

# Scena.ro

REVISTA DE ARTELE SPECTACOLULUI

Nr. 47 (1) / 2020

## Teatrul în comunism:

*Alegerea* lui Ion Iliescu  
de Cristina Modreanu

## Cum alegi la ce spectacol să mergi?

anchetă de Robert Bălan



## Dosar

## Scena performativă austriacă

articole de Irina Wolf, Michaela Preiner, Margarete Affenzeller  
Eleonora Ringler-Pascu, Andrei Popov

## Frilensăr

o platformă de lansare  
pentru noii absolvenți

# Premiile Scena.ro 2020

Începând din acest an, revista de artele spectacolului Scena.ro va acorda o serie de premii, menite să pună în valoare și să încurajeze noile tendințe de pe scena performativă românească. Premiile vor avea în vedere producțiile independente sau co-producțiile care au cel puțin un producător independent.

Ediția pilot a Premiilor Scena.ro se va desfășura pe parcursul acestui an, urmând ca premiile să fie acordate la începutul lunii octombrie, în cadrul Platformei Internaționale de Teatru București #7. Același juriu va face nominalizările și va alege dintre acestea câștigătorii, în mod transparent și argumentat.

Deciziile finale vor fi luate în urma unei discuții cu ușile deschise, care se va transforma într-un eveniment dedicat întregii bresle teatrale. Detaliile despre modul de organizare vor fi anunțate după 1 martie pe site-ul:

[RevistaScena.ro](http://RevistaScena.ro)

## Premiile care vor fi acordate sunt următoarele:

### Concept de spectacol

Se acordă unui artist sau unui colectiv artistic care a creat un format de text sau un dispozitiv scenic centrat pe decor, sunet, mișcare, video sau alte elemente, propunând un concept inovator care definește spectacolul final.

### Prezență scenică

Se referă în egală măsură la actori și actrițe, dansatori și dansatoare, precum și alte tipuri de performer, care își dezvoltă mijloace de expresie diferite de cele convenționale. Se va acorda unuia sau mai multor interpreți care se remarcă printr-o prezență scenică inedită.

### Spectacol de risc

Se acordă unui spectacol al cărui creatori au curajul de a propune o temă de risc – cum ar fi corupția, educația religioasă, condiția femeii, universul LGBT sau al minorităților etnice sau religioase – sau o modalitate nouă de discurs, implicând o expunere personală. Premiul poate fi acordat oricărei categorii de artiști, de la dramaturg la actor, la artist vizual sau de sound, pentru performance sau interpretare actoricească cu caracter de risc, sau unei echipe, după cum consideră juriul.

### Spectacol pe text nou românesc

Se acordă unui spectacol care pune în valoare un text nou românesc, piesă sau scenariu adus în scenă pentru prima dată.

## Compania independentă a anului 2020

Se acordă unei organizații nesubvenționate de stat – ONG, fundație culturală, firmă privată – care a propus pe parcursul anului avut în vedere de juriu un program de artele spectacolului coerent, pe care l-a dus la îndeplinire cu consecvență și perseverență, creând o platformă de vizibilitate pentru ideile propuse.

### Mențiune importantă

Fiecare din aceste premii poate fi acordat, de asemenea, unui teatru sau unui proiect independent, dacă juriul decide în acest sens. Ele implică o sumă de criterii diferite de cele obișnuite și acceptate social, în funcție de care noi am privi spectacolul. De asemenea, includ componenta etică a spectacolului, nu doar pe cea estetică.

Grupul de reflecție și inițiativă teatrală pentru acordarea Premiilor Scena.ro (GRIT) este alcătuit din Cristina Modreanu, Alina Nelega, Marian Popescu, Miruna Runcan, Oana Cristea-Grigorescu, Oana Stoica. Asistentă de proiect: Ilinca Urmuzache.

Condițiile de acordare a premiilor, calendarul și juriul vor fi anunțate în curând pe site-ul:

[RevistaScena.ro](http://RevistaScena.ro)



# E vorba despre schimbarea lumii

1

În postcapitalism, e nevoie să se schimbe nu numai sistemele financiare și economice, ci și felul în care gândim și acționăm noi, ființele ce stau la baza funcționării oricărui sistem. Un prim pas esențial este ca motorul acțiunilor noastre să nu mai fie setat pe modul „individualism”, ci pe unul alternativ, care să aibă în vedere comunitatea, pe cei din jurul nostru. Oare ceea ce fac îi afectează negativ pe ceilalți? Oare pot contribui cumva la binele celorlalți? Oare acțiunile mele sunt de folos și altora? Oare eu însumi, cu alegerile pe care le fac în fiecare zi, sunt parte din soluție sau din problemă?

În faza de capitalism târziu în care încă ne aflăm, gândirea utopică de acest tip e adesea tratată cu ironie, cei care îndrăznesc să o practice sunt priviți de sus, cu cinism, de către cei cuceritori pe deplin de beneficiile unui sistem care funcționează bine pentru un număr mic de oameni, în același timp distrugând sistematic planeta. De ce să ne pese când stilul nostru de viață e apărât? De ce să schimbăm ceva din rutina dezastruoasă când nouă ne e bine oricum?

Chiar în timp ce scriu aceste rânduri mă gândesc cu cât dispreț vor fi citite ele de către aceia pentru care empatia nu e o valoare, ci o slăbiciune, compasiunea nu e un țel, ci o fisură în mecanismul de produs bani, care e tot ce contează pentru ei. Din fericire, numărul lor descrește odată cu noile generații care moștenesc o lume în ruine și care au înțeles sau sunt pe cale să înțeleagă că viitorul lor e cheltuit deja de acești cinici ai prezentului. Tot mai mulți tineri practică deja gândirea utopică și speră să salveze ce mai poate fi salvat. În multe țări, chiar și copiii s-au

aliat și se organizează pentru a-i trage de mână pe părinții și bunicii lor care îi condamnă la un viitor în flăcări, în timp ce pretind că-i iubesc. La Davos, la începutul acestui an, vocea adolescentei Greta Thunberg s-a ridicat din nou, fără ezitare, împotriva inconștienței celor care pun micul lor interes economic înaintea interesului planetei pe care o locuim. Cine știe până când.

Dar ce rol are teatrul în această conversație care animă lumea întreagă? Ce pot face profesioniștii scenei, dintre care mulți sunt încă de părere că rolul lor e numai acela de a-i ajuta pe oameni să uite de realitatea dură în care trăiesc, practicând un fel de escapism benign? Un răspuns radical a fost formulat nu de mult de către un regizor eleviteian din generația de mijloc, interfața între generația risipitorilor, a individualiștilor, și generația celor păgubiți, cărora li s-a cheltuit deja viitorul. Milo Rau, fondatorul Institutului Internațional pentru Crime Politice, desemnat pe rând „cel mai influent” (Die Zeit), „cel mai premiat” (Le Soir), „cel mai interesant” (De Standaard) și „cel mai ambițios” (The Guardian) artist al timpului nostru, a devenit director al Teatrului Național din Ghent în 2018. La scurt timp după aceea a ajuns și cel mai controversat artist, după ce a publicat un anunț prin care căuta interpreți pentru viitorul lui spectacol, *Lam Gods*, unii dintre aceștia urmând să fie jihadiști (luptători pentru Statul islamic din Siria), iar asta la numai doi ani după ce un atac terorist omorâse 32 de oameni în Bruxelles.

Începuturile lui Milo Rau în teatru se leagă în mod bizar de România, spectacolul tip *reenactment* despre moartea cuplului Ceaușescu fiind unul dintre primele care



foto: Cornel Lazia

Cristina MODREANU

au atras în 2009 atenția asupra numelui său. Mai multe articole din Scena.ro au urmărit de-a lungul ultimilor 10 ani traseul lui pe scena lumii, le găsiți cu un simplu search în arhiva noastră online:

[RevistaScena.ro/rohiva](https://www.revistasцена.ro/rohiva)

Dar ceea ce propune Milo Rau de această dată prin *Manifestul de la Ghent* este o schimbare radicală a filosofiei teatrului public. Zece reguli care, odată aplicate, ar putea schimba nu doar conținutul spectacolelor produse, ci și felul în care sunt ele produse, cât de reprezentative sunt pentru publicul din orașele în care sunt montate, ce relevanță au în afara acestor orașe, precum și, în sens mai larg, cum poate crește capacitatea lor de a schimba conversația publică, de a genera dezbateri despre o umanitate în plin proces de transformare. Milo Rau visează un teatru care să participe la această schimbare. Un teatru instrumental pentru viitorul omenirii, în locul unui circ care vine ca simplu accesoriu pe lângă pâinea cea de toate zilele. Iată Manifestul:

*Continuarea în pg. 45*

ENG

In a better future, in a postcapitalist era, one should focus on helping others rather than pursuing one's own individualistic goals. In the real world, this kind of thinking is often laughed at. But what is the theater's standpoint? Cristina Modreanu suggests that one possibility is for public theaters to follow Milo Rau's Ghent Manifesto, which pleads for theater's role to address the problems of society and be part of the change.



4 festival



## Raport teatral de țară la FEST-FDR

de Oana Cristea Grigorescu

21 interviu



## Anna Maria Popa:

„Discriminarea este un subiect foarte important în România anului 2020”

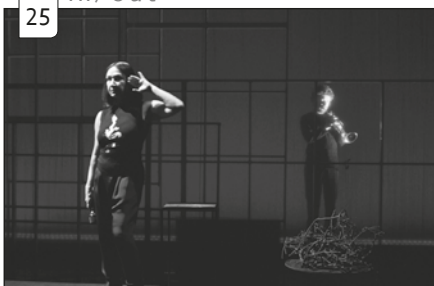
23 in/out



## Să omori o pasăre cântătoare...

de Cristina Modreanu

25 in/out



## Iubirea – forța eliberatoare a umanității

de Irina Wolf

27 in/out



## Scena, insula revoluțiilor

de Oana Cristea Grigorescu

30 in/out



## Când rădăcinile dansează

de Gina Șerbănescu

32 profil



**Bobi Pricop:** „Fiecare decizie pe care o iei în construcția unui spectacol este...”

34 anchetă



**Cum alegi la ce spectacol să mergi?** de Robert Bălan

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. 47 (1) /2020

**Preț: 12 lei**

**Coperta I:** Compania *Filensăr*: Alina Emilia Mîndru,  
Alex Popa, Irina Sibef, Tiberiu Enache, Loredana  
Cosovanu, Ovidiu Cosovanu, Ștefan Pavel, Daniel  
Chirilă, Andreea Șovan, Tudor Morar  
foto: Lavinia Cioacă

Tipar: ArtPress, Timișoara

31

## FOCUS

**Frilensăr: o platformă de lansare pentru noii absolvenți de Ilina Urmuzache**

37

SCENELE  
PUBLICULUI

**Succesul în teatru**  
de Marian Popescu

38

NINSORILE  
DE ALTĂDATĂ

**Călare peste lacul înghețat...**  
de Mirella Patureau

40

NEW YORK  
PUZZLE

**Hadestown-ul de lângă noi**  
de Saviana Stănescu

41

## POSTFORMA

**Teatrul imaginarului disruptiv**  
de Mihaela Michailov

42

## CONTRASENS

**Spectacolul lectură, drumul scurt de la literar la teatral**  
de Oltița Cîntec

43

CASTING  
TOOLKIT

**Întâlniri cu actorii la Galeria Galateca**  
de Florentina Bratfanof

SCENA PERFORMATIVĂ  
AUSTRIACĂ

8

dosar



**Structuri, festivaluri și tendințe în teatrul austriac**  
de Irina Wolf

12

dosar



**Suntem musical**  
de Andrei Popov

17

dosar



**Noi piese din Austria...**  
de Margarete Affenzeller

10

dosar



**Titani ai teatrului austriac contemporan**  
de Eleonora Ringler-Pascu

14

dosar



**Michaela Preiner: „O ședere la Viena este un „must” pentru dansatorii contemporani”**

44

voice over



**Dedicație. Note de spectacol**  
de Elena Morar

46

remember



**Teatru și politică în comunism**  
de Cristina Modreanu

# Raport teatral de țară la FEST-FDR<sup>1</sup>

Oana CRISTEA GRIGORESCU

4



Despre oameni și cartofi • foto: Dragoș Ivan

Îmi plac esențele tari: vinul sec, cafeaua ristretto fără zahăr. Teatrul îmi oferă esențe tari în doze concentrate mai ales în dramaturgia nouă, în temele „rupte” din realitatea noastră cotidiană sau din cea restituită prin documentarea istoriei recente. La FEST-FDR Timișoara a doua temă inclusă în genericul festivalului constituie un implicit *raport teatral de țară* în secțiunea de dramaturgie românească prin temele spectacolelor propuse de selecția Oanei Borș, directorul artistic al festivalului. Acesta funcționează după rețeta doi în unu: spectacole de teatru european și românesc, combinate în proporții variabile de la o ediție la alta într-un procent dependent, desigur, de buget. În analizele europene raportul de țară relevă că în pofida creșterii economice din ultimii ani România continuă să se confrunte cu sărăcia, cu problemele incluziunii sociale și inechității regionale, ale accesului inegal la educație și servicii de sănătate. Așadar, selecția personală a spectacolelor urmărite în programul

FDR 2019 s-a oprit la acele producții care își asumă teme absente din dezbaterea publică, tratate de dramaturgia românească nouă sau de spectacolele de autor inspirate din realitățile socio-economice consonante cu problemele menționate în raportul de țară amintit. Majoritatea sunt spectacole de teatru documentar sau fac apel la metodele teatrului documentar, un gen cultivat la noi în ultimii ani cu precădere de scena independentă și de artiștii independenți invitați în teatrele de stat.

Vorbim despre minoritatea rromă invizibilă pentru Stat, aflată la limita supraviețuirii, în cazul spectacolului *Despre oameni și cartofi* semnat de Radu Afrim la Teatrul „Andrei Mureșanu” din Sfântu Gheorghe. Conceput ca performance documentar cu inserturi video, spectacolul livrează componenta documentară în proiecția interviurilor cu familiile victimelor accidentului de tren din 2012, în urma căruia au murit nouă oameni, zilieri rromi de etnie maghiară. Interviurile descriu

situația familiilor victimelor rămase fără surse de venit în urma decesului membrului familiei care muncea sezonier la strâns de cartofi. În lipsa unei calificări profesionale rromii muncesc pe unde apucă, iar interviurile cu minoritatea „inexistentă” pentru comunitate trasează harta excluziunii și inechității sociale alimentate de analfabetism și abandon școlar. Interviurile cu „aparținătorii” victimelor, realizate în limba maghiară, sunt traduse live la microfon de actorii care însoțesc proiecția din fundalul scenei. Actorii se limitează la rolul de translator, nu interpretează personaje și mențin distanța obiectivității prin care evită supralicitarea emoțională a conținutului dramatic al relatărilor. Trecerea de la o secvență filmată la alta se face prin interludii performative inspirate de condiția marginală a comunității: dansul pubelei de gunoi, trenul-jucărie realizat din cartofi, plasat în avanscenă, dansul cailor muribunzi etc. În subtext, toate aceste scene de pasaj evocă lupta pentru subzistență a acestor oameni: munci degradante, jucării improvizate, trenul ucigaș, caii ca ocupație tradițională a rromilor. În opoziție cu acestea, dansurile tradiționale rrome vibrează coarda tragică a spectacolului din contrastul precarității economice revelate de filmări și vitalitatea nestăpânită a muzicii și dansurilor celor trei tineri rromi invitați în scenă. Aparent needitate, filmările interviurilor induc un ritm lent și sentimentul timpului/vieții care s-a oprit în loc, sincron cu izolarea în care trăiește comunitatea romă, într-o bulă atemporală la care schimbările din societate nu ajung.

Față de precedentele spectacole de autor cu fundament documentar sau de creație colectivă semnate de Radu Afrim în ultimii ani (Teatrul Național Târgu Mureș, Compania Tompa Miklós – *Pasărea Retro se lovește de bloc și moare*, *Castingul Dracului*, la Teatrul Tineretului Piatra Neamț – *Sub fiecare pas e o mină neexplodată dintr-un război cu noi înșine*), *Despre oameni și cartofi* e un performance asumat documentar, tragic prin conținutul mărturiilor, nebalansat

1. Ediția 2019 a Festivalului european al spectacolului și Festivalul dramaturgiei românești (FEST-FDR) s-a desfășurat în perioada 3-11 noiembrie 2019 la Timișoara în organizarea Teatrului Național „Mihai Eminescu” Timișoara.



de poezia proprie creațiilor colaborative ale lui Radu Afrim. Cu surdina pusă, melancolia e indusă performativ prin dansuri și prin scurtele scene vivante cu copiii rromi antrenați la joacă sau supravegheați la teme în bucătăria din scenografia care citează interiorul caselor rrome. Dincolo de recuperarea poveștii tragice a victimelor, spectacolul are o valoare adăugată terapeutică, de semnalizare și reprezentare a condiției comunităților rrome marginalizate, invizibile în restul societății românești.

O privire peste programul Festivalului relevă că mare parte din temele actualității, tratate documentar sau ficționalizate, sunt prezente în producțiile companiilor și artiștilor independenți. Găsim aici abordate realități neglijate în discursul public prin care artiștii își asumă stimularea toleranței sociale și a spiritului critic al audienței. O altă direcție de interes dramaturgic duce spre cercetarea istoriei recente din perspectiva destinelor individuale. Catinca Drăgănescu semnează la Rector de creație și experiment din Cluj *În umbra marelui plan*, un performance documentar despre confiscarea ideologică a statutului femeii, subordonate experimentului formării omului nou în epoca socialismului românesc. Interviuuri cu diferite generații de femei stau la baza spectacolului, construit după principiile teatrului documentar. Aceeași temă a condiției femeii translată în prezent o regăsim în *Feminin* de Elisei Wilk, în regia lui Eugen Jebeleanu (Teatrul Tineretului Piatra Neamț). Dacă în spectacolul clujean mărturiile femeilor intervievate vorbesc despre eșecul vieții private prin imixtiunea politicului, prezentul feminității la Elisei Wilk e condiționat de abuzul, violența și misoginismul societății. Aparent disjuncte, cele două producții enunță o teză comună: abandonul social și neputința resimțite de femei în raport cu instrumentalizarea intimității lor, politică în primul caz, sexistă în al doilea. Fundamentul documentar e recognoscibil în ambele spectacole și integrat în scenariu prin metoda verbatim, respectiv ficționalizarea unui



În umbra marelui plan • foto: Andrei Niculescu

caz real intens mediatizat. În ambele spectacole reprezentarea scenică e subordonată mizei restituirii vocilor feminine autentice în exprimare și limbaj, iar actorii sunt doar mediatorii acestor voci.

În linia tematică a intimității se înscrie și unul din succesele teatrale ale stagiunii trecute, *În numele tatălui* de Elena Vlădăreanu, regia Robert Bălan produs de Asociația Art No More București, selectat în mai toate festivalurile anului 2019. Textul de spectacol scris de Elena Vlădăreanu documentează, în urma unei serii de interviuri, restricțiile impuse tinerilor de apartenența la o comunitate religioasă și inadecvarea normelor grupului la viața reală din prezent. Personajele se conturează din tensiunea conflictului dintre libertate și dogmă ca ființe fragile dar rezistente la multiplele forme de autoritate paternă abuzivă. Din nou, tensiunea dramatică se naște din refuzul reprezentării, din opoziția dintre tonul detașat al actorilor și relatarea la persoana I. În curentul majoritar ortodox, declarat practicant, tema spectacolului ridică întrebări sensibile privind etica și limitele abaterilor de la decalogul creștin în comportamentul social și în discursul public de azi. În spectacolele menționate interviul e garantul autenticității, iar livrarea lui, neintermediată de reprezentare, o formă de a ajunge direct la conștiința spectatorilor.

Un alt spațiu independent afirmat rapid după lansare (a împlinit trei ani de existență în noiembrie 2019), teatrul independent Apolo 111 a fost prezent în FEST-FDR cu două spectacole ovaționate, *Medeea's Boys* în dramaturgia lui Ionuț Sociu cu fragmente din *Medeea* de Euripide în regia lui Andrei Măjeri, și *Taximetriști* de Bogdan Theodor Olteanu și Adrian Nicolae, unde primul semnează și regia. Apolo 111 merită un moment în plus de atenție, nu doar pentru spectacolele pe care le produce în regim independent, ci și pentru noua generație de artiști promovați și pentru textele noi produse și montate aici. *Medeea's Boys* e o revizitare actualizată a tragediei lui Euripide, citată în rama narativă a chefului aniversar organizat la cinci ani de la mitica călătorie a argonauților. Fața și reversul masculinității machiste relevă sub-teme acute ale prezentului: condiția femeii străine, migrații, ciocnirea culturilor, seducția puterii etc. Ficțiunea dezvoltată în dramaturgia lui Ionuț Sociu atinge teme sensibile ale prezentului rar reprezentate în dramaturgia *mainstream* românească. Iar scrierea textului de spectacol e rezultatul procesului de lucru la scenă cu dramaturgul, rămas încă o excepție în teatrele de stat românești. Parte din textul original e scris cu aportul actorilor, indirect sugerat și de numele câtorva argonauți fictivi ce fac trimitere la identitatea lor reală (Trifos,

## ENG

In Oana Cristea Grigorescu's view, theater holds its strong essences in the new playwriting addressing our everyday matters or our recent history. Last year's selection of the theater festival FEST-FDR in Timișoara included performances depicting socio-economic problems in Romania which are avoided in political discourses and public debates: poverty, educational inequality, unequal access to healthcare services and gender inequality. These topics are predominantly addressed in the independent theaters.



Taximetriști • foto: Claudiu Popescu

Gyros și Myros). Astfel, spectacolul opune modelului machist al masculinității, vulnerabilitățile inerente coexistenței principiilor opuse în noi, masculin-feminin. Mecanismul „bielă-manivelă” al spectacolului *Taximetriști* își asumă regizoral transmiterea textului spre public în cea mai directă și simplă mizancenă, concentrată pe detaliul interpretării actoricești. Refuzul iluziei e exprimat de intrarea/ieșirea actorilor la vedere între scene, de convenția scenografică minimală (doar scaunele și bancheta pentru taximetru, schela pentru blocurile din cartier). Piesa pleacă de la clișeuul taximetristului ca ghid al realităților necosmetizate ale orașului. În mașinile celor doi taximetriști, looserul bun și șmecherul trist, urcă tipologiile lumii urbane bucureștene: nevasta interlopului, studenta cool, tânărul gay, soția neglijată a taximetristului looser. Calitatea piesei stă nu numai în verva și fluenta comediei, în autenticitatea personajelor convingător caracterizate prin limbaj, ci și în reflectarea derivei socio-economice a clasei de mijloc. Sub aparența agresivității verbale, importate direct din stradă, se decupează lipsa de orizont a tinerilor abandonați de capitalismul autohton. Spectacolul, dincolo de fotograma urbanului cotidian, contrazice clișeuul generației depeizate și chestionează prin luciditatea tinerilor blocați în precaritatea vieții capacitatea lor de a se elibera din captivitatea condiției sociale la care îi obligă sistemul. Textul piesei, inspirat din realitățile socio-economice românești, dă glas problemelor curente ale oamenilor simpli. Dramaturgia nouă își asumă prin reprezentarea lor scenică problematizarea și reflecția

asupra prezentului spectatorilor. În oferta repertorială „securizată” a dramaturgiei clasice din teatrele de stat, mijloacele documentare și temele identității sunt mai degrabă excepții. În teatrele timișorene, două producții selectate în programul FDR decupează interesul tinerilor artiști pentru reflectarea contextului în modelarea identității. *Jurnal de România. Timișoara*, spectacol de teatru auto-performativ, este un convingător episod din seria *Jurnalelor* semnate de Carmen Lidia Vidu în țară la Constanța și Sfântu-Gheorghe, produs acum de Teatrul German de Stat Timișoara. Actrițele din distribuție, de vârste diferite, își performează propria biografie legată de orașul în care trăiesc de o viață, sau care le-a adoptat în ani. Poveștile lor rememorează reperele sentimentale sau perturbatoare ale apartenenței la locul care le-a amprentat identitatea. Spectacolul, dincolo de aspectul auto-reflexiv, amorsează în dublu sens conștiința artistului ca rezonator al comunității, dar și a responsabilității instituției față de publicul său. Apelul la tehnicile documentare e recognoscibil în livrarea la persoana I, la microfon, a mărturiilor individuale ale actrițelor, însoțite de proiecția fotografiilor personale, din spectacole sau a imaginilor din istoria orașului asociate biografiilor lor. Teatrul Național Timișoara, organizatorul Festivalului, a produs un alt performance identitar: *Timișoara. Capăt de linie* de Peca Ștefan, regia Ana Mărgineanu. Dintr-un viitor tehnologic al posibilelor călătorii în timp, vizita în cimitirul orașului e pretextul de a accesa biografiile unor timișoreni reali din trecut, dar și ale

unor concetățeni contemporani nouă în căutarea mărcilor cultural-identitare ale orașului. Scenariul propune un personaj fictiv, un tânăr revenit în țară pe urmele istoriei familiei, ca legătură între aceste biografii reale livrate în montajul documentar proiectat în scenă. Plasată în convenția reprezentării, rama narativă se conjugă dificil cu conținutul documentar al spectacolului și ridică problema tratării scenice a graniței dintre ficțiune și document în acest tip de spectacol. O altă problemă revelată de manipularea materialului documentar e riscul de a comenta biografiile timișorenilor selectați și de a pierde una din valorile declarate ale teatrului documentar, autenticitatea vocilor și libertatea spectatorului de a recompuține singur contextul.

Numitorul comun al spectacolelor FDR din selecția comentată aici este apelul la documente, interviuri și mărturii pentru a dezbate teme reale și acute în societatea românească de azi. Mijloacele teatrului documentar sunt recognoscibile în asamblaje dramaturgice documentare, în auto-performativitate, în ficționalizarea unor fapte și situații reale și au ca scop implicit reducerea distanței dintre scenă și sală într-o relație dinamică cu audiența: spectacolele propun la final, adesea, sesiuni de întrebări și răspunsuri cu echipa de producție. Prolungirea actului scenic în dezbateri valorizează poziția teatrului ca partener activ de dialog în societatea civilă. Produse cu precădere de teatre independente, spectacolele cu fundament documentar au influențat (timid) în ultimii ani și opțiunile repertoriale ale teatrelor de stat, creând un tip de presiune al cărei rezultat așteptat ar fi deschiderea spre dramaturgia nouă, lucrul la scenă cu dramaturgul, comisionarea textelor noi, programe de rezidențe de creație. Toate aceste instrumente de stimulare a prezenței dramaturgiei noi pe scenele de stat mai au însă de așteptat până la a deveni o practică firească. Ne apropiem, poate, de cantitatea critică pentru că există astăzi destule producții independente care au dovedit că metodele teatrului documentar constituie un argument al vitalității și capacității scenei de a se situa în prezentul spectatorilor de azi. Vitalitatea aceasta o respiră și o parte din selecția FEST-FDR 2019, un festival important prin susținerea asumată a dramaturgiei românești.



Primul lucru pe care îl veți descoperi citind dosarul Scena.ro dedicate scenei austriece este că energia performativă austriacă este extrem de diversă și nu se concentrează numai în faimoasa capitală Viena. De la musical, pentru care vienezii sunt celebri, până la performance-ul de avangardă, trecând prin spectacolele cu piese noi și cele de dans contemporan, Austria își încurajează coerent propriile talente, în același timp creând un context extraordinar de ofertant și pentru artiști din alte țări, indiferent de zona performativă de care sunt interesați. Aici pot găsi

o rampă de lansare și creatorii de musical, și dansatorii contemporani, și dramaturgii de limbă germană, dar și cei care nu și-au pierdut încrederea în spectacolul experimental, ca nucleu al utopiilor performative capabile să ne ajute să ne imaginăm o lume mai bună. În seria unor dosare speciale dedicate unor culturi teatrale despre care se știe mai puțin la noi, vă propunem să descoperiți în paginile următoare Scena performativă austriacă. Acest DOSAR a fost realizat cu sprijinul Forumului cultural austriac. (C.M.)

# SCENA PERFORMATIVĂ AUSTRIACĂ



CATS • foto: Deen van Meer

ENG

By reading the next pages about the Austrian theater you will discover the diversity of performances which spreads beyond the well-known Vienna. While encouraging its national talents in all types of performances, Austria also offers a very welcoming scene for foreign artists ready to start their careers in contemporary dance, musicals as well as experimental theatre.

# Structuri, festivaluri și tendințe în teatrul austriac

Irina WOLF

8



Burgtheater • foto: Georg Soulek

Scena de teatru austriacă nu poate fi concepută fără cea a „fratelui său mai mare”, și anume a scenei din Germania. Legătura se datorează atât limbii și referințelor literare comune, cât și școlilor de teatru din ambele țări. Cea mai strânsă verigă este însă sistemul teatral similar. Putem vorbi în Austria despre un sistem compus din teatre federale (Bundestheater), teatre mari (Großbühnen) și teatre care colaborează preponderent cu companii independente. Spre deosebire de Italia și Franța, teatrele mari de stat din Viena și din majoritatea capitalelor celor nouă state federale ale țării funcționează preponderent în sistem de repertoriu, mai mult pentru un public burghez. Aceste teatre dispun de clădirile lor, de ateliere proprii și de un ansamblu angajat pe tot parcursul anului.

O lege specială instituită odată cu sfârșitul monarhiei habsburgice – când fostul teatru și fosta operă a Curții Imperiale (k.k. Hofburgtheater, actualul Burgtheater și k.k. Hof-Operntheater, astăzi Opera de Stat din Viena) intră în 1919 în posesia Republicii – reglementează sarcinile și funcționarea teatrelor federale până în zilele noastre. În forma sa organizațională actuală, compania federală de teatru Bundestheater-Holding activează între Ministerul de Cultură și companiile individuale Burgtheater, Opera de Stat, Volksoper și ART for ART, fostele ateliere de teatru federale. Cu cele trei clădiri ale sale

(construcția din 1988 de pe Ringstrasse fiind cea principală, la care s-au adăugat în 1922 Akademietheater și Kasino am Schwarzenbergplatz), Burgtheater este Teatrul Național Austriac. Cu peste 800 de reprezentații, cel mai important teatru din țară și cel mai însemnat din întreg spațiu german înregistrează în jur de 390.000 de spectatori pe an, fiind prima adresă pentru regizorii și actorii din spațiul german și nu numai. Cel mai evident s-a văzut importanța prestigioasei instituții în 2013, când stagiunea s-a încheiat cu un deficit de 8,3 milioane de euro – ceea ce a atras după sine demiterea regizorului Matthias Hartmann din funcția de director de către Ministrul Culturii. Un eveniment fără precedent în istoria de 240 de ani a teatrului! Demiterea s-a soldat, pentru Hartmann, chiar și cu interdicția de a mai trece pragul teatrului pe care îl conducea din 2009 și în care, ca regizor, avea de finalizat câteva spectacole.

Pe lângă teatrele federale, celelalte două teatre mari din Viena funcționează cu ajutorul subvențiilor primite din partea Republicii Austriece și a municipalității vieneze. Fondat în 1889 de către o asociație de cetățeni, Volkstheater (teatrul popular) a fost creat deliberat în opoziție cu teatrele Curții Imperiale. Cu programul „Volkstheater in den Bezirken”, Volkstheater este singura instituție ce se deplasează în turneu în peste 19 spații de joc din 14 districte

aflate în afara centrului orașului. Fondat în 1788, Theater der Josefstadt este cel mai vechi teatru al capitalei austriece. Printr-un sistem inteligent de abonamente fidele, instituția atinge, în fiecare an, o audiență de peste 300.000 de spectatori. Pe lângă clădirea principală, teatrul dispune din 1910 de o locație numită Kammerspiele. Din 2006 devine un spațiu pentru comedie urbană contemporană, aici fiind montați în principal autori contemporani care tratează subiecte relevante din punct de vedere sociopolitic cu umor, ironie și lejeritate. În statele federale, instituțiile mari ce funcționează în sistem de repertoriu desfășoară, de obicei, activități complexe, deservind mai multe genuri (operă, dramă, concerte, teatru pentru copii și tineret). Este cazul teatrelor Bühnen Graz, Landestheater Linz, Tiroler Landestheater din Innsbruck, Landestheater Salzburg, Stadttheater Klagenfurt, Vorarlberger Landestheater și Landestheater Niederösterreich din St. Pölten.

Pe lângă scenele mari, la Viena activează o serie de teatre mici și mijlocii, care își concep pe de-o parte propriul program și, pe de altă parte, colaborează regulat cu trupe independente, oferindu-le acestora prin urmare și spații de joc în capitală. Un astfel de exemplu este Schauspielhaus Viena (fondat în 1978) care, începând cu anii 1990, s-a specializat pe promovarea tinerilor autori. Sub eticheta Theaterallianz, Schauspielhaus cooperează cu teatre mici și mijlocii din statele federale, precum Theater Phönix din Linz, Schauspielhaus Salzburg, Theater KOSMOS din Bregenz, klagenfurter ensemble și Theater am Lend din Graz. Un alt exemplu este Theater Drachengasse (fondat în 1981), unde se montează în principal piese contemporane și se acordă o deosebită atenție subiectelor relevante din punct de vedere sociopolitic. Kosmos Theater din Viena are o caracteristică aparte. Fondat în anul 2000 ca „Centru de Artă și Politică dedicat în mod explicit artistelor”, țelul său este să promoveze



vocile feminine, pentru a realiza astfel un echilibru al egalității de gen. Cu toate că lista nu este nici pe departe exhaustivă, voi mai menționa Tanzquartier Wien (TQW), brut, Dschungel, Werk-X, WUK, Vienna's English Theatre, Schubert Theater – teatrul de păpuși pentru adulți și Theater Nestroyhof Hamakom, care amintește de cultura evreiască bogată a districtului în care este amplasat.

### Pe scurt despre festivaluri

În Austria există, mai ales în lunile de vară, un număr mare de festivaluri de muzică și teatru. Cele mai multe promovează turismul, cum ar fi Festivalul Mörbisch, sau răspund nevoilor culturale regionale, precum Festivalul de Teatru din Austria Inferioară, ce prezintă un program de divertisment în aer liber orientat către comedii, operete și spectacole de operă opulente. Cu Salzburger Festspiele (mijlocul lunii iulie până la sfârșitul lui august) și Wiener Festwochen (mai / iunie), Austria propune două dintre cele mai importante festivaluri internaționale din domeniul artelor spectacolului. Fondat în 1920 de Hugo von Hofmannsthal și Max Reinhardt, oferta Salzburger Festspiele cuprinde producții de operă și teatru coproduse în mare parte cu teatre autohtone sau din străinătate, precum și concerte ale renumitei orchestre Wiener Philharmoniker. Deschid aici o paranteză, pentru a adăuga că același regizor Max Reinhardt pune în 1928 la Viena bazele celei mai prestigioase școli de actorie și regie din spațiul german, ce poartă, în mod simbolic, numele fondatorului său: Max Reinhardt Seminar.

Dar să revenim la festivaluri. Cu peste 200 de reprezentații, Wiener Festwochen înregistrează anual în jur de 50.000 de spectatori. Sub directoratul său care a durat din 1998 până în 2013, regizorul elvețian Luc Bondy a poziționat festivalul la nivel internațional ca eveniment al artelor spectacolului. Pe lângă aceste

manifestări tradiționale există și festivaluri ale căror programe sunt orientate către producții contemporane sau forme noi ale artelor spectacolului (steirischer herbst, ImPulsTanz Viena și Festivalul Dunărean din Austria Inferioară).

### Direcții (estetice) inovatoare

În ultimii ani se observă tot mai mult o tendință către forme mai performative chiar și la teatrele mari. „Căutând noi direcții estetice, părăsind mainstream-ul și expunându-mă unui anumit risc” – astfel și-a exprimat intențiile Martin Kušej la preluarea direcțiunii Burgtheater în septembrie 2019. După ce a fost, timp de opt ani, directorul Residenztheater München, regizorul cu rădăcini slovene în vârstă de 58 de ani născut în statul federal Carintia, promite publicului vienez un „program adecvat, contemporan”, care să facă dreptate diversității orașului. „Austria este un mix al multor culturi și este definită de această diversitate”, spune Kušej. Multilingvismul este unul dintre obiectivele sale principale. Iar aceasta se remarcă cel mai pregnant prin extinderea ansamblului actoricesc cu artiști a căror limbă maternă nu este germana. Un demers foarte riscant, căci publicul își iubește vedetele de la Burgtheater, de la care este obișnuit cu un limbaj cât se poate de „limpede”. Martin Kušej aduce inovații și în domeniul regizoral: artiști din treisprezece țări urmează să monteze la renumitul teatru

din capitala austriacă. Pe afiș se află nume noi: Itay Tiran – actor și regizor israelian, Ene-Liis Semper și Tiit Ojasoo – fondatorii estonieni ai fostului teatru NO99, regizorul islandez Thorleifur Örn Arnarsson și multi alții. Mai nou, oferta Burgtheater nu constă doar din simple producții – multe dintre acestea fiind dramatizări de romane, o constantă în programul teatrelor din spațiul german –, ci și din serii interdisciplinare de dezbateri. Astfel, în februarie 2020, odată cu montarea sa după *Hamletmaschine* al lui Heiner Müller, regizorul Oliver Frlić va coordona timp de două luni, împreună cu filosoful și activistul Srećko Horvat, discuții ce vor avea în centru Europa secolelor XX și XXI.

O schimbare mult mai radicală se anunță la Volkstheater în toamna acestui an, când Kay Voges o va succede pe Anna Badora în funcția de director. Badora s-a străduit încă din 2015 să re poziționeze instituția în scena vieneză. Însă „modernizarea” prea rapidă a repertoriului a condus la pierderea unui număr mare de abonați, ceea ce a accentuat problemele de subfinanțare cu care se confruntă Volkstheater la ora actuală. Cu atât mai provocator pare anunțul lui Kay Voges. Regizorul german de dramă și operă care este de zece ani directorul Schauspiel Dortmund își dorește ca Volkstheater să devină „cel mai progresist teatru din Austria”, în orice caz din punct de vedere digital.



Schauspielhaus Viena • foto: Schauspielhaus

### ENG

There are many similarities between the Austrian and the German Theatre. The strongest connection between the two of them is the similar theater system. There are federal theaters (Bundestheater), big theaters (Großbühnen) and theaters collaborating mainly with independent companies. Irina Wolf summarizes in this article the funding system, the collaboration between institutions, the festivals and the innovative directions in Austria announced by the new director of the Burgtheater, Martin Kušej, and the future director of the Volkstheater, Kay Voges.



# Titani ai teatrului austriac contemporan

10

Eleonora RINGLER-PASCU

*Triada Thomas Bernhard, Peter Handke, Elfriede Jelinek cuprinde trei personalități singulare ale teatrului austriac contemporan, fiecare dintre cei trei titani reprezentând un fenomen literar cu totul aparte. Prezența masivă a creațiilor lor dramaturgice pe scenele lumii se datorează regizorului Claus Peymann, în special din perioada sa ca director la Burgtheater din Viena, atunci când a lansat piesele acestor dramaturgi contemporani, atrăgând atenția asupra lor.*



Heldenplatz, Th. Bernhard • foto: APA - Robert Jäger

**Thomas Bernhard** (1931-1989), scriitor austriac contemporan, are faima unui rebel, unui scriitor provocator, unui nonconformist prin vocație, unui stilist desăvârșit, unui virtuoz al textului. Teatrul înseamnă pentru Bernhard un proces mental, pe care-l transpune în coduri teatrale. În lumea scenei personajele sunt copleșite de situații tragicomice și trebuie să recunoască, într-un final, eșecul căruia le sunt supuse. Metoda specifică de expunere a procesului de dezintegrare și a eșecului constă în stereotipia verbală și gestuală, în automatisme de marionetă, realizate prin accentuarea situațiilor tragicomice. Dramaturgul descrie existența umană drept un act teatral și consideră viața cotidiană o comedie. O fațetă deosebită a textelor sale o reprezintă „hilarul”, acel râs sarcastic provocat de situațiile tragicomice ale personajelor care se zbat într-o lume lipsită de sens, în încercarea de a-și depăși izolarea autoimpusă care le conduce spre eșec. În textele dramatice comicul și tragicul sunt omniprezente, iar mecanica lor este în așa fel transpusă, încât opoziția dintre comedie și tragedie se pierde, astfel încât se poate vorbi despre o comedie cu trăsături tragice, sau despre

o tragedie cu trăsături comice. Comicul se manifestă prin provocarea hilarului, iar comedia este singura care-l poate controla. Hilarul legitimează existența comicului și, totodată, anulează tragedia ca metodă. Se poate constata o relație strânsă a hilarului cu bufoneria, în această relație profilându-se un program special al râsului („Lachprogramm”), înrudit cu teoria hilarului la Schopenhauer.

Teatrul lui Bernhard pulsează de viață și idei, cu personaje care, în pofida răcelii și agresivității lor, se impun prin vitalitate, dar și prin expresia convingătoare a vieții lor interioare, redată printr-o mixtură de tonuri tragice, comice și tragicomice. În scene construite cu exactitate, în constelații complexe, prind contur situații dramatice exemplare, preponderent relații de interdependență maladivă, de atașamente nocive sau infirmități care se condiționează pentru a se anihila în cele din urmă. De fapt, avem de-a face cu o psihoanaliză de tip „iubire-ură”, finalitatea relațiilor fiind mereu eșecul.

Cel mai controversat text dramatic al său este *Heldenplatz*, (Piața Eroilor, 1988), o piesă de referință, ce tematizează în profunzime faptele istorice zguduitoare din 15 martie 1938, când în inima Vienei se petrecea anexarea Austriei. Dramatizarea unor aspecte politice se petrece pe fundalul istoriei familiei Schuster, martora evenimentelor, care va marca existențele fiecărui membru în parte. Memoria individuală cât și cea colectivă, ancorată în catastrofele istoriei, va bântui personajele care nu mai înțeleg lumea. Protagonistii explorează prezentul și trecutul în încercarea de a înțelege semnele timpului. Discuțiile interminabile se concentrează asupra tragediei produse, de fapt rezultatul gândirii pesimiste față de mersul istoriei

care tinde să se repete. În fața acestei stări de fapt nu există altă formulă de a reacționa decât cea a protestului și a revoltei, chiar dacă se manifestă într-o formă radicală. Teatrul adevărului se întâlnește cu ficțiunea, istoria reală cu istoria imaginată a unei familii, de fapt, în viziunea lui Bernhard, un semnal de alarmă vehement față de mentalitatea nazistă și pericolul revenirii acestuia.

**Peter Handke**, născut în 6 decembrie 1942 la Griffin, în landul Carinthia din Austria, stabilit în Chaville, în apropiere de Paris, este considerat un „enfant terrible”, un „tânăr furios”, un „clasic timpuriu”, reprezentant al curentului „noua subiectivitate”, respectiv „New Age”, autor al „modernismului târziu”, scriitor „postmodernist”; dar în realitate scriitorul se sustrage etichetărilor contradictorii, pe care i le impune critica de specialitate. Originalitatea scriiturii autorului austriac constă într-o continuă căutare de noi forme de exprimare, tema căutării și pelerinajului structurând toate scrierile sale. Mereu în contratimp cu moda, el știe să fascineze prin profunzimea gândirii și frumusețea aproape sacră a cuvântului, reabilitat la adevărata sa putere de expresie. Scriitura este în viziunea lui Handke identică cu drumul, mișcarea scriiturii fiind reprezentată metaforic prin imaginea unui fluviu șerpuitor, element vizual ce amintește de teoriile despre labirint ale lui Umberto Eco. Totodată se observă o apropiere de viziunea lui Roland Barthes asupra unicității operei, prin referințele la lectura devenită aventură în spațiul deschis al operei, un spațiu ambiguu și duplicitar, a cărui duplicitate este asigurată de însăși polisemia textului. Tehnicile de scriere preferate ale dramaturgului sunt jocul cu limbajul și cu structurile dramatice, pluralitatea de stil și multicodearea.



Die Schutzbefohlenen • foto: Reinhard Maximilian Werner

În lumea teatrului Handke se remarcă prin piesa revoluționară *Publikumsbeschimpfung* (Injurie la adresa publicului, 1966), un gen de teatru epic ce sfidează teatrul convențional, un fel de „antiteatru”, un model de comunicare dramatică în care teatrul se dublează pe sine, citându-și propriul discurs prin metoda negării. Trilogia, din care fac parte piesele de teatru *Das Spiel vom Fragen oder Die Reise ins sonore Land* (Jocul de-a întrebatul sau Călătoria în țara sonoră, 1989), *Die Stunde da wir nichts voneinander wußten* (Ora la care nu știam unii de ceilalți, 1992) și *Zurüstungen für die Unsterblichkeit* (Înarmare pentru nemurire, 1997), reprezintă propuneri dramatice în proză, cu o poetologie proprie, axată pe triada specifică pentru actul scrierii care se identifică la rîndu-i cu actul creației, la care cititorul/spectatorul participă în mod direct în calitate de martor. A scrie și a recepta devin momente simultane în actul de creație al unui spațiu textual, în care scriitura și lectura sunt înțelese ca reciproce și simultane, reprezentînd un ideogram al gândirii moderne și al noilor structuri textuale care reflectă asupra propriei lor produceri. Piesa cea mai recentă *Die Unschuldigen, ich und die Unbekannte am Rand der Landstraße* (Nevinovații, eu și necunoscuta de pe marginea drumului, 2015), un text epic-filozofic, provocator prin tematica abordată și totodată extrem de poetic, este o reală pledoarie pentru libertatea povestirii, un garant pentru un spațiu al libertății gândirii poetice. Premiul Nobel pentru Literatură pe 2019, acordat scriitorului



Am Königsweeg • foto: Alexi Pelekanos

austriac Peter Handke, reprezintă recunoașterea originalității operei sale – „o operă marcantă care, cu ingenuitate lingvistică, a explorat periferia și specificitatea experienței umane”.

**Elfriede Jelinek**, născută în 20 octombrie 1946 în Mürrzuslag, în landul Stiria din Austria, s-a impus prin creații multiple – romane, piese de teatru, eseuri, librete, scenarii de film, traduceri – majoritatea fiind texte provocatoare, ceea ce a dus la receptarea autoarei ca scriitoare cu un discurs politic vehement și critic. Prin poziția critică Jelinek dorește să demonstreze că scrierea în sine poate funcționa drept formă de rezistență, deoarece îi oferă libertatea de a-și exprima opinia asupra problemelor sociale și politice actuale, chiar foarte actuale. Asemenea unui seismograf, sensibila autoare preia problemele acute, sesizează catastrofele umane, le tematizează și reușește în acest fel să provoace iritări atât în Austria cât și pe plan mondial.

O radiografie a textelor sale dramatice demonstrează acea estetică specifică, ce se manifestă în așa numitele „drame secundare”, cum le definește autoarea. Îmbinarea diverselor texte prin metoda intertextualității apelează la strategii estetice și politice, asociate cu manifestări ale deconstrucției, fragmentării, ambivalenței, palimpsestului ș.a. Astfel textul secundar, parazit, generează în combinație cu textul primar noi forme intertextuale. Încercarea de-a explora posibilele tangențe între textul primar și drama secundară se dovedește a fi o reflectare asupra unui alt teatru, desprins din tradiția europeană, în căutarea unor noi mijloace de expresie. Teatrul poate fi din nou brizant și extrem de politic, ceea ce demonstrează piesa

*Die Schutzbefohlenen* (2013) prin tonul critic la adresa politicii referitoare la problema refugiaților, punctul de plecare fiind situațiile catastrofale din Lampedusa. Astfel este tematizat discursul disimulat despre drepturile omului în societatea contemporană, în comparație cu idealul umanist utopic al antichității, apelând la tragedia antică *Rugătoarele* de Eschil.

Cu piesa *Am Königsweeg* (Calea regală, 2017), premiera absolută la Deutsches Schauspielhaus Hamburg, Elfriede Jelinek obține premiul Mühlheimer Dramatikerpreis, textul fiind ales drept piesa anului, anunțat de revista *theater heute*. Autoarea elaborează imaginea complexă a lumii financiar-politice, proiectată pe mituri antice și structuri shakespeariene. De la Creon la Oedip, de la Richard la Lear se deschide calea regală spre arhetipul capitalist – prin analogie poate fi recunoscut Trump, întruchiparea dictatorului modern. Accentul se îndreaptă spre discursul despre adevăr și neadevăr, subliniind nesiguranța, neputința și neajutorarea unei lumi scăpate de sub control, în care domină orbirea oedipală.

Anul 2020 pregătește premiera piesei *Schwarzwasser* la Wiener Akademietheater, o nouă provocare cu referiri la afacerea Ibiza, o pagină controversată din istoria contemporană a politicii austriece. Autoarea reușește să îmbine în mod virtuos actualitatea cu drama antică, de data aceasta apelând la *Bacantele* de Euripide, în dorința de-a atrage atenția, prin comparație, cât de repede se pot extinde idei populiste de dreapta și cât de nociv este efectul acestora.

Atribuirea premiului Nobel pentru Literatură 2004 demonstrează meritele autoarei austriece, datorat „cursul[ui] muzical al registrelor în romanele și dramele sale, care cu o pasiune verbală unică în felul său dezvăluie absurditatea și constrângerea clișeeilor sociale”.

Miniportretele celor trei titani ai teatrului contemporan austriac sunt un îndemn spre a ne apropia de creațiile lor, aflate la cumpăna între poetic și politic.

## ENG

Eleonora Ringler-Pascu writes about three titans of the Austrian contemporary theater: Thomas Bernhard, Peter Handke, Elfriede Jelinek. Each one represents a different literary phenomenon. The omnipresence of their dramaturgic creations on world's stages correlates with the director Claus Peymann, especially during his time as director of the Burgtheater, when he launched the playwrights of these three writers. Ringler-Pascu states that this article is an invitation for the readers to approach their creations, stretching the political and poetic spectrum.

# Suntem musical

Andrei POPOV

12



Al cincilea anotimp • foto: Barbara Pálffy

Când auziți pronunțându-se „Viena” sau „Austria”, cu ce le asociați în mod reflex? Probabil cu Mozart, Strauss, vals, operă, concertul de Anul Nou, pe scurt, cu muzica. Dacă v-au venit în minte împărăteasa Elisabeth – Sissi – sau Imperiul Habsburgic, palate, opulență, strălucire, dar și un oarecare dramatism, e bine să știți că, de fapt, tot la muzică ați ajuns. Mai precis, la același cuvânt, însă ușor modificat: Viena este, desigur, capitala muzicii, dar, mai nou, este și centrul continental al musicalului.

La ora actuală, Viena este cel de-al treilea producător și exportator mondial de spectacol de teatru muzical, după New York și Londra, luând în considerare numărul producțiilor originale create aici și licențiate în străinătate. În toate marile orașe culturale austriece, în toate festivalurile importante ale țării sunt programate și producții de musical, de dimensiuni variabile dar care se supun aceluiași draconice imperative de calitate. Desigur, vorbim despre o industrie în cel mai adevărat sens al cuvântului, cu un joc subtil al cererii și al ofertei. Aceasta nu se concepe, însă, doar ca un instrument care generează numai un profit comercial, ci și ca un produs cultural

de masă menit atât să completeze o ofertă culturală generală, ce ar putea fi considerată elitistă și scumpă, cât și ca o poartă de acces spre cultura zisă înaltă, un instrument de popularizare și de orientare a publicului spre aceasta.

Atracția publicului austriac pentru acest gen ține de tradiție. Opera și opera comică populară – genuri care aduceau, însă, împreună toate clasele sociale – fac parte din patrimoniul istoric al Austriei. Preferate de public pentru accesibilitatea muzicii și pentru subiectele apropiate de viața oamenilor obișnuiți, cele două s-au afirmat ca alternative la opera și muzica cultă, ca un fel de spațiu artistic intermediar între acestea din urmă și muzica de divertisment „populară”. Instituționalizarea lor ca genuri de sine stătătoare, acceptate ca parte a unui sistem cultural public stratificat, dar la care să aibă acces teoretic toate păturile sociale, își găsește expresia în intrarea lor în repertoriile așa-ziselor „opere populare”, din multe țări europene. Între acestea, Volksoper din Viena (înființată în 1903) este și azi unul dintre teatrele de profil cele mai active și prestigioase din Europa.

Teatru public de repertoriu, Volksoper practică o politică de prețuri accesibile tuturor buzunarelor, ceea ce o menține printre atracțiile orașului, atât printre localnici cât și printre turiști. Propune toate subdiviziunile teatru muzical de masă – operă, operetă și musical –, dar spectacolele sale rămân, în majoritate, într-o abordare tradiționalistă, oarecum desuetă, mai ales în ceea ce privește musicalul. Dacă tot ceea ce înseamnă montare de operă este realizat în cheie contemporană adesea minimalistă, când vine vorba de musical sunt preferate, de obicei, lucrările „de patrimoniu” îndeosebi americane, din prima jumătate a secolului 20, foarte adesea în înscenări clasice, de-a dreptul muzeale. În ultimii ani, principala excepție de la această regulă a reprezentat-o *Al cincilea anotimp*, un musical rock cu totul original, despre viața lui Antonio Vivaldi, compus de Christian Kolonovits. Spectacolul are o pronunțată dimensiune educativă deoarece reconstituie epoca și contextul creației marelui preclasic pe înțelesul tinerelor generații, explicând existența agitată și amară a „preotului roșu” printr-o analogie – deloc forțată – cu experiențele starurilor pop-rock de top, din zilele noastre.

Construit pe structura suitei „Anotimpurilor” și a operelor baroce, *Al cincilea anotimp* este una dintre cele mai mari reușite ale musicalului austriac contemporan, atât prin dificultatea partiturii (necesitând voci capabile să treacă de la cântul de operă la emisia rock uneori în timpul aceluiași număr muzical), coerența dramaturgică cât și prin complexitatea personajelor. Cu un succes enorm la public, îndelung lăudat și, în cele din urmă, premiat de critică, musicalul lui Christian Kolonovits va rămâne, cel mai probabil, doar în spațiul austriac și german și nu va beneficia de sistemul de licențiere care permite unei lucrări de gen să fie exportată ca producție, nu doar ca text și muzică. Pentru că Volksoper rămâne, în definitiv, un teatru de repertoriu.





Elisabeth, Schönbrunn • foto: Herwig Prammer

Deși poate părea surprinzător, musicalul vienez este, în parte, un serviciu public, dar – pentru o anumită ramură a sa – cu forța unei afaceri private prospere, racordată la așteptările pieței, dar cu clarviziune strategică. De altfel, acest gen performativ a devenit unul dintre brandurile turistice ale Vienei și este promovat ca atare de strategiile culturale și turistice ale autorităților. Principalul vehicul al acestei povești de succes „made in Austria” este Vereinigte Bühnen Wien (literal – Uniunea Teatrelor din Viena), o companie care face parte din Wien Holding, grup public cu management și organizare private. VBW reunește trei teatre, două specializate în musical (Ronacher și Raimund) și – poate neașteptat pentru o societate aparent orientată prioritar spre partea comercială a artelor spectacolului – unul dedicat operei baroce și contemporane (Theater an der Wien).

Se montează titluri internaționale celebre ale repertoriului de musical, dar motorul expansiunii producătorului vienez sunt producțiile originale, comandate unor autori și compozitori austrieci și străini cu mare experiență în domeniu. Și nu cu orice subiecte, ci plecând, într-o anumită măsură, de la patrimoniul istoric și cultural al țării. Demersul nu are nicidecum intenția de a hrăni vreo înclinație naționalist-paseistă – din contră, istoria este utilizată aici pentru a atrage atenția asupra condiției omului modern și a problemelor societății contemporane, oglindite metaforic în istoriile unor personalități individuale excepționale ale trecutului (precum împărăteasa Sissi – *Elisabeth* –, fiul său, tragicul prinț *Rudolf* sau geniul neînțeleș *Mozart*), în marginalitatea exclușilor (*Dansul vampirilor*), sau în clișeele despre propria țară (*I am from Austria*). Mai mult decât atât, creațiile respective nu

fac doar să se inspire din toată această moștenire – ele conțin referințe clare la modernitatea situațiilor istorice și invitații implicite la a redescoperi, la fața locului, originalitatea patrimoniului ce a servit de pretext teatral.

*Elisabeth*, cea care a deschis seria succeselor, dar și toate celelalte titluri – și încă multe altele – sunt piese cu dramaturgie complexă și planuri suprapuse, foarte solicitante performativ la toate nivelurile (deși confirmând separația clasică instituită de operă, între dimensiunea actricească și vocală, pe de o parte, și cea coregrafică, pe de alta), servite de montări cinematografice, spectaculoase și imaginative, întotdeauna ancorate în prezent, cu mecanisme tehnice extrem de elaborate, menite însă să pună în valoare factorul uman și nu să evolueze ca personaj distinct. Toate aceste producții au devenit fenomene în Austria, generând sute de mii de intrări și cereri de reprezentare în afara granițelor.

Conceptul „calitate Broadway cu Wiener Flair” a făcut ca grupul VBW să aibă astăzi operațiuni pe trei continente, iar spectacolele sale realizate în sistem de licență să se joace în mai mult de 80 de orașe din peste 20 de țări, în 16 limbi. Peste 25 de milioane de spectatori au văzut aceste producții. Între care și românii ce umpleau până la refuz, în

2011-2012, fosta sală a Teatrului Național de Operetă și Musical „Ion Dacian” din București, la unul dintre spectacolele-reper de musical ale ultimilor trei decenii, *Rebecca*, în regia lui Attila Béres, realizat în coproducție cu Teatrul de Operetă din Budapesta, pe o licență VBW. Versiune scenică a celebrului roman de Daphne du Maurier și a filmului cult realizat de Alfred Hitchcock, *Rebecca* este creația libretistului Michael Kunze și a compozitorului Sylvester Levay. Un duo artistic îndelung rodat (din 1972) ce se află – complet sau parțial – la originea celor mai multe dintre succesele internaționale ale Vereinigte Bühnen Wien, încă de la apariția primului lor hit, *Elisabeth* (peste 11,5 milioane de spectatori în lume).

Povestea de succes a musicalului austriac se confirmă, an după an, într-un stil și un ritm proprii, desăvârșindu-și identitatea prin contrast cu musicalul anglo-saxon și cu stereotipul care îl mai asimilează și azi cu *Sunetul muzicii*, desigur în afara spațiului de limbă germană.

„Sunt muzică”, spune Mozart într-una dintre piesele lui Kunze și Levay, ca un fel de punere la punct subtilă, întorcând clișeu în propriul beneficiu. „Suntem musical”, afirmă producătorii austrieci din domeniu și nimeni nu poate contrazice argumentele pe care le au de partea lor.

## ENG

Vienna is the European capital of musicals and the third producer and exporter of musicals after New York and London. The audiences' to this type of performance is strongly connected to tradition, states Andrei Popov, and it has become a touristic brand. The main promoter of this genre is Vereinigte Bühnen Wien (literally – The Theater Union of Vienna) including two theatres specialized in musicals – Ronacher și Raimund – and Theater an der Wien.

# Michaela Preiner: „O ședere la Viena este un „must” pentru dansatorii contemporani”

14

Interviu de Cristina MODREANU



foto: Antonia Renner

**Aveți o bună cunoaștere ca observatoare a unor faimoase festivaluri și evenimente precum Impulstanz și Tanzquartier: cum contribuie festivalurile de dans și performance la dezvoltarea scenei din Austria? Sunt ele un context bun pentru ca performerii să interacționeze unii cu alții, cu programatori internaționali și colegi de peste granițe sau sunt mai degrabă importante pentru creșterea audienței locale?**

Când vorbim despre Impulstanz și Tanzquartier vorbim despre două instituții foarte diferite care există în Viena de foarte mult timp. Fiecare dintre ele au o abordare specială. Impulstanz a fost fondat în 1984, iar în primii patru ani oferea numai workshop-uri. Asta a rămas valabil până azi, dar din 1988 oferta a fost extinsă prin adăugarea unui program de performance-uri. Atât numărul de workshop-uri cât

și numărul de performance-uri a crescut imens de atunci încolo. În 2019 au fost ținute 250 de workshop-uri și 50 de performance-uri. Festivalul se concentrează nu numai pe educație și cercetare, ci mai presus de toate pe creșterea unei rețele profesionale internaționale. În vară, o ședere la Viena este un „must” pentru dansatorii contemporani dinăuntrul și din afara Austriei. În anii din urmă, atmosfera relaxată este cea mai bună experiență în workshop-urile ținute în spațiile de la Viena Arsenal. Porțile sunt deschise pentru toți cei interesați să afle cum se desfășoară aceste ateliere.

Tanzquartier – pe scurt TQW – a fost fondat de artiști locali și și-a găsit locul în Museumsquartier (districtul muzeal) în 2001 sub umbrela Muzeului de Artă („Kunsthistorisches Museum”) și a Muzeului de Istorie Naturală („Naturhistorisches Museum”). TQW are birouri, trei studiouri, o bibliotecă și o mediatecă și mai folosește Hall G pentru spectacole. Gândită ca un spațiu pentru scena locală de dans și rămasă astfel până azi, TQW a dezvoltat și un spațiu de întâlniri internaționale pentru dansul contemporan. Pe lângă spectacole, sunt oferite ateliere care sunt organizate pe perioade lungi de timp, chiar câteva luni în unele cazuri. În afara unei vacanțe de vară, TQW este deschis pe tot parcursul anului.

În faza lor de fondare, atât Impulstanz cât și TQW au reacționat în mod explicit la cerințele locale de a oferi oportunități de antrenament pentru profesioniștii de dans. Dar ambele instituții s-au deschis destul de repede și au atras colegi din alte țări. Asta nu e surprinzător, din moment ce Viena este un loc extrem de potrivit pentru asemenea scopuri. Ca centru plasat între Est și Vest, orașul are o geografie favorabilă dar mai mult decât atât a fost un „melting-pot” de culturi încă din timpul monarhiei, iar oamenii care au trăit aici au avut mult de-a face cu străinii.

**Sunteți și un martor atent al scenei transdisciplinare, așa cum poate fi ea observată în Austria în cadrul unor evenimente precum brut, aktionstheater ensemble sau Steirischer Herbst Festival. Ce părere aveți despre tendința teatrului european de a folosi mijloace performative pentru a comenta „acum și aici”, paradoxurile lumii contemporane?**

Acestea sunt entități care au structuri complet diferite. Totuși, e adevărat că toate împărtășesc dorința de a aduce arta performativă pe scenă. *aktionstheater ensemble* care și-a celebrat cea de a 30-a aniversare în 2019 joacă un rol diferit de *brut* sau *Steirischer Herbst*. Directorul Martin Gruber a creat acolo o amprentă foarte personală. Conform definiției lui, *aktionstheater ensemble* ne arată „bătăliile vieții”. Seri individuale sunt dedicate unor fenomene particulare. Gruber lucrează cu echipe fie în întregime feminine, fie în întregime masculine, fie mixte, în funcție de tema pe care o abordează. Membrii ansamblului contribuie cu propriile experiențe, pe care Gruber le încorporează apoi în text și regia lui. Pentru un public străin nu e ușor de urmărit un spectacol pentru că, așa cum se întâmplă și în cazul spectacolelor umoristice sau de cabaret, *aktionstheater ensemble* lucrează cu sensibilități și nuanțe care, în ciuda structurii lor globale, au totuși un caracter foarte național.

Festivalul *Steirischer Herbst*, pe de altă parte își asumă un rol de pionier în Austria de mulți ani încolo. Fondat în 1968 este cel mai vechi festival dedicat exclusiv formelor artistice contemporane. Teatru, arte vizuale, film, literatură, dans, muzică, arhitectură, performance, noile media și teorie sunt toate prezente și constituie conținutul evenimentelor din Graz în septembrie și octombrie. Unul dintre cele mai spectaculoase și puternice evenimente publice a avut loc în 1988, la 50 de ani după anexarea Austriei de către Germania lui Hitler.

Artistul german Hans Haacke a acoperit coloana barocă dedicată Fecioarei Maria dintr-o proeminentă piață centrală cu o panouri acoperite de țesătură roșie pe care erau printate svastici și inscripții. Coloana a căzut victimă unui atac arsonist în timpul festivalului. Autorii atacului, Naziști și Neo-naziști au fost prinși și condamnați dar acțiunea a provocat un val istoric de revolte în oraș, care nu ar fi avut loc fără această contribuție artistică.

Cea de a treia instituție despre care mă întrebați, brut, are sediul – cel puțin până acum – într-o mică anexă a Künstlerhaus din Viena, exact vis-a-vis de faimosul Musikverein<sup>1</sup>. O recentă reorientare a clădirii care va găzdui în viitor o colecție de artă contemporană mutată la Albertina de către proprietari privați face imposibilă orice precizare cu privire la viitorul sediu al brut. Deocamdată, brut se împarte într-un total de 7 locații separate, ceea ce demonstrează dorința de neoprit a acestei instituții culturale de a rezista, în ciuda adversităților. Brut este o platformă dedicată performance-ului și un loc de producție pentru arta performativă care se distinge prin faptul că multe dintre producțiile prezentate sunt invitate. Din 2007 când a fost înființat brut a invitat peste 450 de producții. Dat fiind faptul că locațiile cu care lucrează sunt de obicei mici, multe producții au avut un caracter intimist. Pentru a reveni la întrebarea inițială: domeniul performance-ului are o puternică tradiție în Austria. „Acționismul vienez” din anii 60, cu nume ca Günther Brus, Hermann Nitsch, Otto Mühl și Rudolf Schwarzkogler a forțat granițele artei vizuale înspre arta performativă, așa cum o știm azi în zona teatrală sau de dans. Prin

1. Cunoscută sală de concerte din Viena



foto: Stefan Hauer

urmare nu e deloc surprinzător că în Austria performance-ul nu mai este de mult considerat un act de pură avangardă, ci este o arie independentă de oferte culturale având la activ decenii de dezvoltare. În opinia mea, grație structurii sale non-restrictive, performance-ul are un potențial mult mai mare de a comenta paradoxurile lumii contemporane pe care le menționați, decât convenția teatrală. Totuși, trebuie spus că numai un mic procent de spectatori de teatru sunt interesați cu adevărat de performance. E adevărat că fiecare performance trebuie să forțeze un prag al inhibiției. Acesta constă într-o teamă a spectatorilor de a participa la ceva imprevizibil și care ar putea produce disconfort.

**Nu cu mult timp în urmă ați participat la o prezentare de teatru românesc la Viena: care sunt impresiile dvs despre Jurnal de România, proiectul regizoarei Carmen Lidia Vidu, vi s-a părut un mod consistent de a înțelege această parte de lume care este România? Altfel spus, credeți că teatrul poate fi o modalitate de comunicare, un mod mai bun de a ne înțelege unii pe alții ca popoare europene?**

Da, vreau să subliniez cu putere faptul

că am înțeles mai bine România după ce am văzut spectacolele semnate de Carmen Lidia Vidu. Am avut norocul să văd două dintre producțiile ei la Viena și pe al treilea la Timișoara și am fost foarte impresionată de abordarea ei teatrală. Mi-a venit în minte imediat comparația cu *aktionstheater ensemble* care, așa cum face și Vidu în seria ei *Jurnal de România*, acționează în plan postdramatic. Totuși, producțiile ei diferă considerabil de cele austriece, neavând acel al doilea nivel pe care îl pot înțelege numai cei care au trăit într-o anumită cultură și care poate fi înțeles numai de cei ancorați în acea cultură. Acesta este marele avantaj în cazul *Jurnalului de România*, faptul că e Vidu a reușit să redea o înțelegere a istoriei care nu poate fi găsită în nici o altă formă de comunicare pentru cei străini de cultura română. Părerea mea despre epoca de dinainte și de după România s-a schimbat considerabil grație acestor producții. Am devenit și foarte conștientă de cât de puternic este influențată acceptarea experimentării istoriei de forma în care ea este comunicată. În același timp, am înțeles de ce teatrul are o poziție morală specială. Pentru că povestea, care este până la urmă

## ENG

Michaela Preiner talks about the role of performance and dance festivals Impulstanz and Tanzquartier in developing the Austrian scene. Furthermore she talks about the ability of the performance to address the world's paradoxes, due to its unrestricted structure. Michaela states that she could better understand Romania's situation after watching Carmen Lidia Vidu's series *Jurnal de România* (Romanian Journal). At the end of the interview, she describes building new audiences in Vienna.





Steirischer Herbst 1988 • foto: Michael Wrentschur

creată de actori și actrițe și este în mod particular acceptată prin intermediul lor, ar putea la fel de bine să fie însoțită de falsitate. De exemplu, prin afirmații care servesc o intenție complet diferită de cea pe care a avut-o Carmen Lidia Vidu. Nu cred că majoritatea europenilor se definesc pe ei înșiși ca europeni. Mai degrabă entitățile naționale definesc afilierea oamenilor. Cu toate acestea, astfel de spectacole în care sunt tratate, pe lângă sensibilitățile naționale, mecanisme universale precum sentimente, speranțe de viitor, dorința de libertate, nevoia de independență politică și auto-determinare sau, mai simplu, tendințele de emancipare, la orice nivel, sunt foarte potrivite în opinia mea pentru a promova identitatea europeană. O identitate care rămâne fidelă drepturilor umane și care este întărită de multe tradiții naționale care ar trebui să fie mult mai cunoscute dincolo de granițele fiecărei țări.

În acest sens, aș vrea să mă refer pe scurt și la un nou proiect teatral din Wiener Neustadt. Începând din martie 2020, compania wortwiege condusă de Anna Maria Krassnigg va juca într-un nou spațiu. Aici vor avea loc, pe lângă producțiile teatrale plasate sub umbrela *Bloody crown/ Coroana însângerată*, discuții cu experți din diferite domenii științifice și din țări diferite. Anul acesta participanții vor proveni din Austria, Slovenia și Italia. Cred că acest gen de eforturi merg și în direcția pe care ați menționat-o, anume de a oferi publicului o mai puternică identificare cu ideea europeană, prin intermediul teatrului.

#### Cum își construiesc teatrele din Viena viitorul public? Este teatrul pentru copii un mod de a face asta? Cum sunt aceste teatre implicate în viața comunității?

Spre deosebire de ce se întâmplă în Franța, de exemplu, unde toate teatrele și sălile de concert finanțate de stat sau de autoritățile locale sunt obligate să demonstreze că au un rol educativ, în Viena acest lucru este făcut pe baze voluntare. Pe de o parte, asta se reflectă în evenimente și programe educaționale conexe dedicate copiilor în teatre mari, precum Burgtheater sau Opera de Stat din Viena. Pe de altă parte, sunt câteva teatre din Viena care se adresează direct copiilor și tinerilor. Unul dintre cele mai cunoscute este Teatrul tineretului (Theater der Jugend) care are două scene și și-a menținut un program în continuă schimbare din 1964. Piesele care sunt jucate aici sunt fie bazate pe opere de literatură clasică, fie pe teme la zi. Ele sunt adaptate pentru copii și/sau pentru tineri și de obicei vizionate de clase întregi prin parteneriate cu școlile. Grație unei subvenții constante și generoase acest teatru are mijloacele de a-și menține propriul ansamblu și de a crea decoruri care îi uimesc pe tinerii spectatori. Un alt loc care merită menționat este Dschungel, care se află în Museumsquartier. Inițial, acest teatru a fost destinat activităților din jurul scenei

independente a teatrului de stradă, clowneriei și teatrului pentru copii. În timp, un ansamblu adițional, deși modest, s-a dezvoltat aici. Sub conducerea actuală a Corinnei Eckenstein se înregistrează o clară mișcare de diversificare a ofertei. Copiii și tinerii cu un background de emigranți sau cu nevoi speciale sunt implicați în mod natural în producțiile de aici. Asta înseamnă că multe spectacole sunt de fapt create împreună cu copii și tineri, care nu sunt chemați doar să asiste. Prin comparație, mulți părinți, bunici și alți însoțitori folosesc „Jungla” (Dschungel) ca loc de întâlnire primitiv unde pot petrece câteva ore într-o atmosferă plăcută de cafea în timp ce copiii se joacă împreună. Grație ofertei gastronomice, care este conectată cu Dschungel, locul e vizitat toată ziua, chiar dacă nu sunt programate spectacole.

Dacă luăm în considerare întreaga ofertă pentru copii și adolescenți – care mai numără și multe alte scene mai mici – se poate observa că în Viena se dă o mare importanță creării unei noi generații de spectatori de teatru. Asta e foarte necesar pentru că, în definitiv, copiii și tinerii sunt publicul de mâine al marilor teatre din Capitală și nu numai. Așa cum știți, și cum se va afla și din acest dosar dedicat teatrului austriac, acestea sunt foarte multe.

*Dr. Michaela Preiner s-a născut la Graz și a studiat istoria artei, antropologie și muzicologie. A publicat numeroase articole în reviste specializate precum Der Kunsthandel, Das Orchester și multe altele. În 2007 a lansat revista online European-Cultural-News care include corespondențe din Germania, Franța și Austria. Până acum, peste 1200 de articole au apărut aici, în primul rând despre teatrul contemporan, dans, muzică și arte vizuale. Michaela Preiner susține constant conferințe pe subiectele sale de specialitate în cadrul unor congrese, târguri, expoziții internaționale.*

# Noi piese din Austria: a doborî barierele, multe riscuri și puține beneficii

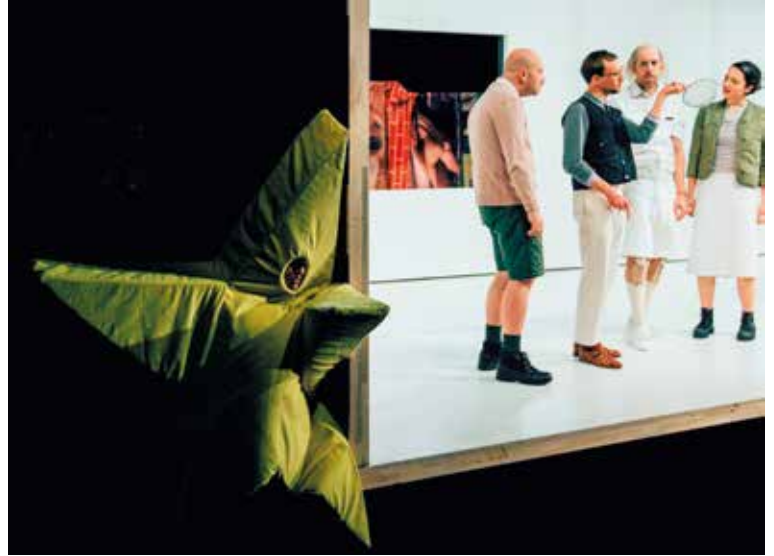
Margarete AFFENZELLER

17

Oamenii traversează granițele, în bine și în rău. Trec ilegal frontierele naționale asemeni unor invadatori, le străbat însă și într-un sens pozitiv, și anume pentru a depăși diferențele culturale. Granițele reglementează coexistența noastră și, totodată, o împiedică. Consecințele globalizării mai ales au condus la dereglarea liniilor de demarcație clasice. Cu toate acestea, eliminarea barierele – fie ele geografice, naționale sau juridice – nu înseamnă neapărat o libertate mai mare.

În textele teatrale ale celor zece autori austrieci ce fac parte din proiectul Fabulamundi – cu o vârstă cuprinsă între 27 și 53 de ani – se regăsesc neconștient referințe la această temă a granițelor. La 27 de ani, Muhammet Ali Bas, fiu al unor imigranți turci, este cel mai tânăr dintre ei. Piesa lui *Califul ne va săruta fruntea* (Der Kalif wird uns die Stirne küssen) este una dintre cele mai ritmate și amuzante din această selecție, o comedie jihadistă sub forma unei farse în genul peliculei *Pulp Fiction* de Quentin Tarantino. Peter și Ali și-ar dori să fie jihadiști, dar „talentul” lor este de ajuns cel mult pentru un videoclip pe Youtube. Bas își amplasează povestea despre gangsteri într-un bordel în care, în final, șeicul atotputernic și omul său de încredere ajung să dea socoteală. Bas se dovedește a fi un bun cunoscător al unei lumi masculine obsedată în permanență de autoreflexie, prin care prezintă marele eșec al presupușilor jihadiști asemenea unei farse nemiloase și amare. Finalul e cu adevărat crâncen.

Dar nu toate dramele austriece din Fabulamundi au o structură clasică precum *Califul ne va săruta pe frunte*. Pentru tânără generație de artiști,



Acest perete se rezumă el însuși • foto: Matthias Heschl

Elfriede Jelinek reprezintă figura de referință esențială. Textele sale fără structuri dramatice clasice seamănă cu fluxuri de cuvinte de origine incertă ce produc mai puțin acțiuni decât stări de spirit și, mai presus de toate, pun în centru chiar actul vorbirii. Sunt texte ce se încadrează în tradiția unei critici imanente a limbii care, la rândul ei, se raportează la celebrul scriitor popular Johann Nestroy. Unii autori sunt influențați și de limbajul artistic al dramaturgului austriac Werner Schwab, dispărut prematur.

## În interiorul sau în afara Uniunii Europene?

Cunoașterea concretă a problemei și dorința hotărâtă de a informa merg mână în mână în textele autoarei Maxi Obexer, la origine din Bressanone, Italia. Atât *Ajutoare ilegale* (Illegale Helfer) cât și *Nava fantomă* (Geisterschiff) se bazează

pe evenimente reale ale istoriei recente. Ambele vorbesc despre refugiații în drumul lor spre Europa. În *Nava fantomă* este vorba despre cei care au murit înecați în Marea Mediterană în 1996, sau, mai bine zis, despre mușamalizarea acestui dezastru, în timp ce în textul documentar *Ajutoare ilegale*, bazat pe interviuri, accentul este pus pe oamenii care se implică pentru solicitantii de azil în Germania, Austria și Elveția – uneori încălcând chiar legile. Și autorul vienez Volker Schmidt oferă o perspectivă deosebit de tăioasă din interiorul, respectiv din afara Uniunii Europene: în *Trilogia textilă* (Die Textiltrilogie) acțiunea este amplasată într-un viitor în care are loc o răsturnare de situație. Europa este prezentată drept noua piață low-cost pentru fostele țări din lumea a treia care au devenit între timp țări dezvoltate și își gestionează astfel

ENG

The consequences of globalization led to changing the classical borders between civilizations. But removing borders does not always lead to more freedom, states Margarete Affenzeller. In this article she writes about ten Austrian authors included in the Fabulamundi project, whose creations talk about these borders: Muhammet Ali Bas, Maxi Obexer, Volker Schmidt, Robert Woelfl, Azar Mortazavi, Thomas Perle, Bernhard Studlar, Thomas Köck, Gerhild Steinbuch, and Miroslava Svoblikova.

fabricile rușinoase în Uniunea Europeană. Inspirată de *Șefele* lui Werner Schwab, protagoniste piesei sunt trei croitorese care încearcă să scape din această exploatare scandalosă printr-o evadare.

Și lucrările lui Robert Woelfl vorbesc despre muncă și exploatare, chiar dacă precaritatea situației sociale se transformă într-o precaritate personală. În textele sale, lucrătorii din lumea globalizată își sacrifică viața privată pentru companii fără a cunoaște limite. În *Dragostea ca resursă* (Ressource Liebe), o angajată devine obsedată de dragostea sa (chiar fizică) pentru biroul său, în timp ce în *Deșert în exces* (Überfluss Wüste) doi programatori ai industriei de automobile din Germania nu se tem să moară într-o cavitate din pământul deșertului californian, de vreme ce această crăpătură obscură oferă inspirație pentru o idee genială și viabilă din punct de vedere economic. Identificarea excesivă și teama de pierdere a siguranței sunt motivele care stau la baza acțiunii.

Scriitorii Azar Mortazavi, Thomas Perle și Bernhard Studlar își dedică textele prezentului Uniunii Europene, istoriei ei și actualei stări de spirit. Născută în landul Renania-Palatinat din Germania, cu o mamă de origine germană și un tată iranian, Azar Mortazavi vorbește – în general – despre granițele dintre oameni. În *Interimat* (Zwischenzeit), fiicele unui cuplu intercultural crescute în moduri diferite fac cunoștință după o perioadă lungă de timp. În schimb, în *Printre germani* (Unter Deutschen), cuplul arab format din Leyla și Ibrahim se luptă cu un cartier ce oscilează între acordarea unei griji exagerate și neacceptare într-una dintre cele mai dure forme. La sfârșitul acestor povești despre integrări nu tocmai izbutite regăsim suflete solitare care, cu toate acestea, nu vor să fie împreună.

Născut în România și având în prezent domiciliul la Viena, Thomas Perle este autorul piesei *sufletul mamei. nu am vrut această viață* (mutterseele. dieses leben wollt ich nicht). În cel de-al doilea text al său intitulat *karpatenflecken*, Perle prezintă un model microcosmic al unei conviețuirii multiculturale, precum a fost

cândva Monarhia Dunăreană. Colaborarea pașnică în cadrul unui proiect de relocare a ungarilor, austriecilor, slovacilor, ucrainenilor, românilor, creștinilor și evreilor constituie un exemplu de lecție eficace pentru o nouă Uniune Europeană.

Este o Europă revitalizată cea pe care o întâlnim în textul *Eu și Tu și UE* (Me and You and the EU) a lui Bernhard Studlar, în care trei personaje melancolice dintr-un bar – barmanul, clientul fidel și o profesoară universitară fără venit fix – meditează în diferite moduri asupra unei „Europă ideale”, asupra momentului când aceasta va exista și asupra faptului dacă asta se va înfăptui vreodată. Cu toții emană un sentiment necondiționat de unitate, în timp ce un tonomat livrează încontinuu melodii în Esperanto. Despre o noapte fără o „Europă ideală” vorbește celălalt text al lui Studlar, care povestește despre persoane anxioase și manevrele lor dezastruoase. *O noapte fără stele* (Nacht ohne Sterne) schițează imaginea sumbră a unui oraș european, în care traseele nocturne ale persoanelor se intersectează ca în filmul lui Robert Altman *Short Cuts*, pentru a fi apoi readuse la începutul poveștii în urma unui parcurs circular ca în *Hora iubirilor* a lui Arthur Schnitzler. Textul este însoțit de o „coloană sonoră” melancolică ce exprimă disconfortul și pornirile la care sunt expuse personajele.

### Influențele lui Jelinek

O generație tânără de dramaturgi austrieci, printre care Thomas Köck, Gerhild Steinbuch și Miroslava Svobikova (toți au puțin peste treizeci de ani), se concentrează asupra textului, plasându-l în centrul investigației sale formale. Așa cum am menționat anterior, ceea ce îi influențează este atitudinea critică asupra limbajului lui Elfriede Jelinek: dramele lor, de fapt, urmăresc deseori principii muzicale și sunt caracterizate de elemente polifonice sau corale. Thomas Köck, de exemplu, reunește în simfonia melancolico-comică a textului său *Inundarea paradisului* (Paradis fluten) perioada colonială, boom-ul cauciucului în Brazilia secolului XIX și o familie din zilele noastre care lucrează chiar în domeniul cauciucului (producție de anvelope

pentru mașini). Asupra acestei povești care se extinde de-a lungul secolelor și care este însoțită de zeițe mitologice ale destinului plutește amenințarea unui potop imaginat în Viitorul II, dar care are deja loc. Și *Dincolo de Fukuyama* (Jenseits von Fukuyama) a lui Köck ni se adresează din viitor. Este o reglare de conturi într-un limbaj ce înglobează principii de catalogare lingvistică pe termeni precum bani, vinovăție, fericire, facebook, război și din nou bani.

Colonialismul este de asemenea explorat de către Gerhild Steinbuch în *MS Pocahontas* care folosește personajul Disney eponim pentru a denunța acțiunea devastatoare și violentă a politicilor coloniale, mai ales în privința femeilor. Și al doilea text al lui Steinbuch, *Mărturisiri bune. Oameni mai buni* (Gute Geständnisse. Bessere Menschen), arată fața adevărată a unui loc, în acest caz a pădurii: nu mai avem de-a face cu o lume idilică, ci cu un univers al dezinhibării și brutalității umane.

Pe de altă parte, textele Miroslavei Svobikova sunt provocări regizorale îndrăznețe. În *Cei așezați pe vine* (Die Hockenden) este vorba despre o companie provincială letargică. Construit ca o cutie plină cu surprize, *Acest perete se rezumă el însuși* (Diese Mauer fasst sich selbst zusammen) ne invită într-un muzeu al viitorului, în care Uniunea Europeană încearcă să vorbească despre ea însăși în mod retrospectiv, recunoscându-și fetișul pentru birocrăție.

(Articolul a apărut pentru prima dată în revista italiană *Hystrio* nr. 2018-2)

Traducere: Irina Wolf

*Margarete Affenzeller s-a născut în 1971 în Freistadt / Austria Superioară. Termină studii de literatură germană, istorie și științe teatrale. Lucrează în departamentul cultural al cotidianului derStandard din 1997. Din 2008 și până în prezent este redactor cultural al aceluiași cotidian. Scrie pentru revista germană „Theater der Zeit” și este membru al juriului Premiului Nestroy. Locuiește la Viena.*



*Odată cu începerea cercetării mele doctorale, care pe scurt se ocupă de funcțiile instituției de spectacol, a apărut și nevoie de dialog cu colegii mei regizori, actori, scenografi ș.a.m.d. Am început rubrica „Atitudini în teatrul românesc” în martie 2019 cu gândul că merită să ne punem și în scris preocupările discutate în mod firesc în cafenele. Rubrica se găsește în online în întregime, dar pentru că împlinim un an, ținem să apară și în print câteva extrase din gândurile artiștilor invitați. La început am provocat trei artiști să răspundă la un comenatriu găsit într-un volum semnat de George Banu. E un citat din Jacques Copeau care spune așa: „Noi nu simțim nevoia unei revoluții. Nu știm ce va fi teatrul de mâine. Nu anunțăm nimic. Dar ne propunem să reacționăm împotriva tuturor lașităților teatrului contemporan.” I-am invitat pe Peca Ștefan, Alina Șerban și Levente Imecs-Magdó să pună în discuție ce înseamnă lașitatea în teatrul contemporan din România.*



foto: Arhiva personală

**Peca Ștefan – dramaturg, scenarist, partener PopUp Theatrics. În ultimul timp dezvoltă storytelling hibrid/multiplatform**

Dincolo de sistem și imperfecțiunile lui, ce este important e sinceritatea și autenticitatea intenției creatorilor. Claritatea intenției și aspirația necompromisă către excelență cred că despart curajul de lașitate. Nu cred că trebuie să mulțumești managerul teatrului, criticul, selecționerul și nici măcar publicul (deși cred că trebuie să știi cine și cum e publicul). Ce trebuie să mulțumești e intenția cu care crezi. Lașitatea mi se pare că apare atunci când colaborezi în sensul cel mai negativ

cu ceilalți, sacrificându-ți intenția inițială și libertatea de exprimare. Și asta se aplică în orice stil și formă ai alege să lucrezi. Nu contează să fie perfect” sau „genial”, dar să văd un artist care-și asumă total condiția în care creează și că vrea, în același timp, mai mult. Până la urmă, curajul e să crezi sănătos și liber, iar lașitatea e să mulțumești și să te mulțumești cu ce ai.



foto: Corneli Brad

**Alina Șerban – actriță, regizoare, activistă**

Oricât de idealist ar suna, prin arta mea îmi doresc să generez o (r)evoluție culturală – să avem pe scena instituțiilor de cultură din România povești spuse din diverse perspective, de oameni diverși, iar acest lucru să nu fie ceva ieșit din comun. (...) Teatrul laș e teatrul elitist, teatrul care pune mai mult preț pe cine creează un produs cultural și nu neapărat pe mesaj și subiect. Teatrul „mai-bine-avem-Jake-și-Mary-decât-personaje-pe-care-le-cheamă-Mariana-și-Niculina.” Mi-am dat seama că dacă mă dau bătută nu fac nimănui un serviciu, ci pur și simplu las situația să-mi fie scuză pentru oboseala acumulată. Am simțit nevoia să spun niște povești și cu o speranță încăpățânată am încercat să le fac spațiu în teatrul contemporan românesc în ultimii zece ani.



foto: Bethlendi Tamás

**Levente Imecs-Magdó – actor, manager al companiei maghiare Váróterem Projekt (în traducere Waiting Room Project)**

Curajul managerului de teatru independent este, de fapt, *îndrăzneală*, iar scutul lui

este prostia. Nu te întrebi: de ce fac asta? Adică da, te întrebi, poate că în fiecare seară, dar te întrebi cu furie și oboseală, și niciodată nu dai răspuns. *Îndrăzneala* managerului de teatru independent constă în faptul că o face, în ciuda tuturor lucrurilor. Și o face cu voie bună, simțind că se auto-realizează, creând posibilități, înființând ceva de care – sper – avem nevoie. (...) teatrul contemporan nu trebuie să dorească revoluția, și nici nu trebuie să desființeze nimic. Dar trebuie să se confrunte cu el însuși, să fie autentic, sincer și pretențios la maxim. Și da, pentru asta e nevoie de curaj.

*Am lansat apoi „ștafeta scrisorilor” începută cu o scrisoare pe care i-am adresat-o regizorului Andrei Măjeri, călătorind, din întâmplare, împreună între aceleași două evenimente importante - UN NUME de la Târgu Mureș și la Gala Hop de la Constanța. Andrei s-a oferit să îi scrie și el unui actor și atunci s-a născut ideea unui schimb de scrisori pe lună care continuă din septembrie 2019 până în prezent.*



foto: Anelise Salan

**Leta Popescu – regizoare, parte a echipei Reactor d creație și experiment Cluj**

Dragă Andrei, Jarzyna spunea mereu „don't serve! don't serve! Find your own vocabulary! Find your dignity”. Mi-au rămas întipărite în minte toate vorbele astea. Le-am luat ca pe o temelie pentru arta noastră. „A nu servi”! Sau poate în română ar fi „a nu fi servitorul” nimănui. A-ți forma propria personalitate ca artist, cu propria demnitate care să se întâlnească cu o alta, aici pare că poate să înceapă o colaborare, un spectacol.



foto: Andrei Tănase

### Andrei Măjeri – regizor de teatru

Dragă Leta, demnitatea de care vorbești este ceva tot mai greu de găsit într-o cultură a compromisului, a lipsei de logică repertorială, a trupelor permanente ticsite cu incompetenți și a ușilor din dos deschise cu nonșalanță celor mai puțin talentați. Am simțit în plex că Jarzyna și teatrul său au o misiune clară, e timpul să ni le găsim și noi pe ale noastre, să provocăm, să naștem idei, să dăm mai departe, pentru că, în fond, despre asta e vorba, despre a clădi împreună o cultură puternică, valoroasă, cu valențe internaționale. Dar viitorul teatrului românesc, din nefericire, nici n-a prea început să fie construit, pentru că el presupune o ruptură radicală de un trecut pe care îl cunoaștem deja prea bine. Curajul unor debutanți e, de cele mai multe ori, zdrobit de sistem. Fie este un curaj ratat aprioric, pentru că au fost conduși ca studenți în zone fără vreo miză reală.



foto: Cristina Grosan

### Alexandru Ion – actor, manager cultural, cofondator Ideo Ideis

Dragă Liviu, cred că o atitudine e construită dintr-o sumă de poziționări, tăceri, cuvântări și cel mai important, acțiuni. (...) Sunt încă în plin proces de căutare. Atât pentru că e natural să fie așa, dar și pentru că sufăr de curiozitate morbidă și mi se pare că niciodată nu știu suficient. Poate că până la urmă asta

e condiția naturală a artistului. „Delirul” meu de-aici se revendică. Dintr-o dorință de a ști tot despre (aproape) tot. Și dacă tot vorbim de atitudini, tu ce ai importa din Marea Britanie și ai aduce la noi?



foto: Alex Galineanu

### Liviu Romanescu – actor, fondator Vanner Collective

Dragă Radu, la The Oxford School of Drama am învățat și experimentat două lucruri: singurătatea și rigoarea. Atunci a căpătat contur în mine „importanța a ceea ce vrei să realizezi”. Vreau ca Vanner să devină un resort pentru autentic în exprimarea artistică și dezvoltarea „făcătorilor”. Autentic este, așadar, motorul care m-a animat în dinamica managementului cultural. Simt că susținem, Alex, un val de atitudine proactivă, ne punem întrebări, avem curajul de a risca, de a ne urma instinctul și începe să ne intereseze ce lăsăm în urmă și cred că asta e un semn de sănătate. Dacă reușim să ne facem un obicei din a oferi și a crește, atunci deschidem o altă dimensiune a managementului cultural.



foto: Șerban Dinescu

### Radu Apostol – regizor, cofondator Centrul de Teatru Educațional Replika

Dragă Liviu, „naivitatea” și „generozitatea” sunt valorile pe care le apreciez cel mai tare la un artist sau pedagog. Probabil că sunt și valorile care stau la baza demersului care a generat Centrul Replika. Sunt proprii noțiunii de joc. Jocul fără naivitate

și generozitate devine întrecere, încleștare, devine groaznic de privit și cumplit pentru cei care-l practică. (...) Nesimțirea, nepăsarea, lipsa de profesionalism, prefăcătoria, duplicitatea, mimarea unor valori, copy paste-ul te otrăvesc în aceeași măsură atât într-un teatru de stat, cât și într-unul independent. Sunt niște tare adânc săpate în noi.

Dragă Cristi, „atitudinea” a fost prima noțiune pe care am auzit-o de la tine ca profesor asistent la clasa de regie. Dar care ar fi azi granița între „a avea atitudine” și „a fi explicit”?



foto: Arhiva personală

### Theodor-Cristian Popescu – regizor, fondator Compania Teatrală 777, profesor UNATC și UAT

Totul începe, cred eu, cu o privire atentă în jur. Când începi să vezi, se clarifică și ce vrei să faci. Ca reacție. (...) Dar dacă suntem atenți și înțelegem ce vine către noi, dacă sesizăm ce e în jur și reacționăm, energia noastră va fi dozată corect și, foarte important, va fi constructivă. Vom intra în rezonanță. Ne vom acorda. Și abia atunci devine important și ce respingem, nu numai ce acceptăm. Suntem, vrem, nu vrem, modele. Studenții se vor purta cu colaboratorii lor cam cum ne văd pe noi purtându-ne cu ei. Și știi ce-mi pare cel mai greu? Faptul că le cerem claritate în gândire și limpezime în mijloace, știind că nu e de ajuns și că trebuie să le transmitem cumva că arta începe abia mai târziu, în spațiul de penumbră în care lucrurile se ghicesc doar, nu se văd bine, sunt nuanțate până la ștergerea conturilor și chiar contradictorii. Cum facem asta? Aici se întrezărește, cred, granița ce separă „a avea atitudine” de „a fi explicit”.

## ENG

Attitudes in Romanian Theater is a project which aims to present the thoughts of nowadays theater professionals on theater-related issues. Leta Popescu, the initiator of this project, first asked three artists to comment on a statement by Jaques Copeau about standing-up against cowardness in contemporary theatre. The project developed into a written online dialogue in the form of letters between theater professionals, now celebrating its one year anniversary. A few excerpts can be found in this article.

# Anna Maria Popa: „Discriminarea este un subiect foarte important în România anului 2020”

Interviu realizat de Luana PLEȘEA

21

*Actrița Anna Maria Popa se află la al doilea mandat la conducerea Teatrului „Andrei Mureșanu” din Sfântu Gheorghe. Are cel puțin o premieră pe an despre care se aude în afara orașului și produce spectacole pentru toate categoriile de public. Luptă pentru vizibilitatea teatrului și schimbarea mentalităților.*

**Care sunt cele mai importante obiective pe care ți le-ai propus la începutul primului mandat de manager, în 2015? Și ce ai schimbat sau ai îmbunătățit pentru noul mandat?**

E foarte bună întrebarea, pentru că sunt două mandate foarte diferite. Sunt două proiecte de management aproape la poli opuși, pentru că, în 2015, când am început primul mandat, ceea ce am găsit în acest teatru era oarecum înfricoșător și a trebuit să gândesc un plan de dezvoltare pe ideea forței majore, aproape. Au fost niște ani foarte, foarte activi, cu enorm de multă muncă, ceea ce a pus o presiune colosală asupra echipei. Am scos foarte multe premiere, am muncit enorm pentru producții noi, pentru tot ceea ce înseamnă plan de marketing, de promovare, pentru vizibilitate, în primul rând națională și apoi am trecut la ceea ce înseamnă vizibilitate internațională, participări la festivaluri în țară și în străinătate... Toate aceste lucruri au epuizat destul de tare o echipă foarte harnică și implicată, dar mică. Și atunci, analizând din toate punctele de vedere, în noul proiect am gândit o strategie foarte diferită. De cele mai multe ori, este foarte greu atunci când gândești pe termen mediu și lung, dacă ai crescut până la un anumit nivel.

Pericolul mare este să uiți unde ai vrut să ajungi și, de multe ori, și de unde ai plecat, și pericolul să te duci în cap este unul iminent. A trebuit ca noul proiect pentru noul mandat să-l gândesc și să-l scriu pe ideea de mentenanță și pe ideea de stabilitate. Ceea ce-mi doresc în acest moment, spre deosebire de 2015, este ca, din respect față de munca noastră, a tuturor, să rămânem la acest nivel la care am ajuns, unul foarte bun, de care suntem mândri, și să ne continuăm dezvoltarea cu pași mici și cu o strategie mult mai aplicată, în așa fel încât să nu mai epuizăm resursele limitate pe care le avem.

**Aveți resurse puține, totuși ai reușit să atragi artiști interesați, să realizați producții speciale...**

Am avut resurse foarte puține, dar asta nu înseamnă că nu am avut sprijin. Avem o relație foarte bună cu autoritatea finanțatoare și, odată ce au văzut că suntem puși pe treabă și că am început să lucrăm într-un ritm nebun pentru a compensa lentoarea din anii precedenți, am avut sprijinul total și al primăriei și atunci bugetele noastre au crescut an de an. Adică nu am avut niciun fel de căderi. Atâta timp cât noi prezentăm coerent și cu argumente solide ceea ce vrem să facem pe mai departe, nu am întâmpinat nici atitudini negative și nici piedici. E foarte important să fie de partea cealaltă a mesei niște oameni cu care dialogul chiar să se poată purta într-un limbaj oarecum comun.

**Câte producții ați avut, în medie, pe stagiune?**

În primul mandat am avut și stagiuni în care am scos câte 10 premiere noi, a fost un efort îngrozitor pentru capacitățile noastre. Pe urmă, am tot



foto: Arhiva personală

diminuat numărul de premiere, iar acum, pentru noul mandat, încerc să mă limitez la 4 premiere, pentru că sunt foarte multe alte proiecte adiacente. Avem festivalul D-Butan-T, avem foarte des invitate spectacole din alte teatre și a început să devină o tradiție partea de turneu. Turneu național, co-finanțat din alte surse și turnee internaționale.

**A existat un echilibru în fiecare stagiune în ceea ce privește genul de spectacol?**

Întotdeauna am fost atentă la repertoriul care există în cadrul abonamentelor. Asta înseamnă că gândesc întotdeauna premierele noi în contextul celor 12 spectacole pe care le am în abonament, astfel încât aceste 12 spectacole din repertoriul curent să acopere o paletă cât mai largă din perspectiva audienței. Trebuie să avem și texte clasice, și spectacole experimentale. Ne-am dus și pe direcția de teatru de mișcare sau teatru-dans.

ENG

Luana Pleșea interviews Anna Maria Popa, an actress in Sfântu Gheorghe, who is fighting in her second term as theater director for the theater's visibility and for a change in mentalities. Her aim is to produce or invite performances for every type of audience and for every age. In opposition to her first term, she now strives for stability and managing the few resources of the theater without too much pressure on the team.





Romacen – Vremea vrăjitoarei • foto: Volker Vornehm

Cu ediția Festivalului D-Butan-T dedicată debutului coregrafic iarăși am făcut un pas înainte în direcția aceasta. Acolo unde nu avem capacitatea să acoperim noi nevoile comunității, găsesc soluții în așa fel încât toate categoriile de vârstă și categoriile de public să fie în oarecare măsură acoperite. De exemplu, în cazul spectacolelor de copii, pentru că nu pot să produc mai mult de un spectacol pe an sau chiar la 2 ani, am suplinit această nevoie introducând un nou tip de abonament, abonamentul Prichindel, care conține 4 spectacole, dar numai de la teatre de copii invitate să joace la noi în cadrul acestui abonament.

### **Ți-ai asumat și producerea unor spectacole cu mesaj foarte puternic, care au născut controverse.**

E absolut normal. Teatrul are mai multe sarcini pe care ar trebui să le acopere în activitatea lui. Teatrul nu poate să existe în sine. Trebuie să poarte și un mesaj social, trebuie să aibă și un rol educațional, trebuie să deschidă mintea spectatorilor, trebuie să te faci să zâmbești, trebuie să-ți pună o oglindă în față și, poate prin empatie sau chiar prin mimetism, reușim să schimbăm niște mentalități. Cred că, atunci când te gândești la o nouă producție, ar trebui să știi din start cam ce vrei cu ea. Măcar să ai o idee despre ce ai vrea să aduci nou, cui te adresezi, cui ai putea să îi faci un bine cu spectacolul tău. Evident că, atunci când îți asumi mesaje puternice și atitudini ferme, este un risc. Nu se poate să te iubească toată lumea, că nu ești ciocolată, ești teatru.

**Ai scris recent pe Facebook că nu înțelegi discriminarea de niciun fel. Având în vedere că produci cu regularitate spectacole în această**

### **zonă, s-ar putea spune că este un principiu de bază al mandatului tău?**

Cred că ar fi ceva mult prea simplist și mult prea puțin dacă m-aș limita doar la ceea ce reprezintă discriminarea. În schimb, da, în România anului 2020 este un subiect foarte important, care poate, într-adevăr, dacă ești foarte ferm pe poziție, să-ți dea și să-ți formeze anumite direcții în planul strategic.

### **Ai observat o schimbare în toți acești ani, după tot acest efort artistic? În reacțiile, în deschiderea spectatorilor, în categoriile de public?**

Schimbările s-au văzut la foarte multe niveluri. Am reușit să abordăm categorii de spectatori la care nici n-am fi visat. S-a întâmplat să începă să ne vină oameni care, până la un anumit spectacol, nu au călcat vreodată în teatru. Au început să vină oameni la teatru de la periferia orașului. E foarte important. Atât de tare ne concentrăm doar pe un anumit segment și doar pe acea elită, care oricum vine la teatru! Faptul că noi am avut curajul să depășim această condiție ne-a adus foarte multe satisfacții și reușite. Faptul că prin spectacolul *Despre oameni și cartofi*, al lui Radu Afrim, am reușit să aducem cetățeni de etnie romă la teatru și să îi vezi că nu vin doar la un spectacol, că au început să înțeleagă că teatrul poate fi un element important din viața lor de zi cu zi, nu mai au rețineri, nu mai simt că nu ar avea ce să caute aici, cum poate se întâmpla înaintea acestui spectacol... Acum au început să își cumpere bilete și să vină să vadă și alt tip de spectacol. Și nu este un caz unic. Apoi, toate aceste eforturi, toți colaboratorii minunați cu care am lucrat în ultimii ani – regizorii, scenograful, coregrafii – au format și au dezvoltat

extraordinar de mult echipa. În acest moment, actorii teatrului nostru sunt într-o formă maximă. Este o plăcere și o bucurie să vii să lucrezi cu ei pentru că ai, pe undeva, garanția reușitei.

### **Cea mai recentă premieră este o coproducție – Romacen – Vremea vrăjitoarei, text Mihaela Drăgan, regia Tina Turnheim.**

Am uitat să menționez că în planul managerial am prevăzută în fiecare stagiune o coproducție. Pe cât posibil, mi-aș dori să fac alternativ o coproducție națională și una internațională. Până acum, planul acesta a funcționat foarte bine. Dacă acum 2 ani, am avut o coproducție cu o companie de teatru din Italia, în 2019 am hotărât să avem o coproducție națională. Am ales să colaborăm cu Teatrul Giuvlipen și a ieșit spectacolul *Romacen – Vremea vrăjitoarei*. Este vorba despre un teatru rom feminist futurist, totul este pe ideea de supertehnologii și viitor. Și, tocmai ca să susținem ideea aceasta de futurism, întreaga scenografie este virtuală. Este o scenografie, la acest nivel, făcută pentru prima oară în România. A fost creată în laboratoarele CINETic, împreună cu Augmented Space Agency. E spectaculos! Pe lângă problematica feminismului futurist rom, pe lângă textul care este foarte bine scris, pe lângă muzică, pe lângă faptul că regizoarea e din Germania și a venit cu un alt tip de școală de teatru și iarăși a fost o întâlnire artistică foarte benefică pentru echipă, sunt foarte multe elemente noi care duc la un spectacol care este cel puțin relevant. Adică, trebuie să îl vezi măcar dintr-o perspectivă, dacă nu din toate.

### **Ce urmează până la finalul acestei stagiuni?**

Avem de scos încă două premiere. Deja am început repetițiile cu Alexandru Dabija, vom produce un spectacol pe un text de Vasile Alecsandri – o adaptare după comedia *Doi morți vii*. După această premieră, prevăzută în 10 martie, intrăm la repetiții și sperăm ca până la finalul stagiunii să scoatem o producție foarte mare, un musical pentru copii, cu libretul original scris de Zeno Apostolache și regia, coregrafia și costumele realizate de Răzvan Mazilu.

# Să omori o pasăre cântătoare: justiție pentru toți pe Broadway

Cristina MODREANU

23

Romanul scriitoarei Harper Lee *To kill a mockingbird* (în românește *Să omori o pasăre cântătoare*) publicat în 1960 a atins rapid un succes remarcabil și a intrat în curricula școlilor publice americane ca exemplu de scriere răspândind ideea de toleranță și susținând egalitatea tuturor oamenilor în fața legii. Romanul a fost citit de generații întregi de tineri americani și a format conștiințe, fiind pentru multe decenii singura carte publicată de autoare.

Apariția în 2015 a romanului *Go set a watchman* de aceeași autoare (încă netradus în românește) a stârnit o amplă controversă, acest al doilea roman – în fapt, o versiune a celui celebru, cu aceleași personaje și unele scene comune – fiind de fapt scris înaintea celui alt și având accente considerate rasiste de unii comentatori. O amplă dezbatere a fost generată și de faptul că autoarea se afla la data apariției într-o stare precară de sănătate (de altfel, a și murit în luna februarie a anului următor, 2016), iar acordul ei de publicare nu fusese explicit. Cel de al doilea roman (scris, cum spuneam, înaintea celui devenit celebru) include mai mult sau mai puțin aceleași personaje, iar tema sa principală rămâne relația dintre un tată și fiica lui într-o comunitate mică din adâncul Sudului american.

În versiunea pentru Broadway scrisă de Aaron Sorkin (cunoscut pentru proiectele sale de televiziune *White House*, *Newsroom* și altele), de fapt o piesă nouă bazată pe roman, accentul se mută de pe această relație, care rămâne importantă, pe confruntarea legală care răscolește această mică comunitate sudistă. Un membru de culoare al comunității este



Să omori o pasăre cântătoare • foto: Julieta Cervantes

învinuit că ar fi violat și bătut o tânără albă, cazul fiind inflammat de sentimentele rasiste ale cetățenilor micii așezări. Avocatul Atticus Finch (Jeff Daniels<sup>1</sup>) are curajul de a-și asuma apărarea lui Tom Robinson, iar actul său de apărare a legii este urmărit cu pasiune de cei doi copii pe care îi crește singur după moartea mamei lor, dar în special de către Scout, fetița lui mai mică (Celia Keenan-Bolger). Pentru ea, întreg procesul și întâmplările din jurul lui, care se întind pe parcursul unei veri de neuitat, marchează trecerea de la copilărie la maturitate, iar lecțiile învățate sunt exemplare pentru orice tânăr de aceeași vârstă.

Rescrierea pentru scenă propusă de Sorkin se remarcă printr-o subtilă

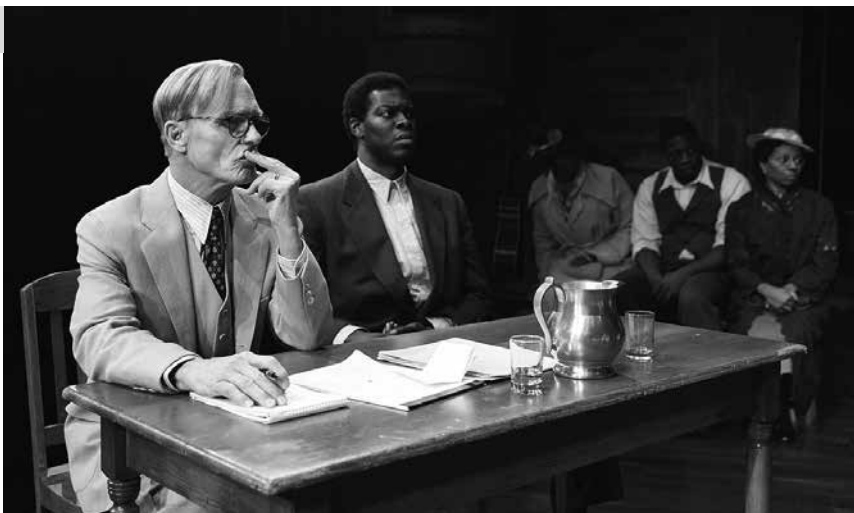
1. În versiunea văzută de mine, între timp Daniels a fost înlocuit de Ed Harris care conduce o distribuție nouă în al doilea an pe Broadway

actualizare, prin însuși faptul că accentul cade pe apărarea legii, în fața căreia toți suntem egali, un adevăr pe care s-a construit civilizația americană dar care este astăzi tot mai fragilizat. Același efect de aducere în actualitate îl are sublinierea de către Atticus Finch a ideilor și valorilor în care el crede: protejarea demnității umane ("A man will have his dignity"/ Un om trebuie să aibă demnitatea lui), exersarea conștiinței proprii și a unei gândiri critice, indiferent ce crede sau spune mulțimea ("Conscience is very tiring, it does not let you sleep at night, which is why so many people give up on it"/ Conștiința e foarte obositoare, nu te lasă să dormi noaptea, de aceea atât de mulți oameni renunță la ea), apărarea cu orice preț a celui alt, a dreptului la diferență, în numele toleranței ("Trying to do the right thing is the right thing"/ A încerca

IN/OUT

ENG

Cristina Modreanu writes about Aaron Sorkin's new theater performance on Broadway *To kill a mockingbird*. Aaron rewrites the story moving the focus from the relationship between the daughter and the father to the legal confrontation which turns upside down the small community in the South. Cristina states that Aaron Sorkin's play brought on stage in the heart of the American entertainment business was a very courageous act and its success is proof that the audience needs quality shows, not just entertainment.



Să omori o pasăre cântătoare • foto: Julieta Cervantes

să faci ceea ce e bine este chiar binele).

Văzute în lumina acutizării recente a conflictelor centrate pe identitate, ca măsură a urii față de cei diferiți, aceste valori capătă o rezonanță mai amplă, profund contemporană, dovedind că mentalitățile nu se schimbă pentru totdeauna, ci se pot degrada ciclic, ceea ce face ca această poveste de la începutul anilor 30 să sune familiar și decenii mai târziu.

Poate cele mai puternice scene sunt audierea tinerei albe care îl acuză pe Tom și a tatălui ei, cei doi fiind întruparea spiritului rasist sudist care a făcut posibilă sclavia pentru mai bine de un secol. Conținând tot ce este mai toxic în acest tip de gândire care împarte lumea după culoarea pielii, declarațiile celor doi includ și un atac direct asupra celor numiți „race traitors” (trădători de rasă), în cazul de față chiar Atticus Finch, care se ridică în apărarea unui om de altă culoare decât a lui. Cuvintele celor doi au un puternic ecou în societatea americană de azi, marcată de un regres în materie de toleranță, pe fondul ocupării Casei Albe de către un președinte care, deși nu provine din Sudul

rasist, susține multe dintre ideile distilate acolo de-a lungul deceniilor. Mișcarea recentă #blacklivesmatter, precum și atacurile armate împotriva celor diferiți (de exemplu – atacul din clubul de noapte Orlando, în 2016) vin imediat în mintea spectatorilor care văd spectacolul *To kill a mocking bird* pe Broadway.

Dramaturgic vorbind, Sorkin a intercalat în mod dinamic scenele procesului pe care Finch îl pierde în cele din urmă, în ciuda eforturilor sale bine intenționate, cu secvențe ale vieții casnice a avocatului, din care aflăm mai multe despre ce gândește el și cu interludii susținute de Scout, care integrează în propria-i existență de copil lecțiile tatălui. Actorii sunt profesioniști exemplari, acordându-și jocul epocii evocate și particularităților ei, cel mai evident semn în acest sens fiind accentul sudist. În rolul lui Atticus Finch, Jeff Daniels, nominalizat la premiile Tony pentru interpretarea lui (spectacolul a avut 9 nominalizări în total) își articulează traseul scenic plecând de la o resemnare atotcuprinzătoare: el știe că nu va putea câștiga procesul, dar în același timp știe și că trebuie să-l apere pe cel nevinovat, indiferent de culoarea pielii lui, dacă vrea

ca lumea în care va trăi fiica lui să fie mai bună decât aceea în care trăiește el.

Din punct de vedere al mijloacelor scenice, producția propune un decor de tip clasic, dar ale cărui schimbări rapide, executate cu precizie maximă, atât prin elemente așezate automat la locul lor, cât și prin elemente aduse în scenă chiar de participanții la aceasta (figuranți în costume de spectacol/ anii 30) țin de posibilitățile contemporane. Costumele în acord cu epoca și locul, precum și puternicul accent sudist folosit de actori pentru definirea personajelor colorează spectacolul care spune o poveste binecunoscută, dar cu accente contemporane.

În actualul context politic american și global, e nevoie ca lecția lui Atticus Finch să fie învățată din nou, de către noile generații. Pentru că un drept odată câștigat nu e neapărat protejat veșnic, ci trebuie apărat zi de zi pentru ca istoria să nu se repete în ceea ce are ea mai rău.

„Să omori o pasăre cântătoare” se califică drept o crimă, indiferent de timp și loc. Iar să atragi atenția asupra acestui fapt, să tratezi un subiect sensibil și dureros pentru mulți oameni, și să o faci în inima industriei americane de *entertainment*, pe Broadway, este un gest curajos, asumat. Un gest răsplătit de publicul american pe măsură, spectacolul recuperându-și integral investiția în numai 19 săptămâni de la premieră și fiind prima producție de pe Broadway care a încasat o sumă record de 2 milioane de dolari într-o săptămână.

Un semn că oamenii de azi nu-și mai doresc doar entertainment, ci au nevoie de spectacole bine făcute, cu vedete în rolurile principale, dar care în același timp să-și asume o atitudine.



# Iubirea – forța eliberatoare a umanității

Irina WOLF

25

Poet și filozof italian, om politic florentin, Dante Alighieri a fost cel mai mare scriitor european al Evului Mediu. În 1321, autorul „Divinei Comedii”, capodoperă a literaturii universale, suferă un atac de malarie și moare în noaptea de 13 spre 14 septembrie la Ravenna. Această noapte este sursa de inspirație pentru prima scenă a producției *fedeli Iubirii* (*fedeli d'Amore*). Conceput și regizat de Marco Martinelli și Ermanna Montanari, spectacolul ce poartă subtitlul „poliptic în șapte tablouri pentru Dante Alighieri” se încadrează într-un proiect mai amplu pe care cei doi fondatori ai Teatro delle Albe l-au inițiat în 2017 împreună cu Ravenna Festival pentru punerea în scenă a primei părți a Divinei Comedii (Infernul). Continuat în 2019 cu partea a doua (Purgatoriul) la Matera și Ravenna, lucrarea de dimensiuni impresionante se va încheia în 2021 cu „punerea în viață” a întregii Comedii la Timișoara și la Ravenna.

*fedeli d'Amore* era denumirea unei comunități intelectuale ezoterice din Toscana din secolul al XIII-lea și al XIV-lea, din care se presupune că făcea parte și Dante Alighieri. Alcătuită cu precădere din poeți și gânditori florentini, gruparea era în căutarea iubirii pure, a iubirii în cea mai înaltă formă a sa. În plus, se crede că *fedeli d'Amore* avea și un fundal politic patriotic care viza unitatea Italiei, fiind îndreptat împotriva culturii de politică fragmentată a Curiei Romane. Iar această fericită îmbinare organică între poetic și politic răzbate foarte clar din spectacolul conceput de Montanari și Martinelli.

Pe scena Teatrului Elfo Puccini din Milano se află Ermanna Montanari. Actrița de prestigiu a teatrului italian, cunoscută

pentru studiul său vocal ieșit din comun, este cea care dă glas celor șapte voci ale poliptycului. Îmbrăcată în negru, este parțial ascunsă în spatele unui pupitru. Va ocupa cu măiestrie spațiul scenic completat doar de un scaun și un ecran de proiecție în fundal. Într-o mână ține un microfon. Timp de o oră Montanari scoate sunete stridente, guturale, ascuțite, șoptite, dulci, liniștitoare, murmură, pronunță cuvinte în italiană și în dialect romagnol, dialectul comunității rurale Campiano a regiunii Emilia-Romagna din care provine ea însăși. Gama auditivă este într-atât de variată – pentru acest rol actrița a primit în 2018 prestigiosul premiu UBU –, încât nu puțini spectatori rămân cu răsuflarea tăiată.

Alături de Montanari se mai află pe scenă și tânărul muzician Simone Marzocchi cu trompeta sa. Abia vizibil în fundal, în partea dreaptă, pare o apariție fantomatică. Stă la început nemișcat în semi-întuneric și ascultă. Apoi trompeta răsună cu putere, subliniind diferitele tonalități ale vocii. Limbajul poliptycului are multe straturi: dialogului voce-trompetă i se alătură și muzica lui Luigi Ceccarelli formată din sunete asurzitoare, disonante sau languroase și, nu în ultimul rând, textul absolut superb scris de Marco Martinelli.

La început vorbește... ceața. Ceața din acea noapte fatidică, ceața febrilă ce pătrunde în camera muribundului, ceața delirantă care se aude din capul



*fedeli Iubirii* • foto: Enrico Fedrigoli

## ENG

Irina Wolf writes about *fedeli d'Amore* (faithful to love), a theater performance produced and staged by Marco Martinelli and Ermanna Montanari. *fedeli d'Amore* is taking place on the night between the 12th and the 13th of September 1321, when Dante Alighieri died. The play's subtitle is Polyptych of seven paintings for Dante Alighieri. *fedeli d'Amore* is the name of an esoteric community of intellectuals in Tuscany which Dante Alighieri was presumably part of.



*fideli lubirii* • foto: Enrico Fedrigoli

poetului răpus de malarie. Minte lui este confuză. Cu fiecare tablou al polipticului răsună cuvintele sale și ale celor care îi populează amintirile: vocea demonului din groapa în care sunt pedepsiți negustorii aducători de moarte, glasul măgarului care l-a transportat pe poet pe ultimul său drum, sunetele diavolului ce dezlănțuie certuri din cauza banilor, vocea Italiei care „se calcă singură în picioare”, glasul Antoniei, a fiicei poetului care încearcă să risipească ceața și să reaprindă flacăra *lubirii* și, în final, cuvintele „unui sfârșit care nu e un sfârșit”.

Cele șapte voci pendulează între anii 1300 și contemporaneitate, iar scriitura lui Martinelli acceptă provocarea dantescă de a pune laolaltă „realitatea” politică și metafizică, evenimentele cotidianului și spiritualitatea. Pentru a facilita „citirea” spectacolului, dar și datorită dialectului romagnol în mare parte indescifrabil, titlul fiecărui tablou este afișat în partea de sus a scenei. Pe parcurs, aceasta se transformă dintr-o „pădure întunecată” în culoarea roșie a „râului de foc” Flegeton, pentru ca apoi să fie luminată de chipurile îngerilor lui Giotto. Cea care semnează responsabilă pentru umbrele magice este Anusc Castiglioni. Jocul luminilor și umbrelor dă viață monologului și scoate în evidență emoțiile oscilante. Uneori corpul actriței pare suspendat în aer. În scurtele intervale în care o rază de lumină cade pe chipul Ermannei Montanari, apariția bruscă a fasciculului luminos

înfinoară pentru o clipită publicul transpus în altă lume. O atenție deosebită se cuvine acordată și armatei de tehnicieni care contribuie la reușita spectacolului: regia de sunet Marco Olivieri, light design Enrico Isola, maestru de lumini și video Fagio, maestru de umbre Alessandro Pippo Bonoli.

Încă de la început Martinelli îi denunță pe slujitorii banului și ai puterii, pe cei lipsiți de orice compasiune umană care nu fac altceva decât să se înarmeze și să provoace războaie: „și Organizațiile Internaționale / care aruncă cu banii / munți de bani / pentru a plăti salariile funcționarilor / pentru a-i îndopa pe acei funcționari / acei funcționari burtoși / acei funcționari zeloși / care sunt plătiți cu ora / care sunt preocupați / de foamea din lume / în timp ce de jur împrejur / bombele / fac din lume un sarcofag”.

Cel mai puternic este al cincelea tablou – este, de asemenea, și cel mai lung – în care autorul se dezlănțuie într-o lungă tiradă împotriva Italiei. Invectiva ce pornește de la guelfi și ghibelini ajunge până în zilele noastre, transformându-se într-o reglare de conturi clară cu politica oarbă și coruptă, cu clanurile mafioate, cu scuzele eterne ce justifică un trai în confort: „Italia târfă / Și niciodată cu pierzătorii / Italia mereu căită / mereu / și nu se mai schimbă / Italia falșilor onești / Italia pretext / Italia reducerilor / Italia aresturilor / Italia contextelor / că asta e o altă poveste / că ceea ce e valabil pentru

alții / nu e valabil și pentru noi”.

Astfel de ocare se succed în mod iscusit cu apariții alegorice agreabile. De exemplu, în cel de-al treilea tablou Montanari își împrumută vocea asinului, animalului simbol al Teatrului delle Albe. Măgarul lui Martinelli este un ignorant, dar este, totodată, cel ce poartă crucea, simbolul credinței creștine – o altă imagine ce se regăsește în lucrările celor doi artiști. Astfel, măgarul devine o victimă care își asumă greutatea lumii întregi pe spinarea sa. O lume în care totul se transformă într-o cruce, atunci când oamenii își deschid brațele sau când păsările pe cer își întind larg aripile, căci „crucea ține strânse / toate secretele lumii / numai ea stă nemișcată / și totul se mișcă în jurul ei!” Tot din text răzbate multă sensibilitate.

Antonia invocă iubirea: „Nu vedeți iubirea / Primul și Ultimul / Mortul și Înviatul / A cărui frunte este de zăpadă / ochii de foc / picioarele strălucesc ca aurul / ale cărui mâini iau stele prizoniere? / Nu citiți iubirea / În marea carte a universului / ce ține împreună orice Lucru / ce sprijină orice Lucru”. Spre final, cu puțin timp înainte ca sufletul să-i părăsească trupul, Dante cel exilat își amintește de profesorul său Tommaso d'Aquino, dar îndeosebi de „o fetiță / îmbrăcată în culori nobile / modestă și onestă”. Este Beatrice, cea „care îi apăruse / la începutul celui de-al nouălea său an”. Este singura care îi poate oferi salvare poetului și, totodată, cea care ne poate face să regăsim iubirea evocată drept stea polară a *fideliilor lubirii*, forța ce eliberează umanitatea de violență.

„Lumina”. Cu acest cuvânt rostit în șoaptă se încheie reprezentația, iar în sufletul meu se naște nemijlocit dorința de a revedea spectacolul. *fideli lubirii* este, de fapt, mai mult decât un spectacol. Este deopotrivă un omagiu extraordinar adus lui Dante și un mesaj politic ferm. O călătorie densă și tulburătoare prin care ne ghidează imaginile desăvârșite și cuvintele magnifice ale lui Marco Martinelli, protagonist incontestabil rămânând însă vocea uimitor de versatilă a Ermannei Montanari.

11 decembrie 2019, ora 18.30, în fața teatrului Bagatela vreo douăzeci de persoane înșirate la bordura trotuarului desfășuraseră un banner în favoarea interzicerii avortului. Poliția îi supraveghează din mașină, trecătorii își văd de drum. Scena mă trimite la scandalul sexual din teatrul Bagatela (#metoo) ce zdruncinase de curând comunitatea artistică poloneză și a constituit una din temele de dezbatere din programul „Scenelor dantești”, secțiunea întâlnirilor la festivalul de teatru Boska Komedia/Divina comedie. Pe fațada clădirii o reclamă cu litere de o șchioapă afișa „Viața e vis”. Dacă o imagine face cât o mie de cuvinte, contradicția fotogramelor descrise aici mă trimite direct la angajamentul în actualitate al teatrului polonez contemporan și la exersarea formelor scenice experimentale. Prestigiul lui internațional se consolidează în vremuri de criză prin refuzul doctrinelor de orice fel și prin reflexia conflictelor din societate. În vreme ce clasa politică afișează ideologia naționalismului reductiv, artiștii chestionează istoria și valorile societății poloneze ca reacție la manipularea ideologică a maselor și la controlul libertății de gândire și de decizie. Majoritatea spectacolelor selectate la Cracovia în cea de-a 12-a ediție a Festivalului internațional de teatru Boska Komedia/Divina comedie (6-15 decembrie 2019) propun forme hibride performative bazate pe text nou sau „mixează” dramaturgia/literatura clasică cu temele prezentului în spectacolele de autor ale regizorilor importanți (Kristian Lupa, Jan Klata, Grzegorz Jarzyna, Bartosz Szydlowski, Michał Borczuch, etc.)

Fondat și condus de regizorul Bartosz Szydlowski, festivalul trimite prin cele trei secțiuni – Inferno, Purgatorio și Paradiso – la capodopera citată în generic. Un juriu internațional, format din șase membri – artiști, dramaturgi, producători, programatori și directori de festivaluri, manageri de structuri performative – premiază cele mai valoroase producții și artiști din cele 11 producții selectate la ediția curentă în Inferno, unica secțiune competitivă. Nu mai puțin provocatoare sunt celelalte două secțiuni. Paradiso urmărește laboratorul noului teatru în secțiunea dedicată tinerilor regizori emergenți și producțiilor noii generații. Se regăsesc aici și examenele de diplomă ale absolvenților din două academii de artă (National Academy of Theatre Arts Cracovia și Łódź Film School), incluse anul acesta între cele 11 *entry-uri*. Purgatorio, a treia secțiune, e o vitrină a celor mai provocatoare producții ale scenelor din Cracovia. Între cele 12 titluri, selecția oferă acum un focus pe dans și performance de mișcare, curatoriat de artistul belgian Michiel Vandeveld. Boska Komedia a devenit cel mai important festival de teatru în Polonia, promotor al noilor forme teatrale și de dramaturgie, deschis comunicării cu teatrul european. Structura sa sugerează trei festivaluri în unul singur, mai ales dacă încerci să acoperi maximal programul din cele trei secțiuni. O privire diagonală încearcă să surprindă câteva aspecte caracteristice prezentului teatrului polonez atent la curente de idei, polemic și critic cu direcția ideologică a Poloniei anului 2019.

6 decembrie, ora 19.15, teatrul Łazna Nowa, epicentrul festivalului, unul din primele teatre independente comunitare din Cracovia. De la aeroport taxiul a ajuns



*Pieces of a Woman* • foto: Natalia Kabanow

cu un sfert de oră întârziere la teatru, *Pieces of a Woman* începuse. Din fericire, după o primă parte de 30 de minute urma o pauză cu mutarea spectatorilor dintr-un spațiu în altul. Partea întâi se consumase cu proiecția nașterii în cada de baie de acasă unde personajul principal Maja va pierde copilul, aveam să aflăm ulterior. Tot ulterior am aflat că toamna trecută au început filmările pentru producția filmului americano-canadian omonim de către aceeași echipă maghiară scenarist-regizor, Katá Weber-Kornél Mundruczó. În grila narativității și a reprezentării, criza Majei după pierderea copilului e doar o aparentă poveste feminină de familie pe fundalul conflictului dintre generații. Structura filmică a piesei și aparenta pasișă regizorală și scenografică a apartamentului dintr-un serial de televiziune sau reality show alternează scene naturaliste cu momente de introspecție. E astfel explorat pe un ton auto-ironic cinismul relației de cuplu, intransigența în relațiile de familie, presiunea normelor sociale și despărțirea de iluzia fericirii cultivate în copilărie în nucleu familial exclusiv feminin: mama și cele două fiice, acum adulte. Recompensat la festival cu marele premiu

## ENG

Boska Komedia (The Divine Comedy) became the most important theater festival in Poland, promoting new theatrical and dramaturgic forms. It consists of three sections – Inferno, Purgatorio and Paradiso. Inferno is the competition section where there are awarded the 11 selected theater shows, Paradiso follows the laboratory of the new theater along with the graduate creations of the two Arts Academies in Krakow, and Purgatorio is a showcase of the most intriguing productions in Krakow. This is an account about the 2019 edition.





Pieces of a Woman • foto: Natalia Kabanow

pentru cel mai bun spectacol și premiul pentru cea mai bună interpretare feminină (tulburătoare Justyna Wasilewska în rolul Maya) *Pieces of a Woman* e un excurs cinematografic în conducerea actorului spre stare, atinsă subtil din tăietura scurtă a scenelor și zoom-ul pe detaliu. Celebru regizor maghiar de teatru și film Kornél Mundruczó, la a doua colaborare cu nu mai puțin celebra trupă TR Warszawa, echivalează scenic mijloace cinematografice: simulează travellngului camerei de filmat din lumini și din alternanța ritmului scenelor și zoom-ul pe detaliu din sugestia stop cadrului în afara scenei pentru a decupa o stare (memorabilă scena disperării Majei care contemplă păsările de la fereastra apartamentului, o imagine pe care publicul nu o vede).

La celălalt pol al esteticilor teatrale, satira socială a junglei urbane e tratată postdramatic de regizorul Grzegorz Jarzyna în dramatizarea romanului Dorotei Maslowska, *Innie Ludze (Other People)*. Montat cu trupa sa de la TR Warszawa, spectacolul omonim e un performance colectiv multimedia, prezentat în proiecție VR în fața unui public restrâns și în România, în septembrie 2019 la Târgu-Mureș, la întâlnirea dedicată regizorului polonez. Dispozitivul scenic combină jocul la vedere cu transmisia lui în timp real prin proiecție pe panourile reflectorizante din scenă. Imaginea reală e mixată cu filmările video ale acelorași personaje până la limita la care nu mai e decelabilă realitatea scenei de proiecție. Sunetul produs live de rapperul Yacine Zmita, interpretul dealerului de droguri Kamil, ambalează sonor sălbăcia universului urban stratificat al Varșoviei de azi. Inserurile video cu personalități publice

trimit la realitatea multiformă a societății poloneze, redată scenic din interferența gesturilor performative. Manifest social, adresat publicului tânăr educat de cultura multimedia, spectacolul coordonat de Jarzyna e expresia interesului artistului pentru racordul scenei la transformările din societate. Premiat în festival pentru sunet live și mijloacele multimedia, *Other People* e un performance despre contradicțiile sociale ale lumii de azi, în vreme ce *Furtuna* după Shakespeare (prezent în selecția Paradiso), realizată cu studenții Academiei de teatru de la Cracovia, explorează lumea de mâine. Relată din perspectiva Mirandei, călătoria pe insula lui Prospero e o descindere în straturile memoriei, o incursiune în universul distopic al omenirii supraviețuitoare după cataclismul ecologic. Actorii interpretează prin rotație toate personajele iar în atmosfera tenebroasă a semiobscurității cețoase spațiu e construit exclusiv sonor din muzica generată și interpretată de actori. Spectacolele lui Jarzyna, produse în sistem colaborativ, cu aportul compozitorilor, graficienilor, animatorilor, artiștilor video, a sound-artist-ilor explorează canalele alternative de comunicare scenică prin sunet, gest, energie.

Cartea lui Henry David Thoreau *Walden sau viața în pădure* încarnează filozofia protestului prin non-acțiune, adoptată acum, la 150 de ani distanță de momentul apariției ei, de tânăra generație ca expresie a refuzului supunerii civile. Încarnarea ideilor lui Thoreau, mixate dramaturgic cu referințe la mișcarea

*cinematografului anxietății morale*<sup>1</sup> din anii '70 ai secolului trecut, se regăsesc în scenariul lui Tomasz Śpiewak. *Cinema of Moral Anxiety* e citat explicit în titlul spectacolului lui Michał Borczuch (Nowy Teatr, Varșovia). Nucleul narativ al spectacolului e extras din filmul lui Krzysztof Kieślowski *Camera Bluff*, dar e constant perturbat de personaje episodice aduse din alte spații temporale. Recompensat în festival cu premiul pentru regie, Michał Borczuch concepe trei paliere orizontale de comunicare, sugerate scenografic de avanscena balustradei galbene de la marginea pădurii (convenția scenică și distanțarea de disciplina socială general acceptată), de planul înclinat ce sugerează autostrada sau lacul din pădure (cadru narativ minimal) și de ecranele din fundal pe care se proiectează un colaj de imagini mixate cu secvențe din filmul lui Kieślowski (conexiunea intelectuală și auto-reflexivă a personajului martor Walden). Suntem, din nou, în fața unui concept performativ în care dramaturgia și regia articulează cadrul comunicării situat în afara reprezentării. Actorii sunt mediatorii mesajului rezultat la final din asocierea fragmentelor livrate discursiv. Miza spectacolului e proiecția mentală a posibilității eliberării din constrângerile sociale, un scop, de altfel, invocat și de titlul spectacolului.

Teatrul documentar oferă metode de generare a textului în spectacolele

1. *Curent estetic al cinemaului polonez (1970-1981) reprezentat de Krzysztof Kieślowski, Andrzej Wajda, Krzysztof Zanussi, Agnieszka Holland, Feliks Falk și Ryszard Bugajsk. Filmele tratează realist tensiunile socio-politice din Polonia comunistă și respiră sentimentul neputinței generale față de puterea opresivă și falimentul moral.*

inspirate de explorarea istoriei comunităților locale. Sub aparența faptului divers, în *Najmrodzki, or a long time in Gliwice* (Teatrul Municipal din Gliwice), regizorul Michał Siegoczyński ficționalizează legenda urbană a hoțului boem Najmrodzki, evadat până în 1989 de 29 de ori din închisorile poloneze. Spectacolul e un fals *policier* istorisit la persoana I, tandru-ironic cu personajul său, ce îi oferă autorului pretextul pentru a vorbi despre corupția și falimentul moral al societății poloneze. Pe alt palier al teatrului documentar tensiunile vecinătății sunt documentate în interviuri, statistici și revizitări ale istoriei comune din zona de graniță a Poloniei cu Ucraina. *Lwów we Won't Give Up* (Rzeszów Theatre) e rezultatul unei creații de echipă (Katarzyna Szyngiera, Marcin Napiórkowski, Mirosław Wlekły, regia Katarzyna Szyngiera) al cărui pretext pleacă de la situația ucrainenilor angajați ilegal în Polonia. Ca semn al interesului artiștilor pentru lansarea unui dialog real despre relațiile neoficiale polono-ucrainene, actrița ucraineană Oksana Czerkaszyzna (premiul pentru cel mai bun rol secundar) e invitată să joace în acest performance despre istoria mică, a raporturilor interpersonale ale etniilor ce împart același spațiu. Tonul lejer, detașat al investigației refuză istoria cedărilor și recuperărilor orașului Lwów/Lviv/Lvov și opun pozițiilor oficiale semitonul realităților socio-economice.

Din seria producțiilor tinerilor artiști polonezi prezentate în secțiunile necompetitive în variate forme performative m-am oprit la cel produs ca urmare a concursului adresat tinerilor artiști organizat de National Sary Theater și Academy of Theter Arts Cracovia. *Czartoryska The Artefacts* de Mira Marika și Piotr Frodi, regia Mira Marika, se raportează polemic la problema sensibilă a independenței Poloniei într-o instalație scenografică performativă. Trei dulapuri vechi umplute cu artefacte expun dovezile simbolice ale istoriei, culturii și societății poloneze. Fundamentul narativ al spectacolului are ca unic țel destabilizarea clișeeilor gândirii naționaliste și întreaga producție se sprijină pe relația textului cu instalația scenografică.



Capri • foto: Natalia Kabanow

\*\*\*

14 decembrie ora 18, teatrul Łazienka Nowa. Teoria relativității în teatru e probată de monumentalul spectacol de autor al regizorului Krystian Lupa, *Capri – The Island of Fugitives* (Teatr Powszechny im. Zygmunta Hübnera, premiera oct. 2019). În spațiul dilatat al istoriei războaielor fără scadență timpul se contractă și la capătul celor șase ore de spectacol scurse pe nesimțite rămânem să medităm la sensul existenței omenirii condiționate de impulsul autodistrugerii. Punctul fix al spectacolului e vila scriitorului italian Curzio Malaparte de pe insula Capri, un refugiu din calea războaielor și un spațiu de reclusiune pentru multiplele personaje reunite dincolo de epoci în acest loc al melancoliei și speranței: Tiberiu și Isus Cristos, Fritz Lang, Jean-Luc Godard și Brigitte Bardot, Gorki, Lenin etc. Ca la o adunare a stafiilor trecutului casa în ruină îi convoacă pe toți, prezidați de fantoma lui Malaparte, uneori martor mut, alteori dedublat în personaj al propriei istorii. Textul documentar *Kaputt* și romanul său *Pielea* au inspirat scenariul lui Krystian Lupa care se dovedește un prestidigitator al mijloacelor scenice. Trece de la ample dezvoltări narative la discuții filozofice; de la proiecția secvențelor din filmul lui Godard *Disprețul* la colaje documentare cu imagini ale ruinelor din Aleppo. Dedublarea realismului scenei în proiecția acelorași personaje primate prin filtrul timpului au aparența paselor de invocare a spiritelor. Într-un cadru de 3 secunde, recunoaștem imaginea în raccourci a cuplului Ceaușescu după execuție. Victime și călăi se amestecă în ilustrarea citatului

ce poate trece drept motto al întregului spectacol: „În război, rușinea înfrângerii este a învingătorilor” (*Pielea*, Malaparte). De altfel, profilul lui Malaparte, fervent susținător al fascismului de care s-a dezis ulterior, adept al nazismului și al comunismului apoi, îi oferă regizorului pretextul repertoriei ideologiilor eșuate în dictaturi. Totuși, tema spectacolului lui Lupa nu e devastarea războaielor, ci posibilitatea salvării omenirii ce poate încă alege între melancolia așteptării sfârșitului și speranța unui nou început. Într-una din secvențele proiectate, Ulise, personajului lui Fritz Lang din filmul lui Godard, scrutează orizontul mării de pe terasa casei Malaparte. Nu știm dacă întrezărește pământul natal sau doar întinderea mării pe care e condamnat să rătăcească în veci. Spectacol concluziv pentru aceste vremuri ale deziluziilor, *Capri – insula fugarilor* nu propune un refugiu în spațiul artei, ci un loc al confruntării cu falimentul ideologiilor care au visat omul nou. Inserată între proiecțiile rulate în spectacol, printre personajele învingătorilor și învinșilor, apare și o filmare cu actorii explorând ruinele palatului lui Tiberiu. Aliniați în avanscenă la final, își părăsesc personajele și privesc publicul ca la capătul unei discuții ce reclamă o decizie pe care urmează să o luăm împreună. Rama roșie a scenei ne avertizează de contagiunea ideilor. Cuvintele lui Lupa rămân o bună concluzie pentru spectacol și pentru teatrul polonez de azi: „O insulă și o casă pe insulă. Refugiu sigur, adăpost. Suntem fugarii din calea monștrilor Europei: statul, religia, dictatura, democrația, monstrul Homo Christianis, războiul.”

# Când rădăcinile dansează

## TRACES de Wim Vandekeybus/Ultima Vez în Festivalul Europalia

30

Gina ȘERBĂNESCU



Traces • foto: Danny Willems

Coregraful belgian Wim Vandekeybus a creat, pentru cea mai recentă ediție a Festivalului Europalia, dedicată României, spectacolul *Traces*. Există o doză mare de risc atunci când un artist care aparține unei forme diferite de cultură își propune să elaboreze un act artistic care să conțină elemente specifice unui spațiu ale cărui resorturi nu îi sunt constitutive. Există, desigur, ceea ce am putea numi capcana empatiei, iluzia faptului că, prin simpla disponibilitate de a rezona cu un tărâm al unor sensuri distincte de noi, am putea să scoatem la lumină un produs artistic în acord cu spațiul adresat.

Wim Vandekeybus ocolește cu inteligență această capcană, aplicând o metodologie de creație care nu a dat niciodată greș în ceea ce a scos la lumină, în plan artistic, până acum: excavarea unor semnificații dintr-un sol al universalității, dintr-un teren al unor paradigme care preced specificitatea unui spațiu sau al altuia. Poate părea un spectacol despre „urși și păduri” (probleme arzătoare ale României contemporane), dar este mai mult de atât: *Traces* se impune ca un demers ancorat într-o formă de universalitate care conține, implicit, specificitățile spațiului adresat, este

o coregrafie a ecourilor unor rădăcini care se întâlnesc în adâncurile memoriei.

De altfel, în acest spectacol, Vandekeybus nu se abate de la traiectoria prin care el a impus, în arta contemporană, un rezervor al imaginarului specific creației sale. El este, de regulă, creatorul unor spectacole care stau ferm pe mituri fondatoare, pe reflexe ancestrale, pe ceea ce configurează memoria colectivă sau, din contra, pe uitarea noastră comună. *Traces* se înscrie în această linie a arheologiei unor sensuri care transcend specificitatea unui singur spațiu. Este un spectacol creat la întâlnirea dintre universul personal al autorului și mărcile exterioare și metaforice ale unui spațiu distinct de propria sa cultură.

*Traces* este un produs artistic în care ancestralitatea este contemporaneizată, ceea ce este foarte important pentru modul în care spectatorii pot percepe actul ai căror martori sunt. Desigur, toți recunoaștem semnificația pădurii și a animalului din spectacol și o relaționăm instinctiv cu uciderea urșilor și cu tăierea pădurilor, care țin adesea prima pagină a publicațiilor de știri. E ceva cu care ne confruntăm acum și aici și putem resimți această propunere ca pe o critică adusă realității noastre imediate.

Pe măsură ce intrăm mai adânc în dramaturgia spectacolului, înțelegem fondul mitic propus de Vandekeybus, devine clară zona de întâlnire dintre imaginarul creatorului și terenul pe care l-a investigat pentru a construi acest demers.

Imaginile sunt puternice, dar li se alocă o anumită simplitate și austeritate care pun în lumină calitatea coregrafiei specifice lui Vandekeybus. Imaginea unui tobogan din care se formează o autostradă poartă o notă de suparrealism care

ne introduce de la început într-o zonă a visului contrapunctat destul de repede de accidentul de la începutul spectacolului. Ca în multe alte cazuri, Vandekeybus apelează la instrumentele specifice unei poetici a agresivității, care se află în perfect acord cu propunerile sale. Având în vedere că substratul spectacolului său este unul ancestral, mitologic, este așadar, un teritoriu al începuturilor. Or, începuturile (acelea cărora nu le-am fost martori, deci nu putem depune mărturie pentru ele) au mari șanse să fie violente, pentru că se înscriu în economia unui scenariu al nașterii.

Mișcarea este înscrisă fără puțința de a fi confundată cu altceva, în sfera abordării corporale pe care Vandekeybus a propus-o încă de la începutul carierei sale (cu *What the Body Does not Remember*, acum mai bine de trei decenii): o dinamică a unei fizicalități prin care sunt scoase din uitare posibilitățile pe care corpul nu și le mai amintește, dar pe care le poate reactiva în contexte care pot declanșa memoria ascunsă.

Așadar, *Traces* este un spectacol al originilor conectate cu actualitatea noastră, având o puternică funcție de conștientizare la nivelul responsabilității noastre nu numai față de lumea în care trăim și pe care o amprentăm adesea distructiv, dar și față de propria noastră rezervă de memorie, de acele urme care sunt în noi, deși ne preced și care ne modelează în liniște identitatea.

*Spectacolul a fost prezentat la București în data de 9 ianuarie 2020. Evenimentul a fost organizat de Institutul Cultural Român, în parteneriat cu Teatrul Național „I.L. Caragiale” București și Europalia Arts Festival Bruxelles. Spectacolul TRACES face parte din programul de artele spectacolului al festivalului EUROPALIA România și este curatoriul de Andreea Căpitănescu.*

ENG

The Belgian choreographer Wim Vandekeybus created the show “TRACES” for the most recent edition of Europalia Festival, which is dedicated to Romania. He masterfully dodges the cultural appropriation trap by employing universal themes which permeate the specificities of a space. Similar to a mnemonic device, the show connects our ancestral past with the contemporary, focusing on our role and responsibility towards ourselves and the world surrounding us.



Continuăm și în acest an demersul Scena.ro de vizibilizare a tinerilor artiști de astăzi, dar și a companiilor independente din România. Am început în 2019 și am colaborat deja cu *REACTOR de creație și experiment* din Cluj-Napoca și cu *Brainstorming* București, dar și cu actorii Tiberiu Enache, Denis Hanganu și Eliza Păuna. Numărul 47 al Revistei Scena.ro îi are pe copertă pe *Frilensări*, platforma culturală independentă care reușește încă din 2013 să integreze constant proaspăt absolvenți în noi producții teatrale.

*Frilensăr* a fost fondată de Daniel Chirilă, Claudia Chiraș, George Cocoș și Radu Homniceanu. Activitatea companiei a început în Iași cu un prim spectacol regizat de Radu Homniceanu în aprilie 2013. În ultimii ani a activat în principal la București, la Teatrul LUNI de la Green Hours. Mare parte din formula de actori actuală a *Frilensăr* s-a creat odată cu trilogia *Mălăieș în călcăieș*, *Once upon și Mioritza*, când s-au alăturat trupei Loredana Cosovanu, Alina Emilia Mîndru, Paul-Ovidiu Cosovanu, Tiberiu Enache și Dumitru Georgescu. În această formulă (aproximativ) au jucat și *Înainte erei noastre*, iar mai apoi *Bătălii, Regi și Elefanți*. Ultima premieră este *Jurjac*, din decembrie 2019, un spectacol *Frilensăr* creat de Teatrul de Animație Țândărică în parteneriat cu Teatrul LUNI.

Producțiile *Frilensăr* se bazează pe texte contemporane imaginate și scrise integral de Daniel Chirilă sau fragmente de text rescrise tot de el. Momentan Chirilă este singurul membru fondator care încă mai

activează în *Frilensăr* și între timp a fost angajat ca regizor la Teatrul Tineretului Piatra Neamț. Grupul de actori care cu care colaborează se poate schimba destul de des, acesta este un risc pe care independenții și-l asumă. Un motiv ar fi angajarea acestor actori la teatre de stat din alte orașe decât București. Spre exemplu, Ovidiu Cosovanu este acum angajat la Teatrul Tineretului Piatra Neamț și continuă colaborarea la producțiile *Frilensăr*. De asemenea, Dumitru Georgescu este actor la Teatrul Național „Vasile Alecsandri” Iași, iar Loredana Cosovanu la Teatrul Excelsior. După ce în 2018 a fost selectată să facă parte din 10 pentru FILM la TIFF, Alina Mîndru a fost distribuită într-un rol episodic în serialul de televiziune *Umbre* produs de HBO, după ce făcuse deja parte din distribuția unui alt serial produs de PROTV, *Las Fierbinți*. Și Tiberiu Enache a fost selectat în cadrul aceluiași program TIFF, în 2019, și a câștigat Premiul „1/10 pentru FILM la TIFF”. Acum este colaborator, printre altele, al Teatrului Național „I.L. Caragiale” București în spectacolul *Pădurea spânzuraților* (regia Radu Afrim). Claudia Chiraș se află acum la Londra unde studiază la Middlesex University London arta actorului.

Pe lângă trupa permanentă, *Frilensăr* colaborează, în funcție de proiect cu actori tineri, unii dintre ei activând tot doar în teatrul independent. Îi amintim pe Irina Sibef, Ștefan Pavel, Tudor Morar, Andreea Șovan, Alex Popa, Alex Cătănoiu, Victor Bitiușcă, Daniela Tocari.



foto: Lavinia Cioacă

La scenografia producțiilor atât la Teatrul LUNI de la Green Hours, cât și la Teatrul Țândărică sau Teatrul Tineretului membrii *Frilensăr* au colaborat cu Daniela Drăgulescu, Andreea Tecla, Maria Mădălina Niculae, Beatrice Volbea sau, de cele mai multe ori, au conceput-o într-un efort creativ colectiv.

Indiferent de deciziile de carieră luate de fiecare dintre membrii sau colaboratori ai companiei, sperăm să vedem în continuare spectacole semnate de *Frilensăr* mult timp de acum înainte. „Nu mai sunt actorii de altă dată!”, nu, iar asta e extraordinar. Actorii și artiștii despre care vrem să vorbim sunt cei de astăzi, plini de entuziasm și care creează concepte adaptate la prezent.

### ENG

This feature article on *Frilensăr* theater company is part of a wider campaign by Scena.ro to promote and showcase young artists and Romanian independent theater companies. *Frilensăr* was started in 2013 and it is the successful story of a platform which has, ever since, consistently integrated drama graduates in new productions. Even though only Daniel Chirilă remains out of all the founding partners, this goes to show how extraordinarily dynamic, enthusiastic and fresh are Romanian actors today.

# Bobi Pricop: „Fiecare decizie pe care o iei în construcția unui spectacol este sau poate fi citită ca un gest politic”

32

Interviu realizat de Ioana GONȚEA

*Radio, ultimul spectacol montat de Bobi Pricop la Teatrul Național Marin Sorescu de la Craiova, a avut premiera pe 14 și 15 decembrie 2019. Textul lui Eric Bogosian îl aduce în prim plan pe realizatorul neconvențional al emisiunii „Night Talk”, Barry Champlain. Sorin Leoveanu reușește să creeze un adevărat spectacol al disputelor verbale, în care cinismul, franchețea, agresivitatea se amestecă pe calea undelor pentru a creiona peisajul unei societăți marcate de conflicte armate, de violență, droguri, nepăsare și revoltă.*



foto: Arhiva personală

**Radio este un text care vorbește despre un fenomen din anii '80, emisiunile radio care erau în vogă la vremea aceea și care fac o radiografie a societății de atunci. Care mai e miza textului astăzi?**

Sunt foarte multe lucruri pe care le reperăm din societatea americană a anilor '80 și vedem cum au evoluat ele către ceea ce trăim noi astăzi. În 2011 am montat primul meu spectacol într-un teatru de stat, la Arad, tot pe un text de Bogosian, *Humpty Dumpty*. Tot atunci am citit și piesa aceasta, văzusem și filmul, și îmi doream foarte mult să o montez, dar am tot amânat. M-am întrebat dacă nu ar merita adusă în actualitate și contextualizată pe ce se întâmplă în societatea românească. Foarte mult timp am fost nehotărât, m-am gândit dacă poate funcționa, dacă e relevantă pentru publicul din Craiova. Dar cred că sunt foarte multe lucruri fundamentale umane și care țin de relația noastră cu societatea, inclusiv de nevoia noastră de comunicare, care se regăsesc cumva, indiferent

de distanța dintre Craiova și Cleveland și de cei 30 de ani care au trecut între. Textul vorbește despre nevoia oamenilor de a comunica și de a-și face povestea auzită. Felul în care acest lucru se întâmplă pe calea undelor, prin aceste talk-radio shows atât de populare în State, e foarte asemănător cu ceea ce trăim acum pe rețelele de socializare. Diferența este că mediul online poate permite crearea unor imagini false, pe când radioul implica ceva mult mai autentic și poate mai direct. Mi se pare că, de cele mai multe ori, la teatru poate deveni *cringy* să vezi niște lucruri atât de similare experienței tale de zi cu zi. Dar atunci când urmărești o poveste care nu e din realitatea ta imediată, ideile și concluziile pe care le poți extrage de acolo sunt mult mai valoroase, mai ușor de receptat. Cred că asta se întâmplă cu spectacolul de la Craiova, te face să îți pui întrebări despre cine suntem și care este raportul nostru față de societate și față de extremele ei.

**Spectacolul are foarte multe elemente sociale și politice și în general spectacolele tale au astfel de elemente. Eu nu le-aș numi teatru politic, dar pare că ai un interes spre astfel de subiecte.**

Da, cred că sunt inevitabile elementele sociale și politice în teatru. Fiecare decizie pe care o iei în construcția unui spectacol este sau poate fi citită ca un gest politic într-un fel sau altul. Chiar și evitarea anumitor subiecte sau genuri poate fi interpretată drept act politic. Sunt conștient de această componentă socială a spectacolelor pe care le fac, dar niciodată ea nu devine pentru mine un scop în sine. În spectacolul *Radio* multe dintre personaje au atitudini politice radicale, și cred că întâlnirea cu ele în sala de teatru

te provoacă să le înțelegi mai temeinic și te obligă să te raportezi cumva la ele, și sigur aici ajută și faptul că vin dintr-un context îndepărtat ca spațiu și timp.

**În general realizezi spectacole vizuale, dar de data aceasta ai construit un univers sonor în spectacolul tău. De ce și de unde e interesul acesta?**

Nu mă concentrez foarte, foarte mult la genul acesta de lucruri înainte să propun un spectacol. Dar analizând retrospectiv cred că pot să identific două direcții: prima ar fi legată de noile tehnologii și media și felul în care ele pot fi integrate, dar au fost și multe spectacole care nu au avut componenta asta în ele. Cred că acolo m-a interesat raportul dintre spectacol și spectator și felul în care granițele acestea pot deveni fluide sau inexistente la un moment dat. De exemplu, în direcția asta este spectacolul *Autorul*, tot la Teatrul Național de la Craiova, care se joacă în continuare, e programat deja în luna februarie. E un text al unuia dintre autorii care mă interesează la momentul acesta cel mai mult ca tip de dramaturgie, britanicul Tim Crouch. E un text care nu presupune un spectacol în sensul clasic. Sunt două gradene de public dispuse față în față, actorii sunt așezați printre spectatori. În primele 10 minute nu se întâmplă nimic, iar uneori spectatorii încep să vorbească între ei și să se întrebe de ce nu începe spectacolul, alteori izbucnește un val neconținut de râsete și zâmbete. E fascinant tocmai felul în care Tim se joacă cu mintea spectatorului, provocându-l să-și imagineze un spectacol care nu se va desfășura niciodată sub ochii lui, în sala de teatru. Nu există niciun fel de acțiune scenică, te întrebi dacă mai e vorba sau nu despre teatru. Și în *Radio*



Radio • foto: Albert Dobrin

acțiunile personajelor pe scenă sunt reduse la minim, nu există schimbări de decor, nimic nu e digital, totul e analog și axat pe sunet. Există un întreg univers sonor creat din zeci de voci, personaje fără chip, care vin către tine de undeva din întuneric. Iar Eduard Gabia completează sonor extraordinar toată povestea, simte fiecare moment cu o intuiție formidabilă.

#### **Deci și în Radio spectatorul este foarte important.**

Spectatorul e invitat să își alcătuiască propria poveste, pentru că tot ceea ce se întâmplă pe scenă e descompus. Poți să te duci cu privirea înspre partea de studio, poți să-l urmărești pe Sorin, poți să mergi spre personajele din bar, poți să fii foarte atent la voci, poți să închizi ochii și să mergi mai departe. Primești piesele de la un puzzle, dar de fapt e un pluri-puzzle, pentru că poți să îți creezi singur alt tip de experiență, în funcție de ce alegi să urmărești. Aici e important și felul în care a gândit Nikola Toromanov spațiul. Nu există niciodată un plan secund. Sunt mici acțiuni concomitente care se împletesc.

#### **Spuneai că Andrei Gheorghe și emisiunea lui au avut un impact pentru tine.**

Am crescut în anii '90, când într-adevăr emisiunea lui Andrei Gheorghe era ceva complet diferit. Era total inedit pentru mine felul în care se raporta la oamenii care-l ascultau, felul în care-i provoca, felul lui sarcastic și cinic. Așa că spectacolul și personajul lui Sorin au, pentru mine, acest aer nostalgic al copilăriei. Și mai este un lucru: de prin clasa a X-a am

început să lucrez la radioul local din Piatra Neamț, împreună cu Andrei Dăscălescu, regizor de film acum. Făceam tot felul de emisiuni destul de experimentale pentru un radio din Piatra Neamț în 2000. Tot de atunci am intrat și în trupa de teatru a liceului, așa că teatrul și radio-ul au fost cele mai importante activități din timpul adolescenței.

#### **Aș vrea să îmi spui ce planuri ai cu festivalul Theater Networking Talents, de care te ocupi tot la Teatrul Național din Craiova.**

Ne pregătim pentru a IV-a ediție, care va avea loc între 3 și 5 iulie 2020. Potențialul lui mă interesează enorm, tocmai pentru că nu este un festival adresat marelui public. E un festival de nișă care poate crește niște oameni pentru un peisaj teatral mai performant și poate facilita niște întâlniri între artiști. Ne propunem să punem bazele unui dialog cât mai direct și mai eficient între producători și artiștii tineri care își doresc să creeze în mediul teatral. Focusul fiecărei ediții este pe studenții care termină în anul respectiv programe de regie de teatru în România și în întreaga Europă. În jurul lor încercăm să creionăm această comunitate de regizori, scenografi, compozitori, sound/light/video designeri, artiști plastici, etc. care-și doresc să lucreze în teatre și care pot colabora pentru a dezvolta spectacole. Lor li se alătură producătorii, directorii de teatru, cărora le pot face chiar propuneri de proiecte în cadrul întâlnirilor. Pentru mine cea mai mare miză e să dezvoltăm această platformă care să schimbe puțin

felul în care directorii artistici și managerii aleg regizorii, colaboratorii și proiectele pe care le produc. În 2020 vom alege opt regizori tineri. Avem deja parteneriate cu Institutul Goethe, Institutul Polonez, Institutul Cervantes și British Council, așa că vom putea aduce mai ușor producții ale regizorilor absolvenți ai universităților din țările respective. Vom lansa un open call în ianuarie și în urma lui vom alege cei opt regizori care își vor aduce spectacolele de diplomă în showcase-ul TNT. Cea mai mare provocare este să aducem cât mai mulți directori de teatre să îi întâlnească pe acești tineri creatori, pe care să îi poată apoi debuta. Sunt foarte bucuros să fiu parte din echipa Teatrului Național din Craiova, unde mai există încă un program pentru tineri regizori și scenografi, un concurs de proiecte în urma căruia o echipă de tineri absolvenți va monta un text românesc la sala studio. Anul acesta e o ediție specială, tema e restrânsă la opera lui Marin Sorescu. Chiar și așa, s-au înscris 18 proiecte eligibile. Abia aștept să le citească și să văd care va fi cel câștigător.

#### **Proiecte în viitorul apropiat?**

În ianuarie voi începe lucrul la un nou spectacol pe un text de Tim Crouch, la Teatrul Național din București, *Beginners*. Și voi continua la Replika un proiect la care țin foarte mult, *Work. No travel*, un text dezvoltat de Mihaela Michailov pornind de la o serie de interviuri luate de către sociologii Zoltán Rostás și Sorin Stoica – unor migranți și migranți care au plecat la muncă în străinătate în perioada 1990-2000.

## ENG

In this interview, Romanian theater director Bobi Pricop talks about his latest play *Radio*, where the idea came from, and influential directors. He touches upon why the socio-political elements are so prevalent in his work, his shift from visual to audio experiences for the spectator, and how it all fits into a larger context which started with his teenage years working at a radio station in Piatra Neamț and joining the high school theater group.



# Cum alegi la ce spectacol să mergi?

Robert BĂLAN

34



foto: Arhiva Scena.ro

*Am pus întrebarea asta mai multor oameni care nu sunt din domeniu, dar care merg din când în când (sau mai des) la spectacole<sup>1</sup>. Am dat și câteva întrebări ajutătoare. Ce e important? Afișul, piesa, regizorul, actorii, informațiile despre spectacol, cronicile, prețul recomandările unui prieten, că e companie „de stat” sau independentă, piesă contemporană sau clasică? La ce ai fost ultima oară și de ce?*

## **Adina Roseti, scriitoare**

Întrebarea a venit la fix ca să realizez că nu am mai fost de mult la teatru. Nu din vina teatrului, ci din „vina” vieții. Așa că primul lucru pe care l-am făcut când m-am întâlnit cu frate-miu, actor de felul lui, i-am zis „trebuie să mergem la teatru!”. Pentru că el are spectacol la Unteatru, l-am rugat să vină cu propuneri de acolo. Am ales, în final, să mergem la *Proof*, pentru că e luni și în seara respectivă nu-s copii acasă, deci pot ieși în oraș. Inițial am fi vrut să vedem *In a Forest Dark and Deep*, dar miercuri la ora 22.00 nici o șansă să pot pleca de acasă...

Pe vremea când lucram la reviste, primeam invitații la premiere, așa că mergeam des

*1. Cred că va trebui să acceptăm că, în limbaj comun, cuvântul „piesă” (de teatru) a ajuns deja să înlocuiască cuvântul „spectacol”. Și o precizare: ancheta a fost realizată la începutul lui ianuarie 2020, poate acesta e motivul pentru care mai mulți se referă la aceleași spectacole.*

la teatru. Dezavantajul fiind că am văzut astfel multe spectacole proaste, alegerea nefiind a mea. Când e să aleg, prefer teatrul independent, poate și dintr-un soi de solidaritate, pentru că și eu activez tot în sectorul cultural independent.

Ocazional, am făcut mici obsesii pentru anumiți regizori și teatre – de exemplu, i-am urmărit pe Mimi Brănescu la Act sau Radu Afrim la Odeon sau, mai nou, pe Răzvan Mazilu la Excelsior. Alteori, am simțit nevoia să mă duc la „pomul lăudat”, să bifez niște nume obligatorii, cum ar fi montările lui Andrei Șerban de la Bulandra. La TNB am luat multe țepe de-a lungul vremii, cea mai memorabilă fiind *Visul unei nopți de vară*, la care m-am dus cu fiică-mea în vârstă pe atunci de 10 ani, în ideea să o cultiv, și am sfârșit prin a încerca să-i explic prezența unui penis imens pe scenă și conceptul de „kitsch” în artă. Singura excursie în scop pur teatral a fost la Târgu Mureș, în 2018, ca să văd montarea după *Tihna* lui Attila Bartis, a fost o experiență memorabilă.

Planul meu teatral pentru anul ăsta e să o „stalkeresc” pe Gianina Cărbunariu și să o revizitez pe Lia Bugnar. În principiu, aș zice că mă interesează în primul rând regizorul și temele. Dar și ziua și ora spectacolului sunt, iată, la fel de importante!

## **Florin Stoica, profesor de matematică și Life Coach**

Ultima oară am fost să văd *Omul cel bun din Secuien*. L-am ales pentru că în el joacă o prietenă dragă (Alexandra Fasolă) și Cătălin Babliuc. Și pentru Vlad Ivanov, desigur. Pentru că am mulți prieteni actori, acesta este primul criteriu pentru care aleg un spectacol. Apoi este teatrul. Cel mai drag îmi este Unteatru. De obicei, teatrele independente sunt cele care primează (Apollo 111), dar merg cu drag și la TES, Bulandra, TNB, Metropolis etc. M-aș duce să văd toate spectacolele puse în scenă la Teatrul din Sibiu sau la Naționalul și Maghiarul din Cluj. (M-aș duce să văd spectacole și la Teatrul Municipal din Turda). Deocamdată, timpul mă împiedică să ajung. Cel puțin, ajung la FITS.

Ziua este un criteriu important de asemenea pentru că mi-am propus

să merg în fiecare săptămână. Anul acesta prima opțiune este vineri, iar prețul meu este +/- 40 lei, dar dacă este un spectacol pe care vreau să îl văd neapărat dau și 70 - 100 de ron. Cum a fost, de exemplu pentru *In a Forest Deep and Dark*.

## **Andreea Drăghici, editor carte și masterand, București**

Acum mă duc mai rar la teatru, fiindcă mă interesează mai mult filmul, fiind un mediu vizual cu care rezonoz mai bine. Dar atunci când merg, o fac pentru că știu regizorul sau actorii și mi place munca lor, sau fiindcă mi-a fost recomandat de cineva în ale cărui gusturi am încredere, că am citit o cronică și m-a intrigat sau m-a convins că spectacolul merită văzut. În orice caz, la baza oricărui motiv stă curiozitatea.

De exemplu, ultima dată am fost la teatru, la Cluj, pentru că auzisem de *Reactor de creație și experiment*, eram acolo și am vrut să văd de-aproape povestea. Și mi-a plăcut mult piesa. După am povestit și altora, despre *Reactor* și despre piesă, și cred că e un mod bun prin care să crească publicul spectacolelor – vezi ceva ce-ți place, dai mai departe, îi faci și pe alții curioși. E ca un lanț la care se tot adaugă zale, e dinamic și mereu altfel.

## **Ana Glavce, director de resurse umane, București**

Văd pe an minim 50 de spectacole. Repartiția e inegală pentru că destule le văd în festivaluri, timpul fiind pentru mine o problema. Merg în primul rând după text (îl cunosc, cunosc autorul și în general îmi place, mă interesează subiectul) și/sau după regizor. Nu neapărat după actori (pentru că, dacă merg după regizor înseamnă că am încredere în el/ea). Informațiile despre spectacol pot conta dacă nu știu nimic, dar nu ezit să experimentez „blind” și adeseori evit să citesc cronici înainte de a vedea un spectacol. Ultimul spectacol văzut? *Între noi totul e bine* la TNB. Am fost invitată. Dacă l-aș fi ales eu, probabil că motivul ar fi fost tema și să văd ce a mai făcut Afrim. Mi-e indiferent dacă e companie independentă

sau „de stat”, nu contează unde se joacă. Contează să știi că acea companie nu are reputație proastă.

### **Cristian Răcășan, antreprenor, Deva**

M-am întors de jumătate de oră de la Sibiu, unde am văzut *Zeul carnagiului* de Yasmina Reza jucat de teatrul de stat TNRS secția germană. Regizor: Bogdan Sărățean – un amic. Actori: 4 actori buni ai TNRS (pe 3 îi știam deja din alte piese).

Recomandarea unui cunoscut contează în decizia de a viziona o piesă de teatru... atunci când ai încredere în părerea aceluia cunoscut, știi că îți împărtășește în general părerile, gusturile pentru teatru. Pot fi oameni cu o mai mică experiență teatrală cărora o piesă proastă să li se pară excelentă doar pentru că e o comedie ușoară sau pentru că joacă în ea un actor celebru pe care l-au văzut ei la TV (Florin Piersic, Oana Pellea, Maia Morgenstern, Magda Catone, Busu de la Meteo), chiar dacă piesa în sine e o mizerie fără valoare. Atunci recomandarea lor e fără valoare.

Afișul? Nu e deloc important de obicei. Cred că în majoritatea cazurilor afișele sunt neinspirate, oricum foarte puțin importante în luarea deciziei de a participa la acel spectacol sau nu. Un articol citit undeva despre piesă? Da, poate fi folositor și poate influența decizia mea de a vedea acea piesă sau nu, doar dacă sursa/autorul articolului sunt credibili, mi-au mai făcut și altă dată o recomandare și ce au scris a fost confirmat în spectacol, sunt autori de articole care nu au contact cu teatrul, nu au făcut propagandă plătită unui spectacol prost sau mediocru. Se întâmplă de obicei în orașele de mărime mică (cum e Deva) ca presa să fie total aservită politicului, administrației și să trăiască din contractele cu instituțiile statului.

Actorul principal din piesă are o oarecare importanță, atunci când îl cunoști, l-ai mai văzut jucând, l-ai apreciat în trecut. Vei avea cumva garanția că o piesă cu Florin Coșuleț în rol principal va fi cel puțin interesantă, dar ai șanse mari să vezi și o bijuterie. Pe de altă parte, am văzut piese foarte bune, unele excepționale jucate de actori pe care

nu știu nici acum cum îi cheamă.

Piesă clasică vs. piesă contemporană? În cazul meu, 99% piese contemporane. Mă regăsesc în piese contemporane, care tratează subiecte actuale. Mai risc din când în când reinterpretări moderne ale unor piese clasice, dar în general sunt fiasco-uri. M-aș duce să văd *Trei surori* regizat de Radu Afrim la TNB, doar pentru a vedea ce a imaginat mintea unui regizor deștept, inventiv.

Subiectul piesei e important întotdeauna. Sunt pasionat/interesat de piese cu subiect actual, cu mesaj, cu tâlc, piese sociale, care ridică întrebări, care implică într-un anumit grad publicul, care te fac să gândești, să visezi, să te pui în locul personajelor, să intri în poveste. Vreau ca teatrul să aibă o miză, să deranjeze, să te modifice, să pună întrebări, să te facă să gândești, să te excite intelectual, să te facă să te întrebi ce ai fi făcut tu în situația respectivă, să te întrebi după ce ieși de la spectacol dacă prin inacțiunea ta din viața reală nu ai făcut totuși prea puțin?

Companie privată sau de stat? De obicei companiile de teatru private/independente nu pun în scenă tâmpenii. E ca în economia reală: vinzi un produs bun, ai succes... dacă joci tâmpenii, lumea va afla și nu te va mai frecventa. Există și companii de teatru de stat conduse de manageri culturali excelenți care produc piese de calitate. Exemple: TNRS Sibiu, Teatrul Tineretului Piatra-Neamț, Teatrul Maghiar și cel German din Timișoara, Odeon-ul din București, etc. La Deva nu e cazul, calitatea pieselor jucate e destul de slabă, interpretarea la fel, subiectul e unul facil, de obicei comedii ușoare pentru ca publicul să plece relaxat de la teatru... așa că dacă vreau teatru de calitate de obicei plec la Sibiu, Cluj-Napoca sau Timișoara.

### **Andreea Grecu, lector univ. și coordonator proiecte, București**

Cel mai recent spectacol văzut a fost în luna noiembrie 2019. Am ales pentru Nae Caranfil: *Papagalul mut*. M-au atras numele regizorului și o parte a distribuției (Claudiu Bleonț). Am plecat după primul act. Nu mai fusesem în 2019 la TNB

și voiam să observ cum se prezintă publicului scena „tradițională”. Descrierea piesei pe pagina de web a teatrului era interesantă, nu citisem o cronică înainte. Prețul pentru un bilet al TNB este mai ridicat față de cel din teatrele municipale. Țin cont și de tarif atunci când aleg spectacolul: în lunile cu proiecte care cresc bugetul familiei, cumpăr bilete la spectacole „costisitoare”.

De regulă, aleg spectacolele în funcție de regizor, actorii din rolurile principale, subiectul abordat de piesa de teatru. Asist lunar atât la piese ale unui teatru independent, cât și la cele prezentate de teatre subvenționate, pentru o imagine de ansamblu a ofertei teatrale. Este esențial să am acces la informații despre piesă în fluxul de știri (Agerpres), în *cloudul* de Facebook, pe Internet (cronici) sau să discut cu prietenii și colegii despre un nou spectacol.

### **Horia Tudor, inginer, București**

Merg cam o dată pe lună la teatru. Surprizele plăcute arătându-se foarte rar, cu timpul am renunțat la mersul la întâmplare, folosesc filtre. Îmi pare important atunci accesul la informații despre spectacol, contează cronicile celor pe care îi percep drept pricepuți și liberi. Deseori sunt „tractat” de cei apropiați și atunci merg la un spectacol pentru că țin la părerile lor sau le respect competența.

Pot trece peste un afiș nefericit, un videoclip strident, o prezentare forțată, dacă intuiesc că spectacolul îmi poate oferi accesul la un lucru rotund, terminat, că aș putea recunoaște meșteșugul, frământările, încercările, munca asiduă a celor văzuți și nevăzuți care alcătuiesc un spectacol. O fac pentru a învăța ceva despre mine și despre ceilalți. Subiectul, autorul, locul spectacolului, modul de finanțare sau forma de organizare a trupei contează puțin pentru mine. Recunosc că mai sunt mânat de un vis secret: să ajung odată și-odată la un spectacol care să mă facă să râd.

**Mai multe răspunsuri online:**

[RevistaScena.ro](http://RevistaScena.ro)

## ENG

What is more important when one decides what show to see? The poster, the play, the director, the information on the show, the reviews, the recommendations of a friend, the price of the tickets, whether it is an independent company or a public theater? Or if it is a contemporary play or a classical one? Which performance have you last attended? These are the questions that Robert Bălan asked people outside the theater world but who occasionally attend shows.

# 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



Am postat pe Facebook câteva rânduri despre spectacolul de succes.

Ce înseamnă ca un spectacol de teatru să aibă succes? Dacă în sală sunt ocupate 70-80 de locuri din câteva sute? Dar dacă sunt ocupate toate? Spectacolul poate fi bun, desigur, în ambele situații. Dar, la fel, poate fi prost în ambele situații. Faptul că unul umple sala e o certitudine valorică? Una, două, trei cronici pozitive sunt certificarea valorii? Un premiu? Sau altceva? De pildă „urmele” pe care le lasă în cultură, lansarea unei idei, a unei mișcări care face adepți atât în public cât și între practicieni? Da, dar asta e...târziu. Noi credem că succesul e ACUM. Îl vrem acum, cât trăim, nu ne interesează CÂNDVA, când nu mai suntem. Firesc. Poate.

Câțiva oameni de teatru au replicat astfel:

**Miruna Runcan:** Răspunsul meu e în coadă de pește: una e succesul contabilizabil printr-o „analiză de succes” de tip marketing (Pavel Câmpeanu a propus un asemenea sistem, și azi foarte coerent, în 1969-1970), și alta e succesul de prestigiu, a cărui contabilizare e un proces de analiză (de context, dar și de text – premii, cronici, dezbateri, impact etc.) Și înțelesurile, ca și operatorii, sunt diferiți. Asta nu înseamnă că, în anume situații favorabile, cele două nu se pot intersecta.

**Ema Nicola:** Subiectul ăsta e teză de doctorat, domnule profesor Marian Popescu. Cu cât o artă e mai efemeră, cu atât e mai imperativ „Acum”-ul... lucru care nu justifică imensa paletă de griuri, menită să justifice mijloacele care nu au legătură cu arta:)

**Vasile Nedelcu:** Liviu Ciulei spunea că teatrul e doar de două feluri: important și neimportant!

Subiectul nu e nou, desigur. Căutând

pe Google (!), în 25 ianuarie, sintagma „succesul în artă”, prima referință e...tulburătoare: „Arta succesului la români” de „celebrul” Pavel Coruș. Coperta e sinistră, iar numele editurii explică apariția: Miracol. Să trecem. Google let me down. Again.

Deci nu e nou. *The Guardian* prezenta, acum zece ani, spre exemplu, un sistem de măsurare a succesului în teatru pe baza exclusivă a răspunsului emoțional al publicului. Semnat de Alistair Smith, articolul explica procedura. Chestionarul era înmânat publicului după spectacol. Spectatorii nu trebuiau să bifeze căsuțe, ci să răspundă dacă spectacolul i-a incitat, i-a emoționat sau dacă au simțit că timpul trece greu. Adunate, răspunsurile erau vizualizate sub forma unui grafic. Cu cât erau mai multe răspunsuri date cu atât spectacolul se dovedea a fi mai de succes.



[theguardian.com/stage/theatreblog/2010/apr/09/theatre-industry-success](http://theguardian.com/stage/theatreblog/2010/apr/09/theatre-industry-success)

Nu-i așa că... nu e chiar așa? Adică ar fi prea simplu și nu ne spune, de fapt, care e natura succesului? Aritmetica sau ... altceva? Când o mie de oameni ar spune despre un spectacol că i-a mișcat, i-a incitat, că n-au simțit când au trecut cele două ore, ce fel de judecată avem despre spectacol? Una despre impactul emoțional și, în grade diferite, cognitiv. Poate. Nimeni nu-i mai întreabă pe aceiași oameni, peste un an, dacă spectacolul acela mai înseamnă ceva pentru ei. Nu dacă îl mai țin minte, ci dacă a lăsat „urme” în ei. Dacă în medicină testele acestea se fac cu o anume regularitate pentru a vedea dacă un tratament, o medicație, un tip de intervenție unde s-au folosit procedee noi sunt de succes, în artă, în teatru nu (prea) ai cum să le faci. Succesul Nadiei Comănești,



foto: Adriana Grand

odată cu timpul și micșorarea inevitabilă a numărului celor care i-au urmărit în epocă evoluțiile incredibile, mai e al perfecțiunii unor evoluții sau rămâne, cum deja de mai mulți ani auzim, al „primei note de 10” dată vreodată în gimnastică și care cuantifică succesul? În ce au constat perfecțiunea, frumusețea și siguranța evoluțiilor ei? Dar spectacologia lui Silviu Purcărete, de pildă, care a marcat anii '90? Succesul unor Robert Wilson sau Andrei Șerban cât mai „vorbește” azi? Desigur, teatrul e o artă efemeră. Chiar așa? Nimic nu poate reține pentru eternitate succesul său? Numai pentru faptul că traversează epocile, teatrul e o artă a succesului. Dar să coborâm problema la AZI, la ACUM. Succesul de azi, de acum, e cel care interesează. Nu succesul care lasă urme. Lumea teatrală, ca și în film sau în literatură, vrea ierarhiile de moment. Dar ce ierarhie e aceea în care un actor, un scenograf sau un regizor iau de mai multe ori același premiu? În sport e limpede de ce Serena Williams a fost ani de zile, câteva decenii lider incontestabil al tenisului feminin. Nu premiile îl fac pe un actor cel mai... Ci faptul că ani de-a rândul, diversele publicuri îl plac, vin să-l vadă. Succesul în teatru e despre teatru, desigur, dar în mod fundamental e și despre public și timpul său.

## ENG

Marian Popescu posted a few thoughts on Facebook related to what success in theater means. Does it mean a hall full of people? Or a few positive theater reviews? He states that people want immediate success, they (we) are not satisfied with the belief that it can come later. Miruna Runcan, Ema Nicola, Vasile Nedelcu reply to these thoughts. For example, Vasile Nedelcu states that success in theater is not only about theater itself, but also about its audience and its time.

# Călare peste lacul înghețat, Claude Régy, un artist dincolo de tăcere

38

Mirella PATUREAU



Claude Régy ne-a părăsit într-o noapte de Craciun a anului trecut, la 96 de ani. Ultimul său spectacol, anunțat deja ca o ieșire definitivă din scenă, a avut loc în 2016, în cadrul Festivalului de toamnă, creat la Théâtre des Amandiers din Nanterre, *Rêve et folie*, după Georg Trakl, „poète maudit”, mort la 27 de ani în pragul primului război mondial. Un monolog de 55 de minute, o ultimă călătorie, într-un univers de tenebre și de lungi tăceri, o avansare spectrală către frontierele enigmatice ale ființei și ale morții. „Esențialul, mărturisirea regizorul, cu puțin timp înainte de a face ultima reverență, este să crezi vidul și să aștepti să vezi ce nori se vor condensa aici.”<sup>1</sup> Rigoare, austeritate dar o forță a viziunii care cerea din partea spectatorului același tip de imersiune totală. Complet atipic, contra curent adesea. În spectacolele sale scena e aproape goală, totul e construit din umbre și lumini, pentru el spectacolul nu are loc decât în imaginația publicului.

1. Vezi, *Un regal pour les vaultours (Un ospăț pentru vulturii de pradă)*, editura Les Solitaires intempestifs, 2016, volumul cuprinde și un film semnat de partenerul său, Alexandre Barry, 67 de minute, interviuri și fragmente de spectacol. Un scurt extras poate fi consultat aici: <https://www.theatre-contemporain.net/video/Du-Regal-Pour-Les-Vaultours-d-Alexandre-Barry-Calude-Regy-extrait>

Născut în 1923, Régy a debutat târziu, la 30 de ani, asistent al lui André Barsacq la Théâtre de l'Atelier, în 1952. Cunoaște teatrul „micilor scene”, cu mijloace tehnice modeste, unde se va revela Avangarda anilor 50 cu marii autori dramatici din secolul XX, Ionesco, Beckett, Adamov. Își construiește însă o estetică și un univers propriu, în căutarea spațiului mental, o relație specifică cu spațiul și timpul, construită pe vid și dematerializare. „Teatrul trebuie să fie în mod necesar extrem de subversiv, declara el într-o intervenție, el trebuie să revoluționeze, să facă să treacă deasupra ce se ascunde dedesubt.” Prima sa revoluție teatrală are loc astfel cu puțin înainte de 1968, cu o adaptare după romanul lui Marguerite Duras, *Amanta engleză*, istoria unei crime atroce. Va adapta și monta de altfel multe texte care nu au fost scrise direct pentru scenă. În 1974 Claude Régy semnează pe scena de la Espace Cardin un spectacol devenit în scurt timp o referință mitică a teatrului anilor 70.

## Traversarea lacului Constanța, vorbiți sau visați?

Locul nu e întâmplător. Espace Cardin, elegant teatru la frontiera între Champs Elysées și Place de la Concorde, era atunci unul din locurile unde se putea fabrica un eveniment, deopotrivă artistic și monden, el încarna spiritul parizian, loc de întâlnire între avangarda anilor interbelici și cea pe cale să se construiască. Rădăcinile locului coboară până în secolul al XVIII-lea, construit de arhitectul Jacques Ange Gabriel, cel care va da numele bulevardului ce coboară spre Champs Elysées și Palatul prezidențial. Clădirea, Café apoi Théâtre des Ambassadeurs, adăpostește în anii nebuni celebra *Revue nègre* cu Josephine

Becker, randevu nocturn al celebrităților, Maurice Chevalier sau Sacha Guitry. Teatrul e condus în anii 1940-1944 de actrița și regizoarea Alice Cocea (soră cu gazetarul de stînga și scriitorul N.D. Cocea, tatăl actrițelor Dina și Tanți Cocea).

În fine, în 1970 Primăria Parisului îi acordă lui Pierre Cardin concesiunea teatrului și spațiul devine Espace Cardin. Sub semnul creatorului de modă și amator avizat de artă se deschide aici o perioadă fastă, din care amintesc câteva mari întâlniri. 1971, *Les Bonnes* de Genet în regia lui Victor Garcia<sup>2</sup>, Bob Wilson cu *Le regard du sourd*, în 1973 Régy semnează trei spectacole, și în fine, în 1974, tot el, *La Chévauchée du lac de Constance*, sau *Traversarea lacului Constanța* de Peter Handke.

Premiera a avut loc pe 9 ianuarie 1974 și s-a jucat pînă pe 3 aprilie. Primele critici au fost rezervate, mai degrabă destabilizate, și aveau de ce, dar au fost repede înlocuite de exerciții de admirație. Handke vine în Franța cu o reputație scandalosă – deja – de provocator și tînăr autor la modă, piesa a fost creată mai întîi la New York. Spectacolul a devenit însă mitic, mai puțin prin scandalul pe care l-ar fi suscitât în epocă, ci prin echipa pe care a reunit-o. Decor și costume Ezio Frigerio, colaborator al lui Strehler, cu patru mari vedete de cinema, Michael Lonsdale, Delphine Seyrig, Samy Frey, Jeanne Moreau și aproape un debutant, Gérard Depardieu (care mai jucase cu Régy, tot aici, cu un an înainte, în *Home*, de David Storey, „Traversarea” va fi însă spectacolul care l-a lansat).

2. Vezi M. Patureau, „La Festivalul de la Avignon, cu Bonele lui Genet, luptă de clasă și vitrină chic”, subcapitolul „Sacru și blestemul, cerul și noroiul” despre spectacolul lui Garcia din 1971, în *Scena.ro*, nr. 37 (3), 2017.

Titlul trimite la o legendă germană de Gustav Schwab: un cavaler traversează o cîmpie înghețată și vrea să traverseze călare lacul Constanța în plină iarnă. Neliniștit că nu găsește lacul o întrebă despre drum pe o femeie care îi răspunde cu spaimă că tocmai l-a traversat. Sătenii se adună auzind această teribilă întâmplare, dar cavalerul pare încremenit, cu părul zburlit de spaimă. I-au săpat mormîntul, spune apoi poemul, la poalele unui deal. Handke păstrează doar titlul și ideea morții. Piesa are 8 personaje cu nume de actori din filmele expresioniste germane – Emil Jannings, Erich Von Stroheim, dar în didascalii autorul cere să se adopte de fiecare dată numele interpretelor. Handke precizează: „Un decor care reprezintă un decor” și Régy completează: „ceva între un mormînt solemn și o catedrală atee.” O scenografie complex barocă, totul apare de neînțeles, motivațiile rămîn ascunse. Treptat, textul ascunde o altă structură, trimiteri interne, la subînțelesuri sau la situații deja amintite.

Utilizez mai departe studiul și dosarul video al „*Traversării*” din volumul dedicat regizorului<sup>3</sup>, peste 100 de fotografii, interviuri și mărturisiri inedite, documente rare de arhive, extrase de film, documente grafice și sonore. Astfel, pentru acest spectacol,

3. Claude Régy, *studii reunite de Eric Vautrin, CNRS Editions, colecția Les Voies de la création théâtrale, vol.23, 2008, plus un DVD, conceput și realizat de E.V.*

în afară de cîteva fotografii din fondul Cardin, pot fi consultate trei fragmente audiovizuale, un fragment din spectacol și o captare pentru televiziune în februarie 1974. Aceste cîteva minute ne-au permis să reconstituim atmosfera și stilul spectacolului. Pretext pentru o meditație despre ce rămîne din cîteva momente de grație de altădată și încercarea încăpățînată de a păstra șocul vizual, direct al unor seri unice.

Decorul impozant ocupă spațiul scenic, o scară monumentală centrală, cu două intrări la etaj. În spatele scării, un soi de ferestre sau de vitralii care lăsau să treacă o lumină diafană, ca în zorii zilei, ora când se destramă fantomele sau făpturile nopții. Totul e încărcat de mobile și bibelouri, obiecte banale, un aspirator, o comodă, un gramofon, acoperite de cearceafuri albe ca după un doliu sau o lungă absență. Ansamblu de culori sumbre, de la cenușiu la un negru lugubru. În centru o masă joasă cu o față de masă albă, din dantelă. În stînga, Michael Lonsdale în cămașă albă, pantaloni negri, șosete roșii, are ceva între dandy și clown, machiaj alb negru, excesiv, moțâie într-un fotoliu, în vreme ce o femeie de menaj dă cu aspiratorul și ridică cearceafurile de pe mobile. Se aud apoi lent dintr-un gramofon cîteva acorduri de chitară, un standard rock de epocă. Atmosferă spectrală, și în același timp un absurd comic. Lonsdale repetă vorbind ca prin vis sau pe jumătate ațipit: „Spuneam deci...” Pauză. Apare Depardieu, îmbrăcat și

machiat la fel, îl interpelează cu violență, la care Lonsdale îi răspunde după un timp „Deja trecut”. Michel Cournot, critic la *Le Monde*, scria pe 12 ianuarie: „Lonsdale se joacă cu focul, Depardieu e un animal sălatic, schimbat de o zîină rea într-un prinț care are manierele, intonațiile, ochii unui prinț, dar care este un lup, ce dintr-o clipă în alta poate ucide”. O stare de incertitudine, de neliniște și de așteptare. De fapt, toți sunt morți dar nu o știu încă, asemeni cavalerului din legendă. Régy explică într-un text<sup>4</sup>: „personajele vor muri cînd fragilitatea suporturilor lor li se va dezvălui. Pozele și situațiile fac teatru dar nu mai au sens, ieșite din orice sistem ele apar încărcate de emoții, de energie și reorganizează scena pe o structură afectivă, sensibilă, mai degrabă decît logică, discursivă dar nu semnificativă”.

Dacă Handke face apel la o epocă trecută, la actorii filmului mut, mai mult sau mai puțin măturați de filmul vorbitor, dar mai ales de ascensiunea fascismului, el chestionează de fapt dificultățile relaționale ale momentului. Un text și un spectacol „clasic” al unei epoci trecute – anii 70 – care face parte din memoria noastră colectivă.

4. „*Le jeu des apparences*” (*Jocul aparențelor*), în *Apropos de La chévauchée sur le lac de Constance de Peter Handke, Paris, Christian Bourgos, 1974. Dosar consacrat în întregime acestei creații.*

## ENG

Director Claude Régy's last performance was presented during the autumn festival, at the Théâtre des Amandiers in Nanterre, Rêve et folie, in 2016, three years before he passed away at 96 years old. The show is an adaptation of George Trakl „poète maudit”, a monologue of 55 minutes, a spectral journey towards the enigmatic borders of the being and death. In the performances he staged, the stage is empty and the set-up is built out of lights and shadows.



# HADESTOWN-ul de lângă noi

Saviana STĂNESCU

40



Acum câțiva ani scriam tot în Scena.ro despre un spectacol extraordinar care era în vizionări la New York Theatre Workshop, o re-imaginare vibrantă a mitului lui Orfeu și Euridice. Se spera desigur că muzicalul va avea succes, dar puțini s-au așteptat să ajungă pe Broadway, să câștige câteva premii Tony și, recent, chiar și un Grammy pentru cel mai bun album de teatru muzical. M-am gândit așadar că e momentul să revizităm subiectul.

Pe Broadway, rolul lui Hermes e interpretat de charismaticul actor André De Shields, care a luat și premiul Tony pentru rol secundar. Se știe că în general trebuie să ai star-uri pentru spectacolele de pe Broadway, iar André De Shields este numele cel mai cunoscut din distribuție. De el se vorbește cel mai mult, dar ceilalți actori sunt cu siguranță lansați acum datorită acestei producții.

Re-imaginările clasice par a fi inepuizabile și mereu proaspete. Noii artiști simt nevoia să reconfigureze, să remixeze, să reinventeze vechile mituri, cum am mai scris de multe ori. Anaïs Mitchell, compozitoarea-cântăreață a lansat întâi albumul inspirat de celebrul mit, iar succesul avut i-a determinat pe producători să încerce să îl extindă în zona teatrală, bătănd la poarta

industrii muzicalului american. Regizoarea Rachel Chavkin a fost co-optată în procesul de dezvoltare pentru scenă a operei folk datorită inventivității și experimentalismului de care a dat dovadă în producțiile anterioare. A fost o idee excelentă. Reconfigurând spațiul teatrului, transformându-l într-un fel de arenă în care actorii se mișcă printre spectatori, iar orchestra este pe scenă tot timpul spectacolului, sub un copac uriaș care îi face pe spectatori să se simtă cu adevărat *underground*, regizoarea a creat o experiență participativă.

Rare sunt momentele interactive pe Broadway, dar Rachel Chavkin a reușit – ca și cu *Natasha, Pierre & The Great Comet of 1812* – să creeze călătorii epice spectaculoase care implică publicul în povești clasice, seducându-l. În *Natasha, Pierre...* se reușea performanța ca romanul lui Tolstoi, *Război și Pace*, să devină un muzical cu priză la public.

*Hadestown* aduce mitul călătoriei lui Orfeu în străfundurile Hades-ului în atenția spectatorilor dornici de călătorii inițiatice cu acces la lumea de azi.

De remarcat că ambele personaje principale masculine, tineri aventuroși și artistici, sunt cei care inițiază călătoria de salvare, pe când cele feminine sunt atrase de masculinitatea unui lider întunecat dintr-un Hades simbolic și provoacă aceste trasee inițiatice. Oricum, faptul că una dintre foarte puținele regizoare care lucrează pe Broadway a luat Premiul Tony pentru regie, dă speranțe femeilor din breaslă. Pe de altă parte, faptul că nici o regizoare nu e nominalizată la Oscar, e un pas înapoi. Greta Gerwig și ale sale *Little Women* meritau mai multă recunoaștere.

Dar să revenim la *Hadestown*.

Cum spuneam în 2016, din punctul de vedere al personajelor, re-imaginarea mitului aduce câteva nuanțe interesante: Hades (Patrick Page) este un soi de businessman modern, un charismatic dictator cu o voce superbă de *bass*, care a construit un zid în jurul orașului său pentru a-i împiedica pe cei dinafară să pătrundă în infernul/paradisul economic creat de el. Orfeu este desigur artistul lipsit de pragmatism care cântă minunat, dar nu îi poate oferi Euridicei decât dragoste și poezie, nu și un trai decent. Iarna vine, iar Euridice, înfometată și înfrigurată, alege drumul lui Hades. Nu moare, ca în povestea mitologică, dar este sedusă de Hades și îl urmează pe acesta în lumea întunericului. De menționat, că atât Euridice, cât și Persefona, sunt jucate și pe Broadway de actrițe de culoare. Soția lui Hades, Persefona (Amber Gray) e probabil personajul cel mai vibrant. Ea stă jumătate de an în *Hadestown*, iar cealaltă jumătate pe pământ, unde soarele și natura de primăvară și vară îi fac inima să tresalte. Imperiul creat de Hades e lipsit de culoare și dragoste. După cum știm, Orfeu se va duce după Euridice și va cânta atât de tulburător că până și Hades își amintește de tinerețe și amorul exaltat pentru Persefona. Totuși, nu își poate submina autoritatea lăsând-o pur și simplu pe Euridice să plece cu iubitul ei, așa că pune cunoscuta condiție: da, dacă... Orfeu nu va întoarce capul să vadă dacă Euridice îl urmează, dacă are încredere totală în ea. Știm cu toții finalul tragic, dar *spoiler*-ul nu are importanță pentru că muzica este hipnotică și actorii fascinați. E uimitor că toate acestea nu și-au pierdut din farmec în sala mare de Broadway, dimpotrivă. *Hadestown* e mai viu și mai actual ca oricând...

ENG

Saviana Stănescu revisits *HADESTOWN*, an original folk opera by Anaïs Mitchell, re-imagining the myth of Orpheus and Euridice. Imaginatively directed by Rachel Chavkin, the show is a big hit on Broadway having won a few Tony Awards and the 2020 Grammy Award for Best Musical Theater Album.

Poate un spectacol de teatru să genereze o gândire transformatoare în raport cu structurile dominante de putere? Poate să funcționeze într-un regim de confruntare față de mecanismele care își impun autoritatea, criticându-le și totodată contrabalansându-le printr-un alt tip de discurs? Poate să devină un context disruptiv de imagine a lumii, în așa fel încât ordinea prestabilită să fie dezechilibrată? Poate să creeze un nou imaginar social care incită la o ruptură necesară față de perimetrele moștenite de gândire și acțiune? În ce măsură poate fi un spectacol de teatru fondator al acestei rupturi narative și în ce măsură disruptivul aduce cu el o nouă teatralitate?

Creația Teatrului-Spălătorie, *Evanghelia după Maria*, are acuitatea unui manifest feminist în care spațiul gândirii disruptive e afirmat în forță, articulând un sistematic angajament transformator. Construit într-o estetică în care cadrul sonor creat e într-o permanentă relație cu creșterea și diminuarea intensităților de lumină, *Evanghelia după Maria* (un spectacol de Nora Dorogan, Nicoleta Esinencu, Kira Semionov, Doriană Talmazan; text de Nicoleta Esinencu) e primul din cele două texte scrise de Nicoleta Esinencu în cadrul proiectului „Who Run the World”. *Evangeliei...* i-a urmat *Apocalipsa după Lilith*, ambele montate în colaborare cu Theater Rampe din Stuttgart.

*Evanghelia după Maria* este un poem biblic feminist, o reflecție ofensivă asupra patriarhatului dominant, asupra heteronormativității opresive, asupra sexismului sistemic. *Evanghelia după Maria* propune o contra-narațiune

disruptivă care intră în coliziune cu teritoriile de putere ierarhizate, pentru a reconfigura cadre ale eliberării femeilor, locuri în care vocea lor să se facă auzită. Textul Nicoletei Esinencu este un strigăt dureros și furios în care re-nașterea unei femei devine, simbolic, re-nașterea tuturor. O re-naștere nu din coastă, ci din cuvânt eliberator.

În locul privirii de libertate, în locul oprimării, stigmatizării, umilirii, furtului forței de emancipare, sclaviei, anulării identității, Nicoleta Esinencu propune o luptă resuscitantă și revigorantă care duce la sublimarea „reîmproprietării” colective. Corpul femeii, mintea femeii, nesupunerea femeii, dragostea femeii sunt ale ei și numai ale ei. Nimeni și nimic nu i le poate smulge. Despre puterea unificatoare a luptelor colective vorbește în primul și în primul rând textul Nicoletei. În locul taților și fiilor – unici stăpânitori, o contraofensivă a mamelor și fiicelor care-și răspund peste timp, într-o incantatorie recuperare a centralității lor subiective, într-un ritm poetic furibund și disruptiv care stabilește o nouă ordine a cuvintelor eliberatoare. Această nouă ordine semantică e revelatoare în *Evanghelia după Maria*. Ea predispune la revoltă, ea numește abuzul și violența perpetuate și normalizate, ea întărește eliberarea, ea este revanșa istorică a marginalizării și evacuării în tăcere, ea e posibilitate disruptivă. Fără ea, cuvântul rămâne prizonierul Lui, celui care a scris istoria, celui care a întemeiat lumea. Căci la început a fost cuvântul. Și de el, bărbatul a tras până a făcut din el istorie! Împotriva acestei istorii întrupate din violență se revoltă *Evanghelia*



*după Maria*. Împotriva umilirii femeilor abuzate continuu, împotriva sacrificării femeilor, împotriva obiectificării femeilor, împotriva îmblânzirii și fracturării femeilor – subiectivității de veghe, în umbra creației patriarhale. Revolta devine afirmare transformatoare pentru că reîntemeiază lumea exact din punctul în care a fost marginalizată. Exact din locul în care a fost descentrată.

„Mama noastră care ești în ceruri sfințească-se numele Tău vie împărăția ta facă-se voia ta precum în cer așa și pe pământ pâinea noastră cea de toate zilele dă-ne-o nouă astăzi și ne iartă nouă greșelele noastre precum și noi iertăm greșiiții noștri și nu ne duce pe noi în ispită și ne izbăvește de cel rău căci a Ta este împărăția slava și puterea în numele Mamei al Ficii al Femeii Amin. Amin.”

## ENG

“Is a theater performance able to generate a transformative way of thinking in relation to dominant power structures?” is the question asked by Mihaela Michailov in the beginning of this article. The Gospel of Maria at the Laundry-Theater, staged by Nora Dorogan, Nicoleta Esinencu, Kira Semionov and Doriană Talmazan after a text by Nicoleta Esinencu is a feminist manifesto proclaiming a transformative intention. It is an offensive reflection on the dominant patriarchy.

# Spectacolul lectură, drumul scurt de la literar la teatral

42

Oltița CÎNTEC



Plasat la jumătatea traseului parcurs de cuvântul dialogat din pagina de text la tridimensionalizarea lui scenică, spectacolul-lectură e o formă teatrală de intermediere a livrării mesajului dramaturgic către public. Retrogradat prin apariția și afirmarea regizorului, mai întâi în postura de co-autor, ulterior ca secund al proiectului ce se vede la rampă, dramaturgul s-a adaptat la noul context estetic. S-a apropiat tot mai mult de scenă, părăsind zona propriului birou de scris, a clasicului turn de fildeș de unde trimitea către teatre piesele concepute, colaborând cu regizorul viitorului spectacol, adesea imaginând în tandem narațiunile și eroii care le pun în mișcare, dezvoltând scenarii destinate din start reprezentării scenice. Scenariile țin în primul rând de arta spectacolului teatral și în mai mică măsură de teatru ca literatură. Sunt, adică, mai mult de jucat decât de citit pur și simplu. De această „sciziune” istorică se face responsabil regizorul, acest îndrăzneț personaj care ocupă primul planul scenei de peste un secol și căruia

i se datorează, în parteneriat cu ceilalți artiști ai scenei, pe care îi coordonează creativ, cele mai multe dintre schimbările de paradigmă estetică. După ce și-a asumat autoratul prin scriitura scenică, de la un punct încolo, regizorul n-a ezitat nici să preia condeiul și să ficționalizeze pentru propriile producții. Autorul de teatru e o simbioză a atribuțiilor proprii altădată dramaturgului, însușite acum de coordonatorul echipei. Sunt numeroși regizori care-și scriu ei înșiși scenariile, acele *écritures de plateau* despre care se aude tot mai des în perimetrele teatrului.

În practică, multe dintre textele destinate scenei, în special cele puțin cunoscute (nepublicate sau nemontate), beneficiază de o binevenită etapă premergătoare de întâlnire cu publicul. Artă vie, teatrul devine non-sens în absența publicului a căruia prezență fizică în sală e obligatoriu concomitentă cu a artiștilor pe scenă. Când un autor ori o instituție dorește să ia pulsul receptării publice, recurge la spectacole lectură urmate de obicei de o discuție cu participanții, scriitorul obține un *feedback* imediat și avizat care se poate reflecta ulterior în fasonări ale piesei. Lecturile de acest tip, deși realizate de actori și teatralizate în mare măsură prin apel la elemente de recuzită sau elemente de costume, nu se adresează publicului larg, ci unuia constituit mai ales din specialiști atenți la detalii tehnice – structură dramatică, construcție

de personaj, dialoguri etc. Ca verificare a impactului la audiență, spectacolul-lectură e o probă pentru autorul care-și vede contribuția supusă receptării. Citirea dialogată dă cele dintâi contururi teatrale unor replici și personajelor ce le rostesc și e un test util nu doar pentru dramaturg, ci și pentru cei din distribuție și instituția organizatoare. Actorii se întâlnesc cu noi tipuri de dramaturgie, cu noi partituri și stilistici. Instituția verifică posibilul interes al spectatorilor, anunțându-și intențiile repertoriale. Și lansarea unei apariții editoriale poate fi acompaniată de o mică lectură publică, pentru a dinamiza momentul cultural, pentru a da posibilitatea textului să părăsească copertele cărții, să capete viață traversând frontierele ce delimitează literarul și teatralul.

Spectacolul lectură e o manieră de a atrage atenția asupra unui autor, a unui text, e una dintre formele de legătură dintre cei care fac teatru și cei care-l urmăresc. Conexiunea teatru-spectatori se întreține și dincolo de mersul la spectacole, iar implicarea publicului în perioada de pre-producție e una dintre căile eficiente.

ENG

The readings are one way of drawing attention to the author of a text, it is a way of connecting the theatermakers with the audience and critics, states Oltița Cîntec. Through a reading of a new play the connection theatre-audience is maintained beyond the theater show. Involving the audience in the pre-production stage is efficiently nurturing this connection. Moreover, a reading gives the author the chance to check the impact of his creation on the audience.



O parte esențială a muncii unui director de casting este să fie în căutare perpetuă de noi talente, actori profesioniști de diferite vârste și experiențe profesionale. Cu toate că în ultimii ani s-au dezvoltat diverse platforme de casting, care conțin profiluri de actori cu fotografii, CV și eventual un material filmat, experiența directorului de casting față în față cu actorul sau actrița rămâne foarte relevantă. Căci pasul următor după înscrierea în această bază de date a directorului de casting este ca acesta să poată propune actrița/actorul în proiectele sale. Directorul de casting face propuneri de actori pe baza a ceea ce cunoaște (prin showreel, spectacole de teatru, filme, chiar și scurtmetraje din studenție, monoloage pentru alte audii) dar și pe baza acestor întâlniri față-în-față cu actorii, din care rezultă și materiale media (fotografii, prezentare-interviu video), dar și primele impresii despre actorul sau actrița respectivă.

În luna ianuarie 2020 am ales să ies din studio și să fac aceste întâlniri de scouting în Galeria Galateca din București, acolo unde s-a aflat expoziția personală de pictură a tatălui meu, *Între lumi*. În afară de această legătură personală, spațiul mi s-a părut potrivit căci are o lumină deja naturală care intră generos prin ferestrele mari ale galeriei, în plus, Eugen Bratfanof este mereu foarte legat de actori, cadre de film și filme în general. Motiv pentru care i-am pus câteva întrebări despre asta:

**FB: Cine te-a introdus în obișnuința de a te uita la filme? Este un soi de**

**educație pe care ți-ai însușit-o mai ales în perioada de liceu și facultate, într-o vreme în care nu aveai așa ușor acces la filme (așa cum se întâmplă acum).**

EB: Filmele de început sunt indiene, apoi de capă și spadă, dar când am început să văd filme în care camera stătea pe figura personajului, mi-a plăcut foarte mult cum lucrează mai multe lucruri pe această figură: lumină, îmbrăcăminte, stările personajului etc. Scenele aparent statice pe mine mă interesează cel mai tare, mi se par cele mai bogate.

**FB: Te-ai uitat la filmele românești ale timpului acela?**

EB: Nicolaescu și Mărgelatu nu. Mi-a plăcut însă foarte tare *Reconstituirea* lui Pintilie. În rest, m-au speriat pozitiv cele străine. În special cele rusești: Tarkovski, Mihalkov. Dădeau aparența de melodramă dintr-un subiect teribil de greu. Nu melodramă cu orice preț, dulceagă. Te apuca lacrima, îți venea să urli de cum erau conduse acțiunea și secvențele. Eu reacționez foarte bine la filmele rusești, la felul regizorilor de a crea această parte sentimentală.

Dar vedeam pe atunci și multe filme occidentale. Uite, îți spun de unul italian: *Banții din Orgosolo* (1961, regia lui Vittorio de Seta), țin minte că am stat într-o sală în care fluierau studenții de la Petrol și gaze, veniți la cinema fiind atrași de titlu care promitea multă acțiune și multe împușcături. Filmul însă sondează mult în mentalitatea bandiților. L-am văzut la un cinematografulă lătrălnic, mic ca sală, de pe lângă



foto: Ilina Schileru

Griviței, între gara de Nord și facultate. Și îmi mai amintesc de unul francez, *Un condamnat la moarte a evadat* (1956, regia lui Robert Bresson): tot filmul este momentul evadării, fără coloană sonoră.

Revenind la înscrierea actorilor în baza de date, acest experiment a avut loc în patru sesiuni și s-au înscris aproximativ 100 de tineri actori și studenți. Acest dublu rol, de director de casting în care inițiam o conversație profesională cu actorul sau actrița, dar și fiică-galerist când le povesteam despre picturi, m-a făcut să îmi dau seama cât de important rămâne până la urmă să îți conștientizezi aceste două roluri și cât de natural a venit rolul de director de casting, pe fondul rolului de fiică a pictorului Eugen Bratfanof. Iar ceea ce spune Eugen Bratfanof în mini interviu de mai sus despre atenția către lumină, chip și starea personajului este valabil și pentru mine când mă uit la actorii și actrițele care s-au înscris în baza de date.

## ENG

Although a casting director can find descriptions and pictures of actors on several platforms, casting director Florentina Bratfanof states that the encounter with the actor itself is essential to her work. In January she chose to meet the actors at Galateca, at the exhibition of her father, Eugen Bratfanof. Her father always had a strong connection with actors and movies and this led Florentina to asking him several questions about his opinion on movies. It turned out the answers were helpful in her work too.

# Dedicație. Note de spectacol<sup>1</sup>

44

Elena MORAR



foto: Arhiva personală

VOICE OVER

pentru regizorul care îmi povestea în a doua zi de când ne cunoșteam, cum există doar actrițe, nu actori, și doar regizori, nu regizoare

pentru regizorul care în a treia zi de asistență îmi povestea cum o femeie atunci când este violată, se excită fizic, ca mecanism de apărare împotriva agresorului, și uneori are chiar orgasm pentru regizorul care susținea că actrița lui principală nu e suficient de sexy pentru că lui nu-i vine s-o fută

pentru regizorul care s-a supărat că am refuzat să fac figurație în desuuri în spectacolul lui, deși treaba mea era de regizor tehnic

pentru regizorul care avea ca proiect suprem – nefăcut încă – un spectacol în care Mike Tyson să bată timp de două ore o tânără fată, într-un cub de sticlă. iar fata să se ridice după fiecare lovitură, vezi doamne din ce în ce mai puternică. spectacolul s-ar fi numit «cancer».

pentru performerii care încheie unele producții fără să fie plătiți dar cu stres posttraumatic lejer cauzat de regizori sadici și aplauzați de branșă pentru genialitate

pentru dățile când mi s-a spus că „actorilor le place să pui biciul pe ei”

pentru dățile când actorii chiar

au vrut să pun biciul pe ei  
fetișizarea actorilor poate crea monștri

-----  
dominatrix ca frankenstein. *vibe* victorian în ambele direcții cum primește el *a taste of his own medicine*, cum s-ar spune

de ce simțim nevoia să fim „seduși” la teatru? ce e cu seducția pe scenă? că nu e simplu voyeurism

replică din text apropo de actrițe „jumătate sunt îmbrăcate ca niște lesbiene, jumătate ca niște prostituate”. și cum mi se pare genial ca Wanda să fie ca ambele. exact ca o fată de azi. care nu mai vrea să stea întinsă languros pe o canapea, deși e perfect capabilă și de asta

cum făceau dansatorii Pinei Bausch (vrei să vezi piruete? vrei? vrei? poftim de aici) – așa face și Venus în toată piesa asta. Vrei virtuozitate neoclastică? vrei dicție și *french-style delivery* mușcat și plin? se face. vrei *method style* cu inima pe tavă și scrâșnit bălmăjit? avem. ce nu avem e chiar blană de animal. e *fake*. ca și povestea. ca și ideea că a pune o femeie pe un pedestal e un deziderat. că se poate fie deasupra (*wonderwoman*, zeiță), fie dedesubt (*no rights*, o categorie sub-umană menținută sub capac secole de-a rândul)

ea vrea doar să fie înțeleasă. ascultată și înțeleasă. în 100 de minute de text el nu reușește nici una, nici alta

prin ideea de a fi dominat, el scapă asumării responsabilității. ca și cum pedeapsa e echivalentă cu căința. ca și cum loviturile ar însemna automat și prescrierea vinei. ca și cum a distribui o femeie într-un rol răzbunător echivalează cu respectul.

nu echivalează. e încă o capcană dubla fantasmă trăită de Thomas Novacheck – de regizor și de *role play*, alternativ, uneori concomitent

cred că trebuie plecat de la premisa că toți performerii sunt „*ethical sluts*”. altfel, se perpetuează mitul

regizorului omnipotent, ultraviril (chiar când e femeie) și chinuit de demoni și – de partea cealaltă – a actorului tâmp, libertin și deschis ca o floare

obligația erotică/teatrală de a fi fie deasupra, fie dedesubt. un refuz atât de vehement al raporturilor pe orizontală, încât te întrebi dacă singurele alternative sunt celibatul /retragerea sau orgiile/creațiile colective.

*copy* pentru public de stânga (confuză): „Venus în blănuri” operează cu cinism, eleganță și umor o analiză a raporturilor de putere în lumea teatrală tradițională, înainte de a se transforma într-un „bad trip” de răzbunare a tuturor abuzurilor și situațiilor de vulnerabilitate feminină. Jucându-se cu miturile, stereotipurile și așteptările noastre în ceea ce privește politicile sexuale în domeniile creative, „Venus în blănuri” ne arată cam ce se întâmplă când o zeiță îți bate la ușa.

-----  
povestea asta e fix *Kill Bill* cu mitologie. mi se pare minunat că e o venus sumbră și rece (răcită? haha), nu una boticelliană. și chiar dacă ar fi una solară, boticelliană și simpatică, cu care ți-ai lăsa copilul să se joace, zgarda de la gâtul ei e un semn de rebeliune a imaginii neputincioase a „adoratei”

- sentimentele lui sunt planificate, ca un fixist al protocoalelor S&M. cred că dacă ar propune ca scenariu erotic „retrăirea martiriului Sf Sebastian” s-ar simți tratat regește. doar că acela era gay, mă rog

- reaproprierea termenului de zeiță/*goddess* de către feminismul radical, ca o târzie și ușor amară încercare de preluare a controlului asupra apariției „cu uimire și cutremur” (gen transformarea lui Iisus de pe munte) a naturii feminine care încă sperie. Ca și cum trebuie neapărat să apară o forță cu tunete și fulgere ca să înceapă să funcționeze respectul și ca cineva să fie crezut.

s-a comentat despre un spectacol produs de teatrul Mic în stagiunea curentă că nu are „mesaj” pentru că regizorul

1. *Venus In Fur*, regia Elena Morar, o producție unteatru, 2019



Silva Helena Schmidt și Richard Bovnoczki în *Venus in fur* la unteatru

nu și-a explicat unghiul de vedere al poveștii. nu vreau să existe niciun dubiu, chiar și imaginar, în legătură cu *parti pris*-ul meu, de aia și există explicit, mari cât casă și chiar stridente, părerile mele proiectate pe durata aplauzelor. dacă ele se văd și în ceea ce vedeți pe scenă, cu atât mai bine, nu pot decât să mă bucur. de obicei asta e ideea. ideea cu teatrul, vreau să zic.

un regizor nemulțumit de rezultatele castingului său pentru montarea dramaturgului după „Venus înveșmântată în blănuri” de Sacher Masoch – și o actriță întârziată și haotică, care nu a auzit niciodată de Sacher Masoch și a venit ca pentru un casting S&M. O combinație implauzibilă dar electrizantă, care îi va duce pe amândoi mai departe decât a crezut fiecare.

pe de o parte, nimic nu mi se pare mai simplu ca nuditatea pe scenă. pe de altă parte, nimic nu mi se pare mai tabuizat.

poate pentru că creștinismul a reușit să facă din sex ceva pervers și din corp ceva *kinky*. când de fapt, nuditatea parțială (lumini, umbre, lenjerii, nebunii, fetișuri) e mult mai încărcată erotic. dar na, lumea în loc să se sperie de puterea ficțiunilor mentale colective, se sperie de un sfârc sau o țâță i se pare subversivă.

- nuiaua de mesteacăn pe care rămâne

blocată fantasma lui. și uite-așa iar am ajuns la Cehov, din nou și mereu. sper să nu o dea în „Cehov” când joacă. sper să se țină de cum am lucrat – un performer *underdog* gata de orice și un închipuit pretențios, sugrumat de mica lui existență de intelectual fin. e plin teatrul de ambele specii. e mai puțin plin de înțelegere și compasiune.

## ENG

In this article, director Elena Morar shares her notes on the *Venus in Fur* performance, which she staged at unteatru in 2019. She dedicates the show “to the director, who told me the second day after we met that there are only actresses and no actors, only male directors and no female directors”. And she continues with thoughts on the play and on theater as an institution still driven by a patriarchal hierarchy, full of professionals lacking empathy and compassion for one another.

## Continuare din pagina 1

### Manifestul de la Ghent:

**Unu.** Nu mai e vorba doar despre portretizarea lumii. E vorba despre schimbarea ei. Scopul nu este să descrii realitatea, ci să faci însăși reprezentarea reală.

**Doi.** Teatrul nu este un produs, este un proces de producție. Cercetarea, castingul, repetițiile și dezbaterile conexe trebuie să fie accesibile publicului.

**Trei.** Dreptul de proprietate depinde în întregime de cei implicați în repetiții și în spectacol, indiferent de rolul lor – și de nimeni altcineva.

**Patru.** Adaptarea literală a clasicilor pe scenă este interzisă. Dacă un text

sursă – fie el carte, film sau piesă – e folosit la începutul unui proiect, el poate reprezenta cel mult 20 la sută din timpul spectacolului final.

**Cinci.** Cel puțin un sfert din timpul de repetiții trebuie să se desfășoare în afara teatrului. Un spațiu teatral este orice spațiu în care a fost repetat sau jucat un spectacol.

**Șase.** Cel puțin două limbi diferite trebuie să fie vorbite în fiecare producție teatrală.

**Șapte.** Cel puțin doi actori de pe scenă trebuie să nu fie profesioniști. Animalele nu se numără dar sunt binevenite.

**Opt.** Volumul total al decorului nu trebuie să depășească 20 metri cubi.

De exemplu, trebuie să poată încăpea într-o furgonetă ce poate fi condusă cu un carnet de condus normal.

**Nouă.** Cel puțin o producție pe stagione trebuie să fie repetată sau jucată într-o zonă de conflict sau de război, fără nici o infrastructură culturală.

**Zece.** Fiecare producție trebuie să fie jucată în cel puțin zece locații din cel puțin trei țări. Nici o producție nu poată fi scoasă din repertoriul Teatrului Național din Ghent înainte ca acest număr să fie atins.

*Manifestul de la Ghent* ar putea fi rezoluția noastră teatrală pentru 2020. Și pentru ce vine după aceea.



# Teatru și politică în comunism.

## Forme de rezistență pe scenele timișorene

46

Cristina MODREANU



Alegere • foto: Arhiva Teatrului Național Timișoara

E foarte greu, dacă nu imposibil să înțelegi din perspectiva de azi, a unui om trăind într-o lume liberă, în care poți spune ce gândești, asumându-ți conștient consecințele, dar nepunându-ți prin asta ființa proprie sau familia în pericol, ce însemna un act de rezistență culturală în România comunistă. În teatru, rezistența însemna subtextul adus la suprafață, sau metatextul adăugat de regizor pentru a completa sau deraia sensurile unui text. Acestea puteau deveni subiect de ample dezbateri în timpul regimului comunist, iar intenția de a completa înțelesurile unui text, fie el clasic sau contemporan, prin intervenții regizorale de natură să spună o altă poveste sau să spună povestea altfel, aducând-o mai aproape de realitățile trăite atunci, era pasibilă de a fi incriminată de organele de partid însărcinate cu cenzura. Dacă actul de rezistență era repetat, artistul intra în vizorul organelor de Securitate, considerat un pericol pentru ordinea de stat, urmărit și supravegheat continuu, așa cum au fost mai mulți creatori timișoreni<sup>1</sup>.

Pentru a înțelege însă câte ceva din această luptă dusă pe tăcute – fiindcă rareori lucrurile se spuneau deschis,

1. *Un capitol dintr-o viitoare carte pe această temă va fi dedicată în întregime confruntării tăcute dintre artiștii din teatru și Securitate, un fenomen complex și extrem de prezent în deceniile analizate în cadrul proiectului Teatrul ca Rezistență – 1960-1989*

de obicei ele erau sugerate, ascunse sub sintagmele prăfuite ale limbajului docrinei de partid sau pur și simplu trecute sub tăcere – trebuie să știi cât mai multe despre atmosfera vieții cotidiene a oamenilor care trăiau acele vremuri, despre felul în care le era structurată viața publică și cea intimă, adesea în contradicție deplină una cu alta.

Într-un fel cu totul unic și extrem de greu de explicat azi cuiva care nu a trăit această dedublare, aceste vieți erau complet separate, iar cei mai mulți oameni, în special cei care făceau parte într-un fel sau altul din sistem, se luptau să le țină paralele pe cât posibil.

Teatrul era însă, vrând-nevrând, parte din sistem, iar munca în teatru era atent controlată de partid care folosea artel pentru propagandă și era mereu la pândă ca să prevină transmiterea altor mesaje decât cele oficiale. Ceea ce încercau oamenii de teatru era să se conecteze la acea secțiune de viață privată a spectatorilor lor, cea neatinsă sau măcar protejată de discursul oficial care sufoca viața publică. Teatrul încerca să atingă acea zonă intimă, atent apărată de către orice adult trăitor în România comunistă și care gândea cu propria minte. În această categorie intrau oameni din toate categoriile sociale deopotrivă, atât intelectuali, fie ei provenind din familii vechi, fosta mic-burghezie pusă acum la zid de noul regim, sau noii intelectuali, proveniți din rândurile familiilor modeste, cu ceea ce comuniștii numeau „origini sănătoase”, dar și muncitori nemulțumiți de condițiile de muncă și viață care, mai ales spre sfârșitul anilor 70 și în deceniul 80, se deteriorau tot mai mult, precum și țărani încă suferind de anularea brutală a dreptului la proprietate, prin colectivizare.

Din ultima categorie ajungeau mai puțini oameni la teatru, dar o bună parte dintre muncitorii din fabrici și întreprinderi obțineau bilete prin sindicat (uneori chiar fără să le solicite, sindicatul fiind în bune relații cu organizatorii de spectacole angajați

de teatre să umple sălile). Iar pentru intelectuali teatrul era una dintre primele alegeri de petrecere a timpului liber.

Dar cel mai bun mod de a înțelege ce se întâmpla în culisele teatrelor din România, în speță Timișoara, în timpul regimului comunist, este deschiderea arhivelor pentru reconstituirea cazurilor unor spectacole controversate ale vremii.

Prin compararea informațiilor din surse diferite<sup>2</sup>, iese la iveală viața secretă și problemele cu care se confruntau artiștii vremii. La un an după începerea cercetării de arhive în cadrul proiectului Teatrul ca Rezistență<sup>3</sup>, am ales să facem câteva studii de caz ale unor spectacole care au zdruncinat sistemul de control exercitat asupra scenei de către aparatul de partid și de stat.

### Alegerea lui... Ion Iliescu

În perioada analizată în cadrul proiectului Teatrul ca Rezistență (1960-1989), sfera politică intervenea foarte des în cea culturală, iar uneori ciocnirile deveneau extrem de interesante, chiar și atunci când cei care acționau erau așa numiții „activiști buni”, importalizați și în piese de teatru și filme ale vremii. Întâmplarea face ca un asemenea „activist bun” să fi intervenit la Timișoara, într-un spectacol controversat<sup>4</sup>. Este vorba despre

2. *Pentru acest articol informațiile provin din Arhiva fostei Direcții județene de cultură Timiș, Arhiva Teatrului Național Timișoara, Arhiva CNSAS, interviuri cu persoane active în teatru în perioada respectivă*

3. *„Teatrul ca Rezistență” este un proiect realizat de Asociația Timișoara 2021 – Capitală Europeană a Culturii, parte a proiectului Heritage Contact Zone, co-finanțat prin programul Europa Creativă, cu sprijinul Primăriei Municipiului Timișoara și al Consiliului Local, prin intermediul programului cultural prioritar „Timișoara, Capitală Europeană a Culturii 2021”, parte a Programului Cultural TM2021 din anul 2019. Curatorii proiectului sunt Cristina Modreanu (redactoare-șefă Scena.ro) și Ovidiu Mihăiță (fondator Teatrul Auăleu)*

4. *Alegere de Alexei Nikolaevici Arbuzov, regia Serviu Savin, 1972*



Alegere • foto: Arhiva Teatrului Național Timișoara

un personaj istoric, Ion Iliescu, viitor președinte al României post-revoluționare, pe vremea aceea activist de frunte al organizației județene de partid Timiș. Dramaturgul sovietic Alexei Nikolaevici Arbuzov inclusese intenționat un mecanism dubitativ în corpul piesei sale, imaginând două alternative de sfârșit și lăsând la latitudinea regizorului pe care dintre ele o pune în scenă, posibilitatea de a le include pe amândouă fiind și ea valabilă. Activistul de partid care era eroul piesei are de făcut o alegere, să fie cu totul de partea partidului într-o chestiune morală complexă sau să ezite, înclinând balanța înspre propria conștiință. Prezent la o vizionare înaintea comisiilor desemnate special pentru asta, Ion Iliescu a „sugerat” să se păstreze numai un final, acela în care eroul mergea ferm pe drumul partidului, fără dubii. Doina Popa, secretară literară a TNT, explică în interviul pe care i l-am luat pentru Teatrul ca Rezistență: „S-a făcut cum a zis el, pentru că el venea cu drag la repetiții și spunea „uite, asta ar trebui schimbat”, adică pregătea exact ceea ce aceia care veneau la vizionări spuneau. Era nemaipomenit ca, vorba aceea, vârful, să-ți spună ce să faci și pe urmă să-ți dai seama că acolo unde el spunea și actorii și regizorii mai modelau, țineau cont și nu prea, acolo erau discuțiile”<sup>5</sup>.

Dar spectacolul are o poveste și mai complicată, pe care am găsit-o reconstituită într-o scrisoare de 24 de pagini datată 29 noiembrie 1972 și semnată de Silviu Leuciuc, numele real al regizorului Sergiu Savin. Paginile păstrate în arhiva Direcției județene Timiș sunt scrise pe un ton pasionat, sincer, plin de frustrarea omului tânăr și talentat care nu înțelege de ce nu i se permite să-și manifeste talentul în instituția în care este angajat. Scrisoarea este o analiză lucidă, chiar dacă unilaterală, a stării instituționale a TNT la începutul anilor '70, sub direcția actorului Gheorghe Leahu.

„Cu riscul de a repeta, cu riscul de a deranja, și cu curajul pe care ți-l dă o atitudine loială, indiferent de consecințele de ordin

5. *Interviu Teatrul ca Rezistență, iunie 2019*

personal, afirm cu toată convingerea că sistemul de care vorbeam este constituit din minciună și ipocrizie, aranjamente și combinații de șah, false aprecieri, confuzie de valori, bârfe, jigniri, amenințări, meschinării, răzbunări, suspiciuni și teroare permanentă. Iar peste toate acestea, dezinformarea organelor superioare, influențarea materialelor de presă, întreținerea unor aparențe de liniște și armonie.”<sup>6</sup>

Din scrisoare mai reiese că Savin a lucrat trei spectacole rămase neterminate la TNT, apoi a coordonat pentru o vreme studioul înființat de Gh. Leahu pentru dramaturgia locală, dar fără rezultate remarcabile, în lipsa sprijinului direcției teatrului, iar apoi a debutat cu *Arca bunei speranțe*, spectacol de succes care i-a adus, se pare, ostilitatea directorului teatrului, nemulțumit că nu juca în el. Favorizarea spectacolelor proprii este și astăzi o „strategie” a directorilor de teatru actori sau regizori, lucru care dovedește o lipsă de perspectivă mai amplă, o viziune în adevăratul sens al cuvântului. Se pare că există o continuitate în timp a acestei probleme ce derivă din alegerea managerilor din rândul artiștilor, care rareori pot fi obiectivi. „Condițiile bune de lucru,

6. *Scrisoare semnată Silviu Leuciuc, Dosarul Teatrului Național Timișoara, arhiva Direcției județene Timiș*

programarea judicioasă a repetițiilor și reprezentațiilor, popularizarea acestora din urmă, participarea la diverse manifestări, toate acestea sunt favoruri la care nu poate aspira decât un spectacol în care joacă tov. Leahu”<sup>7</sup>, scrie Leuciuc.

Revenind la spectacolul discutat aici, scrisoarea face clar un aspect: Savin nu a regizat de bună voie spectacolul cu piesa *Alegere*, el i-a fost comandat de către direcție, fiind invocat numele lui Ion Iliescu, cel care aproba repertoriul teatrelor din Timișoara. Tânărul regizor, care se plânge că nu a montat de când a fost angajat în teatru nici un titlu propus de el, ci numai comenzi, ar fi vrut să pună în scenă un clasic, ceea ce nu s-a aprobat.

E greu de restabilit adevărul în acest caz, dar dacă este adevărat motivul invocat de Gh. Leahu, înseamnă că e posibil ca piesa *Alegere* să fi fost preferată chiar de către Iliescu, ceea ce înseamnă că acesta a avut un cuvânt de spus în privința acestui spectacol de două ori, prima dată pentru includerea titlului în repertoriu, iar a doua oară pentru alegerea finalului dintre cele două propuse de dramaturg, după cum spuneam la început.

„În perioada pregătitoare repetițiilor la piesa *Alegere* am propus direcției titluri de piese rusești, sovietice

7. *Idem Dosar TNT*

## ENG

Cristina Modreanu writes about resistance in theater during communism and about how one can better understand the interference of politics with the cultural life – by having access to theater archives and by comparing the information from different sources. The story of a particular production from 1967, *Choice* by Alexei Nikolaevici Arbuzov staged in Timișoara National Theatre, offers an example of how politics were mixed in theater's life and the limitations it put on actors and directors, who often had to use subtexts and metatexts to speak their mind.



Alegere • foto: Arhiva Teatrului Național Timișoara

și de altă proveniență. Toate au fost respinse, prin argumente ce nu stau în picioare. Un singur exemplu: am propus Ivanov, de Cehov. Mi s-a răspuns că tov. secretar Iliescu nu e de acord cu ea. N-au trecut nici două luni și piesa a apărut în proiectele Teatrului Maghiar, aprobate, desigur de tov. secretar Iliescu. Unde e adevărul, atunci?“, se întreba tânărul regizor în aceeași scrisoare.

Și un alt pasaj din scrisoare:

„Piesa *Alegere* la care am avut câteva obiecții ce țin de dificultoasa (sic!) ei construcție și de alte date în afara conținutului de idei, mi-a fost impusă prin amenințări de genul: *dacă nu accepți nu mai ai ce căuta în teatru sau e suficient să spunem anumitor organe ce orientare ideologică ai d-ta ca a doua zi să și zbori din teatru*. Toate acestea le-am adus la cunoștință tov. Zamfir la vremea lor. Tov. Leahu mi-a spus să nu mai fac asta fiindcă tov. Zamfir<sup>8</sup> este străină de teatru.

Acum, când pot judeca retrospectiv, îmi dau seama că obiecțiile mele s-au dovedit a fi valabile, mai ales în ceea ce privește priza la public. Atunci însă, am cerut să se dea textul, spre lectură, Consiliului, pentru ca situație să fie judecată de mai multe minți. Piesa n-a fost citită de Consiliu decât întâmplător de unul din membrii, care a declarat concis că *e proastă*. Mai mult decât atât, n-a fost citită de tov. director nici până astăzi.<sup>9</sup>

Plângerile regizorului sunt fie ignorate de către director, fie în cele din urmă discutate prin prisma conținutului rezultat în urma repetițiilor. Lipsa de disciplină a echipei artistice, condițiile de lucru

8. Lucia Zamfir, ulterior Nicoară, era în acei ani șefa secției cultură din cadrul Direcției județene Timiș. Lucia Nicoară a fost apoi directoarea Teatrului Național Timișoara în două perioade succesive, între 1979 și 1989 și după 1989, între 2001 și 2005

9. idem

improprii sunt mai puțin comentate decât „rezolvările regizorale” declarate de Leahu „de-a dreptul primejdioase”. Aspectele ideologice sunt folosite din nou, și în acest caz, ca argumente într-o controversă strict profesională, în care în mod normal nu ar fi avut ce să caute. Numai că lucrurile se confundă în teatrul acelor decenii, iar planurile politic și profesional sunt greu de ținut separate. Într-o întrunire pentru discutarea problemelor înainte de vizionarea spectacolului de către comisia ideologică, Leahu ia partea actorilor în fața regizorului, a cărui autoritate o subminează fățiș și cu acuze periculoase, care îl puneau în pericol pe tânărul regizor. Scrie acesta: „La această întrunire tov. director a scuzat neregulile prin faptul inventat că rezolvările regizorale sunt de-a dreptul primejdioase. Cum să nu refuze actorii să joace personaje-savanți, ca pe niște detracați, așa cum o cere viziunea regizorală? Spectacolul prezintă, chipurile, scene de „bețivănie”, careu au scopul ascuns de a compune un fals portret al omului sovietic. Și în afară de asta, e bine ca regizorul „să nu-i deranjeze pe actori ca să nu și-i facă dușmani”.<sup>10</sup>

În mod neașteptat, unele dintre plângerile formulate de Sergiu Savin sunt confirmate dintr-o altă sursă, anume dosarul alcătuit de Securitate pentru urmărirea activității Teatrului Național din Timișoara<sup>11</sup>. Sursa Securității (A.D.) face mai multe rapoarte privind atmosfera deloc propice creației din teatru și menționează și ea/ el faptul că directorul Gheorghe Leahu promovează numai spectacolele în care joacă. Mai mult decât atât, în Nota de la Securitate se precizează că Leahu condiționează prezența în teatru a unor

10. idem

11. Fiecare instituție teatrală din România are un asemenea dosar, care poate fi consultat, în urma unei proceduri de acreditare, la sediul CNSAS.

regizori colaboratori prin distribuirea sa. În această situație s-ar fi aflat, susține A.D., regizorul Ioan Helmer de la Arad, la care s-a renunțat fiindcă „nu l-a văzut în rolul principal” pe director.<sup>12</sup> Dar paradoxul cel mai interesant este că în dosarul de la CNSAS al lui Gheorghe Leahu (urmărit o vreme de securitate fiind bănuțit că ar fi fost legionar în perioada studiilor efectuate la Conservatorul din Iași, fapt nedemonstrat în ciuda urmăririi) există o mențiune chiar despre o replică pe care Leahu ar fi denaturat-o în Tache, Ianke și Cadîr „prin asta diminuând o cucerire a științei sovietice”<sup>13</sup>. E cu atât mai greu explicabil de ce a recurs la același argument în criticarea spectacolului lui Sergiu Savin.

În cele din urmă, cum spuneam mai sus, Ion Iliescu vede înaintea comisiei de vizionare ideologică o repetiție cu *Alegere* și recomandă unele schimbări, alegând și finalul piesei, dintre cele două propuse de dramaturg, evident acela în care activistul nu ezită și merge „pe linia partidului”. Este interesant faptul că acest detaliu semnificativ nu este menționat de către regizor în scrisoarea lui datată la o lună după premieră, consemnată la 31 octombrie 1972, dar este amintit de secretarele literare ale teatrului, Doina Popa și Mariana Voicu, ambele active în teatru la acea dată.

Directorul Gh. Leahu este schimbat un an mai târziu, încheindu-se astfel o lungă perioadă în care acesta a condus TNT, între 1956 și 1973, cu rezultate mixte<sup>14</sup>.

*Alegere* este singurul spectacol din repertoriul TNT în legătură cu care se consemnează/este amintită de către martori o implicare atât de pronunțată a activistului Ion Iliescu, la acea dată vice-președinte al Consiliului Județean Timiș, marginalizat la Timișoara în perioada 1971-1974 de către Ceaușescu, care îl considera o amenințare.

12. Notă/1969, Dosar CNSAS. Semnată A.D.

13. Dosar I 10571117 – dosar Gheorghe Leahu, Fila 33-34, 29 decembrie 1960, sursa Vintilă Gîrțu

14. Gh. Leahu fusese anterior director la Teatrul de Stat din Pitești, unde ajunsese în 1952 mutat disciplinar de la Craiova. În 1956 a fost îndepărtat și de la direcția Teatrului din Pitești, ajungând în scurtă vreme director al Teatrului „Matei Millo” devenit în 1970, sub conducerea lui, Teatrul Național Timișoara.





**#CAIETELEMASCA**

**#totuldespreTeatrulOutdoor**

noua ta bibliotecă online de teatru

[www.caietelemasca.ro](http://www.caietelemasca.ro)





# Ta-da-daa-daaam!



CONCURS DE CREAȚIE MUZICALĂ:

## # QUOTING # BEETHOVEN

17 DECEMBRIE 2019 - 15 IUNIE 2020

Lui Beethoven îi plăcea să improvizeze. Ție, nu? La 250 de ani de la nașterea marelui compozitor, trimite la concurs o creație muzicală făcută de tine, inspirată de opera lui! Poți câștiga sejururi de formare la Viena și la Bonn. Sau îți poți asculta lucrările interpretate în concerte publice. Detalii și regulament online.

[www.goethe.de/bukarest/quotingbeethoven](http://www.goethe.de/bukarest/quotingbeethoven)

**BEETHOVEN**  
**250 JAHRE ANI**



UNIVERSITATEA  
NAȚIONALĂ DE  
MUZICĂ  
BUCUREȘTI

Săptămâna  
sunetului

forumul cultural austriac<sup>buch</sup>



GOETHE  
INSTITUT

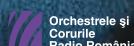
Parteneri media:



Radio  
România  
Cultural



Radio  
România  
Muzical



Orchestrele și  
Corurile  
Radio România



AGERPRES  
Actualitatea limită



MODERNISM  
Din 1918, în act și în viață



RFI  
FRANȚA  
MEDIAS  
MONDE