentru teatru, să reflecte realitatea aşa cum o vedea ei și să o transpună în teatru”. Astăndupa condus la parteneriatul de lucru dintre Apostol și Michailov, și a lansat carierele unui număr semnificativ de regizori și dramaturgi români. Criticul Cristina Modreanu a scris despre cum impactul dramAcum a ajutat la formarea scenei independente din România, cu accent pe problematica politico-socială, metodele de lucru colaborative, teatrul documentar și *verbatim*. Și totuși, 17 ani mai târziu, încă există un sentiment de „criză”.

Înainte de a ajunge în România, am fost încântată să aud de concursul Satelit 2017 organizat de Olteanu în conjuncție cu Apollo 111. Competiția avea ca scop „descoperirea de noi texte și încurajarea mai multor oameni să scrie”. Lista de piese înscrise în concurs arăta pentru mine ca o avanpremieră la munca de scenă a noii generații de creatori de teatru români: Satelit, ca un nou dramAcum. Dar, când l-am întrebărat dacă va organiza din nou concursul, Olteanu mi-a spus: „Nu știu. Cred că artistic a fost un succes, dar financiar a fost foarte greu. Dacă vrem să-l organizăm din nou trebuie să găsim o soluție să strângem mai mulți bani.”

La Reactor, Oana Mardare îmi vorbește despre Festivalul Temps d'Image, care a funcționat din 2008 până în 2017 la Fabrica de pensule, un centru de artă contemporană cu sediu într-o fostă fabrică de pensule din Cluj. „Mi s-a părut că e ceva ce nu vezi în România, ca mod de lucru, conținut, curatorie, programul. A fost un model atât de bun pentru mine. Din nefericire, nu era sustenabil, era prea de nișă, probabil, avea un conținut politic puternic și nu era mainstream...” Apoi devine tăcută.

Aud multe asemenea povești despre teatre independente sufocate în față de lipsa de fonduri și dezinteresul culturii dominante. „Felul în care e organizat sistemul acum nu permite artiștilor emergenți să-și împlinească potențialul”, spune Modreanu. „Iar asta e criminal”.

Descopăr că trebuie să mă gândesc la ideea de generație în mod diferit. Majoritatea celor cu care vorbesc au treizeci sau patruzeci de ani. „Am 40 de ani și nu există nici o diferență nici tematică și nici tehnică între mine și oamenii cu 10 ani mai tineri, fiindcă și ei sunt constrânsi de aceeași situație. Există o diferență însă între mine și oamenii cu 10 ani mai în vîrstă”, spune Olteanu.

Aceste „condiții” nu sunt numai financiare. Diferența generațională semnificativă se vede între cei care au luat parte la revoluția din 1989 și copiii lor, care au fost crescuți în perioada de tranziție de la începutul anilor 90. Există un puternic sentiment, articulat poate cel mai bine de Ioana Păun, acum în vîrstă de 34 de ani, că generația Tânără este ținută în loc de mult mai mult decât lipsa de bani. „Procesul de a deveni adult în România

ENG

British critic Lily Levinson talked to several independent theatre directors about the theatre scene in Bucharest and Cluj. Most of them mentioned the frustration of not being able to evolve due to the lack of resources and grants one can access. The independent theatre scene must compete in Romania with state theatres that have enough resources but are too scared to address political and sociological issues in their productions, too careful “not to bite the hand that feeds them”, as they benefit of the budgets allocated to them by the state.



Reactor • foto: Oana Mardare

e cumva imposibil. Chiar și structurile de stat te tratează ca pe un copil.”

La Apollo 111, văd spectacolul *153 de secunde*, regizat de Ioana Păun. Ea descrie tema producției ca fiind ceva asemănător impotenței: o inabilitate de asumare a responsabilității. Această suferință e specifică generației sale, după cum vede ea lucrurile. „Ne-a fost indusă de profesori, de părinți și de societate și, aşa cum bei Coke, noi doar am înghițit-o”, spune ea. Pe ritmul muzicii house a spectacolului, un grup de tineri performeri privesc atent spectatorii, ridicî încet sticlele de Coca-Cola până la buze și beau adânc. Repetă gestul de trei ori. Lichidul întunecat li se scurge pe tricouri, dar ei nu îñtrerup contactul vizual și nici nu se opresc din ce fac.

Deși nu puteam înțelege limba română în care spectacolul își chestiona audiența, am rămas cu un sentiment puternic că am fost cu toții confruntați, făcuți vinovați într-un mod vag, energizați de muzica al cărei bass lovea timpanele pe parcursul spectacolului.

153 de secunde e despre incendiul din clubul Colectiv din 2015, care s-a răspândit în clădire în mai puțin de două minute. 64 de tineri au fost omorâți, iar protestele care au urmat au dus la demisia primului ministru Victor Ponta. Își spun lui Păun că am văzut fața lui Ponta pe afișe prin tot orașul, în campanie

pentru alegerile parlamentare europene, candidat pentru un nou partid politic. „Totul a fost șters, diluat”, răspunde ea. „E atât de greu să ai atitudine politică în România. Toată lumea are păreri, dar activismul politic eficient este epuizant.” *153 de secunde* încearcă să pornească un proces de reflecție în rândul celor din generația lui Păun, să miște spectatorii prin evocarea tragediei incendiului către o înțelegere mai adâncă a ceea ce au moștenit în materie de convingeri, prejudecăți și identități.

La Reactor, spectacolul *Baladele Memoriei* explorează și el diferențele generaționale cauzate de restructurarea socio-politică seismică din 1990. Folosind un aparat de înregistrat în timp real, un gramofon, un casetofon, un tranzistor radio și doi performeri de aproximativ 30 de ani, plus o femeie obișnuită de peste 60 de ani, spectacolul încearcă să găsească o modalitate de comunicare pe scenă. Spectatorii tipici de la Reactor au între 16 ani și 30 de ani. Mardare îmi explică cum scopul acestui spectacol este „să creeze puțină empatie și înțelegere față de generația matură și contextul în care a trăit ea” pentru acești tineri spectatori.

Această dorință – de a crea empatie și înțelegere – este împărtășită și de artiștii de la Replika. „Avem un motto al acestui spațiu”, îmi spune Apostol zâmbind, „sună foarte bine în engleză

pentru că e din Shakespeare. Din *Hamlet*. Îi spunem acestui spațiu ‘an artistic mousetrap for community issues’ (o cursă de șoareci artistică pentru problemele comunității). Îndentificăm un subiect și apoi imaginăm un spectacol și încercăm să-i prindem pe oameni cu el – cu emoțiile lor, cu prejudecățile lor.”

Am fost mișcată de spectacolele văzute în România. Acest tip de spectacole angajate politic sunt mai puțin comune în UK. Producții pe care le-am văzut își aveau rădăcinile în probleme specific contemporane și toate se refereau și la identitatea colectivă națională. Multă dintre practicieni cu care am vorbit aveau în comun o nevoie profundă de a găsi modalități cu sens pentru aducerea în scenă a potențialul de progres socio-politic. Am fost inspirată de convingerea lui Apostol și a lui Michailov că teatrul poate produce schimbări sistemică, începând cu mintea fiecărui spectator.

Dar fără bani și fără susținere teatrele independente și artiștii care lucrează în ele nu pot merge înainte. Ei se luptă să supraviețuiască într-un ecosistem cultural care le cere să concureze cu monștrii care sunt teatrele subvenționate de stat. Frustrarea exprimată atât de des în dialogul cu mine, era frustrarea artiștilor lipsiți de resursele de care au nevoie pentru a experimenta, pentru a găsi noi modalități de a face teatru. Așa cum mi-a spus Cristina Modreanu „nu te poți dezvolta sau inova când îți lipsește minima stabilitate de care ai nevoie ca să poți ieși din propriul cap.”

Vizita lui Lily Levinson în România a fost finanțată de una dintre primele Burse internaționale pentru bloggeri oferită de British Council. Pentru mai multe informații despre viitoarele burse și oportunități de finanțare vizitați: britishcouncil.org/theatreanddance

Articol tradus din limba engleză de Cristina Modreanu. Publicarea articolului în limba română a fost posibilă cu sprijinul British Council România.

Urmașii lui Caragiale. Cui îi pasă de dramaturgia românească? (III)

15

Au la fel de multe subiecte ca el, ba poate chiar mai multe, fiindcă în era postglobală lumea întreagă le e deschisă. Și cu toate că timpul se grăbește azi mai mult decât pe vremea lui, condiția dramaturgilor în România nu e cu mult mai bună decât atunci. Caragiale a fost nevoie să deschidă o berărie ca să-și câștige traiul, fiindcă nu putea face asta din scris, iar frustrarea alimentată în el de starea socială și politică a țării în care se născuse l-a făcut să o părăsească imediat ce a avut mijloacele și

să-și trăiască restul vieții la Berlin. Ce facem noi astăzi pentru ca „urmașii lui Caragiale”, dramaturgii români de azi, să nu treacă prin aceeași frustrare? După toate discuțiile despre absența unei dramaturgii locale valoroase, care au ocupat anii 90 și o bună parte din anii 2000, numărul pieselor românești noi din repertoriu a crescut, dar s-a schimbat oare mentalitatea (a directorilor, a regizorilor, a actorilor, a criticilor, prin urmare și a publicului) conform căreia

spectacolele bazate pe ele nu se pot compara cu cele plecând de la piese de Shakespeare sau Cehov? Cum se simte dramaturgia românească după 30 de ani de la schimbarea de regim, care a coincis cu disparația cenzurii politice în teatru? În pregătirea unei noi cărți am încercat să aflu care e condiția dramaturgului român de la cei mai cunoscuți și mai apreciați dintre ei. Am reluat în Scena.ro răspunsurile lor la întrebările mele. Aceasta este ultima serie. (CM)



foto: Adi Bulboacă

Care sunt temele care te incită și cum alegi de la ce să pornești când scrii o nouă piesă?

Nu mă apuc niciodată să scriu un text dacă nu mă interesează tema, subiectul, dacă nu mă provoacă demersul dramaturgic. Tema trebuie să miște ceva în mine, emoțional și politic, ca să-mi doresc să o aprofundez. Nu scriu despre ce nu mă doare. Procesul de cercetare e foarte important pentru mine și tocmai de-asta am nevoie să mă stârnească un subiect ca să-l pot adânci. Îmi aleg temele în funcție de ce nasc în mine: de exemplu, nevoia de a investiga o problematică pe care o simt insuficient explorată în complexitatea dimensiunilor ei – cazul piesei *Familia Offline*, despre copiii ai căror părinți sunt plecați la muncă în străinătate, sau al piesei *Copii răi*, care tratează violența în școală. Mă interesează să scriu despre povesti și istorii personale care reveleză chestionări de obicei

Mihaela Michailov: „Dacă directorii de teatre așteaptă în birou textele dramaturgice valoroase, nu au cum să le găsescă”

ascunse. Cred într-o dramaturgie care construiește în jurul unui fapt cotidian aparent banal sau al unui eveniment istoric cu miză extrem de mare, ramificații de cauze și efecte, problematizări multiple, abstractizări care să producă deopotrivă contextualizare și distanțare. Încerc de fiecare dată, când cercetez o temă, să-i găsesc limbajul dramaturgic specific, teatralitatea diferențiatore.

În ce limbi au fost traduse texte tale și cum/dacă te-ai implicat în procesul de traducere?

Textele mele au fost traduse în bulgară, engleză, franceză, germană, italiană, maghiară și spaniolă. Am o relație foarte bună cu cea care îmi traduce textele în franceză – Alexandra Lazarescu (mi-a tradus până acum cinci texte) – și îi admir enorm rigurozitatea. Îmi trimit pagini întregi de întrebări, mai multe variante pentru un cuvânt, diferite expresii care redau o stare etc. De fiecare dată când am citit un text de-al meu tradus de ea, am simțit cum capătă noi valențe, cum se deschid semnificații nuanțate. Am simțit o țesătură emoțională a limbii și mi-a plăcut să o urmăresc.

Ce înseamnă pentru tine un mediu teatral favorabil dramaturgiei? Ce-i lipsește mediului teatral din România (dacă îi lipsește) pentru a fi un asemenea spațiu?

Un mediu teatral favorabil dramaturgiei românești presupune dezvoltarea unor direcții de cercetare și de practică prin care textul original să fie valorizat. Din păcate, această direcție e extrem de vulnerabilă și puțin explorată de către teatrele de stat. O dramaturgie locală ancorată în realitate acută ar putea dinamiza mult repertoziile teatrelor, conectând publicurile la reflecțiile și emoțiile actuale. Problema e că nu poți să ai o astfel de dramaturgie dacă nu investești în ea, dacă nu creezi laboratoare de scriere, contexte de apariție și dezvoltare pentru voci noi. E bine că au început să existe mai multe concursuri care pun accentul pe texte românești scrise azi, dar nu e suficient ca să creezi o mișcare dramaturgică, spații vii de amplificare a problemelor cu care ne confruntăm. Până la urmă, dramaturgia locală e un mod de chestionare a unor „de ce-uri” care ne dor.

Am auzit directori de teatru care se plâng

DUPĂ 30 DE ANI

că nu găsește texte românești valoroase. Dacă le aşteaptă în birouri, n-au cum să le găsească. Dacă își iau un timp să gândească programe de dramaturgie – cu siguranță vor găsi ceva. Există și exceptii, teatre care și-au propus să creeze un cadru de reprezentare pentru dramaturgia de azi, dar mi se pare prea puțin față de ce s-ar putea face. Sunt mai multe aspecte care ar merita discutate: să existe un interes real al teatrelor pentru text contemporan românesc și să se construiască laboratoare de cercetare care să dea șansa unor texte să se nască și să se dezvolte. Texele nu cad din cer, ele au nevoie de medii care să le genereze și să le potențeze.

Care sunt cele mai recente proiecte dramaturgice ale tale?

În 2018, am lucrat cu Radu Apostol la un text – *Limite* - care explorează o temă foarte importantă pentru noi: sistemul de educație din România, privit din

perspectiva relației profesori-părinți și a multiplelor presiuni existente. Am făcut multe interviuri cu profesore și cu profesori și am ales, în final, un caz de hărțuire a unei profesore. Pornim de la acest caz și adâncim perspectivele de raportare la educație. Spectacolul e o producție a Centrului de Teatru Educațional Replika. Am fost implicată într-un proiect – *Trilogia 1918* – care și-a propus să exploreze variante ocultate ale istoriei oficiale, axate pe Marea Unire. Am citit foarte multe materiale despre greve și proteste din perioada 1916-1918, despre poziția femeilor și implicarea lor în susținerea sau combaterea războiului, despre pregătirea extrem de precară a armatei române, și-am încercat, împreună cu regizorul David Schwartz, cu istoricul Mihai Burcea și cu cercetătoarea Veronica Lazăr să abordăm istorii non-triumfaliste. Spectacolele din trilogie au avut premieră la Macaz și au fost jucate apoi și în țară.

Tot în 2018, am avut bucuria să colaborez cu Florin Fieriu la un proiect care m-a provocat foarte mult – este vorba de *Eliza visează*, produs de Teatrul Creangă, un spectacol despre realitatea complexă a viselor, decodată pe înțelesul copiilor. Își nu în ultimul rând, am lucrat împreună cu o prozatoare pe care o admir mult, Lavinia Braniște, la dramatizare romanului ei, *Interior zero*. În spectacol joacă Nicoleta Lefter, care a avut inițiativa proiectului, și Katia Pascariu, la Centrul Replika. În primăvara lui 2019, la Teatrul Național „Mihai Eminescu” din Timișoara, o să fie premiera unui spectacol pentru care am scris textul alături de Peca Ștefan, Leta Popescu și Elise Wilk. și tot în 2019, o să lucrez cu Katia Pascariu și Radu Apostol, la Replika, la un spectacol pe tema copiilor cu cerințe educaționale speciale. (interviu a avut loc în ianuarie 2019).



foto: Arhiva personală

Momentan, trăiești în afara țării. Care sunt cele mai dificile aspecte ale scrierii de teatru într-o altă limbă decât cea maternă?

Cel mai dificil lucru cred că este racordarea la structurile de gândire și sociale care stau la baza discursurilor dintr-un anumit moment, în acel loc, pentru care scrii textul. Teatrul construiește pe ceva ce există deja și fără referințe comune, și greu uneori de plasat un text în brațele unor spectator/ unei echipe. Al doilea lucru este sindromul impostorului - pentru că știi că oricât de bine ai scrie nu vei intra niciodată în „liga profesioniștilor materni”. Niște gânduri care probabil nu sunt cele mai productive în momentul când ai de scris.

Alexandra Pâzgu: „Ideeua că precarul e o condiție pentru creație e atât de demodată, încât mi-e și rușine că am zis-o aici”

Dar! În cazul meu, cu *language driven texts* cred că accesul la o altă limbă crează oportunități pentru modul în care gândesc. În același timp destabilizează tocmai acele structuri pe care nu le punem la îndoială niciodată din interiorul unei limbi, pentru că suntem atât de obișnuiți cu ele încât cuvintele/expresiile care vizualizează anumite structuri mentale sau sociale nu mai au forță poetică. Prefer să mă gândesc la scrisul meu ca scriere între culturi, între sisteme de reprezentare și nu neapărat într-o limbă sau în alta. Cred că există și o diferență între scris/ scriere și literatură: prima cercetează, a doua expune. Asta fiind probabil cea mai importantă influență pe care am desprins-o din scrisul lui Marguerite Duras. Textele scrise la intersecția dintre limbi și structuri diferite de exprimare dar și de

gândire crează ceva nou, neașteptat, fragil, care rechestionează nu doar limba și limbajele pe care le folosim, dar și conținuturile pe care deobicei le reciclăm.

Cât de legate sunt temele pe care le tratezi de aspectele multiculturale ale existenței tale? Scriii ce se așteaptă de la tine sau îți iezi libertate deplină în alegerea acestor teme?

Cred că prima regulă e să scriu ce vreau eu, despre ce mă preocupă pe mine în acel moment, nu ce se așteaptă de la mine. Nu prea pot să scriu la comandă. Am citit recent că necesitatea scrisului și a filozofiei constă în faptul că exprimă imposibilitatea conștientizării necunoașterii. Sau ceva similar. Acolo cred că e pariu, în a încerca să exprimi limitele, nu în a îmbrățișa regulile și a face show din asta. Există, într-adevăr, un anumit capital cultural de exploatare a internaționalității,

mai ales în teatrele de azi, în care se dorește identificarea cu un discurs corect politic și social. Lucrurile sunt destul de complicate în acest sens și cred că ține de fiecare exemplu în parte. În ultimul proiect am avut un moment de blocaj când am realizat că nu voi putea să scriu ce se aşteaptă de la mine, nu voi putea să prezint o imagine despre România, și despre mine ca reprezentant al unei întregi țări care să fie pe placul aşteptărilor organizatorilor. De fapt, se aştepta de la mine hrănirea unei narațiuni care exista deja în mintea lor. Dacă făceam aşa, probabil căştigam concursul. Încercând să confrunt această poziție cu perspectiva mea care nu vroia să fie conformă cu nici o narativă existentă, cred că am reușit să ofer textului în final o adâncime care nu ar fi fost posibilă fără această confruntare pe care am avut-o cu ideea de reprezentare. A ieșit un text despre imposibilitatea reprezentărilor azi în cultură și la teatru. Uneori se întâmplă ca ceea ce scriu să fie pe placul/pe măsura aşteptărilor organizatorilor, și atunci mă bucur - dar încerc să nu fac din asta un principiu, încerc să nu scriu pentru concursuri, call-uri și proiecte.

În ce limbi au fost traduse piesele tale? Cum te raportezi la traducere ca proces creativ, cât de îndeaproape o supraveghezi (sau nu)? Ești tu însăși traducătoare de dramaturgie din limba germană - cum vezi procesul de traducere din această poziție?

Până acum textele mele nu au prea fost traduse și pun asta pe baza faptului că majoritatea textelor au fost scrise în proiecte specifice, în limba în care au și fost făcute spectacolele, într-un anumit context - mă refer aici la proiectele de creație colectivă. *În Aer* a fost tradus în maghiară de Gabi Csutak și în engleză de mine. Câteva fragmente din *Proteine Fluorescente* au fost traduse în germană de prietena Diana Negrea, care m-a susținut și lecturat de mai multe ori în limba germană. Eu mi-am tradus singură anumite fragmente în engleză - și recent pentru prima oară, mi-am tradus un text din germană în română, dar nu este cel

mai frumos proces să te traduci singur - să preferă să nu mai fac asta. Am tradus un singur text din germană, *Piatra de Mayenburg*- pentru un proiect făcut de Cristi Popescu la Tg. Mureș- și atunci mi-a făcut plăcere procesul de traducere. Cred că traducerea e un proces creativ și că traducătorul trebuie să fie pe același vibe cu autorul. Traducătorul e un al doilea autor, de fapt, și contează foarte mult să existe afinități între cei/cele doi/doă.

Ce înseamnă pentru tine un mediu teatral favorabil dramaturgiei originale? Din experiențele pe care le-ai avut până acum ai găsit un asemenea mediu favorabil și dacă da, unde anume? Ce-i lipsește mediului teatral din România (dacă îl lipsește) pentru a fi un asemenea spațiu?

În primul rând, aş răspunde la întrebarea ce ar fi un mediu teatral favorabil dramaturgiei contemporane (înțelegând aici autori dramatičici)? Există aşa ceva? Înaintea originalității cred că mult mai important ar fi de discutat despre condiția creatorilor de teatru contemporan, despre infrastructură, despre lipsa de politici culturale, de programe și proiecte care să susțină dramaturgia și dramaturgia, fie ea clasică, experimentală, devised sau literară.

Aici am răspuns
în același sens
în interviul cu
Alexa Băcanu:



Un mediu favorabil scrierii de dramaturgie contemporană ar însemna, pentru o țară, un trai minim decent, siguranță pe termen mediu/lung, o plată OK, ieșirea din precariat, și în general stabilitate. Pentru teatru ar însemna o schimbare în mentalitate, o trecere de la ideea de „teatru de celebrități” cu spectacol show, piese câștigătoare și actori vedete, la un teatru axat pe proces, cercetare și experiment. Există în ultimii ani în România, mi se pare, o schimbare în bine, o extindere a proiectelor care își propun crearea de



În aer de Alexandra Păzgu, TNTm • foto: Adrian Piclișan

texte și spectacole contemporane pe teme extrem de actuale. Întrebarea este cât vor rezista și cât vor rezista colegii mei presunilor sistemic, financiare, sociale, uneori chiar politice la care sunt supuși de multe ori. Ideea că precarul e o condiție pentru creație, sau că ăsta e prețul pe care trebuie să îl plătim pentru originalitate sau că artiștii sunt săraci, e atât de demodată, încât mi-e și rușine că am zis-o aici. Originalul. E foarte greu în ziua de azi să mai fii original. Mediul nu este nicăieri automat favorabil, când intri într-un bar nu o să îți ţină nimeni ușa și să zică „respect, sunteți o autoare originală, ce ați dori să bei, o bere sau un vin, facem cinste, asta e politica locului, să cinstim autorii originali, indiferent de backgroundul cultural. Mai vin uneori și autori pe aici care nu sunt originali, dar tot mai rar în ultimul timp, probabil își dau și ei seama și preferă să bea singuri acasă, în fața televizorului, sau poate merg toți la barul de lângă, unde nimeni nu e original”.

Mai în serios, destabilizarea anumitor raporturi de putere în teatru ar fi o sursă destul de mare de originalitate. În termeni de proces de creație nu cred că ar trebui să ne batem capul prea mult cu originalitatea. În schimb, ne putem gândi la autenticitate: cum pot să îmi rămân fidelă mie însămi și să dezvolt limbajul teatral în care sunt angajată? În sensul ăsta autenticitatea cred că este o chestiune de generozitate, de a-ți oferi șansa să ratezi, de a-ți oferi înțelegere și răbdare, de a nu te anihila, de a nu te autoopera fără anestezie; altfel spus, trebuie să cobori în beciul ființei tale, să te întorci viu și să povestești ce ai văzut.

ENG

Cristina Modreanu asked several of the most appreciated Romanian playwrights what is the condition of the Romanian author for the theatre. Mihaela Michailov states she has to be interested in a subject to be able to write about it. In her opinion, the Romanian playwritting movement lacks the opportunities to research or develop new artistic directions. Alexandra Pâzgu believes that the contemporary writer for the theatre should have more stability in order to create good plays. The cultural politics and the projects encouraging new playwrights should be a priority.

#RemoteChișinău sau cum să produci un spectacol Rimini Protokoll în cincisprezece zile

18

Olga MACRINICI



foto: Lucian Spătaru

Atunci când sunt întrebată despre cum e în Chișinău sau ce ar trebui să vadă cineva dacă merge pentru prima dată acolo – îmi este foarte greu să dau un răspuns care să spună mai mult decât „E frumos!” sau să nu însir o mulțime de locații pe care trebuie neapărat să le vezi ca să înțelegi mai multe despre capitala unei țări, etichetată drept: „cea mai săracă țară din Europa”, „fostă republică sovietică”, „parte istorică a Țării Moldova” etc.

În august 2019, AZART – Centrul de Proiecte Culturale și Compania de Teatru „Sava Cebotari” au produs împreună „Remote Chișinău” – un spectacol site-specific marca Rimini Protokoll. Datorită lor, am găsit răspunsul potrivit la această întrebare. Dacă ajungeți în Chișinău – mergeți neapărat să vedeti „Remote Chișinău”. Veți avea parte de o super-experiență, care vă va spune multe nu doar despre oraș, ci și despre lumea în care trăim și despre felul în care ne raportăm la realitatele din jurul nostru. După reprezentația din 6 septembrie la care am participat, m-am întâlnit cu Rusanda Alexandru Curcă (producătoare) și Inna Cebotari (actriță și autoare dramatică) și am încercat să descoperim împreună ce înseamnă acest spectacol pentru Chișinău, ce aduce el nou în peisajul cultural local, dar mai ales, ce înseamnă pentru ele acest proiect.

O.M.: Când a început povestea „Remote Chișinău”?

R.A.C.: A început în 2016, după ce am participat la un atelier de teatru site-specific cu Aljoscha Begrich, organizat în cadrul festivalului „Temps d’image” de la Cluj. Anul trecut în septembrie, Aljoscha a ținut împreună cu artistul elvețian, Axel Toepfer, un atelier pentru artiștii din Chișinău, care s-a finalizat cu o prezentare publică a 10 performance-uri site-specific, în diverse locații din oraș. La sfârșit am avut o sesiune de discuții, atât cu publicul, cât și cu participantii, în care am încercat să aflăm dacă le-ar plăcea să participe într-un demers de genul acesta. După atelier, Aljoscha a mai rămas trei zile în Chișinău și împreună cu Oxana Buga (cealaltă jumătate AZART) și Sava Cebotari, asistenți de regie în proiect, au fixat traseul spectacolului și am stabilit data premierei.

I.C.: Povestea mea cu Rimini Protokoll a început tot în 2016, la Berlin, în cadrul Forumului Internațional „Theatretreffen”. Am mers la „Remote Mitte”, după care am participat și eu la un atelier cu Aljoscha Begrich. Acolo, datorită unui incident petrecut în timpul atelierului, am reușit să leg o relație personală cu acesta.

O.M.: Care a fost incidentul?

I.C.: În timpul atelierului am vizitat tabăra de refugiați de pe teritoriul aeroportului Tempelhof și pe parcursul vizitei, cineva mi-a zis că acolo sunt niște moldoveni. Nu puteam pleca fără să-i întâlnesc, aşa că am rămas să îi caut. Nu m-am gândit că ar fi o problemă. Rămasă singură, am văzut o cu totul altă față a taberei, cea neoficială. Oamenii erau foarte deschiși și m-au ajutat să găsesc cele două familii de moldoveni. Toți cei din tabără au fugit de război, ei de ce au fugit? Mi-au spus că au fugit de săracie. E greu să uiți o astfel de experiență. Când m-am întors din Tempelhof, Aljoscha era foarte îngrijorat și m-a certat că n-am zis nimic la nimeni. Și-au imaginat tot felul de lucruri, se gândeau să anunțe poliția... După ce s-au asigurat că sunt OK, tot Aljoscha a fost cel care a zis că asta înseamnă teatru

site-specific. Să afli povestea oamenilor din spatele locațiilor și să o duci mai departe.

R.A.C.: Da, pentru noi acest proiect înseamnă mai ales istorie personală. Cumva, era inevitabil. Tot procesul acesta, din 2016 și până la premieră a decurs organic, ar fi fost ciudat să nu aibă loc.

O.M.: De ce ați ales „Remote X”?

I.C.: Ne-am mai gândit și la „Cargo X”, și la „100%”, dar am vrut să fie un spectacol itinerant și cred că „Remote X” este, până la urmă, cea mai transferabilă producție Rimini Protokoll.

R.A.C.: Eu aş zice cea mai „fictională”, pentru că se bazează cel mai puțin pe document. Cred că și de astă a ajuns să fie produsă în 56 de orașe. Aceasta este un argument puternic atunci când aplici pentru finanțare. În afară de asta, în calitate de producer, a fost important să aduc ceva nou pentru publicul din Chișinău, atât ca formă, cât și conținut. Ori în momentul în care nici unul dintre teatrele locale nu are un spectacol despre ziua de mâine – știi de la bun început că va avea priză la public. De asemenea, am vrut să creez un context nou pentru prietenii și colegii mei din domeniul cultural. Ceva din care să poată învăța și care să-i provoace și pe ei să facă ceva nou. Vrem să popularizăm acest gen de teatru, să aducem o schimbare în ofertă culturală existentă. Ne dorim să deschidem o școală „Remote Chișinău”.

O.M.: Cât timp a durat, efectiv, producția spectacolului?

R.A.C.: După atelierul de anul trecut – fix un an de zile. Producția efectiv – 15 zile. Anton Rose, regizorul spectacolului și cei doi sound-designeri, Nikolas Neecke și Karolin Killig, au ajuns la Chișinău în 29 iulie, iar premiera a avut loc în 15 august.

O.M.: Care a fost pentru voi cea mai mare provocare în această perioadă?

I.C.: Să îl convingem pe Aljoscha că acest spectacol poate fi produs în Chișinău. Pentru el era de neconceput ca troleibuzul să nu ajungă conform orarului afișat în stație sau funcționarii de la Primărie să nu-ți poată da un răspuns în legătură

cu lucrările stradale. Întors la Berlin, Aljoscha ne-a trimis un mesaj în care ne sugera că ar fi bine să renunțăm. Faptul că „Remote Chișinău” există se datorează în totalitate Rusandei și Oxanei, care au luptat pentru el până în ziua premierei. R.A.C.: Chișinăul este un oraș imprevizibil, probabilitatea ca spectacolul să nu aibă loc a existat tot timpul. Nu și pentru noi. A trebuit să vedem 40 de acoperișuri până l-am găsit pe al nostru. Dacă am reușit, înseamnă că este posibil!

I.C.: Am putea face un interviu numai despre acoperișuri...

R.A.C.: Revenind, cred că cea mai mare provocare a fost să refacem traseul în două zile. Ce fixase Aljoscha în urmă cu un an n-a mai funcționat, pentru că una din străzile alese de noi a intrat în renovări și nici acum nimeni de la Primărie nu știe când se vor termina lucrările. A trebuit să venim cu soluții și fiecare persoană din echipa locală a contat. Fiecare propunere a fost luată în considerare, discutată, verificată. După fiecare zi de lucru ne adunam și discutam împreună ce a funcționat și ce n-a funcționat, ce poate fi îmbunătățit... I.C.: Noi aveam cu toții acces la un document cu scriptul spectacolului, în care Anton și Aljoscha făceau adaptările pentru „Remote Chișinău”. Practic, am văzut în timp real cum a fost creată varianta finală a spectacolului. Pe mine m-a impresionat seriozitatea și profesionalismul celor doi. Chiar dacă producția avea loc în Chișinău, unde troleibuzele nu ajung niciodată la timp, ei s-au comportat la fel ca în Berlin sau la New-York.

O.M.: Inna, cum ai percepțut tu procesul de producție în calitate de dramaturg?

I.C.: A fost diferit față de tot ce știam, chiar dacă îmi era cunoscut conceptul și participasem la mai multe spectacole site-specific. Dar valoarea experienței personale nu poate fi echivalată cu nimic. „Remote X” înseamnă un puzzle dintr-o mie de piese, pe care le asamblezi în funcție de dramaturgia orașului. Din scriptul inițial rămâne aproximativ 50%-70%. Restul e completat cu detaliu locale. Misiunea mea a fost să traduc textul din limba engleză, iar după ce

a fost creată vocea în limba română am fost *text to speech assistant*-ul acesteia, adică am învățat-o să vorbească corect în română. A fost o mare responsabilitate pentru mine.

O.M.: Care a fost reacția voastră când ați auzit pentru prima dată vocea în limba română?

R.A.C.: Eu recunosc că m-am întors la Niki (Nikolas Neecke) și l-am întrebat: „Niki, was ist Das?”. După ce am umblat prin oraș cu vocea în limba engleză timp de 10 zile, mă obișnuisem cu ea și asta în română sună cumva ciudat, nu era deloc sexy...

I.C.: Momentul în care am auzit-o prima dată pe *Maria* a fost magic. Rimini Protokoll n-a mai lucrat până acum în română, softul care stă la baza vocii sintetice este nou, crud. Are nevoie de timp ca să se rodeze, să devină flexibil. Bineînteles că vocea în limba engleză sau în rusă nu se pare mai sexy, mai prietenoasă, acestea există de foarte mulți ani, au fost create de companii mari, importante. În afară de asta, cred că e vorba și de obișnuință. Nu suntem obișnuiți să vorbim cu *Siri* în limba română, GPS-ul nostru e programat în engleză sau rusă, e normal să întâmpinăm rezistență față de ea.

O.M.: Care sunt reacțiile spectatorilor?

R.A.C.: Reacțiile sunt diferite. Am avut spectatori de la 12 la 60 de ani. Majoritatea sunt foarte entuziasmați și vin să ne mulțumească la sfârșit sau au tot felul de întrebări. Unii pleacă îngândurați și ne scriu peste câteva zile, au nevoie de timp să proceseze ce li s-a întâmplat. Am avut, bineînteles, și reacții mai puțin pozitive. Au fost unii care ne-au zis că ce facem nu e teatru, că vocea e o făcătură. Am învățat să le acceptăm. Până la urmă, e un risc pe care ni l-am asumat.

I.C.: Pentru mine cea mai frumoasă reacție a fost din partea unei doamne. Avem o scenă în care spectatorii sunt invitați să-și găsească un partener de dans. Pentru ea, acesta a fost un moment emoționant, pentru că de foarte mulți ani n-a mai fost invitată de nimene la dans. Am văzut-o plângând în timpul spectacolului, iar la sfârșit a plecat înarıpată.

R.C.: Experiența colectivă este importantă.



foto: Lucian Spătaru

Spectacolul este astfel gândit, încât spectatorii sunt nevoiți să interacționeze unii cu ceilalți, să funcționeze ca un grup, să ia decizii împreună. Pentru unii dintre ei este un exercițiu pe care nu sunt obișnuiți să-l facă.

O.M.: Ce a schimbat „Remote Chișinău” în voi?

R.A.C.: Tot. E o școală pe care nu îl-o dă nimeni. *Learning by doing*. Nu mai vorbesc despre nivelul crescut de *self-esteem* și *self-confidence*. E atât de plăcut să mergi seara la culcare și să te gândești: „Wow, eu am produs Remote”. În afară de asta, te uiți cu totul altfel la un spectacol de teatru. Fizic – mă simt foarte straniu acum la un spectacol într-o sală clasnică de teatru.

I.C.: Faptul că am făcut parte din această echipă este un vis împlinit. În afară de asta, experiența asta mi-a confirmat ce credeam despre teatru. Când eram studentă la actorie, petreceam săptămâni întregi în sala de curs, fără să văd lumina soarelui și să interacționez cu alții oameni în afară de colegii și profesorul meu. Când ieșeam afară nu mai știam să mă port, îmi era frică. Nu cred că asta mai este valabil în lumea în care trăim. Teatrul înseamnă viață, ori când stai 24 din 24 de ore într-o cutie neagră, devii insensibil la viața din jurul tău. Cred că „Remote Chișinău” a venit exact la momentul potrivit și aş vrea ca acest proiect să nu se opreasă aici.

O.M.: Mulțumesc!

ENG

The Centre for Cultural Projects and the Theatre Company "Sava Cebotari" produced together this year the site-specific performance *Remote Chișinău* - trademark of Rimini Protokoll. Olga Macrinici met Rusanda Alexandru Curcă (producer) and Inna Cebotari (actress and dramatist) to talk about the importance of this project for the city of Chișinău and for themselves as artists. Even though Aljoscha Begrich once suggested they should give up the project because of the chaos in the city, now *Remote Chișinău* is a great unique experience receiving mostly positive feedback.

Despre conflictele contemporaneității: slalom printre autoturisme, sunete abdominale și dărâmături

20

Irina WOLF



La vita nuova • foto: Stephan Glagla

Ca urmare a scăderii îngrijorătoare a numărului de spectatori la edițiile din ultimii doi ani ai festivalului Wiener Festwochen, consilierul cultural al Vienei, Veronica Kaup-Hasler, l-a demis prematur pe Tomas Zierhofer-Kin, funcția de director artistic fiind preluată de Christophe Slagmuylder. Curatorul belgian, care și-a câștigat o reputație excelentă prin conducerea Kunstenfestivaldesarts din Bruxelles, va deține această poziție până în 2024.

Desfășurată între 10 mai și 16 iunie, ediția din acest an, prima îngrijită de Slagmuylder, a stat sub semnul contemporaneității. Marea majoritate a producțiilor invitate s-au aflat la confluența mai multor genuri: teatru, video, dans, performance și teatru-muzical. În program s-au regăsit astfel, mai degrabă decât spectacole de teatru „clasic”, lucrări care au creat o anumită atmosferă prin intermediul muzicii și al imaginilor, renunțând în totalitate sau numai parțial la limba jargonului vorbit. Un exemplu în acest sens l-a prezentat Romeo Castellucci cu *La vita nuova* (Viața nouă). Renumitul artist italian aduce un omagiu artei prin simpla folosire a muzicii electronice a lui Scott Gibbons și a unui decor sugestiv creat de „Plastikart Studio”. Douăzeci de mașini acoperite

cu huse albe sunt dispuse într-o hală a unei fabrici de bere dezafectată. În acest „garaj”, cinci „preoți” africani ce poartă veșmintele de culoare albă efectuează o sumedenie de ritualuri stranii.

Spectacolul se constituie ca un puzzle construit cu dibăcie. Trecerea secolelor este redată prin înclinarea unui autoturism pe o parte și amplasarea unor obiecte pe placă sa de bază, ca de exemplu un bust sau o pungă cu portocale, care devin vizibile prin rotirea mașinii. Însă Castellucci inversează ordinea, pornește de la timpurile moderne pentru a ajunge la epoca preistorică. Sunetele excesive de claxon de la început se transformă treptat în ciripit de păsărele. Atmosfera misterioasă este susținută de fundalul sonor și de licăritul neregulat al tuburilor de neon din tavan. Povestea alcătuită din fragmente vizuale se dezvăluie la final, când unul dintre „preoți” ține un discurs moral puternic. Textul scris de Claudia Castellucci este o critică la adresa culturii capitaliste. Conform spuselor sale, parabola mașinii răsturnate simbolizează revolta „meseriașului”, a creatorului de artă decorativă împotriva artei libere. Este o seară enigmatică ce reușește să impresioneze mai ales prin intermediul imaginilor vizuale.

Programul a cuprins și spectacole preponderent lingvistice presărate cu fragmente sonore și vizuale. Cel mai bun exemplu l-a oferit trio-ul libanez format din Lina Majdalanie, Mazen Kerbaj și Rabih Mroué cu *Borborygmus*, o comedie neagră ce are ca temă pierderea (celor dragi). La început, cei trei protagonisti istoresc felurile povești din copilăria petrecută în Beirut, pentru ca apoi să pomenească, ca într-un recviem, persoanele decedate. Sunt prieteni, rude și profesori care au murit de cancer, atac de cord, dar și asasinați sau uciși în războiul civil din Liban. Conflictul din Orientul Mijlociu revine din nou și din nou în lunga lor litanie. Colile de hârtie de pe care tocmai au citit texte își iau zborul spre podea. Iar după ce sunt, una câte una, ridicate și mototolite, sunt din nou azvârlite pe podea. Dar ce surpriză! Deodată încep să tremure și să bâzâie ca prin magie – căci actorii au introdus pe ascuns câte un mecanism în ele. Ulterior, ghemotoacele sunt adunate într-o pungă de plastic ce va fi zdruncinată de un gâlgăit nervos precum un stomac iritat de ororile din Orientul Mijlociu. Iată și explicația titlului neobișnuit al producției: „Borborymle sunt zgomote abdominale asemănătoare unui gâlgăit sau chiorăit”.

De-a lungul întregului spectacol, folosirea materialelor este pe cât de simplă pe atât de eficace. De exemplu, într-o altă scenă, cei trei interpreți beau în cinstea lui Shakespeare, a lui Marx și a Rosei Luxemburg, a LGBT-ului și a hașişului, a palestinienilor, a teatrului și a publicului. Zecile de păhărele de plastic „cu alcool”, ce stau la început aliniate frumos pe podeaua scenei, sunt golite și aruncate pe jos, pentru a fi apoi zdrobite cu picioarele într-o manieră ritmică. Universul sonor joacă un rol important. Sunete de sirene și lumina de stroboscop provoacă senzația unui raid aerian. Muzica de operă aduce un plus la atmosfera apăsătoare. În schimb, sunete de chitară și acordeon, sau trei metronome ce bat asincron, contribuie la detensionarea sa. *Borborygmus* este tragic și comic deopotrivă. Imaginile

rezultate sunt poetice și, în același timp, zguduitoare. În pofida unor lungimi și a structurii (prea) fragmentare, spectacolul emoționează prin tratarea originală a unei situații politice conflictuale.

Ediția 2019 a Wiener Festwochen și-a dorit să fie și un antidot pentru orice formă de populism și conformism. Iar pentru aceasta a prezentat cele mai recente lucrări concepute de artiști renumiți ai scenei teatrale precum Angélica Liddell, Krystian Lupa și Milo Rau, printre mulți alții. Conflictul din Oriental Mijlociu este și unul dintre subiectele noii producții a lui Milo Rau, ce se desfășoară în Mosul. Situat la nord de Bagdad, în apropierea mării, Mosul, biblicul Ninive, a fost unul dintre cele mai bogate orașe ale antichității. Însă Statul Islamic a ocupat localitatea în 2014, astfel încât în prezent mai mult de jumătate din oraș este devastat de bombardamentele trupelor americane și irakiene. Statul Islamic este expulzat, dar în nici un caz învins.

Milo Rau pune în scenă *Orest in Mosul* pe fundalul dărâmăturilor. Coproducția dintre Teatrul Național din Gent și Schauspielhaus Bochum are la bază *Orestia* lui Eschil. Se știe însă că regizorul elvețian este împotriva montărilor clasice. „Nu e vorba doar de portretizarea lumii. Este vorba de schimbarea sa”, spune cel care este unul dintre cei mai controversați, dar și încununați de succes artiști ai teatrului contemporan. Răsplătit cu Premiul Europa pentru Teatru în 2018 pentru preocuparea sa pentru tematicile socio-politice, Rau este interesat de fapt de nașterea unui sistem juridic modern. După părerea sa, numai un proces de reintegrare în societate poate duce la ruperea cercului vicios al uciderii și răzbunării.

Proiectul *Orest in Mosul* a format obiectul multor controverse, pe de o parte datorită situației nesigure în care s-a desfășurat.

Prin crearea producției într-o zonă de criză, artistul elvețian își respectă propriul Manifest enunțat anul trecut la Teatrul Național din Gent, al cărui director artistic este din 2018. Rau identifică evenimentele tragediei lui Eschil cu situația poporului din mijlocul ruinelor irakiene. Videoclipuri ce arată violență până în ultimul detaliu se intersecțează cu jocul live al unui ansamblu internațional. Căci Milo Rau este interesat să creeze un „Teatru al viitorului” în care accentul este pus pe multiculturalitate.

Regizorul operează cu virtuozitate povestea fragmentată pe mai multe nivele narrative. Participanții irakieni povestesc evenimente din destinele lor personale, în timp ce actorii vorbitori de limbă olandeză istorisesc ceea ce au experimentat în timpul repetițiilor și filmărilor din Irak. Scene de execuție sunt îmbinate cu momente muzicale interpretate de muzicieni irakieni printre ruine și cu secvențe din tragedia lui Eschil. Scena sosirii lui Agamemnon și a Casandrei este înfățișată într-o cină de bun venit ce poate fi urmărită prin filmare live în „sala de mese” – într-una dintre cele două camere care flanchează ecranul video enorm amplasat central pe scenă (cealaltă încăpere este dormitorul, locul în care va avea loc secvența uciderii Clitemnestrei și a lui Egist de către Oreste).

În timpul procesului de lucru în fosta enclavă a Statului Islamic, Rau a organizat și un workshop pentru studenții irakieni de teatru de sex masculin care interpretează



Orest in Mosul • foto: Michiel Devijver

corul în spectacol. La reprezentațiile ce au avut până acum loc în Europa – la Bochum și la Viena – aceștia au fost prezenți doar prin intermediul înregistrărilor video deoarece nu au primit vizele de călătorie. Referințele personale ale actorilor sunt esențiale. Scenele au fost filmate într-o academie de artă aflată în ruină. Pe de altă parte, un alt motiv ce a suscitat controverse a fost tema homosexualității. Cu toate că este un subiect tabu în Islam, Milo Rau a insistat să integreze în spectacol o scenă în memoria homosexualilor împinși spre moarte de pe acoperișul unui bloc din Mosul. Regizorul i-a transformat astfel pe Oreste și Pilade într-un cuplu gay, lucru care a iscat discuții aprinse. Cu toate acestea, scena respectivă a trecut proba de foc, căci în cele din urmă nimeni nu s-a putut opune îndărjirii lui Rau.

Subiectul central al producției, și anume întrebarea dacă este posibilă ruperea ciclului de violență, se arată abia în final, când cetățenii irakieni sunt îndemnați să discute despre ce ar trebui să se întâmpile cu luptătorii Statului Islamic capturați și încarcerati: să fie omorâți pentru a trăi satisfacerea unei răzbunari sau să fie iertați? Foarte interesant este faptul că localnicii nu s-au putut decide nici pentru una, nici pentru cealaltă soluție. În pofida caracterului documentar incontestabil, *Orest in Mosul* rămâne mai degrabă rațional, distant, nereușind să emoționeze. Spectacolul lui Rau nu este o reinterpretare a tragediei antice, ci doar un pretext pentru a realiza un colaj politic inteligent.

ENG

The Wiener Festwochen Festival had a new artistic director this year, Christophe Slagmuylder, and included guest productions which were a mixture of dance, film, performance and musical theatre. Irina Wolf gives the example of *La vita nuova* by Romeo Castellucci, who uses the electronic music of Scott Gibbons and a set-up made by Plastikart Studio. The 2019 edition of Wiener Festwochen presented an artistic program in opposition to every form of populism and conformism.

Festivalul Crossing the line la New York: Isabelle Adjani – femeie, actriță, icon cinematografic

22

Cristina MODREANU



Isabelle Adjani în *Opening Night* • foto: Crossing the line

Filmul lui John Cassavetes din 1977, *Opening Night*, a inspirat în ultimii ani mai multe producții de scenă, reflectând într-o oglindă dublă subiectul, care era de la bun început profund legat de lumea teatrului. Pe fondul unui interes tot mai explicit pentru interdisciplinaritate în teatru, exprimat în opera unor creatori de primă linie precum Ivo Van Hove, *Opening Night* (pe care Van Hove l-a recreat pe scenă încă din 2006) devine materialul perfect pentru explorarea acestui teritoriu artistic atât de vast, dar și pentru a sonda, în același timp, un subiect extrem de ofertant: viața de dincolo de culise.

Myrtle Gordon este o actriță cu o carieră îndelungată la activ, cu anxietăți personale și profesionale pe care și le amortește cu ajutorul alcoolului și cu o accentuată nevoie de un „altceva” greu de identificat. Pe acest fond extrem de încărcat, moartea unei tinere admiratoare a actriței într-un accident ce are loc chiar înaintea premierei unui nou spectacol este începutul unei căutări spirituale ce se va adăuga profilului acestei femei complexe. Este un actor/actriță suma rolurilor pe care le-a jucat? Ce rămâne din fiecare personaj în fibra intimă, personală, a ființei care le-a fost conductor și care le-a adus la

realitate? Și, nu în ultimul rând, odată cu vîrsta, – iar aici întrebarea devine mai generală, nemaifiind strict legată de actori - ce câștigăm și ce pierdem, cu ce ne îmbogățim și cum putem accesa în mod fertil și gestiona tot ceea ce am acumulat pe parcursul existenței?

Spre deosebire de alte montări de scenă bazate pe scenariul filmului *Opening Night*, producția semnată de Cyril Teste și prezentată în deschiderea Festivalului Crossing the Line, produs de FIAF- Alianța franceză la New York, nu se concentrează pe efectele speciale generate de intersectarea mijloacelor specifice teatrului cu cele din film, deși acestea sunt inevitabil prezente și aici, ci mai mult pe extraordinara prezență în scenă a actriței Isabelle Adjani, celebrată în această toamnă de FIAF prin proiecțarea unei selecții din filmele sale și prin acest spectacol, ce devine în sine un omagiu. Din fericire, nu e vorba despre un omagiu convențional, împietrit într-o admirație sterilă, ci despre unul destul de curajos, chiar irreverențios pe alocuri, care o arată pe actriță în întreaga ei fragilitate, umanizând-o.

Pe lângă rolul propriu-zis, care permite o reflecție asupra propriei cariere, o carieră bogată, spectaculoasă și epuizantă deopotrivă, o serie de close-up-uri ale chipului ei în lacrimi, apăsat de o oboseală metafizică și de o tristețe pe măsură, face fiecare replică extrem de încărcată, în special cele legate de golul resimțit de actrița aflată în fața unui nou rol pe care trebuie să-l umple cu ceva din ea însăși: „Nu mă simt vie, nu mă simt senzuală, nu mai am nimic sexual!”, spune ea la un moment dat, iar declarația e cu atât mai puternică aici, livrată de o femeie care a fost über-sexualizată de-a lungul a peste 4 decenii, devenind un icon cinematografic într-o lume obsedată de obiectificarea femeii.

Este extrem de complex acest rol jucat azi de Adjani, într-o lume în schimbare,

în care în sfârșit începem să înțelegem că forța unei femei nu vine doar din (eventuala) ei frumusețe, o lume în care vîrsta poate deveni un atuu, nu o slăbiciune pentru o femeie-artist, o lume care luptă împotriva ageismului și care e interesată în mod fertil de schimburile inter-generaționale.

Un asemenea schimb se află și în centrul spectacolului *Opening Night*, al cărui regizor este un Tânăr ce gestionează cu greu situația complexă traversată de Myrtle, vedeta pe care se bazează creația lui. Fără a avea acces la sursa tulburărilor ei, pe care nu e capabil să le înțeleagă, regizorul (interpretat aici de Morgan Lloyd Sicard) se zbate să mențină forma spectacolului lui. El încearcă să dezlege „misterul feminin” prin conversații telefonice cu soția lui aflată departe, de la care vrea să afle „ce simte o femeie singură”, încercând să extragă o înțelegere ce nu poate fi obținută decât prin experiență directă și călcând astfel pe terenul minat al intimității celei pe care a părăsit-o, cel puțin temporar, pentru arta lui. În acest proces tulbure de creație, regizorul își ia publicul drept aliat, acesta devenind, cu ajutorul camerei de filmat, unul dintre personajele spectacolului. Regizorul nu se adresează direct, ne explică cum va funcționa traducerea – care pierde cele câteva momente improvizate pe loc de echipă – și ne avertizează că are nevoie de înțelegerea noastră care devine un act participativ din momentul în care filmarea din sală e aruncată pe ecranul folosit până atunci doar pentru close up-uri cu actorii. O sursă de instabilitate în construcția fragilă, ca o oricărui spectacol, dezvăluită aici, este și partenerul de scenă al lui Myrtle (jucat de Frederic Pierrot, actor francez cu peste 85 de filme la activ), care suferă dublu, atât pentru că nu comunică bine cu partenera de scenă, cât și pentru că se vede căzut în umbra celebrității ei.

Pentru oricine știe câte ceva despre Cyril Teste și colectivul său M&M¹, care a recreat încă din 2000 mai multe scenarii de film pe scenă (numindu-le „performance filmique”), fiind invitat de mai multe ori pe scena Festivalului de la Avignon, dimensiunea vizuală a acestui spectacol poate fi puțin dezamăgitoare. E vorba de o producție de dimensiuni reduse, cu trei actori principali și trei cu roluri de susținere, pe o scenă tip studio, astfel organizată încât să păstreze distanța între scenă și public, acordându-se astfel o importanță apreciabilă interfeței care mediază între cele două, imaginea filmată. Lipsa de spectaculozitate este însă compensată prin tensiunea impregnată conținutului de ritmul de derulare a producției: acesta este alert când e vorba despre scenele generale, cu întreaga echipă, la repetițiile pentru spectacol sau înaintea de intrarea în scenă, și semnificativ diluat, intenționat descompus și impregnat de tăceri prelungi în momentele ce o au protagonistă pe Adjani. Adâncită în gândurile ei, care devin în acest fel perceptibile și pentru noi, cei care o privim în close-up, dialogând cu umbrele unui trecut aglomerat și obositor, dar atât de bogat, încercând să ia legătura cu fantoma tinerei de 17 ani care a murit în accident (pentru a complica și mai mult lucrurile, aceasta, care apare doar filmată, este jucată de Zoe Adjani, nepoata actriței, ea însăși la începutul unei cariere în film), retrăind un accident

1. Colectivul M&M capturează timpul pe viu. Autor de scrierii teatrale contemporane, el inventează un limbaj viu care plasează actorul în centrul unui dispozitiv ce amestecă imaginea, sunetul, lumina și noile tehnologii. Cum structurează sistemul în care trăim relațiile noastre? Cum ne influențează emoțiile această guvernare mediatică și economică? (din textul de prezentare a colectivului: [http://www.collectifm xm.com/collectif/](http://www.collectifm xm.com/)



Manmade Earth • foto: Crossing the line

semi-real, posibil inventat chiar de ea, actrița baleiază între realitate și înscenare, între ea însăși și personajul pe care îl joacă, între eu-ul ei Tânăr și cel de azi, aflat în plină maturitate apăsată de *fatigue*. În aceste momente, atât de bogate în nuanțe, ea reușește să alunece cu grație și senzualitate în această „punere-în- abis” creată special ca să o conțină, cu toate întrupările ei, acumulate de-a lungul anilor.

Ediția din acest an a festivalului Crossing the line, care și-a schimbat recent curatorul, a mediat întrre „monștrii sacri” și noile forme artistice, unele dintre ele complet dezgolite de elemente pur teatrale. Un eveniment al festivalului a fost premiera newyorkeză a noului spectacol creat de Peter Brook și Marie-Hélène Estienne, o nouă întrebare asupra sensului artei teatrale, *Why?/De ce?*, pusă prin intermediul unei reveniri asupra vieții și operei lui Meyerhold, artist-emblemă pentru experimentul teatral, din linia căruia se trage și Peter Brook. Celebrat astăzi de întreaga lumea teatrală ca o legendă vie, la cei 94 de ani ai săi, Brook are meritul de a nu fi încetat să-și pună întrebări esențiale, pe care mulți alți creatori, mult mai tineri, le-au uitat de mult.

La capătul cel mai apropiat de viață al teatrului s-a plasat în această ediție spectacolul *Manmade Earth / Pământ făcut de om* produs de compania americană 600 Highwaymen, ai cărei

membrii, Abigail Browde și Michael Silverstone, au coordonat un atelier cu adolescenți finalizat cu o prezentare cu public. Jucat în spațiul atipic al galeriei Invisible Dog din Brooklyn, spectacolul a Mizat pe o simplitate extremă orientată înspre un singur scop, acela de a-i face vizibili pe tinerii emigrați din diferite zone ale lumii marcate de conflict și/sau sărăcie, unii dintre ei crescând acum în familii americane (era vorba de opt adolescenți din Congo, Egipt, Malaesia, Somalia, Siria și Statele Unite). Mecanismul inteligent pus la cale de membrii companiei are la bază principiul chestionării: tinerii intră pe rând în scenă și pun o serie de întrebări, multe dintre ele incomode pentru spectatori, care sunt astfel obligați să-și pună întrebări despre ei însăși, să se poziționeze față de probleme complicate, precum emigrarea, multiculturalismul, binomul prosperitate/precaritate, toleranța și efectele absenței ei.

Momentul care dă emoții publicului este acela în care tinerii construiesc împreună din bucăți de carton și alte câteva obiecte de sprijin un edificiu efemer, sprijinit pe parcursul procesului de corpurile lor și ridicat printr-un efort comun.

Miracolul este că acest edificiu, atât de evident fragil, reușește să stea în picioare, publicul fiind și el implicat la un moment dat, ca punct de sprijin, ceea ce în fond se constituie într-o metaforă relevantă pentru ceea ce înseamnă rolul teatrului în lumea contemporană.

ENG

Cristina Modreanu writes about several performances included in the New York festival Crossing the Line. Opening night directed by Cyril Teste focuses on the actress Isabelle Adjani. There is a huge complexity in her role which makes one realize that the power of a woman does not lie in her beauty only. The new performance directed by Peter Brook and Marie-Hélène Estienne (*Why?*) investigates the meaning of the theatrical art. The last performance mentioned is *Manmade Earth* produced by 600 Highwaymen.

Grzegorz Jarzyna: „La TR Warszawa invităm regizori care angajează un raport critic cu realitatea”

24

Fragment din Realități - dialog public între Theodor-Cristian Popescu și Grzegorz Jarzyna¹



foto: Un nume

Vorbești despre cunoștințe, despre cunoaștere. Simți că drumul tău în teatru e un drum al descoperirii, al dobândirii cunoașterii, al împărtășirii cunoașterii, are de-a face cu asta? Ai ceva ca o misiune personală, ca artist? Nu trebuie să-o declarai, să spui în ce constă, dar sunt curios dacă e ceva în spate, un motor mare în spatele lucrurilor care (fac un semn ca și cum aș împinge ceva, n.a.)?

Da, cred că, în general, pot să spun că am anumite cunoștințe, că am o cunoaștere, chiar însemnată, a teatrului, a actoriei și cred că a lucra cu actorii, a lucra cu oamenii e o chestiune de cunoaștere. La început nu aveam aceste cunoștințe, aveam o educație specifică, studiasem câțiva ani, firește, dar eram mai degrabă apucat, săream pe lucruri, mă repezeam, eram nebun, înăștam, explozie de energie, să fiu talentat, succes, să am succes. A fost bine, dar nu asta căutam în viață. La un moment dat, am realizat că nu asta iubeam, de fapt, la teatru. Și am intrat într-o criză, trebuie să conduc compania,

mă gândeam - și cred că toți regizorii se gândesc la un moment dat la asta – că poate aș vrea să devin regizor de film etc. La început căutam, călătoream prin lume, mai ales prin Asia și mă gândeam că arta, actoria trebuie găsite undeva. Că e vorba de un tipar, de o idee, de niște unele, niște cunoștințe, cunoștințe misterioase, mistice și, când le voi dobândi, voi fi un geniu. Și asta am căutat în Asia, în Papua-Noua Guinee, am intrat de multe ori în transă, am petrecut timp în triburi, să experimentez ceea ce trăiau ei și mi s-a părut că am găsit ceva, așa că am început să fac teatru. Am făcut acest prim spectacol, a cărui versiune filmată ați văzut-o aici (*Nebunie tropicală*, n.a.) și mi-am dat seama că experiența mea în Asia și ceea ce făcusem în teatru erau două experiențe complet diferite. Complet diferite. N-a fost o călătorie înspre teatru – să fiu în transă, să fiu posedat, energie mistică etc. Nu e asta. Teatrul înseamnă să construiești relații cu oamenii. Relațiile sunt cheia, acestea sunt cunoștințele mistice.

Ai menționat conducerea unei companii teatrale. Să facem un pas mai departe, către relația cu compania pe care o conduci, cu instituția pe care o administrezi. Cum e această relație? Trebuie să mărturisesc că, de fiecare dată când ajung la TR Warszawa, am impresia că cei de-acolo te protejează, că ai în jurul tău oameni care, cumva, sunt acolo datorită tăie și că e important pentru ei ca nu orice fleac să ajungă la tine să te deranjeze, ci își aduc contribuția ca această instituție să fie un fel de prelungire a personalității tale, cel puțin eu aşa simt. Cum se întâmplă asta, cum te simți, cum îți transferi sufletul acestei companii, acestei instituții?

Am început împreună de la zero, de tineri, cu unii actori și actrițe am fost coleg la școală. Am primit o propunere de la directorul teatrului unde am făcut primul meu spectacol (*Nebunie tropicală*, n.a.), pe când eram încă student: să devin director artistic. Eu îmi imaginam cu totul altceva pe vremea aceea, ca să fiu sincer, nu să conduc vreo companie, ci să devin un artist faimos, care trăiește în străinătate, precum Kantor și Grotowski, undeva în Franța sau Italia, mă uitam deja după un loc și credeam că acesta va fi felul meu de a trăi. Dar a venit această propunere și m-am gândit că poate e la fel ca la școală, te aduni cu niște prieteni și faci teatru, și-ți place și faci schimb de energii și ești fericit, oamenii au aceeași pasiune ca mine; acesta e miracolul, să găsești oameni cu aceeași pasiune. Și asta e baza unei relații de profunzime, o pasiune comună, așa că încerc mereu să găsesc oameni cu aceeași pasiune și nu numai la nivelul actorilor, ci și la cel al tehnicienilor, designerilor de sunet și în ultimul timp chiar și contabilii, cei din administrație sunt altfel decât acum câțiva ani.

1. Dialogul a avut loc în cadrul evenimentului UN NUME. GRZEGORZ JARZYNA desfășurat între 29 august- 1 septembrie 2019. Curator: Theodor-Cristian Popescu (unnume.ro)



Atelier Grzegorz Jarzyna • foto: Un nume

Am muncit enorm în ultimii ani cultivând ideea de comunitate, vorbim mult despre greșelile pe care le facem... spui că ai senzația că ei mă protejează, dar eu știu și că-mi zic: „Grzegorz, nu te poți purta astfel, acesta nu e teatrul tău privat.” Deci sunt două energii, pe de-o parte protejează niște valori, pe de altă parte creează valori noi, pe care eu nu le pot genera, din cauză că sunt concentrat prea mult, în interiorul teatrului, pe mine însuși. Ultimul spectacol, G.E.N., a fost o idee comună, am regizat împreună, am scris textul împreună, mișcarea la fel etc. Iar mai apoi am transferat această idee la întregul sistem al teatrului și acum funcționăm într-un sistem nou, non-ierarhic, orizontal, ne scriem punctele de vedere, cum ne imaginăm acest teatru, care e baza și ne-am creat propriile reguli, precum credo-ul creștinilor, precum o constituție, ne-am creat o constituție a teatrului și respectăm regulile. Aveam reguli și înainte, dar nu foarte clare. Eu ziceam s-o luăm la dreapta și asta devinea o regulă, dar acum avem reguli scrise și ne străduim să le urmăm, aşa că s-au schimbat mult relațiile de lucru în interiorul acestei organizații, acestei comunități. La început a fost diferit, eram un fel de familie și aveam relații foarte puternice între noi și asta a generat multe probleme, probleme de ordin emoțional, ne-am certat, ne-am despărțit, am plâns, ne-am părăsit, ne-am iubit – a fost prea intens. Teatrul, instituția teatrală nu face față unui astfel de comportament. Pe termen scurt, e bine, dar ca relație pe termen lung nu funcționează.

Deci și-a permis să schimbi regulile instituției. Nu e ca și cum ai moștenit o structură și o sută de oameni care

n-au nimic de-a face cu tine, dar pe care trebuie să-i duci în spate încă 20-30 de ani. Ai putut să-o schimbi dinăuntru ca să semene cu filozofia creației tale, cu sensibilitatea creației tale.

Am o condiție pentru ca... teatrul în care lucrăm acum... mai întâi că acest teatru a ars. Complet.

Deci asta poate fi o idee bună.

Da, mai întâi să dai foc teatrului. Apoi, au renovat teatrul, dar, după renovare, n-o făcuseră complet, n-au mai fost bani, au fost niște acuzații, cineva delapidase, nu se făcuse prea bine, erau probleme. Și nu aveau bani mai apoi pentru funcționarea teatrului, pentru repertoriu. Și n-aveau public. Când am ajuns eu în teatru de două ori s-au anulat reprezentării, erau 3-5 spectatori în sală, se întrebau dacă să țină sau nu reprezentăția. Deci nu erau bani, nu era public, un teatru mic, la subsol - aşa am început. De aceea au chemat studenți de la Cracovia, pentru că nu-și permiteau să plătească un regizor profesionist, și-au zis: ia uite, e un regizor Tânăr la Cracovia, hai să-l invităm și să le spunem actorilor din trupă că e talentat. Așa că am început să lucrăm împreună și am obținut ceva, o calitate nouă, o calitate teatrală nouă și am urmat acest drum, a fost un start

bun. Dificultățile mari au venit mai târziu, după șapte ani, după zece ani - mi-ați arătat aici Teatrul 74, aşa că știi ce greu e să continui cu o idee - ești Tânăr și pasionat, dar mai târziu apar problemele, inclusiv probleme între oameni.

Deci, nu prea era public, iar acum există mult public. Totuși, „nu serviți publicul”, cum spui și nu am avut impresia, de-a lungul acestor ani în care ajung la Varșovia, din când în când, că vă ziceți: Bun, hai să facem și-o comedie, să vindem mai multe bilete sau Hai să deschidem stagionea cu un musical, să vindem mai multe bilete. Deci, aveți succes, dar nu îl căutați de o manieră evidentă, comercială. Cum vezi lucrurile astea?

Nu e meritul meu, ci e ideologia școlii de teatru de la Cracovia și, în general, a Cracoviei. Cracovia pentru mine, nu știi cum mai e acum, dar era locul unor idei mărete, al unui sistem educațional foarte bun, un loc în care ne gândeam că facem artă, nu business. Era de neconceput ca cineva, un profesor la teatru, să vorbească despre a vinde bilete, iar eu am fost studentul lui Krystian Lupa, care ne învăța că teatrul e o misiune. Dacă te ocupi cu teatru, atunci ești devotat acestei misiuni, ca la mănăstire. Aceasta e tradiția gândirii

ENG

Director Theodor-Cristian Popescu talks with Grzegorz Jarzyna about the TR Warszawa company and about his view on directing and theatre in general. Jarzyna states he wants to work with people sharing his passion, to work collectively, in a non-hierarchical system. He wanted to be famous in the beginning of his career, but at one point he realized he needed something else and that theatre means building relationships with people. Jarzyna was the special guest of the first edition of One name festival curated by Popescu in Targu-Mures, Romania



foto: Un nume

teatrale cracoviene: Osterwa, care chiar a lucrat la mănăstire, Grotowski vine din Cracovia, foarte ascetic ce făcea, oamenii trebuiau să se dedice nu doar ca timp, ci mai ales ideilor sale și acel nebun total, Tadeusz Kantor, care nu putea lucra cu profesioniști, pentru că nimeni nu-i putea suporta excentricitatele acestui nebun talentat. Apoi alții și alții, Andrzej Wajda, mai comercial, acordând atenție structurii și succesului, Swinarski, un regizor care a murit din păcate într-un accident aviatic, și mai târziu se alătură acestor nume mari Krystian Lupa. Deci e un lanț de artiști de mare calitate, care fac artă și arta e foarte importantă pentru oameni și înseamnă ceva. Și Wajda zicea că teatrul trebuie să însemne ceva și că facem teatru pentru oameni, pentru a schimba societatea. Astă zicea, că face filme de artă ca să schimbe societatea, realitatea și noi credeam, cei care facem această profesie. Și simteam că noi – ei, de fapt, eu doar asistam pe vremea aceea – se străduiau să aibă impact, să creeze un impact, ca să schimbe sistemul, ca să spună adevărul.

Și simți că ești parte din această tradiție îndelungată.

Sunt că provin din această tradiție, că nu trebuie să fiu eu însuși prea deștept, e suficient să urmez această tradiție.

Și – vom vedea ce are și Roman (Pawlowski, n.a.) de zis în prezentarea lui – dar crezi că și publicul a fost format de această îndelungată căutare

a adevărului, astfel încât acum au așteptări înalte și de la tine și de aceea vin? De ce nu se duc la un teatru mai simplu, mai amuzant? Spectacolele tale nu sunt – am vorbit de nivelul de umor, aseară, aici – dar sunt spectacole dificile. Încă nu am vorbit despre G.E.N., e o călătorie acest G.E.N., nu e ceva ce ar deveni imediat popular, cere mult de la public și totuși acest spectacol are public. Cum formezi un astfel de public? Mă îngrijorez adesea că vom pierde respectul publicului, pentru că nu suntem atenți și nu lucrăm întotdeauna la cele mai înalte standarde. Ce crezi?

E povestea cu balena, te poți scufunda la mari adâncimi, dar acolo vei fi singur. Astă e povestea. Pot să mă scufund adânc cu ce îmi place, cu muzica mea, dar s-ar putea să realizez că e muzica de acum 20 de ani și eu sunt în adâncuri și nimeni nu mă aude. Astă se poate întâmpla. Trebuie să iau aer proaspăt, să observ ce se mai întâmplă, să văd ce fac alții regizori, ce filme se fac acum, azi, trebuie să fiu activ, să fiu deschis la varietate. De aceea invităm alți regizori să lucreze la teatrul nostru. Putem afirma că prezentăm un program al regizorilor, putem spune asta, dar de fapt prezentăm un teatru critic, invităm regizori care angajează un raport critic cu realitatea. Critic.

Au o poziție critică față de realitate.
Da, trebuie să reflecte ce se întâmplă afară, în afara scenei. Afară. Nu mă duc

eu cu visurile mele și toată lumea va fi interesată ce visează Jarzyna. Poate fi interesant o dată, pot fi câțiva oameni interesați de asta, dar după câteva luni te-au uitat, pentru că văd alte vise și descoperă că și ei își visează și că visele lor sunt mai importante și mai interesante, pentru că și le înțeleg într-un mod mai profund, deci acest aer proaspăt are de-a face cu a invita și alți regizori în teatru, dar și cu trupa, trebuie să-ți pese și de trupă, de actori. Trebuie menținută o anumită calitate și respectate anumite reguli, pentru că vin mulți actori foarte talentați să lucreze în compania noastră, dar devin vedete de cinema și atunci trebuie să decidă dacă vor să fie parte din compania noastră, sau să se dedice unei cariere individuale, ceea ce poate fi foarte bine. Pentru ei. Dar și pentru noi, pentru că ne-ar fi prea greu să combinăm o carieră în cinema cu munca în compania noastră; dacă acea persoană poate să le combine – avem câteva vedete de cinema în companie – foarte bine, dar nu e treaba noastră. Avem o platformă comună, lucrăm pe baza unei platforme comune: toată lumea din acest teatru e foarte specială. Toată lumea e specială și cu asta eliminăm toate posibilele discuții. Astă ne permite să rămânem în mișcare, să ne interesăm de idei diferite și să fim deschiși – să fim un teatru deschis, e una dintre regulile noastre, să fim onești, dar complet deschiși. L-am invitat acum câțiva ani pe René Pollesch și te-ai fi putut gândi că teatrul meu și cel al lui René Pollesch ar fi mai degrabă pe poziții adverse. Ceea ce zice el despre teatru și ceea ce zic eu despre teatru sunt lucruri complet diferite. Dar e important, consider, pentru publicul nostru să vadă, și pentru compania noastră să lucreze și cu acele idei. Să amestecăm idei diferite.

Traducere și redactare:
Theodor-Cristian Popescu

Theodor-Cristian Popescu: „Îmi doresc să zgârii un pic pojghiță asta comercială care se aşterne netulburată peste teatru”

27

Interviu realizat de Mihaela MICHAILOV

În perioada 29 august-1 septembrie a avut loc la Târgu-Mureș evenimentul UN NUME. GRZEGORZ JARZYNA, concentrat pe personalitatea artistică a regizorului polonez și pe experiența managerială pe care o are. Evenimentul a fost curatoriat de regizorul Theodor-Cristian Popescu.



foto: Un nume

Ce înseamnă pentru tine *UN NUME*?

Cum l-ai defini conceptual?

UN NUME înseamnă să petrecem timp cu un artist, să-i înțelegem căutările. Să vedem cine e în spatele unui nume, al unei semnături.

De ce și s-a părut relevant

să alegi un singur artist în jurul căruia să gândești un format teatral și de ce ai optat pentru Grzegorz Jarzyna, care a venit însotit de coregraful cu care lucrează, Ivan Estegneev?

Pentru că în majoritatea festivalurilor alerg de la un spectacol la altul și, la sfîrșitul zilei, am în cap un amestec de senzații pe care nu le mai pot atribui unei surse ori alteia; nu am timp să reflectez, să procesez, să analizez ceea ce vine înspre mine. Mi-am dorit un eveniment în care să încetinim, să observăm, să degustăm și, mai ales,

să dialogăm, să înțelegem. Aceste lucruri sunt facilitate de concentrarea pe un singur artist, pe care-l descoperim treptat. Gândindu-mă ce artist să invit, mi-am dat seama că urmăresc două condiții: ca artistul invitat să fie un căutător, un explorator al conceptelor și limbajelor teatrale și, ideal, să conducă o instituție căreia să-i infuzeze această căutare, o instituție care să susțină creația și creativitatea în direcția indicată de acest artist. Grzegorz Jarzyna face acest lucru cu TR Warszawa, urmăresc de mult TR Warszawa, care e unul dintre teatrele mele preferate, aşa încât m-am îndreptat înspre el. Dorința lui a fost să vină cu Ivan Estegneev, un coregraf moscovit pe care nu-l cunoșteam. L-am respectat dorința și astfel am mai descoperit un artist care mă interesează.

Descrie-mi succesiunea evenimentelor din cadrul formatului propus de tine.

Cum s-a structurat dialogul artistic cu regizorul polonez?

Grzegorz și Ivan au fost aduși seara de la aeroportul din Cluj și aproape imediat au intrat într-un casting cu actorii români și maghiari care au dorit să participe. Din cele două trupe au ales șaisprezece actori cu care a doua zi dimineața au început atelierul *Căutând adevărul corpului*, la care au asistat alți actori, studenți, profesori și un grup de artiști invitați de către mine din toată țara la această întâlnire. Atelierul s-a desfășurat în fiecare dimineată, timp de patru zile, cât a durat evenimentul. Seara am vizionat versiunile filmice ale unor spectacole esențiale ale lui Jarzyna, începând cu cel de debut – *Nebunie tropicală*, 2007; *Macbeth* și *Între noi e totul bine* – după care urma un scurt dialog public cu el. G.E.N se proiecta

ENG

Mihaela Michailov talks to Theodor-Cristian Popescu about the event One name - Grzegorz Jarzyna, which he curated. Popescu chose to focus on a single director in order to create a festival where the participants have time to gradually deepen their knowledge of the work of an artist. He intended to give the impulse to young theatre directors to manage theatres and focus on theatrical research as Grzegorz Jarzyna is doing at the company he runs in TR Warszawa.

INTERVIU



G.E.N. • foto: Un nume

în fiecare seară târziu, într-o versiune de realitate virtuală, pentru zece spectatori la zece căști, într-un alt spațiu. În ultima seară a avut loc un dialog public mai lung între mine și el (din care se poate citi un extras în acest număr al revistei), precum și o prezentare a TR Warszawa făcută de Roman Pawłowski. Am mai organizat și o întâlnire neoficială, mai intimă, între artiștii invitați din țară, Grzegorz și Ivan la Teatrul 74. și o mică petrecere în curtea interioară a Teatrului Național în fiecare seară. Atmosfera a fost, în fiecare zi, extraordinară.

Căror nevoi din spațiul nostru teatral crezi că le răspunde întâlnirea gândită de tine?

Curiozitatei, nevoii de atenție, de contact direct cu artiști esențiali, nevoii de repere, de referințe, de dialog deschis despre artă și timpul nostru, nevoii de sens, de direcție, nevoii de a intra în contact cu modele de instituții care protejează și cultivă creativitatea și pe creatori, de instituții care își gândesc și urmăresc raportul critic cu realitatea și construiesc o relație onestă cu comunitatea în care și pentru care funcționează.

Care a fost cea mai puternică experiență din cadrul acestui focus pe artistul polonez?

Atelierul pe care l-au condus Grzegorz Jarzyna și Ivan Estegneev cu actorii teatrului. Pe scena mare, cu mulți oameni în sală, cu toate ușile deschise spre culise și spre foaier, părea că tot teatrul se inundă de un spirit liber, deschis, atent, respectuos cu creația. Ceva ce se pierde foarte ușor, ceva ce se pierdut de multe ori. Grzegorz și Ivan au pus, în patru zile, teatrul la locul lui.

Ce crezi că i-a lipsit formatului sau ce ți-ai fi dorit să se dezvolte mai profundat?

În primul rând, spectacolele live. Teatrul trebuie prizat live (cu excepția, desigur, a spectacolelor prea vechi, pe care nu le mai putem vedea decât în înregistrări video). În plus, am tânjit și după contactul cu actorii și tehnicienii polonezi, cred că revărsarea de libertate creatoare ar fi fost și mai mare cu un desant polonez adevărat, aşa cum îl concepusem; dar acest an ciudat ne-a tăiat avântul. În al doilea rând, cred că ar trebui să participe la un astfel de eveniment și un grup de conducători de instituții

teatrale. E păcat să se prezinte direcțiile de viitor ale unui teatru major al lumii, inclusiv principiile pe care își construiesc un nou sediu în centrul unei metropole europene și să nu fie în sală niciun conducător de instituție teatrală românească. Sper să găsesc o formulă prin care să le stârnesc, în viitor, interesul. Mi se pare important.

Cum te gândești să-l continui?

Impresia covârșitoare a tuturor celor care au vorbit cu mine a fost că și-ar dori ca un astfel de eveniment să continue și să se dezvolte. Mă gândesc deja la un al doilea artist, de asemenea de tip căutător, și care a înființat și conduce o instituție teatrală într-o altă țară a Europei Centrale și de Est. Voi iniția curând dialogul cu el și vizez o nouă ediție UN NUME peste doi ani. Va fi tot la Târgu Mureș? Prietenii mei care au muncit alături de mine acolo, constituți într-o Asociație pe lângă Compania „Liviu Rebreanu” (fosta secție română a Teatrului Național) își doresc și merită asta. Dar meditez și la ideea de a-l încerca într-un modul itinerant, pentru a planta în mai multe locuri întrebările care trebuie să fie cu noi zi de zi, și poate că ediția a doua va fi în altă parte. Vom vedea. Îmi doresc să zgârui un pic pojghița asta comercială care se așterne netulburată peste teatru, raportările cantitative ale numărului de premiere și spectatori cu care directorii își justifică directoratele, timpul de repetiție tot mai redus, goana asta nebună în care ne pierdem sensul. și să le stîrnesc cheful regizorilor tineri să se implice în conducerea teatrelor, reinfuzându-le pofta de creativitate, de căutare, de explorare, de poziții critice, de laborator, de timp petrecut cu sens – atât de către artiști cu ei însăși, cât și de către artiști cu publicul pe care-l vizează.

Pe frecvența prezentului

Oana CRISTEA GRIGORESCU

29

În timp ce scriu, pagina de facebook a Festivalului de teatru de la Piatra Neamț continuă să furnizeze imagini de la evenimentul aflat încă în desfășurare. Programul acoperă două săptămâni (18 sept.-2 oct.), iar spectacolele selectate tratează teme ocolite în dezbatările din societate și vor să ofere alternative la gândirea comună, cel mai adesea blocată în clișeul judecății disjunctive (de tipul sau-sau, alb-negru, bun-rău, succes-eșec). De trei ani merg la Piatra Neamț cu sentimentul că festivalul organizat de Teatrul Tineretului (TT) consolidează conștiința civică a spectatorilor de mâine.

Așadar, nu e surprinzător că la a 31-a ediție Festivalul chestionează percepția individuală și socială a succesului. La trei decenii după schimbarea din 1989 când am trăit euforia colectivă a succesului asupra regimului Ceaușescu, tema de acum a festivalului trimite la cauzele pierderii ulterioare a stimei de sine naționale și propune un examen de conștiință individuală și socială prin selecția spectacolelor din program. Direct inspirată de nevoia evaluării succesului/eșecului transformării societății românești în aceste decenii, tema deschide piste de interpretare care parcurg scala socială de la grup la individul raportat la context. Festivalul împlinește anul acesta jumătate de secol de existență, iar cele 31 de ediții sunt o dovedă a succesului său exprimat nu doar prin continuitate, ci și prin vizuinea modelatoare a teatrului în societate. În ultimii trei ani, de la preluarea conducerii sale de către regizorul-dramaturg Gianina Cărbunariu, TT și-a nuanțat rolul formator în comunitate prin apropierea de publicul Tânăr pe care îl cultivă și îl educă festivalul, prin atenția pe care o acordă *didactic* tinerilor în ateliere, prin juriul de adolescenti desemnat să decidă unicul premiu al festivalului, dar și prin extinderea sa geografică cu reprezentații la Târgu Neamț, și de anul acesta, și la Roman. Dacă ne



Sub fiecare pas... text și regie Radu Afrim • foto: Marius Șumlea

întoarcem la succes ca măsură a reușitei individuale/sociale, acesta se măsoară întotdeauna prin raportarea la ceilalți.

Sistemul de referință din care judecăm succesul, mereu chestionabil, îl face relativ în termenii evaluării calității vieții, ai stimei de sine individuale și naționale, ai incluziunii sociale a minoritarilor și marginalilor, ai cultivării toleranței și dialogului ca instrument de optimizare a tensiunilor sociale. Aceste multiple fațete ale succesului/eșecului sunt atinse de tematica variată a spectacolelor și de constanta diversificare a secțiunilor festivalului: spectacole străine invitate, proiecții de film, lansări de carte, ateliere, concerte.

Arta este minciuna care ne ajută să vedem adevărul¹

19.41, 19.44, 19.89, 20.18 sunt anii transcriși ca frecvențe pe scara radiooului figurat în scenografia sintetică și funcțională a spectacolului *Micul nostru centenar* de Maria Manolescu, (regia Dragoș Alexandru Mușoiu) de la

1. Subtitlurile articolului reiau citatele scrise pe ușile de acces dinspre stradă în Teatrul Tineretului din Piatra-Neamț

Reactor de creație și experiment din Cluj. Frecvențele trimit la anii de cotitură ai istoriei noastre, iar pretextul aniversării străbunicii centenare e ocazia revizitării fațetelor multiforme ale adevărului istoric al României Mari, prin analogie cu micile incongruențe și conflicte latente din orice familie. Casa bătrânească a străbunicii, descrisă ca un radio vechi, emite pe frecvențele membrilor familiei, dar doar străneputul adolescent poate capta cu acuratețe frecvența mesajului străbunicii. Gândurile celorlați membri ai familiei bruiază adevărurile istoriei mari și mici, iar din confruntarea lor e mediată înțelegerea și împăcarea nepoților adulții cu trecutul familiei, indisolubil legat de istoria țării: episodul legionar și pogromul evreilor, simpatiile comuniste, valoarea perenă a idealului unității familiei/națunii etc. Mecanismul regizoral e articulat de instalația scenografică (semnată Anda Pop), o veche carcasă de radio prin difuzoarele căreia ies capetele personajelor ca voci multiplicate ale prezentului confuz. Gestionarea stângace a aniversării străbunicii, la rigoare a României, e un ludic și nuanțat comentariu scenic al delicatelor teme ale identității, ale



Frontal, regia Gianina Cărbunariu • foto: Marius Şumlea

raportului cu ascendenții și cu moștenirea trecutului pe care nu ni-l alegem. Rezultat al rezidențelor de dramaturgie *Drama5* din 2018 de la Reactor de creație și experiment Cluj, spectacolul e organic articulat de la text la vizuire regizorală și interpretare actoricească (excellentă întreaga distribuție) și e un admirabil răspuns la temă, onest, autentic, scuturat de fals festivism aniversar.

Alt spectacol despre adevăruri dureroase măsoară succesul personal în relațiile cu ceilalți. Radu Afrim a revenit (după succesul cu *Wolfgang* din 2017) la trupa TT cu care a montat un spectacol de autor, *Sub fiecare pas e o mină neexplodată dintr-un război neterminat cu tine* (premiera în iunie 2019). Discursul despre formele singurătății vibrează coarda poetică a artistului Radu Afrim și se articulează în jurul pretextului *camerei de mărturisire*, un soi de cabinet psihologic empiric, prin care va defila un șir de personaje însingurate, dornice să își vindece rânilor soliditudinii. Ne aflăm într-un studio de înregistrări - alternativă la scena *goală* - animat doar de semnalizarea luminoasă *recording*. Scenografia minimalistă, animată de cromatică

bogată a costumelor, amintește de primele spectacole ale lui Radu Afrim în care fragilitatea onirică a personajelor camuflă excesul de kitsch grotesc. Replica personajului corporatist, *Eu doar în joc pot să fiu cine vreau*, introduce alter-ego-ul regizorului prezent în spectacol prin ecouri din creații mai vechi, prin mici semne ale fidelității pentru poezie - poezia *La mare* de Max Blecher e un racord direct cu *Inimi cicatrize*, alt spectacol despre singurătate. Actorii sunt conduși spre un joc cu surdina pusă pentru a lăsa poezia textului să respire în sunetul amplificat al bătăilor de inimă, al respirațiilor, al atingerii trupurilor. În pofida debutului lent al spectacolului, pe alocuri redundant, partea a două se încarcă treptat de melancolie și condensează timpul scenic. Muzica live (Paul Ovidiu Cosovanu și Mircea Postelnicu), folosită și ea cu economie ca pasaj între scene, conferă o tușă de ironie tandră personajelor. Singurătatea e un simptom al eșecului, boala secolului, sau o mărturisire dureroasă a adevărului condiției umane, par să se întrebe cu naivă mirare personajele ce recompun în mic societatea de azi.

Respectul față de public înseamnă a-i aprecia inteligența

M-a surprins plăcut scenografia pasarelor întinse peste marea de pahare și sticle din spectacolul *Consum excesiv* de Daniel Chirilă (co-producția TT și a Platformei Culturale „Frilești“ București). Scena oferea terenul ieșirii din narativitate, sugerată și de structura fragmentară a textului și reclama o necesară extensie metaforică a realităților documentate de interviurile, datele statistice și rapoartele medicale despre alcoolism. În pofida virtuozității lor, actorii rămân prizonierii ilustrării materialului documentar în lipsa unor situații care să îi scoată din mecanica realismului dialogal. Spațiul bogat în sugestii (Andreea Tecla și Mădălina Niculae) rămâne un cadru nefolosit, mai ales că trimite direct la precaritatea echilibrului prin obiectele fragile răspândite pe scenă. Grilajul metalic e, la rigoare, spitalul psihiatric, spațiul industrial al birourilor din fabrică, dar mai ales carceră dependenței de alcool, rămas și el la nivelul sugestiei. Umorul și ironia textului basculează la capătul fiecărei scene în realitatea dramatică a vieților distruse de alcool, dar ratează trezirea empatiei spectatorilor prin rezolvările scenice previzibile.

Crocodil, a treia piesă din triologia adolescenței de Elise Wilk (producția Teatrului Municipal Bacovia din Bacău), e un spectacol gândit de regizorul Horia Suru pentru spațiul sălii studio din Bacău, cu o importantă componentă de interactivitate cu strada. Sala are la sediu o vitrină și ieșire direct în stradă, iar scena bătăii adolescenților și a sărutului

ENG

The 31st edition of the theatre festival in Piatra Neamț questions the individual and social perception of success. *Our little Centenary* directed by Dragoș Alexandru Mușoiu discusses the multiple versions of the historic truth of the Great Romania. *Under every step there is an unexploded mine from an unfinished war with yourself* directed by Radu Afrim talks about solitude - the disease of the century. The premiere of the Theatre of Youth in the festival was *FRONTAL*, directed by Gianina Cărbunariu, which discusses the inequity in the society, writes Oana Cristea Grigorescu in her review.

celor doi băieți interferă cu trecătorii de pe trotuar și e ajustată după reacția lor la fiecare reprezentație. Jucat acum pe scena TT cu publicul pe gradene, spectacolul pierde din ritm. Decorul lui Romulus Boicu devine aglomerat și actorii se mișcă cu dificultate printre cutiile/blocuri (din care ies la debutul spectacolului) și sunt greu vizibili, mai ales că o bună parte din timp joacă la sol. O voce feminină și una masculină coexistă în ezitările și spaimele relevării (homo) sexualității personajului, ruptură tradusă scenic și de despărțirea acțiunilor de voce: o pereche de actori livrăză textul, o alta acționează. Multiplicarea monologului în vocile feminine și masculine ale celor patru actori care împart textul sugerează just scindarea interioară a personajului între impulsul natural și tiparul masculin de comportament. Monocromia scenei, complet gri, face recordul la universul fără orizont al adolescentului captiv în condiția diferenței sale. În pofida decalibrării ritmului, spectacolul atinge prin calitatea interpretării celor patru actori și firescul și sinceritatea netrucătă a revelațiilor adolescentei.

Teatrul crede în puterea omului de a se schimba

Pe alte coordonate ale integării elementelor documentare în spectacol, premiera din festival a teatrului gazdă, FRONTAL de Gianina Cărbunariu inserează în rama *Poveștii unui om leneș* de Ion Creangă scene deriveate din asocierea săraciei cu lenea, din ilustrarea mentalităților care incriminează sărăcia și discriminarea persoanele aflate în incapacitate de muncă. La scrierea textului de spectacol s-au folosit interviurile de documentare realizate de actori, extrase din statistici și comentarii rasiste culese de pe Facebook, asamblate în structura mozaicată a spectacolului ce interpretează liber povestea lui Creangă. Două ziduri



Shakespeare... • foto: Marius Șumlea

înalte de beton obturează orizontul, iar proiecția imaginilor din culisele în care se pregătesc elementele următoarei scene trimit la devoalarea mecanismelor manipulării și controlului celor slabii. Apariția Cucoanei, supradimensionată, cocoțată sfidător deasupra tuturor, dă măsura rupturii sociale dintre bogăți și săraci, iar numărătoarea victimelor abuzului celor puternici asupra celor slabii tensionează relația grupurilor antagonice și crește presiunea socială. Muzica punk-rock de la finalul spectacolului echivalează cu explozia bombei amorsate de disoluția ordinii sociale. Publicul încasează frontal(!) vinovăția, indusă acuzator dinspre scenă, pentru adâncirea clivajului din societate. Credităm inechitatea prin pasivitate și neimplicare în cazurile de discriminare la care suntem martori. Spectacolul devine explicit angajat pe măsura acumulării scenelor de denunțare a inechităților. Apocalipsa muzicală a finalului virează spectacolul în militantism civic și anunță profetic o viitoare revoluție socială.

Shakespeare pentru Ana de Luminița Țăcu și Mihai Fusu (produție a Centrului de arte Coliseum din Chișinău, regia Luminița Țăcu) propune o reconstituire scenică a întâlnirilor echipei spectacolului cu deținuții pe termen lung din trei închisori din Republica Moldova, prima pentru adolescenți, a doua pentru femei, a treia pentru bărbați. Scena balconului

din Romeo și Julieta e intercalată ca leitmotiv între mărturisirile despre nevoia de confirmare prin iubire a ființei umane. Spectacolul depășește din primele scene limitele expozițive ale teatrului documentar și atinge prin rigoarea și sobrietatea textului fibra umanității inalterabile a interlocutorilor reali. Două bănci și câteva elemente de recuzită, vestoane pentru gardieni, maieuuri pentru vizitatori și instructori circumscrui limitele spațiului recluziunii, delimitat de exterior prin sunetul de ghilotină al porților. Actorii în sort și bustieră, cu trupul expus privirii spectatorilor, restituie prin postura corpului, prin accentele rostirii, prin schimbarea continuă a poziției pe bancă fragilitatea conștiințelor frământate ale deținuților. Din interpretarea interiorizată a textului livrat cu față la public, spectacolul relevă cu infinită delicatețe dependența ființei umane de iubire.

În festival, fiecare spectacol suportă o versiune de interpretare a celor trei panzeuri de pe ușile TT, redate aici ca subtitluri, dar fiecare spectator își poate oferi la ieșire mica lui cugetare privind frontierele personale depășite prin adevărul descoperit pe scenă, alta decât cele propuse aici.

Puppets Occupy Street, Craiova: Teatrul de stradă, circul și orașul

32

Florentina BRATFANOF



EL GRAN BAILE • foto: Florentina Bratfanof

Participarea la un festival este o experiență pe care o iau ca pe un cantonament, e nevoie să fii odihniti înainte, iar la fața locului, adică în orașul în care festivalul are loc, ai nevoie de răbdare, atenție, pentru a parcurge vizual și emoțional cel puțin trei spectacole sau evenimente pe zi. Festivalurile sunt o concentrare de experiențe într-o perioadă foarte scurtă de timp și îți imprimă ideea că aceasta este ocazia de a vedea unele producții și că nu trebuie să le ratezi. De aceea, experiența unui festival poate fi diferită, în funcție de ce evenimente ai ales dinainte, iar scrisul despre un festival, orice profil ar avea el – teatru, dans, teatru de stradă, circ sau film – înseamnă în primul rând să scrii cu intenția de a lăsa pe hârtie o parte a memoriei, de fapt un sir de detalii din lucrurile văzute și simțite.

Atmosferă și detalii - Puppets Occupy Street Festival, Craiova

- Ultimile zile de vară caniculară
- Asfaltul, dalele încinse, tălpile murdare ale artiștilor care jucau în picioarele goale
- Cordoanele multicolore care delimitau spațiul de joc din spațiile publice
- Montatul și demontatul – recuzită și elemente tehnice minime
- Animatorii - actori de la fiecare spațiu responsabili cu menținerea atenției copiilor, joaca și implicarea lor

- Muzica dinamică/actuală cu rolul de a aduna copii vs. unele fragmente de muzică clasică din spectacole
- Liniștea cerului la asfințit, în timpul reprezentărilor
- Gurile căscate ale copiilor, bucuria lor, entuziasmul și nevoia de a interacționa cu păpușile sau cu artiștii de circ
- Fragilitatea păpușilor și prezența-absența a artiștilor păpușari care lăsau păpușile în prim plan

Păpușile gigant și deschiderea festivalului

Am petrecut ultimele zile din august la Craiova, unde am reușit să experimentez un festival la care îmi doream foarte tare să ajung, chiar de la înființare, de acum 6 ani: Puppets Occupy Street organizat de Teatrul pentru copii și tineret Colibri, finanțat de Primăria Municipiului Craiova și de Consiliul Local Craiova. Festivalul a adunat numeroși parteneri și sponsori, fiind un festival permisiv, deschis la publicul nou, desfășurat numai în spații neconvenționale: parcuri, piețe, curți de muzeu, etc.

Prima zi de festival a fost marcată de parada păpușilor gigant: impresionante aici au fost grupul de furnici roșii (mânuite de adolescenți-voluntari ai festivalului), balerina care dansa repetitiv pe o muzică melancolică sau dragonul condus tot de un voluntar. Mulțimea adunată la MacDonalds, locul de început al paradei, a urmat păpușile gigant timp de o oră, până la Piața Mihai Viteazu, locația finală. Pe drum s-au alăturat foarte mulți părinți și bunici cu copiii lor mai mici sau mai mari, aceștia din urmă dornici să atingă diferite părți ale păpușilor.

În Puppets Occupy Street dimineață au fost dedicate celor mici, cu atenție specială pentru dezvoltarea dexterității dar și a creativității lor. La ateliere precum *Laboratorul creativ* susținut de Asociația April Hub sau de *Origami modular* susținut de actrița Andreea Ionescu, copiii s-au apropiat de placerea de a crea un lucru

cu mâna lor, chiar dacă vorbim de un leu sau de o coroană din hârtie. În epoca ecranelor de tot felul, a vizualului, a online-ului, micii participanți au avut ocazia să încerce să realizeze ei însăși lucruri fragile pe care să le ia acasă.

Dacă la primul atelier - *Laboratorul creativ* – copiii învățau să creeze mici figurine din hârtie – un leu sau un robot, prin tăiere, lipire, desenare, la cel de-al doilea au învățat că există multiple posibilități de îndoire a foilor, adică arta Origami asociată cu Japonia și cultura sa.

Însă printre cele mai interesante ateliere a fost atelierul *Construirea marionetei* coordonat de compania I. P. Teatrul Municipal de Marionete Chișinău, mai precis de către artiștii Angelica și Valeriu Josan, unde copiii au învățat cum să construiască un cocoș, cum să atașeze firele și suportul, dar și principiile de bază ale mânurii, astfel încât păpușa să capete mișcare și dinamism. Atelierul le-a oferit o sansă de trainică apropiere față de marionete și i-a învățat mai multe căi de a le da viață.

O prezentă specială a fost și compania italiană Nereidi, cu atelierul *Shadow Puppet* coordonat în fața Muzeului de Artă, unde copiii puteau amesteca diverse mici obiecte pe un retroproiector, pentru a reuși să creeze diverse imagini statice și ansambluri de litere, animale, lucruri etc. Astfel, cei mici puteau învăța despre puterea unei imagini de a exprima idei, fără ajutorul unui text.

Spectacole unul și unul

Spectacolele din serile de festival au avut în comun un timp scurt de montare, având decoruri minimale și o durată redusă. Dintre trei sau patru spectacole experimentate pe zi, rămân în memorie cele care au implicat emoțional spectatorii, într-un timp atât de scurt.

Dintre cele experimentate sunt de menționat *Ivan The Swan*, creat de artistă de origine greacă Lita Aslanoglou, unde o păpușă - toreador între două vârste

frumos pictată – Ivan – cu un costum albastru și ochi expresivi – încearcă să devină balerin, să fie încrezător pe scenă, să realizeze cu succes această interacțiune cu micul public, dar deseori lucrurile nu îi merg așa cum vrea el, se împiedică, iar interacțiunea este deseori stângace.

Un spectacol de vîrf al festivalului Puppets Occupy Street a fost *Mavara*, un one-woman-show realizat și jucat de Chiara Marchese din Franța. Numele vine din dialectul sicilian, unde *Mavara* este o femeie care simte și vede ceea ce ceilalți nu văd, iar pe scena improvizată din Piața Frații Buzești am văzut o femeie-mariionetă, o ființă înfricoșătoare la început care dansează haotic, cu trei mâini, trei fețe și trei picioare. Treptat, creaatura reușește să își piardă mai întâi masca de blană, care se asemănă cu capul unui urs, spectacolul devenind și o metaforă a puterii marionetei asupra artistului păpușar, la final creatoarea reușind parcă să iasă din această întrepătrundere/suprapunere/contopire cu marioneta.

Publicul de la Craiova a avut parte și de niște clovni contemporani interesanți prin felul lor de a suprapune un filtru critic asupra artei clovnului clasic, ei devenind de fapt personaje-spectacol (*showmen*). Darko Gjurcinovski din Macedonia de Nord, cu al său spectacol *Someone is not normal*, s-a făcut remarcat prin energia sa, cu un aspect de Joker, care îmbină abilitățile sale pentru monociclu, acrobație, jonglerii cu niște cuțite peste un voluntar sau jonglerii cu focul. Celălalt, Katastrofa Clown, vine din Italia, un acrobat-clovn care în spectacolul *Balloons* se concentrează pe interacțiunea cu publicul Tânăr folosind diverse baloane, iar la un moment dat intră și el într-un balon gigant. Cei doi clovni ating nu numai planul superficial de distracție a publicului, ci sugerează și ideea de efemeritate a unui act artistic, dar și pericolul unui act acrobatic, chiar dacă este vorba de fâclii sau monociclu, sau chiar de închiderea ermetică într-un balon roșu gigant.



MAVARA • foto: Florentina Bratfanof

Experiențe artistice unu la unu

Trei artiste poloneze din compania Foundation – oh Gustav! au poziționat în Piața Shakespeare, de lângă Teatrul Național, trei cutii dotate cu o gaură prin care copiii și adulții se puteau uită la teatru de umbre sau marionete în miniatură. Cu căști pe ureche copiii puteau astfel plonja în mici lumi fantastice, timp de trei minute fiecare, urmărind de exemplu cum un brutar își apără tortul de o albină mânăcicioasă sau un câine al străzii își găsea mult râvnitul stăpân sau copiii erau introdusi în magica lume subacvatică în care apărea la final și un pește cu dinți uriași sau un submarin. Poveștile speciale unu-la-unu au continuat pe esplanada Teatrului Colibri cu o mică cutie: *El Gran Baile*, creată de Cosmonautas Teatro de Sombras din Argentina și mizând tot pe izolarea vizuală și fonică de lumea dimprejur. Un caz special este *Copelia*, produs de compania Ubuntu din Brazilia în care bătrâna artistă întâmpina copiii și îi punea pe fiecare în fața unei construcții care părea să fie mai degradă o casă de păpuși, îndemnându-i să își schimbe singuri muzica, cu ajutorul unor mici mecanisme de cutii muzicale. În acest timp, artistă, acoperită cu o umbrelă supradimensionată, manevra o dansatoare.

Dintre cele șapte expoziții care au avut loc pe tot parcursul festivalului, *Karagoz Figures*, expoziția Teatrului 916

din Germania, organizată la Muzeul de Istorie, a fost impresionantă prin aducerea împreună a unor figurine uneori alegorice, cu personaje provenite din miturile și legendele turcești, dar și cu celebriți din secolul 20, figurine fabricate dintr-o piele tratată special care devin transparentă prin iluminare.

Spații neconvenționale și descoperirea orașului

În cele cinci zile de festival noi, spectatorii, am devenit experți în străzile, piețele și parcurile Craiovei, dar și în locațiile de cultură: teatre, muzeu, etc. Printre atelierele de dimineață și spectacolele de seară, am vizitat și impresionantul Muzeu de Artă, refăcut recent și modernizat, cu o colecție extinsă de pictură românească, dar și Casa Băniei, un monument de arhitectură medievală și cea mai veche construcție civilă din Craiova.

Fiind prima dată când am stat mai multă vreme în Craiova, mi s-a părut că orașul părea să aibă o infuzie de copii de la 3 la 10 ani dornici să se joace, să intre în contact cu păpușile gigant sau cele mici din spectacole, fiind expuși de fapt, în toată perioada festivalului, la un alt tip de eveniment al locului în care trăiesc zi de zi.

Am plecat după cinci zile pline de festival îmbogățiti, dar și cu sentimentul ca am pierdut multe întâlniri cu alți artiști din această zonă a teatrului de stradă și circ contemporan. Recuperăm la ediția viitoare.

ENG

Florentina Bratfanof writes about the festival Puppets Occupy Street 2019 in Craiova. She mentions one of the most interesting workshops Construction of a puppet coordinated by I. P. Municipal Puppetry Theatre and Shadow Puppet by the Italian company Nereidi. A top performance of the festival was Mavara, a one-woman-show. Mavara is a woman who feels and sees what others can't. The show is also a metaphor for the power of the puppet over the artist.

Paradoxul condiției de regizor?

34

Marian POPESCU



foto: Adriana Grand

În general, publicul... neavizat este mai interesat de actori atunci când decide să meargă la teatru. Apoi, eventual, de autorul textului. În ultimul rând, de regizor. Multele sondaje, păreri ale experților, ale criticilor de teatru, din multe locuri, converg spre acest... top. Care este statutul regizorului de teatru apare, iarăși, mai puțin important pentru diversele categorii de public. În lege¹, el este considerat un „interpret”, necum un autor. Care sunt drepturile sale? Poate face orice cu un text? Ceea ce se întâmplă în special cu operele intrate în domeniul public și care, deci, nu mai presupun drepturi de autor? Dar atunci când autorul trăiește? Cum își mai poate acesta proteja opera față de modul în care o folosește regizorul atunci când face un spectacol? Adesea, în ultimul secol, conflicte privind nerespectarea dreptului moral al autorului de către regizor au apărut și apar, iar acțiunea de mediere este foarte dificilă. Practici curente în lumea teatrului regleză și previn situații posibil litigioase prin lucrul în comun, autor al textului-regizor, până când versiunea textului pentru spectacol este OK pentru ambii. O altă practică, frecvent întâlnită, este aceea în care regizorul este autorul propriului text de spectacol.

1. V. în special art. 95 și 96 privind drepturile „interpretului”

Am fost și eu în situația de a recționa atunci când am semnat un contract ca traducător al unui text englezesc. Teatrul mi-a plătit drepturile, dar... la premieră am observat că pe afiș numele traducătorului nu apare. Mai mult, traducerea fusese folosită destul de puțin pentru a permite inserturi dintr-o altă piesă, celebră, al cărei autor era decedat de mult. Autorul „inserturilor” se numește... William Shakespeare. Deci, la ce asistam ca spectator: nu mai era nici traducerea mea după textul contemporan inspirat de o celebră piesă shakespeareană, nici un text cu autor recognoscibil. Am scris directorului teatrului, care nu s-a deranjat să îmi răspundă, apoi avocatului teatrului care reglase relația contractuală. Rezultatul a fost că... numele traducătorului a fost repus în... drepturi. Care drepturi? Am înțeles imediat de ce se procedase astfel: interpretul principal, care era și regizor, a dorit să îi facă loc în spectacol și... directorului teatrului precum și altor actori. Nu v-am spus: traducerea mea e unui text pentru un one-man show! Așa văzusem spectacolul original, care fusese cu mulți ani în urmă și la București, avea logică, coerentă, astfel. Dar „spart” fiind cu inserturi din piesa lui Shakespeare, totul se ducea spre ceva care nu a entuziasmat publicul. Un cunoscut avocat parizian, Maurice Garçon (1889-1967), susține clar, în „Pledoarie împotriva unui regizor”², că acțiunea de a nu respecta „intenția” autorului este un abuz al regizorului care nu respectă dreptul moral al aceluia. Cazul care i-a prilejuit lui Maître Garçon această pleoarie a fost unul foarte special și a implicat autorii originalului, pe cei ai adaptării pentru operetă, dar și pe M. Béjart, regizorul operei. M. Béjart adică Maurice Béjart. Spectacolul, dat în 1963, la Bruxelles, a fost oprit după câteva reprezentații în urma sesizării autorilor adaptării, nemulțumiți de modul

2. Maurice Garçon, *Contre la censure et autres plaidoyers pour les Arts et les Lettres*, Paris, Les Belles Lettres, 2016, p.203

în care Béjart „modificase” textul. Desigur, chestiunea dreptului regizorului de a se folosi de text are originile în susținările lui Edward Gordon Craig, la începutul secolului trecut, mai apoi, ale lui Antonin Artaud. Evoluția „litigiului” va duce, după anii '80, spre o unanim acceptată suveranitate a regizorului asupra nu numai a textului, ci, de fapt, a spectacolului. Nu odată, regizorul face spectacole de „autor”, este „autorul” spectacolului și mașina de PR face totul pentru a-l impune ca atare. Situația nu e fără efect asupra valorii contractului.

Teoria literaturii, dar și cele moderne³ ale teatrului clarifică raportul pe urmele, mai ales, ale teoriei textului, promovate de structuralism și de lingviști extraordinari din anii 1910-1930 precum Roman Jakobson sau Viktor Šklovski. Roland Barthes argumentează în *Essais critiques* că sensul unei opere nu e dat numai de opera respectivă. Cei care au criticat și o mai fac uneori spunând că un regizor nu a respectat „intenția” autorului sunt în eroare pentru că nimeni nu știe, decât foarte rar (când autorul „explică” în alte scrierile ce a vrut cu piesa respectivă), care a fost intenția autorului. Aveam să iau apărarea regizorilor tineri din anii '80 (Alexandru Darie, V.I. Frunză, Dominic Dembinski și alții) când au fost, practic, puși la zid de o figură sinistră (dar importantă a acelor ani) pentru că nu au respectat „intenția” autorului.

M-a costat atunci această apărare, dar criticul trebuie să o facă pentru a apăra libertatea de exprimare, mai ales când cenzura o diminuează. Astăzi, după desființarea cenzurii, relația regizorului cu autorul textului a devenit, acolo unde ea este profesionistă, una de creativitate în gădirea spectacolului.

3. Jeane Luere; Sidney Berger (edițori), *Playwright Versus Director: Authorial Intentions and Performance Interpretations*, Westport, CT, Greenwood Press, 1994

ENG

The condition of the director is not a top subject in the theatre field. The director is described in the law as an interpreter. What should be the relationship between the director and the author of the text? Marian Popescu discusses the staging of texts in different countries and periods of time, stating that the relationship between the director and the author of the text is nowadays one of creativity, contributing to the construction of the performance.



Festival of the
UNION DES THÉÂTRES DE L'EUROPE

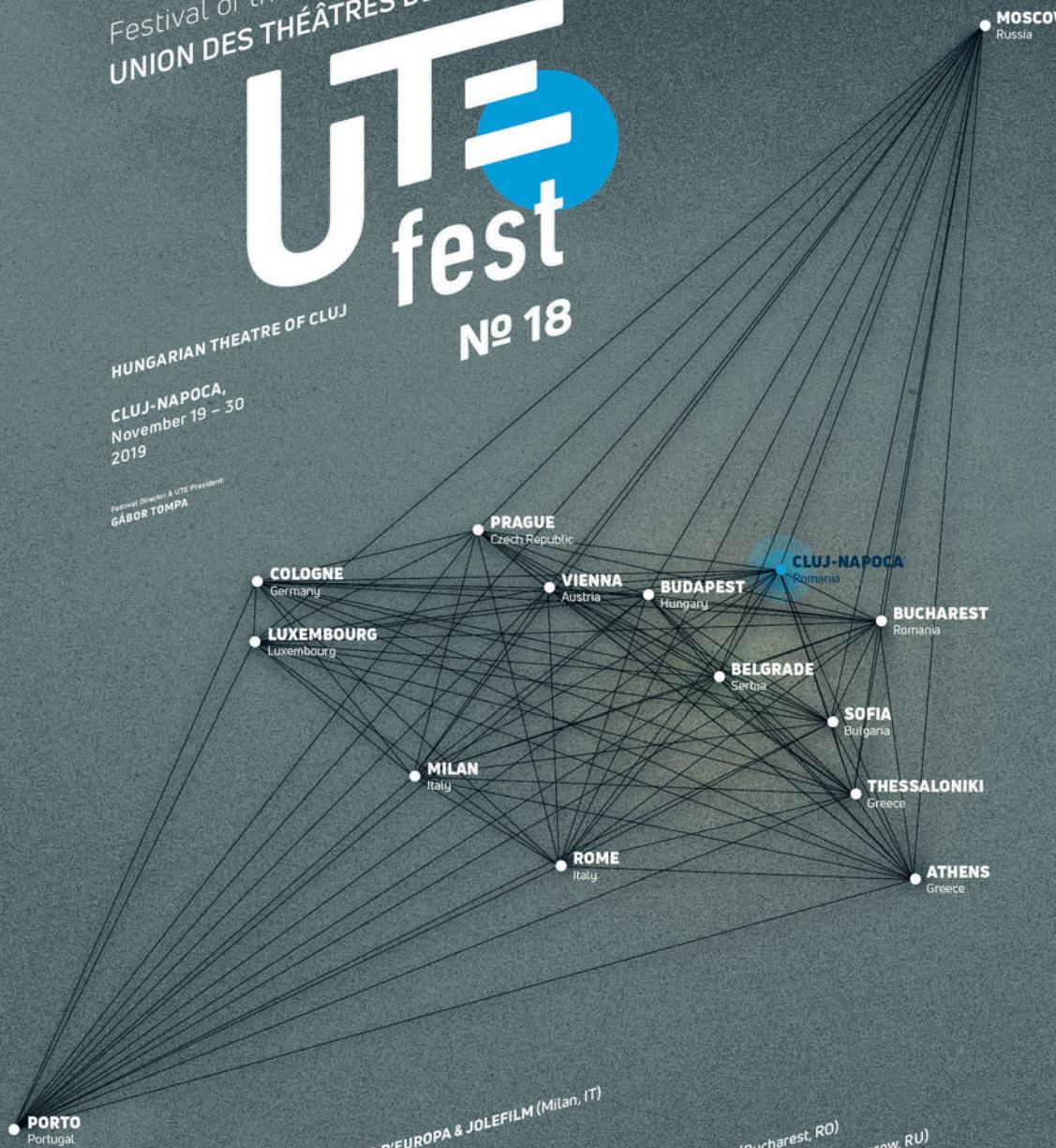
UTE fest

Nº 18

HUNGARIAN THEATRE OF CLUJ

CLUJ-NAPOCA,
November 19 – 30
2019

Festival Director & UTE President:
GÁBOR TOMPA



PICCOLO TEATRO DI MILANO – TEATRO D'EUROPA & JOLEFILM (Milan, IT)
FATTORE K. – TEATRO DI ROMA (Rome, IT)
BULANDRA THEATRE (Bucharest, RO)
NATIONAL THEATRE OF NORTHERN GREECE (Thessaloniki, GR)
YUGOSLAV DRAMA THEATRE (Belgrade, RS)
TEATRO NACIONAL SÃO JOÃO (Porto, PT)
THÉÂTRE NATIONAL DU LUXEMBOURG (Luxembourg, LU)
SFUMATO THEATRE LABORATORY (Sofia, BG)
RADU STANCA NATIONAL THEATRE (Sibiu, RO)

NOTTARA THEATRE (Bucharest, RO)
STANISLAVSKY ELECTROTHEATRE (Moscow, RU)
PRAGUE CITY THEATRES (Prague, CZ)
NATIONAL THEATRE OF GREECE (Athens, GR)
NATIONAL THEATRE OF CLUJ (Cluj-Napoca, RO)
VÍGSZÍNHÁZ (Budapest, HU)
SCHAUSPIEL KÖLN (Cologne, DE)
HUNGARIAN THEATRE OF CLUJ (Cluj-Napoca, RO)

Christiane Jatahy¹, pe urmele lui Ulysse, peste mări și oceane

Mirella PATUREAU



Cum să faci un festival de inspirație politică, puternic și actual, făcînd apel la marile mituri ale antichității, acesta a fost ambiția principală a celei de a 73-a ediții a Festivalului de la Avignon din vara aceasta (4-23 iulie 2019), mărturisită de Olivier Py, aflat la cel de al doilea mandat la cîrma festivalului. *Odisseea, Eneida, Cei șapte contra Tebei*, au devenit marile teme ale festivalului, vorbind despre rădăcinile Europei, migrații, războaie, generozitate, și cîteodată un strop de demagogie, diluat din fericire într-un ocean de empatie, *politically correct*. Epopeea lui Homer a devenit astfel, pur și simplu Odisseea noastră, aventura comună a lumii noastre prință într-un prezent incontrolabil.

Prezentul ieșit din zăgazuri - *Odissea noastră II*²

Este titlul spectacolului semnat de Christiane Jatahy, jucat nu departe de Place des Carmes, al doilea volet al unui

1. Născută în 1968 la Rio, Christiane Jatahy înființează compania Vertice de teatro și lucrează încă de la început pe relația teatru și film. Vezi și M. Patureau, „Cinematograful, dispozitiv dramaturgic”, Scena.ro, nr.35, 2017, pp. 31-35, despre specificul teatrului său.

2. Le Présent qui déborde – Notre Odyssée II, (O Agora que demora), după Avignon spectacolul pleacă într-un lung turneu în Europa, începînd cu Portugalia, Germania, Elveția, Suedia, trecînd prin Franța, la Paris la Centre 104, Strasbourg, Besançon.

diptic despre exil. Am descoperit-o în 2014 la Centre 104 din Paris, cu *Iulia* după *Domnișoara Iulia*, de Strindberg, adaptată într-o hacienda braziliană din anii 50, și unde valetul era negru și prejudecătile rasiste înlocuiau disprețul de clasă socială. O cameră video pe scenă, dar și în afara ei, hărțuia fără încetare personajele. Regizoarea folosea deja mult imaginea video, *live* sau înregistrată. A venit apoi o adaptare după *Trei surori* de Cehov, cu un titlu bizar în engleză, *What if they went to Moscow* și jocul a continuat între film și teatru, care-și disputau pe rînd prioritatea. Face apel la public, invită să împartă o cupă de şampanie și să ia parte la petrecere, procedeu cu care va continua să construască în spectacolele ce vor urma o convivialitate sau o complicitate constantă cu publicul. Discursul său se radicalizează în 2016, formal dar mai ales politic, cu *Pădurea care merge*, adaptare foarte liberă după *Macbeth*, unde asistăm la o imersiune totală a spectatorului în ficțiune și dispozitivul video. De fapt, este o instalație, pe o serie de texte despre tema puterii, plecînd de la textul shakespearian, dar legate de aspecte actuale, imigrație, corupție sau violență de stat. În fine, în 2017, la Comedia Franceză, semnează o adaptare scenică după filmul lui Jean Renoir, *Regula jocului*, un hibrid teatru și film, transpus într-o actualitate de fațadă. Suntem la o petrecere în „lumea bună”, aici o reședință luxoasă care e de fapt clădirea Comediei Franceze, André, tînărul aviator amator de recorduri aviatice salvează acum migranți din Mediterana, Christine, femeia iubită, nu mai este o aristocrată austriacă, ci o tînără ieșită din „diversitatea” magrebiană, paznicul forestier e un senegalez clandestin, iar un valet cam suspect, un boschetar, cum poți să întîlnești azi nu departe de Comedia Franceză, în grădinile Palatului Regal. Transformările sunt cam „capillotractées” (cam trase de păr), dar acestea sunt

riscurile asumate pentru o actualizare în marș și un discurs politic angajat, care rămîne totuși pitoresc și monden. Formal însă, pariul e reușit, hibridul, teatru și film, funcționează ca un mecanism bine uns.

Prezentul permanent

Cu adaptarea după *Odisseea* lui Homer, regizoarea plonjează însă total în lumea de azi, de ieri, în mișcare, implicată direct în aventurile umane ale acestui început de secol. Nu mai deghizăm personajele în avataruri moderne, nu mai facem exerciții intelectuale despre putere și crimele sale. Christiane Jatahy a traversat continentele, măriile, și a întîlnit personajele reale, în lagările de migranți sau în pădurea amazoniană. Personajul central din cele două versiuni ale acestei *Odissee* este Ulysse, sau figura refugiatului, multiplicată în istoria colectivă a mai multor destine. Primul volet se intitula *Ithaca*, creat la Atelierele Berthier, Théâtre de l’Odéon din Paris în 2018. Publicul era aşezat de o parte și de alta a unei scene, separate de o perdeala strălucitoare. De fapt, pe fiecare scenă se reprezenta punctul de vedere al lui Ulysse sau al Penelopei: de o parte trei Penelope și trei pretendenți, de cealaltă parte Ulysse, prizonier în mrejile nimfei Calypso. La antracăt, publicul își schimbă poziția, trece de partea cealaltă a perdelei și totul capătă sens. Scena e brusc inundată de apă, sugerînd insulele peripului sau apele Mediteranei cu care se luptă pribegii. Regizoarea a introdus în ficțiune elemente reale, cuvinte ale unor refugiați care i-au povestit cum au traversat mareea în drum spre Europa. Spectacolul se termină cu o imagine proiectată pe ecran cu marea și introduce filmul ca mijloc de expresie în spectacol. Cu *Prezentul care se revarsă - Odisseea noastră II*, al doilea element al dipticului, creat în mai 2019 la São Paulo, structura e diferită, filmul a devenit „materia primă a proiectului.” Nu mai e vorba să aducă



realitatea într-o povestire imaginată, ci, dimpotrivă, să injecteze ficțiunea în viețile personajelor reale, actori în exil, refugiați care au trăit fiecare odiseea lor personală. Pentru ultima parte, regizoarea s-a reîntors în Brazilia unde a scris un scenariu original, pe urmele unei drame familiale personale. Construcția spectacolului e vizibilă, ficțiunea se amestecă în permanență cu realitatea actorilor recrutați în țările periplului, unde a filmat de fiecare dată trei actori, doi Ulysse și o Penelopa. Nu e nicio diferență de gen, Penelopa nu este cea care aşteaptă, ea traversează la rândul ei mările și frontierele. Episoadele nu sunt întotdeauna tragicе, e vorba mult despre speranță, cu multe momente de respirație, episoade cu copii plini de grație, ca de pildă cele trei fetițe, naive și serioase care citesc cu sărg Odysseea.

Dintr-odată, o lume coboară din ecran spre sală

Scena e goală, un ecran uriaș pe care sunt proiectate imagini din film în vreme ce intră publicul. Apoi regizoarea, care e la comanda unui pupitru în stînga scenei, vine în fața publicului și explică proiectul, o călătorie, pe urmele Odyseei lui Ulysse în compania altor Ulysse din zilele noastre. Este vorba de exilați sau de migranți, refugiați într-un lagăr în Palestina, sirieni „staționați” în Liban, migranți iranieni sau irakieni în Grecia, familiile din Zimbabwe și din Malawi exilați în Africa de Sud. Ei trăiesc un soi de „provizorat care durează” un *entre-deux*, între amintirea dureroasă din țara de origine și dorința de a construi un sentiment al unei noi apartenențe. La fel ca Ulysse, în periplul său de zece ani pentru a reveni în Ithaca, explică

regizoarea, „ei nu pot nici să se întoarcă în trecut, nici să construască un viitor. Nu au alt orizont decât cel al exilului.” Pe ecran, actorii povestesc în jurul unor mese festive și reiau în contul lor aventurile antice care amintesc violența celor trăite de ei însăși. De exemplu, episodul Ciclopului povestit cu vervă și umor de un actor arab, care ezită între cuvinte - ciclop sau escalop? - trimite la un episod de război, pe zgomot de rafale de mitralieră. „Eu nu exist” mărturisește pe ecran un actor sirian debarcat în Palestina. „E vina mea că m-am născut în Oriental mijlociu”, spune altul, obosit să tot povestească aceeași istorie pentru a obține statutul de refugiat. Toți sunt acolo, pe peliculă, și aici, teatru și cinema se amestecă.

Regizoarea realizează în direct montajul spectacolului. Deodată muzica țîșnește din mijlocul sălii, mai mulți actori și cîntăreți sunt împrăștiati prin sală, printre spectatori. Timp de aproape două ore, vor cînta, vorbi, dialoga cu dublu lor de pe ecran. La un moment dat, se declanșează o serbare, sala capătă aerul unei chermeze sau *dance floor*. În final, Christiane Jatahy ne invită la o călătorie în țara ei natală, evocă moartea tatălui sub dictatura militară



Odysee • foto: Christophe Raynaud de Lage

și dispariția misterioasă a bunicului în avion deasupra pădurii amazoniene, prilej pentru o întîlnire cu un șef de trib local, o critică rapidă la regimul lui Bolsonaro care distrugеază pădurea, și se încheie cu un omagiu către străbuni: „Nu există nimic mai frumos ca patria... și părinții”.

Imposibil să nu-mă bîntuie versurile poetului grec Cavafis, „Cînd vei lua drumul către Ithaca, dorește-ți ca drumul să fie lung și plin de aventuri, plini de învățăminte”. Scrise la începutul secolului trecut, imagine a drumului în viață, presărat de Ciclopi sau de sirene, versurile se încheie așa: „Ithaca ți-a oferit acest frumos voaj. Fără ea nu ai fi plecat la drum. E tot ce a putut să-ți ofere. Și chiar dacă e săracă, Ithaca nu te-a înselat... ai înțeles desigur ceea ce înseamnă Ithaca.” Avem cu toții ascunsi în noi Ithaca noastră.

ENG

The main ambition of this year's Avignon Festival (73rd edition) was to reflect on political issues starting from the great myths of Antiquity. Mirella Patureau, Scean.ro's Paris contributor, states that *Odyssée*, *Aeneid*, *Seven against Thebes* became the main themes of the festival portraying Europe's roots, migrations, wars, generosity with a little bit of demagogic diluted in an ocean of empathy, politically correctness. "Homer's epopee became our *Odyssée*, the adventure of our world caught in an uncontrollable present."

Mailuri și diferențe culturale

Oltița CîNTEC

38



Cei 12 ani de când organizez, la Iași, la Teatrul Luceafărul, un festival evaluat de experți internaționali desemnați de Asociația Europeană a Festivalurilor cu sediul la Bruxelles la nivelul *label-ului* „festival remarcabil”, mă refer la Festivalul Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr, mi-au deschis posibilitatea să cunosc sumedenie de artiști și de companii din întreaga lume. Și să constat direct, că din cărți știam deja, dar realitatea e întotdeauna mai variată și mai surprințătoare decât teoriile, numeroasele diferențe culturale dintre țările și oamenii acestei lumi. Am convingerea că stilul de-a lucra și de-a colabora cu ceilalți vine, în principal, din educație și din modelele pe care le vezi în jurul tău în anii de formare. Nu cred că un popor ori altul are un apetit mai mic sau mai mare pentru corectitudine, hănicie, determinare, seriozitate. Trăsăturile acestea se modeleză în familie, școală și societate și se desăvârșesc pe parcursul vieții. La unele popoare, mâine înseamnă chiar mâine și nu peste două săptămâni sau mai vedem noi când ori, devreme ce nu ți-am mai răspuns, de la un punct

încolo ar trebui să pricepi că răspunsul e negativ. La cei din prima categorie, cuvântul dat ori o promisiune de tip *gentlemen's agreement* are puterea unui contract ce trebuie respectat. La alții, noțiunile temporalității sunt relative, încălcând frecvent termenele asumate și încă fără ezitări ori tresări de conștiință.

Ediția din acest an a FITPTI (3-10 octombrie, cu un Prolog, pe 29 septembrie; tema „Libertate”) mi-a ajustat semnificativ grila de apreciere. Avusesem în program, de-a lungul edițiilor, artiști și companii din Elveția, Germania, Austria, patrii renumite pentru maniera foarte precisă de lucru, și fusese o reală bucurie să perfectez în timpi record și cu incredibilă economie de energie toate detaliile ce-i priveau. Acum, însă, topul personal a fost dat peste cap și indisutabil poziția fruntașă a fost câștigată de Japonia! Atâtă deschidere, promptitudine, corectitudine, precizie, zău că nu am mai întâlnit până acum: *reply-uri* rapide, de regulă a doua zi, uneori chiar în aceeași zi, grație diferenței de fus orar, o infinită atenție la detalii, preocuparea de-a nu pierde nimic din vedere, de-a nu scăpa elemente nediscutate, de-a evita orice situație îndoelnică, consultare pentru găsirea celor mai bune soluții. Și toate, cu o polițe ce ieșea delicat din subtextul scrisorilor electronice.

La antipod, că îl avem și pe acesta, se plasează colaboratorii din lumea arabă. Să ne înțelegem: micul meu articol nu

are nici un soi de nuanță acuzatoare sau de reproș; doar înseriez două tipuri culturale de reacție constatațe din experiențe personale concrete. Dar care reflectă genuri de atitudine complet diferite motivate cultural. Companiile din lumea arabă pe care le-am invitat aveau o lejeritate dezarmantă în tratarea chestiunilor ce înseamnă travaliul pentru un festival. Răspundeau cu mare întârziere, „mâine” era un concept temporal relativizat de dezarmantul „*Inshallah*”, totul cu o seninătate ce te conduce frecvent la punctul limită de-a renunță să-i mai aduci în festival. Dar cum felul lor de-a face teatru e atât de diferit de toate celealte, treci peste iritare și mergi mai departe. Înarmată cu doze suplimentare de răbdare.

Unde ne poziționăm noi, români, în această scală atitudinală și reactivă? Confuzia tranzitiei, virusarea axiologică, balansul dintre valorile europene la care e obligatoriu și salvator să aderăm și păguboasele sechele ale balcanității fac ca unii dintre noi să răspundem rapid și clar la mailuri, să fim, mai simplu spus, profesioniști, iar alții să se scalde în comodități și nepăsare, motivând senini că n-a ajuns mailul la ei sau, ca să vezi minunel!, era în spam! Trebuie să facem cumva ca tipul de atitudine europeană să câștige partida și să devină o caracteristică națională. Acasă la mine, în Ardeal, în copilărie, mama ne zicea de zeci de ori pe zi: „No, tu copilă, în viață-i musai să faci lucrurile ca lumea, nu de mântuială!”.

O piesă provocatoare - *Slave Play* - ajunge pe Broadway

Saviana STĂNESCU

39

Broadway-ul începe să se schimbe. Un nou val de producători inovatori nu se tem să riște cu piese și muzicaluri mai puțin convenționale. După succesul baladescului *Hadestown* și a piesei autobiografice *What the Constitution means to me* (Ce înseamnă Constituția pentru mine) de Heidi Schreck, ambele jucate întâi off-Broadway, la prestigiosul New York Theatre Workshop, un show aparte ia drumul alb al Broadway-ului (supranumit *The Great White Way*). Este vorba de piesa unui Tânăr African-American de 30 de ani, Jeremy O. Harris, scrisă pe când era student la Yale – *Slave Play*. Cum să traduc titlul? *Piesa Sclavă*. Sau *Să Ne Jucăm de-a Sclavii...*

Prima parte a spectacolului regizat de Robert O'Hara (și el un regizor-dramaturg African-American iconoclast) este extrem de puternică, controversată și provocatoare. Pur și simplu vedem pe scenă trei cupluri inter-rasiale (două heterosexuale și unul homosexual) care se dedică unor jocuri erotice scandalioase,

reînviind relațiile abuzive dintre stăpâni și sclavi de pe plantațiile din Sudul segregat. Pentru o vreme nu-ți vine să crezi ce se întâmplă pe scenă, mai ales că e clar că dinamica sexuală e liber-consumătoare de ambii parteneri.

După vreo 30 de minute de şoc pentru public, apar două actrițe, care fac curat pe scenă căci era deja plină de miez de pepene roșu, paie, bice și câte altele. Realizăm că sunt un fel de cercetători sau doctori și că au pus la cale proiectul anterior. Există o energie erotică negativă între ele. Da, sunt și ele un cuplu romantic. Dar sunt și psihologii care au creat acest experiment ciudat.

Abia în partea a treia ne lămurim despre ce e cu adevărat vorba: un workshop de terapie de grup care experimentează cu o tehnică imaginară numită „*antebellum sexual performance therapy*,” prin care cuplurile folosesc jocuri erotice pe o plantărie fictivă pentru a-și rezolva problemele curente de relație sexuală.



Cu toții trebuie să discutăm ce s-a întâmplat anterior. E dificil. Emoții, lacrimi, tăceri, acuzații, izbucniri de furie sau frustrare sunt la ordinea zilei. A ajutat ședința de terapie erotică? Fiecare are răspunsul său la această întrebare.

Slave Play este o piesă asumat provocatoare, care îi constrâng pe spectatorii albi să își verifice tabuurile și impulsurile subconștiente, dar și pe spectatorii de culoare să mediteze asupra unor stereotipuri, aspirații și compromisuri. Este opera unui Tânăr ambicioz și original de care cu siguranță vom mai auzi.

Spuneam într-un alt articol că piesele cele mai puternice și revoluționare din noul canon american (în formare) vin din zona creativă social-responsabilă a minorităților. După cum *Hamilton* a făcut o revoluție în lumea muzicalurilor de pe Broadway, *Slave Play* ar putea să o producă în cea a pieselor de teatru.

Adio, realism psihologic (minimalist)! Bun venit, teatralitate, rebeliune, imagine, inventivitate. O schimbare de care avem cu toții nevoie în teatru.



Slave Play de Jeremy O. Harris, regizat de Robert O'Hara

ENG

Saviana Stanescu discusses *Slave Play* by Jeremy O. Harris, a provocative, disturbing, controversial, and revolutionary dramatic script exploring race relations via interracial couples' sexuality.

NEW YORK PUZZLE

Abonează-te și tu pentru 2020!

1

65 RON
abonament nou

2

60 RON
prelungire
abonament



Contactează-ne la:
scena.ro@gmail.com | 0722 210 501

Despre casting la Gala Hop 2019

Florentina BRATFANOF

Gala Hop rămâne, indiferent de cine îi asigură direcția artistică, un înveliș frumos poleit, o platformă prin care unii dintre tinerii actori, unii dintre absolvenții facultăților de profil au șansa de a se face cunoscuți. Și accentuez aici *unii* pentru că procesul de selecție depinde mereu de drumul pe care directorul artistic vrea să îl ia în anul respectiv. Din preselecțiile de anul acesta am rămas cu câteva nume de tineri actori care nu s-a regăsit în participanții la Gala Hop în acest an, dar pe care voi continua să-i urmăresc în drumul lor profesional și, de fapt, consider că este normal să fie așa. Mereu va exista ceva care poate nu există pe scenă într-un actor, dar care poate fi interesant să fie explorat în fața camerei, într-o probă de casting.

Dacă la edițiile în care Miklos Bacs era director artistic simteam că asist la un laborator deschis pentru public, anul acesta, la primul an sub direcția coregrafului Gigi Căciuleanu, am asistat mai degrabă la o încercare de încadrare într-o ramă pe care participanții nu au avut timp să o asimileze îndeajuns. Uneori ramele (*étude*-ul propus de Miklos Bacs cu un an înainte sau *DansActorul* propus de domnul Gigi Căciuleanu) propuse de directorii artistic nu îi reprezintă pe unii actori sau nu există suficient timp pentru a intra și exploră tainele acestor concepte și atunci încercarea de a le cunoaște/exresa a actorilor se transformă într-o incapacitate vizibilă (pe scenă) de a performa în tipul de limbaj propus. În aceste cazuri, ceea ce rămâne pentru privitor sunt numai efortul și sentimentul puternic al eșecului.

Tocmai aceste ultime două elemente devin interesante pentru un director de casting, fiindcă atunci când actorul sau actrița sunt invitați să dea o probă, se analizează întotdeauna și interesul pentru întâlnirea cu proiectul respectiv și eventual cu regizorul, iar după, dacă răspunsul este negativ, cel mai important lucru pentru artist este să nu transforme acest eșec într-o frustrare.

În acest an, la Gala Hop, am avut din nou privilegiul să ţin un atelier care s-a numit la fel ca această rubrică: *Casting Toolkit*, pentru că evenimentul adună împreună absolvenți ai facultăților de profil din țară și e o ocazie de a-i cunoaște față-în-față. După primul an (2017) în care am fost la Gala Hop, pe atunci sub direcția artistică a profesorului și actorului Miklos Bacs, am simțit nevoie de a cunoaște tinerii actori nu atât pe scenă, cât într-o lumină naturală și realistă. Așadar, din 2018 am început să solicit UNITER-ului, organizatorului Galei Hop, întâlniri one-to-one cu speranța că, pe lângă experiența evenimentului în sine, tinerii actori vor pleca cu câteva instrumente esențiale de a înțelege procesul de casting, dar și pentru a se face cunoscuți industriei de film.

Mai exact, am petrecut câte patru ore în două zile la rând reușind să mă întâlnesc cu aproape 40 de tineri actori interesați de ce înseamnă procesul de casting. În afară de timpul de întrebări a fost și un timp acordat filmării unei improvizări cu o scenă de dialog. Concluziile mele după aceste două zile sunt mai degrabă niște întrebări cu răspunsuri pe care trebuie să și le găsească fiecare dintre ei, căci foarte multe reacții ale lor erau fundamental legate nu de bucuria de a juca, ci de frica de eșec. În plus, e interesant de aflat de unde vine această nevoie a tinerilor actori de a juca direct roluri mari, atotcuprinzătoare, fundamentale, și de ce nu se pot ei concentra în primul rând pe rolurile aparent simple, dar niciodată simpliste, de mică întindere.

Tinerii actori ies din facultățile de profil bântuți de mirajul unor personaje mari, complicate, cehoviene sau poate shakespeariene, dar mai puțin cu nevoie de creație a unui personaj de mai mică întindere. Mai ies și fără a ști cum să pună în practică ceea ce au invățat în anii din facultate. În plus, există o presiune imediată de a lucra căt mai multe personaje diferite, dar nu se pregătește deloc legătura cu partea reală, concretă, a acestei meserii.



foto: Ilina Schileru

Am mai constatat că majoritatea tinerilor absolvenți din 2019 nu știe ce înseamnă rolul unui director de casting, dar în același timp toți își doresc să ajungă să lucreze și în film. Obiceiul de a viziona filme nu este atât de asumat precum este obiceiul de merge la teatru, chiar dacă unele facultăți își asumă titulatura de televiziune sau de film. De aceea, unul dintre sfaturile pe care le-am dat cel mai des pe parcursul workshopului se referă la nevoie ca ei să vadă căt mai multe filme, atât din postura de spectator căt și din postura de observator (tocmai acel nivel în care să reieșă două și a treia oară un film, ca să analizeze personajul sau personajele respective).

Am setat la Gala HOP acest cadru de prim dialog cu tinerii actori, dar până la urmă, procesul de casting este ceea ce fiecare director de casting îl face să fie, deci întâlnirile actorilor cu căt mai mulți directori de casting, într-un cadru precum cel oferit de Gala Hop sau în altele, nu pot fi decât benefice.

*Florentina Bratfanof este director de casting. Printre alte proiecte a realizat procesul de casting pentru filmul *Touch Me Not*, scris și regizat de Adina Pintilie, premiat cu Ursul de Aur la Berlinale 2018.*

www.florentinabratfanof.com

ENG

Casting director Florentina Bratfanof writes about this year's HOP Gala for emerging actors, where she gave a workshop called Casting Toolkit. She got the chance to talk to 40 young actors about the casting process. Her conclusion is that these actors think less about the joy of acting and more about getting the main roles. They are haunted by the will to play big parts in a performance, never thinking that they could also use their creativity to create small and apparently simple characters.

Brainstorming sau teatrul viitorului începe acum

Florentina BRATFANOF



Trupa Brainstorming • foto: Matei Bumbuț

În 2012, pe când eram Talent Scouter pentru Media Pro Pictures, am mers pentru prima oară la un festival de teatru dedicat adolescentilor, Ideo Ideis, într-un oraș în care nu se întâmpla nimic relevant cultural, la Alexandria. Atunci am avut ocazia să văd pentru prima dată potențialul de creație al adolescentilor, seriozitatea cu care tratau personajul în scenă, responsabilitatea pe care o aveau față de creația de grup. Odată cu Ideo Ideis am aflat că există în București o trupă de teatru numită Brainstorming, pe atunci localizată în Colegiul Național „George Coșbuc”. Din acel an am început să urmăresc de la depărtare cine sunt adolescentii care se înhamă să nu aibă vacanțe sau orice fel de timp liber, dispuși să cheltuiască bani pentru scenografie și recuzită, cheltuind de fapt și o energie

pe care majoritatea congenerilor alegea să o piardă în altă parte. De unii dintre ei m-am bucurat mai târziu, descoperindu-i ca studenți-tineri actori la UNATC, urmând nu numai calea actoriei, dar și a altor discipline vocaționale. De atunci, an de an, mă bucur să redescopăr freamătuș și energia bună a trupei Brainstorming, cu fiecare generație nouă pe care o cunosc.

Cu ajutorul nemijlocit al actorului Alexandru Ivănoiu, care este și coordonatorul trupei, fost membru al acesteia, încerc să introduc în procesele de casting pentru proiectele mele de film cât mai mulți adolescenti din această trupă pe care o admir. În 2017, Matei Bumbuț a jucat în scurtmetrajul *Chronochinezia sau cazul Tânărului săritor în timp*, în regia lui Radu Bărbulescu și produs de Alien Film, iar în 2018 Matei Bumbuț și Matthew Garvey au jucat în scurtmetrajul *Afganistanii*, regizat de Adrian Silișteanu și produs de Domestic Film, apoi trei dintre membrii de atunci ai trupei (Matthew Garvey, Elena Smîntină și Irisz Kovacs) au participat la proiectul *Microistoria: Povești adevărate spuse pe viu*, proiect multi anual produs de Asociația Română pentru Promovarea Artelor Spectacolului. În 2019, tot Matthew Garvey a jucat în lungmetrajul *Otto Barbarul* scris și regizat de Ruxandra Ghițescu, produs de Alien Film.

La finalul anului 2018 am văzut și spectacolul lor *Despre România numai de bine*, găzduit pe atunci la Sala Atelier a UNATC, dar care se va juca începând din 30 noiembrie 2019 la Teatrul Elisabeta. Spectacolul a pornit de la faptul că

anul trecut s-au sărbătorit 100 de ani de la Marea Unire, prilej de tot felul de manifestări cât mai diverse și populiste în toată țara. De fapt, spectacolul pune în prim plan situația că o parte consistentă a populației României a ales să își petreacă viața în afara țării, iar această creație colectivă a adolescentilor, îndrumăți de Alex Ivănoiu și Alin Neguțoiu, pune mai degrabă întrebări despre ce înseamnă să fii patriot în ziua de azi, de ce românii aleg să plece din țară și care sunt motivele pentru care ei revin.

La cea mai recentă producție a trupei din 2019 participă și noii membri ai trupei. Se vede în *Ești un animal*, Viskovitz scris de Alessandro Boffa și jucat pe scena Sălii „Ileana Berloga” de la UNATC energia lor formidabilă și bucuria de a fi pe scenă, de a vedea ce înseamnă relația directă cu publicul, de a învăța să reacționeze la reacțiile publicului, de a încerca să nu se lase copleșiți.

În 2019 Trupa Brainstorming caută un nou spațiu în care să își desfășoare repetițiile, colegiul „George Coșbuc” intrând în renovări de anul acesta. Trupa rămâne însă un exemplu de profesionalism, fundamental pentru meseria aceasta, energie pe scenă și bucurie a actoriei, oriunde ar juca.

Așadar, Scena.ro le urează: Brainstorming, joacă plăcută și cu folos în continuare!

Pe coperta Scena.ro: Bogdan Iancu, Eliza Agrosoaie, Matei Bumbuț, Eva Cosac, Diana Tătaru, Una Toma, Tudor Licu, Andra Ionescu, Ramona Niculae, Ana Trif, Alexandru Ivănoiu

ENG

Florentina Bratfanof saw Brainstorming, the teenager theatre company for the first time at the Ideo Ideis festival in Alexandria, in 2012. Since then she admires their energy, their professionalism and their joy when playing on a stage. Some of them were casted by her to play in short films. The group is the first not (yet) professional theatre group featured on the cover of Scena.ro magazine, in recognition of their contribution to the local scene.

Premiul Scena.ro pentru dramaturgie: Maria Manolescu Borșa

43

Maria Manolescu Borșa a fost premiată în acest an cu **Premiul Scena.ro pentru dramaturgie** în cadrul celei de a doua ediții a Premiilor „Sofia Nădejde” pentru literatura scrisă de femei. Redactoarea-sefă a revistei de artele spectacolului, criticul de teatru Cristina Modreanu, a argumentat această alegere astfel: „Maria Manolescu Borșa este una dintre vocile cele mai articulate ale dramaturgiei contemporane din România dar care, din cauza naturii ei discrete, a penetrat prea puțin „zidul” înspre scenele publice de teatru din România. Pieșele ei trec dincolo de poveștile personale și le includ pe acestea într-o poveste mai amplă, care adesea are în centrul ei conflictele între generații ce încă animă societatea românească. Așa se întâmplă cu *Sado-Maso Blues Bar*, montată de Gianina Cărbunariu în 2007, un punct de reper în carierele celor două autoare, dar și un moment memorabil al teatrului românesc recent, și așa se întâmplă și cu cea mai nouă piesă a ei, *Micul nostru centenar*, pusă în scenă de Dragoș Alexandru Mușoiu la Reactor de creație și experiment din Cluj. Într-o lume atentă la vocile feminine ale dramaturgiei, pieșele Mariei Manolescu Borșa ar trebui fără îndoială să se regăsească în repertoziile mai multor teatre, și mai ales a teatrelor publice din România.”

Premiile „Sofia Nădejde” au fost inițiate în 2018 de către poeta Elena Vlădăreanu. Prin această inițiativă, prima de acest gen din peisajul cultural românesc, echipa proiectului își propune să ofere un context și un cadru teoretic pentru o discuție asumată despre problematica de gen în

literatură și în structurile lumii literare (conduceri de instituții, prezență în jurii, prezență pe liste de nominalizări și de premii, prezență pe liste de invitați la evenimente literare, cum ar fi lecturile publice). În același timp, prin instituirea acestor premii, echipa proiectului crede că literatura scrisă de femei va beneficia de vizibilitatea pe care o merită, că va primi recunoaștere și validare.

Altfel spus de către Elena Vlădăreanu: „Pentru noi a fost un fel de reacție la un gol. Asta nu înseamnă, cum uneori greșit s-a înțeles, că noi am reclama un fel de cenzură, că femeile nu ar avea dreptul să scrie sau că nu ar fi publicate. În nici un caz. Literatura scrisă de femei există, e publicată, citită. Problema e alta, jocurile nu sunt făcute (aproape) niciodată de femei, ele rareori sunt în jurii, în structuri, pe liste. Anul trecut, la prima ediție, Bogdan Coșa, care pentru a doua ediție ni s-a alăturat ca membru al juriului, spunea că își dorește ca un astfel de eveniment să fie o dată și după aceea să nu mai fie nevoie de el. Deocamdată, credem că încă e nevoie.”

Maria Manolescu Borșa, (n. Brașov, 1980), este prozatoare și dramaturgă. A absolvit Masterul de Scriere Dramatică din cadrul U.N.A.T.C. și a participat în 2007 la Rezidența de Dramaturgie de la Royal Court Theatre. A câștigat ediția a 3-a a concursului dramAcum în 2007 cu piesele *With a little help from my friends* (regia Radu Apostol, Teatrul Național Iași, 2007) și *Sado-Maso Blues Bar* (regia Gianina Cărbunariu, Teatrul Foarte Mic București,



foto: Arhiva personală

2007). Alte piese: *Re:Re:Re:Hamlet* (Bulandra, 2008, în cadrul Festivalului Blog the Theatre), *Ca pe tine însuți* (Teatrul Foarte Mic, 2009), *Cercetătorii japonezi* și *După sfârșitul lumii* (Green Hours 2013, în cadrul show-lui teatral site-specific inițiat de Andreea Vălean și Peca Stefan). A publicat două romane, *Halterofilul din Vitan*, Editura Polirom 2006 și *Ca picăturile de sânge pe linoleumul din lift*, Editura Cartea Românească 2010. Este prezentă cu proze în antologiile *Iubirre* (Editura Vellant, 2010), *Primul meu porno* (Editura Art 2011), *Ochelarii de fum* (Editura Cartex, 2011). Este coautor al celui mai rapid roman din lume, *Moș Crăciun & Co* (Editura Art 2012). Pieșele ei au fost traduse în engleză, franceză, turcă, sârbă, ebraică. Cele mai recente piese ale ei sunt *Sclavi* (regia Theodor-Cristian Popescu, Fabrica de Pensule Cluj, 2017) și *Micul nostru centenar*, piesă dezvoltată în cadrul Drama 5 (regia Dragoș Mușoiu, Reactor de Creație și Experiment Cluj, 2018). Publicăm în paginile care urmează un fragment din piesa *Micul nostru centenar*, scrisă cu ocazia împlinirii a 100 de ani de existență a României.

ENG

Maria Manolescu Borșa was awarded this year with Scena.ro Award for playwriting within the second edition of "Sofia Nădejde" Awards for literature written by women. Her plays go beyond personal stories and include them in a bigger picture, states Cristina Modreanu. "Sofia Nădejde" Awards were initiated by Elena Vlădăreanu in 2018 and aim to discuss the gender equality in literature and in the structure of the literary world. The fragment published by Scena.ro is from her most recent play Our Little Centenary.

PROFIL

Micul nostru centenar

de Maria Manolescu Borșa

(fragment)

Text dezvoltat în cadrul Drama 5, rezidență Reactor de creație și experiment, Cluj-Napoca.

Mulțumiri echipei Reactor. Fără eforturile lor de a face această rezidență să se întâpte, probabil că acest text nu s-ar fi născut. Multe mulțumiri Alinei Nelega pentru încurajare și îndrumare. (MMB)

PERSONAJELE:

TOMA, 12 ani

IOANA, mama lui, 37 de ani

TUDOR, tatăl lui, 37 de ani

VICTOR, unchiul Ioanei, 63 de ani

ANUȚA, bunica Ioanei, mama

lui Victor, 99 de ani

Anul centenar 2018. România.

/ marchează momentul în care
replicile încep să se suprapună

În casa veche, cu etaj, dărăpănată, în care locuiește Anuța. E o casă negustorească, înaltă și îngustă, cu fațada ce seamănă cu un radio vechi. E ca și cum totul s-ar petrece într-un radio vechi, prin fațada căruia vedem delimitate încăperile.

SCENA 4. ÎMPREUNĂ

Anuța se uită la toți. S-au întâlnit.

ANUȚA: Mă bucur că suntem din nou împreună. Așa să rămâneți, și după!

VICTOR: După ce, mamă?

TUDOR: După ziua de mâine, după centenar, nu?

IOANA: După ce plecăm, la telefon.
Ne mai auzim, sigur.

TOMA: Cred că străbunica a vrut să zică că după ce moare.

Pauză. Toți se fac că n-au auzit.

ANUȚA: Să veniți să locuiți aici, și să fiți uniți!

Pauză.

ANUȚA: Să-mi promiteți acum!

TUDOR: Buni, dar noi avem casa noastră, prietenii noștri, viața noastră!

VICTOR: Cinci camere goale pe care trebuie să le...

IOANA: Și casa asta e plină de... trebuie reparată, e periculos pentru un copil să umble pe-aici.

ANUȚA: Atunci să reparați! Eu am putut să-o iau înapoi de la capitaliști.

TUDOR: Comuniști.

ANUȚA: Am luat-o după Revoluție.

TUDOR: Da, dar comuniștii v-au luat-o.

ANUȚA (*furioasă, tună*): Dar eu am luat-o înapoi de la capitaliști. Ce căuta la ei?

TOMA: Poate au luat-o ca să v-o dea înapoi?

ANUȚA: Deci dacă eu am putut să-o iau înapoi singură, atunci puteți și voi să-o reparați. Eu v-o las vouă, de la tătuca, să-o reparați și să fiți uniți!

IOANA: Dar noi locuim la casa noastră. La fel și unchiul Victor... Ce să... Nu vrei mai bine să-o vinzi și să... călătorești puțin? Să vezi... lumea? Nu prea departe. Ceva confortabil și plăcut. Marea. Și poate câteva... democrații occidentale?

ANUȚA: S-o vând... să-o vând... uite, nici nu pot să zic cuvintele astea, mi se face rău. O să... o să... o să călătoresc, numai peste cadavrul meu!

VICTOR: Adică niciodată!

ANUȚA: Și dacă nu vreți să locuiți aici, bine.

IOANA (*se ridică ușurată*): Atunci bine.

ANUȚA: Bine. Atunci puteți să faceți aici, împreună, ceva. Ceva... lucrativ.

TOMA: Ca un post de radio?

IOANA: Bravo, Toma. E un exemplu bun. Un post de radio. Sau poate un spa – alt exemplu.

VICTOR: Un... bar? Nu, nu, nu... Un... hotel? Nu. Poate...

TUDOR: Știi! Un escape room.

VICTOR: Sau un muzeu.

ANUȚA: Muzeu e bine. Dar eu mă gândeam mai degrabă la o maternitate. Să umplem casa asta cu copilași drăgălași. Avem deja specialistul

IOANA: În cezariene și avorturi, nu? Nu sunt de acord! În ziua de azi sunt din ce în ce mai multe mame care preferă să nască natural, în confort, în iubire, nu în stresul unor proceduri medicale lipsite de empatie, al șpăgilor, al medicamentației inutile. (*lui Victor*) la spune, câte cezariene de care nu era nevoie ai făcut? Câte femei care puteau să nască natural, bine mersi, au intrat fără voie în depresie post partum din cauza unui proces...

VICTOR: Ginecologii salvează vieți.

E vorba de fibroame, de polipi, de operații serioase

IOANA: Dar tu nu faci decât avorturi și nașteri, nu?

VICTOR: De unde știi?

IOANA: Am dovada, e totul înregistrat de Toma!

Pauză.

TOMA: Mă documentez, ca să-i scriu un omagiu străbunicii, cu ocazia centenarului...

IOANA: Era surpriză!

TOMA: Și înregistrările mele erau confidențiale!

VICTOR: Un omagiu? De ce nu mi-ați spus?! Eu i-am luat doar un spray Rexona.

ANUȚA: Vai, Victorașul mamii, e preferatul meu, mulțumesc! Dar nu trebuia să dai banii...

IOANA (*lui Toma*): Deci gata, ai scăpat de omagiu!

ANUȚA: Ba nu. Aș vrea să-l aud. Mai ales dacă l-a compus porumbelul.

TOMA: Păi n-am scris decât începutul. E foarte puțin.

ANUȚA: Să auzim începutul!

TUDOR: Dar e pentru mâine, surpriză pentru mâine, la centenar.

ANUȚA: Și dacă mor până mâine? Că se poate întâmpla și asta, la o adică.

VICTOR: Adică niciodată!

ANUȚA (*lui Toma*): S-aузim!

TOMA: Dar chiar e foarte puțin, și nici măcar nu sunt convins că... de fapt eu nici n-am vrut să...

IOANA: Toma, dacă străbunica vrea să audă...

TUDOR: Dar mâine e centenarul! Și de Crăciun, când Toma a vrut mai devreme cadoul, tu i-ai zis...

IOANA: Crăciunul e-n fiecare an, poate să aibă puțină răbdare. Acum e centenarul, și dacă străbunica vrea... Și dacă Toma vrea... podcast...

Toma se uită la ei. Apoi la ce-a scris. Trage aer în piept.

TOMA: Am scris doar atât:

lubită mamă, bunică, străbunică, / Să știi că mie, de tine... nu mi-e frică!

Gata. Doar atât am apucat.

Pauză.

TUDOR: Sau am putea să facem aici un teatru. Sau o bibliotecă. Sau o școală

de muzică, doar buni a fost...

ANUȚA (lui Toma): N-am auzit bine versul al doilea. Nu stai prea bine cu dicția, tinere.

TOMA (îi e și mai frică): Iubită mamă, bunică, străbunică, / Să știi că mie, de tine... nu mi-e frică!

Pauză.

TUDOR (Ioanei): Ajută-l.

IOANA: Vedeți? Uitați un copil născut natural, cu dulă, moașă și tot ce trebuie! Poate că nu vă vine să credeți, dar sunt, astăzi, părinti care preferă să-și vadă copilul născându-se în armonie și căldură, care aleg să-și țină copilul în brațe imediat după ce s-a născut, care preferă să-l aducă pe lume într-un loc primitor și cu good vibe, un loc plin de iubire și de armonie, adică direct acasă!

TOMA: Atunci de ce nu facem asta din casa asta?

Toți se uită la el. Pauză.

ANUȚA: Oricum, o să mai stăm noi de vorbă despre ce-o să faceți cu casa de la tătuca, o să ne mai întâlnim noi până să-mi vedeuți cadavrul.

VICTOR: Adică niciodată! Pauză. Adică da. O să ne mai întâlnim.

Pauză.

ANUȚA: Atunci mergeți să luați niște antreuri pentru mâine. Eu n-am putere să gătesc, iar băieții săracii trebuie să mănânce și ei ceva.

IOANA: Ești sigură că nu vrei să încerc să fac eu ceva ce poate fi-ar plăcea să guști?

ANUȚA: Mergeți împreună, asta e cel mai important. Să fiți împreună. Luați niște mezeluri, și ce vă mai place vouă.

VICTOR: Vin bun.

TUDOR: Măslini.

TOMA: Pâine.

IOANA: Un spray Rexona.

Tudor, Ioana și Victor pleacă.

Anuța atipește.

TOMA: Și mi-am dat seama că eu ascultasem doar lucrurile pe care ei nu voiau să le spună, lucrurile din capul lor pe care aveam

IOANA (din afara spațiului de joc): Inteligența emoțională

TUDOR (din afara spațiului de joc): Capacitatea

VICTOR (din afara spațiului de joc): Talentul



Micul nostru centenar • foto: Marius Șumlea

ANUȚA: Harul moștenit

TOMA: Răbdarea flămândă să le aud. Și că o documentare completă, onestă, relevantă, trebuie să cuprindă și lucrurile pe care ei voiau să le spună. Mai ales ea. Străbunica. Așa că mi-am luat inima-n dinții și m-am dus la ea. Î-am mai înregistrat puțin hârâitul, să fie. Și apoi... (Anuței, care picotește) Străbunico, spune-mi o poveste.

ANUȚA: Păi mai ești tu de povesti? Ești băiat mare de-acum.

TOMA: Dar nu mi-am zis niciodată o poveste.

ANUȚA: Și ce povesti îți plac tie?

TOMA: Nu știu. Mama nu prea mi-a zis povesti. Mai mult fabule și chestii educative și psihologice.

ANUȚA: Aha. Păi normal, dacă nu știi să gătești, nu știi nici să zici povesti. Cu printi îți place?

TOMA: Merge. Dar să nu fie o poveste de copii mici, da?

ANUȚA: Nu. O să fie o poveste de fete mari. Râde. A fost odată ca niciodată un print frumos și mândru, care avea sânge verde

TOMA: Albastru.

ANUȚA: Nu. Verde. Avea sângele verde.

TOMA: Era bolnav?

ANUȚA: Nu. Doamne ferește! De ce zici că era bolnav?

TOMA: Pentru că avea sângele verde?!

ANUȚA: Nu. Era sănătos. Era singurul sănătos. Și printul ăsta avea un cal alb,

ceva de vis. Și prințul ăsta minunat era atât de frumos, încât, atunci când îl vedea, din glasurile tinerelor fete ieșeau cele mai frumoase cântece. Și cel mai frumos glas era

TOMA: Al tău.

ANUȚA: Exact. Să știi că l-am văzut o dată aievea pe prințul ăsta. Cobora dealul, și strălucea mai tare decât soarele sfânt de pe cer. Și-atunci glasul mi s-a deschis și-am început să cânt (face vocalize, se aşază mai bine, își drege hârâitul și începe) Sfââââântă și-ne-re-te le-gio... Intră Ioana cu Tudor și cu Victor. Ioana și Tudor se uită siderați.

IOANA: Toma, e ora de culcare.

TOMA: Mamă, dar nici măcar n-a apus soarele...

ANUȚA: Soarele sfânt de pe cer!

IOANA: E închis la magazin. În locul ăsta neno... E închis la magazin. Va trebui să gătim.

TOMA: Dar străbunica îmi spunea o poveste.

IOANA: Am auzit!

TOMA: Pot să mai stau puțin? Numai povestea asta?

ANUȚA: Lasă băiatul, a venit să mă vadă, cine știe când mai...

IOANA: Dar nu vreau să-i spui cine știe ce povesti...

ANUȚA: O să mă corectezi tu. Eu te-nvăț să gătești, și tu mă-nveți să zic povesti. Pauză.

Christine Cizmaș: „În decembrie 1989, preț de o săptămână, am învățat și trăit mai mult decât într-o viață”

46

Interviu realizat de Cristina MODREANU



foto: Andreea Herczegh

© Andreea Herczegh

În spectacolul HUOOOOO!!! scris și regizat de Ovidiu Mihăiță, joci un rol de compozиie, o bătrână furioasă pe sistem. Cum ai găsit tonul potrivit pentru ea? Sau se poate spune că furia generată de sistem nu are vârstă?
Da, aşa este, nu cred că ar trebui să se stingă, sub nici o formă, chiar din contră, să fie de neclintit, un principiu, o cauză dreaptă, etc.... cu toate că nu e cel mai bun lucru să trăiești cu furia în tine, depinde cum alegi să îi mai dai drumul din când în când, nu de alta, dar te poate devora. Furia generată de nedreptate, injustiție, corupție - cuvinte pe care de prea multe ori am obosit să le auzim, scriem, toți le gândim, totuși, rareori acționăm ferm împotriva lor -, nu ar trebui să se „ramolească” și să se transforme într-o stare generală de nepăsare. Freamătușul interior cred că e mereu acolo, obosim însă, și uităm că drepturile ne sunt încălcate flagrant și cu un tupeu de obraz foarte gros, corect spus ar fi bucătă, că obrazul a trecut și el printr-o metamorfoză. Nu e niciodată prea târziu, prea negru, prea rău sau bine, prea de tot, ca să rămâi atent la ce se întâmplă în jurul tău.
Tonul bătrânei din HUOOOOO!!! nu îl voi

găsi cu adevărat decât la bătrânețea-mi, sper, acum vorbește prin ea Christine Cizmaș și mulți alții, sunt convinsă. O Christine care își aduce aminte ca ieri, cum a dus-o mama ei, Zina, în Piața Operei din Timișoara în decembrie 1989, iar preț de o săptămână a învățat și trăit mai mult decât într-o viață. Aveam lacrimi în ochi, copil fiind pe atunci, pentru că vedeam atât de mulți oameni bucurosi și fericiți la un loc, că se despart de furia care i-a mâncat pe dinăuntru atât amar de vreme. De atunci încolo, chiar dacă am fost nevoită să mai ies în stradă, mereu asta caut, dar nu am mai găsit... HUOOOOO!!! îmi permite să mă umplu de furie și să mă bucur că îi dau drumul.

Ați jucat în multe locuri acest spectacol, povestește-ne câteva reacții memorabile ale spectatorilor. Una din ele a implicat și poliția, la Iași. Ca actriță, cum te-ai simțit în acea situație?
Pentru că tocmai ne-am întors din Iași unde am jucat de data aceasta la Festivalul Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr spectacolul *Ferma*, da, pot spune că acolo, în urmă cu doi ani, mi-am ieșit din fire rău de tot. Îmi pare rău că dădusem jos baticul și ochelarii

bătrânei, parte din costumul ei, pentru că bucăți serioase din textul spectacolului am avut ocazia să le repet cu jandarmii, spre disperarea noastră și a publicului... situația avea un comic, dar pe măsură ce minutele treceau, gustul devinea tot mai amar, toleranța mea dispărăea, noroc că publicul, cel puțin o doamnă avocat s-a oferit să ne reprezinte și să ne apere drepturile, toți au fost de partea noastră. Oricum ar fi, se putea întâmpla oriunde, e trist că mulți au crezut că ne facem reclamă, că unii, inclusiv oameni de teatru, ne-au criticat vehement, puțini, ba chiar spre deloc, nu văzuseră spectacolul, de aceea nu înțeleg ce era de criticat dacă nu știai despre ce este vorba, că în câteva ore de la incident, pagina noastră de Facebook avea nota 1 la review, în fine... E trist că oamenii aleg să se lege de o înjurătură, o scot din context și ne consideră niște nima-n-drum și plini de praf. Aleg oricum la orice oră să fiu un ghimpe în coastă, decât o cireașă pe un tort decontat de stat... este o discuție totuși, despre ce poți prezenta ca act artistic într-un spațiu public, este libertatea de exprimare garantată prin Constituție, pentru că sunt și eu agresată de foarte multe ori, de evenimente și spectacole care mă lezează, pe cei mai mulți îi bucură, însă... Așa că mă iau și plec sau fur cât pot, că doar actor sunt. Ca actriță, trebuia să îmi văd de treabă, să las organele grase de ordine să caute teatrul Luceafărul, care ne invitase (tot noi le-am spus unde este) și să citească autorizația care ne permitea să jucăm în stradă spectacolul HUOOOOO!!!. Eu m-am enervat, aproape că am înjurat, vroiam să beau, lucru pe care rar îl fac... o depravată, domnule! Hehe! Prefer să rămână în amintirea mea publicul care la o reprezentare din Timișoara a ales să huiduește în loc să aplaudă, m-a emoționat atât de tare, mă uitam la ei, încercam să le cuprind privirile și ochii umezi... toți vrem să ne fie mai bine, toți suntem furioși. De nervii de la Iași am uitat, dar emoția de la acel



HUOOOO!!!, text și regie Ovidiu Mihăită • foto: Arhiva Auăleu

final de *HUOOOO!!!* din Timișoara, P-ța Sf.Gheorghe, mă răscolește și acumă.

Teatrul Auăleu a cărui co-fondatoare este, împreună cu Ovidiu Mihăită, împlineste în curând 15 ani. Care sunt spectacolele produse de voi la care țiii cel mai mult și de ce?

Nu m-am gândit la asta, țin la toate și la nici unul. Le port cu mine mereu, ca și țigările. Mi-e dor mai ales de cele pe care nu le mai jucăm de ceva vreme, ca să le scoatem apoi de la naftalină și să mă apuce durerea de cap, că e tutunul prea tare, trebuie să mă reobișnuesc... dacă e să continui comparația. Stai să fumez o țigară și apoi revin cu un răspuns deștept, vorba vine.

Țin la toate pentru că nici un rol nu e terminat, totul este încă în lucru, se schimbă, primește alte nuanțe, descopăr detalii, ies dintr-o rutină, ca să las loc de o altă interpretare, e firesc să fie aşa pentru că altfel apăs pe aceleași butoane și nu îmi mai produce plăcere, mă trezesc că joc și mă gândesc în același timp dacă mai am chiloti curați sau dacă am făcut curat în baie au ba.... asta nu îmi place, mă sperie. Aș vrea mereu să fiu atentă la partener, la felul în care alege în acea seară să îmi răspundă, să îmi cau replicile ca și cum atunci se nasc și se conturează într-un sir de cuvinte cu sens, evident nu sunt ale mele, dar au fost scrise de Ovidiu Mihăită, știind cine urmează să le interpreze / joace. Așa că mi-a dat, îi dau... interesantă relația aceasta, dramaturg - actor - regizor, câte lumi se întâlnesc! Țin foarte mult la spectacolul *Stăteam Întînsi pe Pat*, pentru că joc cu Ovidiu Mihăită, halal partener de scenă, orice e posibil cu el, asta îmi place foarte mult și pentru că acolo deparet de lumea asta prea furioasă și superficială,

că tot am vorbit de furie, ne întâlnim cu adevărat, preț de 50 de minute. Țin foarte mult și la *HUOOOO!!!* pentru că în continuare mă provoacă textul, mai am atât de multe de descoperit, e aşa de frumos să știi că poți construi o lume preț de 60 de minute și vrei să o faci bine pentru ca acel om care a ales să vină să te vadă, să plece mulțumit, viu, schimbă, să îi dai un program full de spălare, cu tot cu stoarcere, ca la mașina de spălat. Mă bucur de Ionuț Pârvulescu, jandarmul, partenerul meu de scenă, de felul în care reușim să croim alte povești și intenții pe text, chiar dacă noi doi suntem structuri foarte diferite, din scântei, ies floricele, adică pop corn sau artificii. Țin foarte mult și la *Ferma, Omnia Opera Mortalium*, unde cântăm, iar registrul se schimbă complet, plus că la Omnia intervine și un rol travestit. La fel, tin foarte mult la *Casa din Copac*, unde am 2 minute de scenă maxim ca să definesc și livrez un personaj, joc 11 personaje, dacă îmi aduc bine aminte, culisele sunt un câmp de luptă, transpiră până te schimbi, nu ai timp.... haos și plăcere. Țin foarte mult la *Mens Sana in Corporatist Sano*, e atât de diferit să fi un personaj aparent pasiv, dar cu foarte multe gânduri și intenții non verbale, iar acestea trebuie să le faci vizibile pentru public, să înteleagă ce cauți tu de fapt acolo. Mă bucură Laurențiu Bănescu, care

vorbește de la începutul spectacolului și până la final, non stop și pot râde în voie și improviza, iar el îmi răspunde au ba, e viu totul și freamătă, dar și când nu merge, e foarte rău.

Aș putea continua, țin la toate spectacole, țin la colegii mei foarte mult, mi-e dor de fiecare în parte și sper că și spectacolele țin la mine, chiar dacă nu sunt de neînlocuit, fiecare din noi are o amprentă personală, poate aduce ceva nou, poate sensibiliza, etc.

Am uitat de *O Noapte Furtunoasă*, ce nebunie și *Miorița*, un spectacol fără cuvinte dar cu măști. Of, închei prin a spune că mi-e foarte dor de *Spălătorul de Creier*, de Ioana Iacob și de *Circus Mundi uneori*, de *Dragă Elena* mai rar, dar o primesc și pe ea la un pahar de vin, discutăm și apoi o joc cu furie și poftă de viață, pe viață și pe moarte, cum e și spectacolul. Hehe, toate bune, ne vedem la București, la *HUOOOO!!!!*... să dați cu roșii în mine dacă vă dezamăgesc, măcar aşa știu unde mă aflu!

Spectacolul HUOOOO!!! a fost jucat în octombrie în cadrul Platformei Internaționale de Teatru București #6, organizată de ARPAS, ocazie cu care a fost preluat de TVR1 pentru o difuzare ulterioară.

ENG

Cristina Modreanu interviews Christine Cizmaș, the co-founder of Auăleu Theatre in Timișoara (the other co-founder is Ovidiu Mihăită). In *HUOOOO!!!*, a performance written and directed by Ovidiu Mihăită, she plays an old lady very angry at the political system. She states that the fury against the system lays in everyone no matter how old they are. She adds that the fury against corruption and injustice should never transform in indifference and that everyone should stay alert.

Realități extraordinare.

Teatru nou pentru copii și adolescenti

Asociația Română pentru Promovarea Artelor Spectacolului (ARPAS), în parteneriat cu Centrul de Teatru Educațional Replika, cu Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică și cu Teatrul pentru Copii și Tineret „Gong” din Sibiu, a prezentat în perioada 15-25 octombrie o serie de spectacole-lectură sub titlul umbrelă

REALITĂȚI EXTRAORDINARE. Teatru nou pentru copii și adolescenti. **REALITĂȚI EXTRAORDINARE...** își propune să dezvolte interesul pentru dramaturgia centrată pe probleme specifice copiilor și adolescentilor, prezentând în premieră în România - patru piese germane și mexicane contemporane, pe o varietate de teme și cu multiple abordări stilistice.

Programul a fost curatoriat de Mihaela Michailov și Ciprian Marinescu și a făcut parte din Platforma Internațională de Teatru București # 6 realizată de criticul de teatru Cristina Modreanu. Anul acesta tema festivalului este "Revoluția mea".

Revista Scena.ro publică în paginile următoare fragmente din cele patru noi piese.

Peste cadavrul meu

/ Über meine Leiche

de Stefan HORNBACH

traducerea din limba germană
de Ciprian MARINESCU

Synopsis: Friedrich arată ca un ștrumf. Cel puțin aşa spune mama lui. Și măcar ea trebuie să știe asta. Că până la urmă îl vede constant, de când Friedrich s-a mutat înapoi acasă. Tumoarea arată ca o curmală sau ca un grepfruit sau ca un castravete de mare. Cel puțin aşa își imaginează Friedrich. Cea mai apreciată piesă a lui Stefan Horbach, „Peste cadavrul meu” descrie starea unui Tânăr diagnosticat cu cancer. În fața unei posibile morți, Friedrich suprascrie realitatea cu o realitate paralelă pozitivă și plină de viață. Această dualitate duce la o examinare bizară și poetică a sensului și absurdității vieții sale. A început o luptă pentru supraviețuire.

Indicații de distribuție: cel puțin 3, preferabil 4, 5 (sau mai mulți) actori/actrițe
(fragment)

LA MEDIC IV

MEDICUL Aveți aici o tumoare –

FRIEDRICH Și pe moment te gândești ceva de genul: Chiar mi se întâmplă asta acum, oare e posibil, e cumva unul din momentele, nu, sigur nu, o fi unul din momentele alea, în care viața și se schimbă pentru totdeauna, care nu mai

poate fi întors,
care schimbă radical lucrurile,
un moment ireversibil
cum ar veni
Nu mai e cale de întoarcere.
Nimic nu mai e ca înainte.
Nu există cale înapoi, nici un ieși-
afară-de-aici și totul continuă ca și cum
nu s-ar fi întâmplat nimic
Mergeți mai departe vă rog, aici nu e
nimic de văzut –
Mergeți mai departe acum –
Nu e absolut nimic de văzut –

MEDICUL Ba da, ba da, se vede foarte bine,
uitați aici, o tumoare și ce avem noi
acolo

–
FRIEDRIC O, Doamne, omule, eu, întrebă,
întrebă:
O tumoare, cum e posibil?
Ce facem acum, doctore?
Cum vă numiți?
Pot să vă dau telefon la noapte?
Să să urlu scurt? Scurt.
După care te gândești: Nu, stop.
Tot ceea ce știi se numește: tumoare.

MEDICUL Unii îi mai spun și: solicitație
de spațiu!

FRIEDRICH Ceva acolo în mine solicită spațiu:
un pic de spațiu vă rog –
Ba da, vă rog, un pic mai mult, un pic
mai mult, mai mult e mai mult –
Stai, stop!, tacă-ți gura:
Nu ai nici un motiv să sapi morminte!
Nici un motiv să le vomiți copiilor
în glugă!
Acum privește te rog înainte.
(Idiotule.)
Acolo în față este ceva.
Sigur te așteaptă ceva.

Și acum uită-te înapoi.

(Idiotule.)

Adu-ți aminte cum erai acum zece minute. Când încă nu știai nimic de acest

MEDICUL abces umflătură excrescență
tumoare
Curmală grepfruit metsatază
de pepene
Natură statică cu castravete de mare
Poză de grup cu intestin
Bovine gigant Rumpelstilzchen
solicitare de spațiu
Tumoare.

FRIEDRICH Adu-ți aminte cum erai înainte,
când nu știai nimic de acea chestie.
Acum adu-ți aminte de tine în urmă
cu zece minute!
Sau mai bine nu.

TEROARE LA TELEFON

FRIEDRICH O sun pe mama și îmi răspunde
cu aşa o bucurie în voce, că îmi vine
imediat să închid.

MAMA Friedrich, ce frumos!

FRIEDRICH Se bucură pur și simplu că o sun.
Nu vreau
să mă întind prea mult cu vorba,
îi spun:
M-au băgat în tub, mamă, mi-au găsit
ceva. Am acolo ceva
ca – e ca un abces –
îi spun, fiindcă vreau să evit cuvântul
tumoare și fiindcă nu îmi amintesc
dacă umflătură e masculin sau
feminin și umflătură mi se pare
oricum un cuvânt ciudat, care
nu spune nimic.

MAMA A, un abces.



CONSILIUL JUDEȚEAN IAȘI

TEATRUL LUCEAFĂRUL IAȘI



FESTIVALUL INTERNAȚIONAL de TEATRU pentru PUBLICUL Tânăr



Libertate
3-10
OCTOMBRIE
EDIȚIA A XII-A

Austria, Belgia, Bulgaria, Canada, Cehia, China, Coreea de Sud,
Croatia, Egipt, Elveția, Franța, Finlanda, Georgia, Germania,
Hong Kong, Italia, Japonia, Marea Britanie, Mexic, Polonia,
Portugalia, Republica Moldova, România, Rusia,
Senegal, Spania, Turcia, Venezuela



EUROPE FOR FESTIVALS
FESTIVALS FOR EUROPE
EFFE LABEL 2019-2020



Teatrul Luceafarul Iasi | FITPTI
www.luceafarul-theatre.ro

PARTENERI



PARTENERI





FESTIVALUL TÂNĂR DE LA SIBIU

01 - 10 NOIEMBRIE 2019



WWW.FESTIVALULTANAR.RO



**Eveniment susținut de
UNITER prin fondul de
timbru teatral.**

