

# Scena.ro

REVISTA DE ARTELE SPECTACOLULUI

Nr. 48 (2) / 2020

Jurnal de România  
**Revoluția "detronată"**  
de Cristina Modreanu

**Playhood din Ferentari**  
sau cum să lupți prin teatru  
împotriva prejudecăților



**Dosar: Teatrul în pandemie**

Correspondențe din Paris, Viena, Londra, Geneva, Montreal, New York

**#Publiculateatrului-  
online**  
de Marian Popescu

Prima dată când am văzut un dulap de arhivă închis cu lacătul, lanțurile care atârnau de mânerul lui mi s-au părut un semn de grijă. Cineva înțelesese importanța vechilor dosare în care se păstrau urmele din trecut și îi păsa îndeajuns de ele încât să le protejeze astfel. Doar că asta nu însemna decât un strop de responsabilitate, grija să nu se piardă un obiect posedat, nu însă și înțelegerea valorii obiectului, și în nici un caz pasul următor, cel esențial, anume deschiderea ușilor și punerea în valoare a obiectului, în așa fel încât nimeni să nu mai poată trece indiferent pe lângă el.

Există mai multe grade de neglijență când e vorba despre arhive la noi (nu doar la arhivele teatrale mă refer, ci la arhive în general): cea mai gravă este indiferența totală, care duce la aruncarea „lucrurilor vechi”, sau pur și simplu abandonarea lor, indiferent cât de prețioase ar putea fi. Într-o lume condusă de instinctul acumulării de bani, de lucruri noi, de funcții sau orice alt tip de capital material sau simbolic, acest tip de neglijență se întâlnește cel mai des. Așa s-au evaporat arhivele unor teatre sau ale unor personalități teatrale de la noi, documente și obiecte considerate neimportante doar pentru că nu erau „noi-nouțe”.

Mai există și indiferența instituționalizată, care se manifestă acolo unde există nu doar arhivele, ci și cadrul legal de conservare și valorizare a acestora – cum e în cazul muzeelor, cel mai evident fiind Muzeul Teatrului Național, prezență fantomatică asociată Naționalului bucureștean. Acest tip de neglijență frizează chiar penalul, fiindcă ea este cea care produce din indiferență,

incompetență sau ignoranță pierderi nemăsurate, adevărate fisuri în memoria unei nații. Comorile aflate în grija TNB au fost inundate de câteva ori, în urma ploilor, deteriorate în consecință, sunt nearhivate profesionist, nerestaurate și nepuse în valoare spre beneficiul publicului contemporan sau măcar al specialiștilor. Muzeul Teatrului Național nu a mai fost deschis după terminarea șantierului pentru renovarea clădirii TNB. Nu există personal specializat, nu sunt atrase fonduri – deși un proiect de restaurare, conservare și digitalizare a trecutului teatrului românesc ar avea toate șansele de succes – nu se încurajează accesul specialiștilor care ar putea ajuta și nici nu se folosesc aceste comori în scopuri educative sau măcar de entertainment. Am scris despre asta într-o scrisoare deschisă trimisă succesiv către doi miniștri ai culturii, dintre care unul actor și rămasă – desigur – fără răspuns.



Situația datează de multă vreme, nu are legătură cu criza actuală, însă criza a demonstrat o dată în plus cât de prețioase sunt arhivele teatrale, cât de important este să te îngrijești de ele și să le „exploatezi” inteligent pentru a atrage public nou sau pentru a-l ține aproape pe cel existent.

Într-o situație cum a fost cea impusă de pandemia COVID-19, teatrele din toată lumea și-au deschis arhivele și au difuzat înregistrări ale unor spectacole mai vechi sau mai noi, organizând în jurul acestora diverse evenimente conexe. Privite prin comparație, teatrele publice din România au ieșit în lume cu haine vechi, demodate și care le



Cristina MODREANU

rămăseseră mici – respectiv cu înregistrări neprofesioniste, imagini cu rezoluție slabă și sonor accidentat, dar și fără subtitrări care ar fi ajutat la vizionare. Simpla difuzare a acestora a fost considerată un efort suficient, așa încât în foarte puține cazuri s-au organizat evenimente conexe care să mărească interesul pentru spectacolele și creatorii respectivi.

Am lucrat de-a lungul timpului cu mai multe arhive publice din România, am lucrat și cu arhivele teatrelor și știu deja că acest moment critic ne-a prins pe picior greșit, cu dulapuri pline de materiale nepuse în ordine, cu oameni nepregătiți să le pună în valoare în mod creativ, cu insuficiente resurse pentru digitalizare profesionistă.

Recondiționarea și restaurarea obiectelor și costumelor care se leagă de momente istorice ale evoluției artei teatrale în România era ultima prioritate pe lista tuturor – autorități, manageri sau artiști – cu toții fiind mult prea ocupați cu prezentul ca să mai arunce vreo privire înspre trecut. Motiv pentru care – incapabili de o viziune pentru viitor.

*Continuarea în pg. 48*

## ENG

Given the isolation period, theatres all over the world have unearthed their archives and offered their audience incentives to stay besides them in hard times. On this occasion, Romanian theatres presented themselves in a dusty, technically poor form raising questions on how do they take care of their archives. There is more than one stage of negligence when it comes to the public archives in Romania and the most dangerous one is the institutionalized one, states the editor-in-chief in her article.

15 cronică de teatru



### Online-ul e noul line up...

de Oana Cristea Grigorescu

17 cronică de teatru



### Cronica intrării în scenă...

de Cristian Gheorghe

19 cronică de teatru



### Condamnare sau salvare?...

de Cristina Modreanu

22 in/out



### În prim-plan cota feminină

de Irina Wolf

24 in/out



### Teatrul online – intersecția dintre trecut, prezent și viitor

de Daria Ancuța

26 in/out



### Stories are dead. Long live story telling

de Irina Wolf

28 profil



### Mihaela Drăgan: „E rușinos și îngrijorător să te prezinți ca victimă...”

30 interviu



### Ilinca Manolache: „Teatrul trebuie să se reinventeze...”

32 focus



### Playhood de Alexandra Pascu

33 cronică de teatru



### Revoluția „detronată”

de Cristina Modreanu

39 voice over



### O chestie online

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

Conceptie grafică: Szilárd Antal

Distribuție și comenzi:

Ioana Gonțea 0722 210 501

scena.ro | nr. 48 (2) /2020

Preț: 12 lei

**Coperta I:** Trupa *Playhood*: Alina Burilă, Marian Costache, Alex Cristea, Anca Enăchescu, Nicoleta Ghiță, Florentina Gornistu, Andreea Ioniță, Andrei Muraru, Andreea Petre, Robert Ronea, Vlad Roșianu, Anca Vălean, alături de coordonatorii Mădălina Dorobanțu și Ionuț Oprea.

foto:

Tipar: ArtPress, Timișoara



34 **SCENELE  
PUBLICULUI**

**#Publiculteatruonline**

de Marian Popescu

35 **POSTFORMA**

**Precaritate de cursă lungă...**

de Mihaela Michailov

36 **NEW YORK  
PUZZLE**

**(R)Evoluție...**

de Saviana Stănescu

37 **CASTING  
TOOLKIT**

**Feedback în vremea izolării**

de Florentina Bratfanof

38 **CONTRASENS**

**Când un virus ne strică  
planurile**

de Oltița Cîntec

40 remember



**Cu gândul la Aureliu**

**Manea** de Narcisa Pintea

44 remember

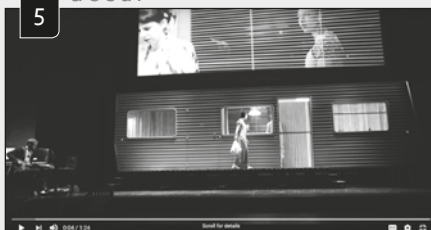


**Critica și reforma (ratată)...**

de Miruna Runcan

**TEATRUL  
ÎN PANDEMIE**

5 dosar



**O privire în globul de cristal**

de Dana Rufolo

9 dosar



**Cum să revii la o „națiune  
culturală”...**

de Irina Wolf

12 dosar



**Rareș Donca: „E nevoie să  
inventăm alte forme...”**

13 dosar



**Mathieu Bertholet: „A lucra  
sau a nu lucra în teatru”**

6 dosar



**Între revoltă și inventivitate...**

de Mirella Patureau

11 dosar



**Pandemia a îngenucheat...**

de Vasile Nedelcu

14 dosar



**Pandemie și show off**

de Felicia Mihali

PROIECT CO-FINANȚAT DE:



PROIECT EDITORIAL  
CO-FINANȚAT DE:

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

# TEATRUL ÎN PANDEMIE

Probabil că nimic nu va mai fi la fel după această criză care a supus întreg globul unei uriașe presiuni. Cum să ai, deci, orgoliul, să vorbești despre teatru în asemenea condiții? Și totuși, chiar dacă pentru o vreme, munca lor a rămas în culise, viața ar fi mai săracă fără artiști, fără teatru. Pe măsură ce speranța normalității revine, oricât de timidă, ne întrebăm cum au făcut față diferite medii culturale la criza fără precedent care le-a lovit în primăvara acestui an. Dosarul Teatrul în pandemie include mărturii din Paris, Viena, Londra, Geneva, Montreal. (C.M.)

## ENG

It is very likely that nothing will ever be the same after this crisis which has put so much pressure on the entire planet. How can one have the audacity to speak about theater in such times? And yet, life without artists would be poorer and as hopes for normality are coming back we dare to ask people from different cultures how did they overcome this unprecedented crisis? We have included in this special dossier confessions from Paris, Vien, London, Geneve and Montreal.



# O privire în globul de cristal

Dana RUFOLU

5

Tragediile au un „înainte”, „în timpul” și „după”; drama este dramatică nu din cauza tragediei înscenate, ci din cauza duratei în care aceasta este plasată, sfârșită abrupt când durerea și răul făcute sunt cele mai intense. Tragedia este justificată *post facto* de spectatorii care ocupă durata de timp numită viitor, fiind astfel în poziția de martori ai întregii povești, așa cum a fost ea plasată în decorul istoriei. Așadar, este clar că noi, cei care scriem în acest număr de revistă despre tragedia pandemiei și efectele ei asupra teatrului – împreună cu toți cei care citeșc revista – suntem martorii unei viitoare instituționalizări a unei noi forme de artă.

National Theatre Live<sup>1</sup> funcționează din 2009, dar recenta proliferare a ofertei teatrale online a generat un nou interes pentru filmarea spectacolelor. Odată cu această nouă abordare vor evolua și noi posibilități de a capta esența spectacolelor în filmare și, probabil, și noi concepte de spectacol. Prim-planul, surprinderea extremităților scenei prin iluminarea de amploare, sunetul înregistrat cu acuratețe – oare când și cum vor converge toate aceste detalii într-o filosofie estetică? În cele din urmă teatrul și spectacolul vor fi mai bogate, sau oricum vor fi alterate în cursul acestei noi dezvoltări, fiindcă o mai mare atenție va fi acordată expresiilor faciale dintr-o scenă sau întregii prezențe a actorului într-o alta, pur și simplu pentru că regizorul va considera camera un ochi inteligent și nu un simplu instrument care înregistrează evenimentele de pe scenă pentru arhive. Urmărind transmisiunile teatrelor de pe continentul european (un mic segment de bogate posibilități vine de la favoriții acestei reviste: *Schaubühne* din Berlin, *Odéon-Théâtre de l'Europe* din Paris, *Teatrul Thalia* din Hamburg) am înțeles mai bine ca niciodată în ce măsură filmul

1. O inițiativă care transmite o selecție din cele mai bune spectacole de teatru britanice în mai multe orașe ale lumii via internet, în proiecții ce au loc în săli de cinema



Endstation Sehnsucht • foto: Screenshot David B

a devenit deja adjunctul spectacolului teatral. Uriașii regiei de teatru Thomas Ostermeier și Stéphane Braunschweig au plasat neintimidați camerele de luat vederi și cameramanii/cameramanele și ecrane de proiecție supradimensionate pe scenă, așa cum au făcut și Milo Rau sau Katie Mitchell, cea din urmă inițiind acest trend cu spectacolul ei *Waves (Valuri)* în 2006. Văzute una după alta, piesele cu acest relativ nou concept de spectacol par să folosească camera ca pe încă un element scenografic, în unele producții se poate suspecta chiar un copycat – în *Orlando* de Katie Mitchell de exemplu și, ca justificare nu neapărat necesară, în *The Reenactment* al lui Milo Rau – dar același dispozitiv folosit în spectacolul transmis online al relativ necunoscutei trupe Swiss Theater St. Gallen cu *Un tramvai numit dorință* se potrivește mânășă cu inima dramei. Aici, camera dă publicului acces deopotrivă la spațiul interior și la spațiul exterior simultan, astfel oglindind magic mixul fluid imaginat de Tennessee Williams alcătuit din fantasmale interioare ale lui Blanche și lumea cotidiană vulgară a celorlalte personaje. În mod clar, când este folosită judicios, camera care povestește pe ecran e capabilă să servească îmbogățiri estetice spectacolului. Este un paradox pentru noi azi să fim acasă și să privim

un ecran pe care apare o cameră de luat vederi supraveghind scena care include un ecran supravegheat la rândul lui de o cameră de luat vederi. Dar, în timp, vom avea motive să mulțumim pentru schimbarea pozitivă prin care trece teatrul filmat. Când veți răsfoi aceste pagini veți descoperi cum pandemia a afectat teatrul în orașe din jurul lumii. Pletora de spectacole oferite online demonstrează că teatrul nu este doar o slujbă, un fel de a-ți câștiga existența. Și nici nu a fost cooptat de către instituții civice. Este ceva care răsare din instinctul ființei umane, actorii care suntem. Cu siguranță printre profesioniști dar și printre amatori a existat o nepotolită dorință de a juca pe cea mai eterică dintre scene, conform unui contract implicit ce prevede că prin asta acțiunile cuiva sunt văzute și interpretate de alții – chiar dacă acești „alții” sunt la fel de impalpabili ca personajele jucate.

Traducere din limba engleză de C. Modreanu  
 Editorialul semnat de Dana Rufolo deschide numărul special al revistei de teatru britanice *Plays International & Europe*, dedicat teatrului pe timp de pandemie, la fel ca acest număr al revistei *Scena.ro*.  
 Detalii despre revista britanică aici:  
<https://www.playsinternational.org.uk/>

# Între revoltă și inventivitate, sau cum să călărești un tigru dacă te îndeamnă Președintele

Mirella PATUREAU

6



Banchetul popoarelor • foto: Mirella Patureau

În Franța, ca și peste tot, în fața unei crize fără precedent, cultura se pregătește să reziste. Sau să se reinventeze. Dar întrebarea este cum și pînă cînd, și mai ales cu ce mijloace. Ca pe tot globul, cultura a primit un pumn în coșul pieptului. Odată cu suprimarea libertății de deplasare, de reuniune, teatrul însuși a fost suprimat, festivaluri importante – ca cel de la Avignon sau cel de Teatru de stradă de la Aurillac – anulate. Altele, ca cel al filmului de la Cannes, și-au permis să se reprogrameze, *on line*, ca multe alte reprezentații și oferte permanente, în directă concurență cu platformele internaționale, gen Netflix. Internetul a devenit în ultima vreme un partener sau un concurent inevitabil, situație de care trebuie ținut cont. Cum însă nimic nu e definitiv pe planul pandemiei, sfîrșitul verii poate aduce surprize plăcute sau un duș rece. În orice caz, un cuvînt de ordine, împrumutat din lumea „saltimbancilor”, obișnuiți să danseze sau să moară, se impune mai mult ca niciodată, în cultură ca și în economie, *The show must go on!*

Pe 16 martie totul s-a oprit în Franța – sălile de spectacol, muzeele, școala, viața

socială în general. Cu cîteva excepții, pentru a permite să supraviețuim într-un climat de teamă, vecină cu psihoza. S-a uitat că lumea spectacolului nu e numai un spațiu dedicat timpului liber și distracțiilor, ci că aduce venituri de 7 ori mai importante decît industria automobilului – și ea în criză de altfel. Întrebarea principală a fost, deci, cum să ne reinventăm cînd viața părea că s-a oprit, ce soluții putem găsi. Jack Lang, fost ministru al culturii socialiste sub președinția lui Mitterand, se gîndește pur și simplu la lansarea unui vast proiect de reconstrucție, după modelul american din anii '30. Avem nevoie, afirma el recent într-o emisiune televizată, de un New Deal, proclamat odinioară de președintele Roosevelt și care a salvat cultura americană laminată de criza economică și financiară din 1929!

Înainte însă de a face un scurt inventar al soluțiilor previzibile, trebuie să subliniez situația specială a oamenilor de teatru în Franța, care beneficiază de un statut unic în lume. Este vorba de statutul „intermitenților din spectacol”, care îi pune la adăpost cel puțin din vara aceasta

încă un an. Un intermitent din spectacol (IDS) este un artist sau un tehnician profesionist care lucrează pentru întreprinderi de spectacol, teatru, cinema sau audiovizual și care beneficiază, conform unor criterii de ore lucrate și apoi de cotizații suplimentare, de alocații de șomaj. O categorie în continuă creștere, în 1984 existau 9.060 beneficiari, în 2016 s-a ajuns la 117.000. Acest regim permite unui artist sau tehnician să fie indemnizat cînd nu are un contract de lucru. Astfel, el este remunerat de angajator după ore sau „cașet” pentru repetiții și reprezentații iar între două perioade fără contract de muncă primește o alocație de șomaj în funcție de numărul de zile indemnizabile calculate lunar. Această situație specială de succesiune de contracte cu durate determinate, de alternări de perioade de lucru și șomaj, a condus la acest sistem, creat acum peste opt decenii. În 1936 a fost înființat regimul salarial intermitent al unor angajatori multipli pentru tehnicienii și cadrele din cinema, în 1965 el se extinde la industria producției de CD-uri și a audiovizualului. Din ianuarie 1968 regimul se aplică tuturor întreprinderilor de spectacol. Au urmat diverse modificări, pentru a corecta deficitul asigurării de șomaj. În vara lui 2003 are loc o importantă grevă a „intermitenților” care a dus la anularea marilor festivaluri de vară: Montpellier, Aix-en-Provence. Avignon și Les Francfolies, de la La Rochelle. S-au succedat de-a lungul anilor, alte renegocieri, noi reguli. Criteriul actual pentru a beneficia de un ajutor șomaj cere să fie declarate 507 ore sau 43 cașeuri (un cașet echivalent a 12 ore) pe o perioadă de 12 luni de activitate, pentru a putea deschide drepturi valabile un an.

În martie 2020 guvernul francez decide să anuleze spectacole în cascadă și festivaluri de vară, fără dată oficială de reluare. Sectorul cultural e grav atins, vara fiind o perioadă de intensă activitate pentru intermitenți, care nu mai pot fi acoperiți de asigurarea de

șomaj. „O petiție cetățenească”, lansată la jumătatea lunii aprilie, coordonată de colectivul *Année noire* și de *Culture en danger* (Cultura în pericol), reclamă reînnoirea drepturilor la șomaj și „une année blanche”, sau scutire de impozit pe 2019, petiție care a înregistrat peste 200.000 de semnături. O importantă mobilizare susținută de o tribună publicată în *Le Monde* din 30 aprilie a cunoscut un ecou răsunător, profesiunea s-a federat în sprijinul acestor revendicări, printre care 300 de artiști celebri, mai puțin fragili decât masa celor peste 100.000 de intermitenți, ca Jeanne Balibar, Catherine Deneuve, Jean Dujardin, Isabelle Adjani.

Pe 6 mai, Președintele Emmanuel Macron răspunde pozitiv la această dorință și cheamă artiștii să reinventeze un nou model cultural. Ministrul Culturii, Franck Riester revine cu precizări importante: drepturile artiștilor și tehicienilor intermitenți din spectacole vor fi „sanctuarizate”, devenind o zonă protejată, și vor fi prelungite cu un an, până la sfârșitul lui august 2021. Această măsură va mobiliza mai multe sute de milioane de euro. Artiștii vor putea reveni în locurile de creație pentru repetiții. (Spectacolele vor mai aștepta, și cu condiții sanitare drastice.) Un fond de garanție pentru turnaje de producții cinematografice și audiovizuale, în valoare de 50 milioane de euro va fi lansat pentru a indemniza producătorii în caz de risc COVID -19 care nu sunt acoperite de contractele de asigurare. O sumă de 50 de milioane de euro a fost atribuită Centrului Național al Muzicii. Un plan global de comenzi publice va fi lansat în fiecare domeniu cultural. Întărirea prezenței artistice în educația culturală și lansarea unei noi inițiative în iulie și august 2020: „O vară studioasă și culturală „(*Un été apprenant et culturel*) sau o oportunitate de a reinventa și dezvolta în școli educația artistică cu artiști din toate sectoarele mediului cultural. În paralel, este creat un fond de urgență, cu statut excepțional și temporar, pentru spectacolul vibrant de către Ministerul Culturii și Primăria pariziană, în parteneriat cu ASTP

(Asociația de Sprijin pentru Teatrul Privat) și ADAMI (Administrația Drepturilor Artiștilor și Muzicienilor Interpreți). Acest fond se adresează teatrelor și producătorilor privați ca și companiilor de spectacol vibrant (teatru, dans, circ, artele străzii, marionete) nesubvenționate sau care nu beneficiază decât de ajutoare pe proiect. El acoperă o parte din șarjele fixe în afară de masa salarială, care continuă în ciuda lipsei de activitate. Regulile au fost concepute pentru a ajuta micile structuri, cele mai fragile, pentru a evita falimentele.

Cum au traversat această criză și mai ales cum au reacționat artiștii în această lume încremenită, unde teatrele au trecut în *mode video*, cu porțile închise și reguli noi de supraviețuire? Izolată la Théâtre du Soleil, Ariane Mnouchkine a traversat această criză fără precedent, ca toată lumea, cu speranța că teatrul va supraviețui, dincolo de confinare (poate pentru că izolarea poate fi câteodată voluntară, s-a recurs azi la acest termen mai rar utilizat, chiar și în Franța, scos parcă special de la naftalină!). Ceea ce o alarmează pentru moment însă sunt cerințele sanitare drastice, distanța fizică între persoane și portul măștii „Cum să reluăm teatrul, care nu se hrănește numai din cuvinte, ci mai ales din corpuri?” Dar simplul fapt de a se întreba „cum să facem” este pentru Ariane Mnouchkine deja să fii în acțiune. „Va trebui să reluăm inițiativa”, această inițiativă care de peste două luni le-a fost interzisă. Directoarea mitică a Teatrului du Soleil nu-și ascunde revolta și militează pentru ca teatrul, artă vie, esențială pentru societate, să nu fie uitat și speră că publicul va reveni, cu încredere, activ și cu entuziasm. „Cu mască, subliniază regizoarea, dacă mai e încă necesar. Dar distanța fizică nu e posibilă în teatru. Nici pe scenă nici măcar în sală. Este imposibil. Nu numai din motive financiare, ci pentru că este contrariul bucuriei.”<sup>1</sup>

1. «Întâlnire cu Ariane Mnouchkine», (*Rencontre avec A. M.*) interviu realizat de Joëlle Gayot, in *Télérama*, Paris, nr. 3670, 13-22 mai 2020.



Paris • foto: Arpas

Intervențiile sunt numeroase, toți artiștii se simt implicați, căci simt pericolul ca tinerii să devină o generație sacrificată. Față de constrângerile impuse de COVID-19, Emmanuel Demarcy-Motta, directorul Teatrului de la Ville și al Festivalului de toamnă parizian face un apel la reinventarea spectacolului vibrant.<sup>2</sup> „Nu voi apăra o lume viitoare care ar fi cea a virtualului”, subliniază el de la bun început. (Aici s-ar putea deschide un alt capitol, cel al raportului virtual/real, față de supraoferta de spectacole *on line* din această perioadă dar este un alt subiect. Nu atît arhivele, filmate mai mult sau mai puțin profesionist, cît un alt gen de spectacol, creat *in live* și destinat internetului, și care poate deschide un alt capitol în istoria spectacolului).

Festivalul de toamnă parizian, pluridisciplinar și internațional, a pus imediat problema frontierelor, închise până în iunie cam peste tot. Din 80 de proiecte configurate înainte de COVID, 40 vin din afara Franței și 20 riscă să nu vină, printre care japonezul Toshiki Okada, sau canadianul Robert Lepage, care vor fi însă reprogramați în 2021, ca și spectacolul lui Krystian Lupa, *Mo Fei*, care trebuia să fie jucat de o trupă chineză. Demarcy nu opune sistematic constrângere reglementară și alegeri artistice. Există în constrângere, speră el, o oportunitate de a testa ceva autentic. Putem imagina, spune el, că dansatorii se ating, se îmbrășează pe scenă fără ca cineva să fie în pericol, dacă vor fi testați în prealabil pentru COVID.

2. Emmanuel Demarcy-Motta, „Je ne défendrais pas un monde d'après qui serait celui du virtuel», *Télérama Sortir*, 7 iunie 2020.





Avignon fără spectatori • foto: Arpas

Invitația pe care o adresează artiștilor: cât de capabili suntem, nu să ne adaptăm la constrângere, ci s-o ocolim și s-o integrăm? „Vom convoca constrângerea pentru a repune imaginația la putere!”

Concret, regizorul propune două soluții. Sau spectacolul e conservat cum a fost prevăzut, și artistul integrează constrângerea doar pentru public: joacă pentru un public redus și e dispus să joace de două ori la rând. Sau, proiectul inițial este abandonat și artistul îl reinventează în întregime. Coregraful Anna Teresa De Keersmaeker a decis astfel să reinventeze spațiul scenic: dansatori, muzicieni și spectatori vor fi plasați împreună într-un cerc, la distanță unii de alții. Cât despre spectacolul pregătit de Demarcy-Mota, el va dura între 10 și 23 de ore, unde publicul va putea intra și ieși în tranșe orare rezervate de dinainte și unde distribuția în spațiu va fi stabilită în funcție de regulile sanitare. În timpul confinării, Demarcy-Mota a realizat o serie de întâlniri cu medicii de la spitalul parizian La Salpêtrière care au purtat măști în timpul consultațiilor și care descriau o experiență foarte violentă, care, consideră regizorul, ar fi interesant de tratat din punct de vedere artistic. Pe scenă, poate fi la fel de dureors să nu resimți diferitele niveluri emoționale ale unui public mascat. Unii artiști pe care i-a invitat au preferat să-și amâne proiectele pentru stagiunea

viitoare în loc să apară în fața unui public complet mascat: le era teamă să nu piardă contactul cu publicul. Demarcy-Mota aduce un argument absolut tulburător: „Măștile trimit deasemenea la figuri vechi, ca medicii de pe vremea ciumei, sau la unele tablouri de Bosch, de Breughel, un trecut arhaic a cărui invazie vine să dezorganizeze prezentul nostru, pe care îl credeam modern și controlabil. Ele ne semnalizează că am intrat într-o nouă epocă, cea a anxietății.” Dar conchide, că e o necesitate absolută să menținem un dialog, dacă nu vrem să rămânem prizonieri într-un sistem de opresiune și revoltă interioară, și lansează un ciclu de întâlniri. „Urgența alianțelor” pe teme medicale, artistice, sociale, *on line* dar și în grădinile sediului temporar al Teatrului de la Ville, Espace Cardin, cu spectatorii pe scaune, la distanța reglementară...

Unul dintre invitați la aceste întâlniri, Thomas Joly, tânărul director al Teatrului Le Quai, Centru Dramatic Național din Angers, pe Valea Loarei, gândește pentru vara ce se deschide o stagiune „corona – compatibilă”, preparând forme simple de jucat pentru puțină lume, sprijinindu-se pe forțe artistice locale. Echipele tehnice imaginează gradene răsfirate și dezinfectabile cu o sută de locuri, de instalat pe scenă sau în holul imens al teatrului. Aceste spectacole „aproape instantanee”, spune regizorul, și

cu puțină lume conlocuiesc în imaginarul său cu *Starmania*, operă rock, cyber punk, de Michel Berger, amînată pentru 21 noiembrie, pe care o pregătește pe scena de la „La Seine musicale” din Boulogne Billancourt, pentru 4000 de persoane. Pentru el, teatrul a știut întodeauna să se descurce pe timp de ciumă, de război, de cenzură. Nu vede de ce COVID-ul i-ar rezista. Generației sale îi revine responsabilitatea de a căuta, de a experimenta, și consideră că Emmanuel Macron l-a îndemnat să dea frîu liber imaginației. O formulă neașteptată de altfel în videoconferința Președintelui din 6 mai, care invita artiștii „să călărească un tigru”, metaforă colorată în acest context, dar nu suntem oare cu toții croiți din stofa din care sunt croite visele? Rămîne însă ca toate promisiunile guvernamentale să părăsească tărîmul viselor și să prindă corp de lege sau de dispoziții oficiale. Va urma, sperăm.

**Post Scriptum:** mult așteptatul discurs al Președintelui din seara de 14 iunie, a debutat liric și optimist, confirmînd trecerea la o nouă fază, „ieșirea spre libertate” și a continuat cu multe alte generalități. Accentul a fost pus pe problemele economice și școlare, dar nimic despre cultură, sau despre spectacolul vibrant. O certitudine bine venită: Parisul și regiunea sa ies din zona „portocalie”, mai restricționată, și trec, ca și întreg teritoriul (cu excepția a două departamente de „Peste mări”, Mayotte și Guyane) în zona verde! Liber la baruri și cafeenele, toți copiii la școală pentru încă zece zile înainte de vacanța de vară! Rămîn în vigoare restricțiile pentru adunări de mai multe persoane, cu respectul distanțelor fizice, etc... Oamenii de teatru deduc că pot deschide treptat sălile, cu obligațiile de protocol sanitar, ușor îndulcite, dar nu se grăbesc...O vară fără festivaluri, experiență unică, și o stagiune de toamnă la care visăm cu toții. La distanță, cu masca pe față și... mîinile dezinfectate.

Pentru aplauze, desigur.

# Cum să revii la o „națiune culturală” după criza COVID-19

Irina WOLF

9

Starea de urgență cauzată de pandemia Coronavirus a fost declarată în Austria în data de 11 martie. Datorită măsurilor luate pentru prevenirea răspândirii infecției, evenimentele în aer liber cu peste 500 de persoane și cele *indoor* cu peste 100 de spectatori au fost inițial interzise până în data de 3 aprilie. Cele mai mari instituții culturale vieneze care operează în sistem de repertoriu precum, printre altele, Burgtheater, Theater in der Josefstadt și Opera de Stat au anulat toate spectacolele până la sfârșitul lunii martie. Pe atunci exista încă speranța reluării premierelor programate. Prețul билетelor achiziționate pentru luna respectivă a fost rambursat. S-a încercat și realocarea ofertei pentru abonați.

Între timp, teatrele mici și mijlocii au mizat pe continuarea activității, iar spectatorii erau fericiți de existența unei oferte alternative. Volkstheater, care dispune și de un spațiu auxiliar de dimensiuni reduse (Volx/Margareten), Teatrul Schubert (un teatru de păpuși pentru adulți) sau teatrul pentru copii și tineret Dschungel Wien au redus imediat numărul de locuri la maxim nouăzeci și nouă. Datorită actualității piesei, care se concentrează pe o retragere socială totală între cele patru ziduri proprii, Teatrul Arche intenționa să prezinte în data de 19 martie „în exclusivitate pentru jurnaliști” premiera intitulată Hikikomori (aceasta a avut loc, în final, în data de 29 mai).

## Festivaluri amânate, anulate, redimensionate

Pe 15 martie guvernul a lansat însă „măsuri dure și consecvente”, iar în 7 aprilie s-a interzis organizarea evenimentelor publice până la sfârșitul lunii iunie. Astfel, toate teatrele au fost nevoite să întrerupă repetițiile și

să coboare cortina. Pentru prima dată de la sfârșitul celui de-al Doilea Război Mondial Austria a experimentat oprirea completă a activităților sale culturale.

Datorită diversității proiectelor artistice, Wiener Festwochen, festival fondat în anii '50, nu a mai putut avea loc, cel puțin nu în forma în care a fost conceput inițial. Organizatorii au explorat multe alternative înainte de a promite o versiune redusă pentru toamna acestui an și reprogramarea mai multor producții invitate în 2021. Ediția actuală prevedea nu mai puțin de douăzeci și opt de lucrări comisionate sau coproduse împreună cu nume de răsunet internațional. La un buget de 12,5 milioane de euro, cincisprezece dintre acestea erau gândite a fi premiere mondiale. Întrebat dacă va amplasa anumite evenimente online, directorul Christophe Slagmuylder a răspuns că un *streaming* nu este planificat, acesta fiind „o soluție în caz de restriște, dar care nu poate înlocui o experiență totală”. În cele din urmă, o

ediție intitulată „Wiener Festwochen Reframed” a fost difuzată timp de cinci săptămâni – ea are loc chiar în timp ce scriu aceste rânduri. Astfel, pe pagina festivalului pot fi urmărite interviuri, video-uri, discuții pentru fiecare spectacol ce nu a putut avea loc. Slagmuylder le numește „gesturi”. Ele reușesc să reflecte o parte din programul inițial.

În ce privește celelalte evenimente majore din Austria, cea de-a 37-a ediție a ImPulsTanz (Festivalul internațional de dans) ce trebuia să se desfășoare în perioada 9 iulie – 9 august, aceasta a fost amânată pentru 2021. Ca într-un efect domino, a urmat anunțul anulării tuturor festivalurilor de vară din Austria de Jos. Salzburger Festspiele este singurul care a supraviețuit datorită tenacității președintei sale. Evenimentul de anvergură va sărbători pe toată perioada lunii august jubileul centenar cu un program redus prezentat în condiții stricte de siguranță. Sunt programate în jur de nouăzeci de spectacole în maxim



Cântecul Pamântului • foto: Kaupo Kikkas

șase locații (în forma sa inițială, festivalul ar fi trebuit să dureze patruzeci și patru de zile și să se desfășoare în șaisprezece locații). Programul (încă în lucru) va cuprinde evenimente de toate genurile, adică operă, dramă, concerte orchestrale, concerte solistice, concerte camerale și de muzică nouă ce vor avea loc *indoor* în locațiile clasice ale orașului, precum și în aer liber pentru un public de până la 1250 de persoane. Programul aniversar atotcuprinzător este amânat pentru 2021.

### Activități deosebite la Burgtheater

Noua situație de distanțare socială a forțat instituțiile culturale să se mute online. Prima reacție înregistrată chiar din prima zi a *lockdown*-ului (în 16 martie) a venit din partea grupului *aktionstheater ensemble*. Compania din scena independentă a început să transmită gratuit spectacolele sale filmate la calitate foarte bună. Însă datorită repertoriului redus, perioada de difuzare a trebuit să fie oprită în data de 26 aprilie. Și Opera de Stat din Viena, ce dispune de o arhivă foarte bogată, s-a orientat spre *streaming* în sistem gratuit, reușind chiar să difuzeze aproape în întregime programul lunii martie pe internet (operațiunea de transmisie în mediul virtual a continuat fără întreruperi în fiecare lună).

Burgtheater a reacționat greu, ceea ce nu este de mirare la o instituție cu sute de angajați. Dar, spre deosebire de alte case mari a căror ofertă a fost aproape invizibilă, renumitul teatru a creat mai multe programe atractive, pe lângă difuzarea gratuită de patru ori pe lună timp de douăzeci și patru de ore a spectacolelor arhivate din anul 1952 și până în prezentul apropiat. Una dintre noile propuneri este cea intitulată „atmosferă vieneză” (*Wiener Stimmung*), prin care autori austrieci precum, printre alții, Julya Rabinowich, Marlene Streeruwitz, Miroslava Svolikova, Kathrin Röggla, Franzobel, Thomas Perle, Thomas Köck au fost invitați să scrie

monologuri scurte pentru ansamblul de actori aflat în carantină. S-au organizat, de asemenea, diferite laboratoare online contra cost: de „actorie”, de scriere dramatică și de dramaturgie. Acestea au loc până la finalul lunii iunie și se bucură de mare răsunet în întreg spațiul germanofon (personal iau parte la laboratorul de dramaturgie și pot confirma relevanța acestui proiect).

Un eveniment ieșit din comun l-a constituit o seară de teatru virtuală pe Twitter. „Publicul” a fost invitat să împărtășească impresii din foaier, vestiar și bineînțeles despre „piesa” în sine. În anunțul intitulat „Modificarea reprezentației: intrusul misterios” era menționat un „joc de cameră claustrofob din Anglia victoriană” prin care într-o locuință se „cuibărește” un intrus ce pare să cunoască dorințele secrete ale tuturor membrilor familiei. Participanților li s-a cerut să completeze rolurile, să inventeze personaje și povești, să conceapă decorul. Cine nu avea un cont Twitter, putea urmări „performance-ul” pe site-ul teatrului. În mod surprinzător, discuția online a continuat timp de patru ore fără întreruperi (!) și uneori cu o viteză uimitoare.

În pofida faptului că Burgtheater nu va mai ridica cortina până la finalul lunii august, repetițiile au fost reluate în data de 29 mai. Iar cu patru zile mai devreme directorul Martin Kusej a prezentat în cadrul unei conferințe de presă programul stagiunii 2020-2021. Acest risc al planificării viitorului sezon cultural și l-au asumat deja (până la începutul lunii iunie) și directorii Theater in der Josefstadt, al Operei de Stat din Viena, precum și al altor teatre din landurile austriece. Doar Volkstheater a absentat de această dată de la uzuala „tradiție” austriacă, dar asta deoarece clădirea teatrului este în renovare și, în plus, în fruntea ei se va afla din toamnă o nouă echipă de conducere.

### Măsuri de susținere economică

Întrucât acest sezon nu mai poate fi reluat, pierderea veniturilor pentru Bundestheater Holding (care include Burgtheater, Opera de Stat și Volksoper) este estimată la 21 de milioane de euro, adică 190.000 de euro pe zi. Aproape toți cei 2300 de angajați se află în șomaj tehnic timp de trei luni. Pentru scena de musical se anticipa deja în luna aprilie o pierdere de 2,5 milioane de euro. Prima inițiativă pentru susținerea artiștilor a fost crearea de către guvern a unui fond de „duritate” (*Härtefallfond*) de două miliarde de euro. Acesta este destinat freelancerilor și companiilor mici, și este procesat de Camera de Comerț a Austriei. Cine nu îndeplinește criteriile necesare poate accesa fondul de asigurări sociale al artiștilor care este dotat cu cinci milioane de euro. Pentru ambele alternative există o sumă de referință maximă de șase mii de euro, stabilită pe trei luni. Și landurile Austriei au creat pachete speciale de urgență. De asemenea, urmează să fie distribuite fonduri și de către fundații private, precum Fundația austriacă pentru Filantropie.

Deci speranța există ca Austria să redevină o „națiune culturală”, cum îi place să se autodefinească. Cu atât mai mult cu cât de curând Opera de Stat, marile săli de concerte și un număr de teatre (ce-i drept, încă relativ mic) și-au redeschis porțile, oferind concerte și spectacole-monolog *indoor* unui număr de spectatori care au voie să umple deocamdată jumătate din capacitatea sălilor.



# Pandemia a îngenucheat teatrul englez. Pentru moment

Vasile NEDELUCU

11

Situația teatrului englez în contextul acestei pandemii este, ca peste tot în lume, dramatică: „British theatre is on the brink of ruin” poți citi în presă sau „The pandemic has brought theatre to its knees” și asta în mijlocul unui peisaj dezolant pe care mulți nu se sfiesc să-l numească „catastrofă culturală”.

Contrar aparențelor, nimeni nu vrea să deprime sau să panicheze pe nimeni; englezilor nu le place să se plângă sau să dispere, ci sunt oameni de acțiune.

Situația trebuie evaluată corect, iar diagnosticul pus fără menajamente, cât nu e prea târziu. Din păcate, împărțirea business-urilor și profesiilor în esențiale și neesențiale poate crea confuzii: „Arta nu ne salvează viețile, scrie Sam Mendes în Financial Times (mulțumim National Health Sistem pentru asta) dar ne dă ceva care face ca viața să merite să fie trăită.”<sup>1</sup> Nu e întâmplător faptul că articolul apare în Financial Times și citatul se aliniază în bună tradiție britanică cu replica sublimă a lui Churchill care refuza la vreme de război să taie bugetul pentru artă: „Then what would we be fighting for?”.

Varii articole și opinii sunt publicate zilnic în presa britanică, încercând să găsească soluții, analizând pe toate fețele o situație fără precedent în istoria recentă. Ce se poate face pentru ca teatrul să supraviețuiască ca industrie? Cum poate fi ajutat din afară sau cum se poate reforma din interior, adaptându-se la valul de restricții privind distanțarea fizică sau... socială?

Pe termen mediu și lung una din soluții ar fi o mai mare implicare a teatrului în comunitate, acesta oferindu-și nu doar spațiile, ci și resursele de creativitate. O mai strânsă relație cu sistemul de educație: „Toate școlile ar trebui să fie școli de artă. Poate și teatrele ar trebui să devină școli de creativitate.” E un deziderat mai

vechi al sistemului de educație pe care când și când presa îl scoate la lumină. Poate acesta e momentul: „Clădirile mari ale teatrelor sunt disponibile în timpul zilei chiar și când teatrele se vor deschide din nou pentru spectacole. Artiștii ar avea mai mult de lucru.”<sup>2</sup>

Pe termen scurt situația devine însă acută. Teatrul online, teatrul în aer liber... sunt doar soluții de moment care rezolvă parțial problemele. A fost minunat pentru publicul larg, în lockdown să aibă acces online la spectacole mai noi sau mai vechi, nu știu însă cât a ajutat, financiar vorbind, teatrele. Donațiile de 10£ și 20£ pe care le puteai face pe internet nu am știință la cât s-ar putea ridica; în Anglia poți avea uneori surpriza să încasezi mai mult din donații decât din vânzarea unor bilete.

Pe măsură ce lucrurile se agravează se simte o schimbare de ton în presa britanică, oamenii de teatru încercând să atragă atenția guvernului asupra situației care devine, cum spuneam, dramatică.

„Teatrul este una din poveștile de strălucit succes ale culturii britanice în toate formele sale, fie dramă, musical, operă, dans... teatrul britanic este o forță culturală și economică de talie internațională care umple sălile din Broadway până-n Beijing” (The Guardian / Scrisoare deschisă adresată ministrului de finanțe, semnată de aproape o sută de personalități artistice britanice)<sup>3</sup>.

Nu cred că cineva ar putea pune la îndoială acest succes mai ales că, așa cum se sugerează, el se măsoară în bani, nu doar în efemere aplauze.

Teatrul este, ni se reamintește, cel care alimentează succesul uriaș al industriei britanice de film și televiziune, – rudele lui mult mai înstărite acum și poate mai puțin vulnerabile. Și tot teatrul aduce prin turism cultural venituri considerabile la bugetul de stat: West End, Edinburgh

2. The Stage / 22.06.2020

3. The Guardian / 17.06.2020

1. Financial Time / 5.06.2020



Vasile Nedelcu • foto: Clare Park

Festival, Stratford-upon-Avon, The Globe... sunt destinații care aduc anual în UK milioane de turiști.

Toate acestea nu trebuie uitate mai ales acum când lumea își reconsideră prioritățile. Condiția distanțării sociale va ține încă o vreme sălile de teatru închise (nimeni nu știe cât!) sau folosite la 20-30% din capacitate.

Concluzia evidentă este că teatrele au disperată nevoie de ajutor financiar, iar acest ajutor trebuie să vină acum și să fie susținut atâta timp cât restricțiile impuse de pandemie le vor afecta. Altfel... va începe să bată vântul concedierilor și toată dinamica freelance e în prag de colaps împreună cu întregul ecosistem artistic-managerial.

Resuscitarea acestui organism complex se va face cu costuri greu de anticipat – și, de data asta, nu vorbim doar de bani. În condițiile în care industria de tot felul se îndatorează la guvern, Sam Mendes propune o schimbare de paradigmă: guvernul nu trebuie doar să ajute teatrul, ci să investească în el, devenind astfel „partenerul unui business de succes”, pentru că „Teatrul și artele sunt un gigantic generator de creștere economică.”<sup>4</sup>

4. Financial Time / 5.06.2020

## Rareș Donca, director L'Abri, Geneva: „E nevoie să inventăm alte forme și nu să încercăm să adaptăm ce făceam toți înainte”

Interviu realizat via Facebook messenger de Cristina MODREANU



Rareș Donca • foto: Gregory Batardon

### Rareș Donca, artiștii din Elveția încep să se întorcă la muncă. Cum se petrece această ieșire din izolare la Geneva?

La mijlocul lunii mai s-a publicat în Elveția un document de 54 de pagini în limba germană - *Schutzkonzept* – comandat de guvernul federal unor asociații din domeniu. Documentul fixează regulile care ar permite redeschiderea teatrelor în 8 iunie, document care a provocat foarte multe dezbateri. Sunt prevăzute acolo distanța între actori, dansatori, instrumentiști, public. Cum se pot săruta sau nu doi actori, sau cum se poate face dans contact, cum pot fi plasați tromboniștii față de pianist etc. E absurd. Reacția la document, pe scurt, este că e nevoie să inventăm alte forme și nu să încercăm să adaptăm ce făceam toți înainte. Că e o șansă enormă să ne reinventăm. Să producem mai puțin, și pe perioade mai lungi. Să ameliorăm condițiile de muncă pentru artiști și relația cu « teritoriul ». Less and better.

### Cum afectează aceste noi reguli activitatea voastră de la Abri? Ca producător, cum aplici strategia Less and better?

Asta e ideea de bază și în conceptul pe care lucrăm deja de doi ani la Abri. Acum începem stagiunea 3, pozele

pe care ți le-am trimis sunt cu noii artiști rezidenți. Facem stagioni de artiști rezidenți – invităm artiști și nu proiecte. Proiectele se fac pe parcurs, pe o perioadă de 1 an, 2 ani, timp în care ne asociem cu alte instituții, festivaluri, pentru a construi împreună bugete, finanțări, colaborări. Suntem într-un laborator, o fabrică pentru arte.

Ne-am angajat de doi ani pe o linie de « décroissance » – nu știu cum să-i spun pe românește – adică am schimbat cursorul de pe productivitatea artiștilor și a teatrului pe cea a cercetării și colaborării între artiști din mai multe domenii. Mai mult timp, spațiu de lucru, finanțare necondiționată de producție. Azi am sentimentul că suntem exact unde trebuie să fim. Și că soluțiile creative față de criza actuală în acest tip de context vor fi formulate. Dar cei ce vor avea de suferit cel mai mult sunt instituțiile « clasice » – opera, teatrul de repertoriu. Care au bugete și salarii fixe dar reactivitate greoaie.

**Această politică de « décroissance » se potrivește foarte mult cu conceptul Abri de a fi un adăpost pentru artiști, un loc în care ei să se simtă protejați, nu exploatați (Abri funcționează într-un fost adăpost anti-aerian). Dar**

### care este locul publicului în această ecuație?

Publicul vine când avem ceva de arătat, când artiștii decid că au ceva de arătat sau că așteaptă ceva de la public. La Abri publicul e parte din ideea de laborator – vine oarecum pe etape – la o repetiție deschisă urmată de o discuție care poate dura 3 ore, la o reprezentație test sau o premieră, un vernisaj. Asta în general. În condiții de criză sanitară chestiunea publicului devine centrală. Nu mai e vorba doar de ce poți arăta, ci mai ales de cum? Și deci ce? Ce înseamnă de exemplu să faci un spectacol solo pentru un spectator? Cât durează, ce conține, ce sens politic are ca gest? Ce conținut? La ce oră prezinți – de la 9 la 6, în orele de birou? Sau piese în spațiul public? Am început să repertoriem forme de acest tip, să analizăm operele unor artiști înainte de criză (de exemplu Rimini Protokoll sau piesa « Nud » a coreografului Ioannis Mandafounis). Am început să lucrăm cu cei 10 artiști rezidenți încă din aprilie. La început în videoconferințe, acum ne întâlnim pe viu. Publicul e în centrul discuțiilor. Apar idei, dubii. E foarte interesant ce soluții pot propune un actor sau un artist vizual în condițiile actuale. Mai multe idei sunt discutate, deocamdată la nivel de formă. De exemplu: construirea unei serii de cabine intime, celule în diferite spații. Spectatorul trece de la o celulă la alta, în fiecare celulă se întâmplă altceva. Se propun diverse parcurhuri, fiecare spectator are o altă experiență la final, o percepție diferită a poveștii. Se discută despre durată – perioade lungi, ca o permanență artistică. Despre spațiul urban în care spectatorii sunt ghidați de performeri prin telefon, cu acțiuni care se petrec în depărtare, sau urme de acțiuni în spațiu. Performeri ascunși în mulțime, sau un muzicant ambulant care face parte dintr-un dispozitiv mai amplu, imperceptibil la prima vedere. Spectatorul care vede, dar e și văzut. Suntem la primele articulații.

# Mathieu Bertholet, actor, regizor de teatru, directorul Companiei Poche din Geneva: „A lucra sau a nu lucra în teatru”

13



Repetiții la L'Abri • foto: Rareș Donca



Mathieu Bertholet • foto: Samuel Rubio

- a lucra sau a nu lucra
- a deschide sau a nu deschide
- a da de lucru sau a nu da
- ceea ce putem face și ceea ce trebuie lăsat pe mai târziu
- un teatru nu este numai un loc de reprezentații. El este deasemenea (sau ar trebui să fie), o fabrică. Ceea ce este arătat, se face, a fost făcut. Dacă nu putem primi un public (toate publicurile, tot publicul, mai puțin public...) putem totuși să fabricăm teatru. Nu putem să ne atingem? Poate că putem să ne atingem pe scenă la fel cum o facem în viață, nu este oare teatrul un instrument de observație a vieții? Teatrul este mai mult decât rezilient (un cuvânt nu prea frumos, foarte la modă): s-a făcut teatru înainte și după Ciumă, în ciuda interdicțiilor religioase, a cenzurii, se joacă la Mossoul și în Palestina. Suntem inventivi și creativi. De ce să vedem doar ce nu putem face mai degrabă decât

tot ce putem face! Atunci când toată lumea vrea să se refacă (fotbalul și bisericile, turismul și concertele disco), noi, atât de creativi, noi am vrea să rămănim închiși, să cerem autorizații excepționale ca să lucrăm. Serios?

- să profităm ca să schimbăm totul! Nu mai putem pleca cu spectacolele în turnee! Ce păcat! Atunci să nu mai facem turnee! Nu puteți umple sălile, nerentabile, imposibil! Ce păcat! Atunci nu le mai umpleți! E momentul să lucrăm! Să pregătim spectacolele de după! Nu multe spectacole! Mai puține spectacole! Dar de durată, cu contracte care durează, cu timp să gândim, cu platouri scenice să lucrăm! Să ne luăm răgazul să fabricăm teatrul de după. La masă, la doi metri distanță. Sau altfel! Să inventăm! Dar nu un teatru diform, de criză. Un teatru adevărat pentru după criză



Repetiții la L'Abri • foto: Rareș Donca

- sau poate nu. Pentru că la urma urmei, totul va reîntra atât de repede în normal, că nu vom fi avut timp să cădem de acord pentru nimic. Pentru că totul va reîntra în ordine. Și nimic nu se va schimba și nu vom profita de această criză.
- FIECARE SPECTATOR CONTEAZĂ, nu NUMĂRUL SPECTATORILOR. Fiecare zi de lucru în fabrica teatrului este o zi utilă.



# Pandemie și show off

Felicia MIHALI



foto: Martine Doyon

Ca peste tot în lume, nici în Canada lumea nu se aștepta să fie smulsă atât de brusc din minunatul vis al unei vieți normale. Nimeni nu era pregătit să regrete gesturi atât de anodine precum pupatul în Piața independenței, strânsul viguros de mână, tusea lejeră în timp ce îți aștepți rîndul la casă fără să fii aruncat în stradă. Toată lumea s-a trezit deodată regretînd o normalitate aberantă, iar în Canada termenul de aberație se aplică mai mult ca oriunde. Cu cît lumea trăiește cu sentimentul unei societăți perfecte, cu atât o pandemie îi dezvăluie mai bine iluzia. Familia canadiană este probabil una din cele mai îndatorate din lume din cauza unui stil de viață pe care în mod normal nu și-l poate permite. Veniturile unui individ din clasa medie nu acoperă casa cu două etaje, cele două mașini în garaj, mesele la restaurant, vacanțele în Hawaii. Ca să nu mai vorbim de precaritatea slujbelor. Pandemia a scos la iveală care ar fi scenariul unei vieți perfecte: o casă mică, plătită deja, un job stabil, ceva bani puși de-o parte pentru

zile negre, oarece interese culturale. Cînd stai acasă, trebuie să știi să te ocupi.

Cu bine cunoscuta precaritate a vieții de artist, scriitorul canadian a căzut și el din lună. De la începutul pandemiei, constat în rîndul lor două atitudini (excepțiile se aplică, evident). Prima reacție a scriitorului canadian a fost de glorificare a carantinei. Dintr-o dată, scriitorul s-a simțit însărcinat cu o misiune salvatoare. Primele zile s-au amuzat de cei săraci cu duhul care se aruncau pe sulurile de hîrtie igienică; asta a fost *faza lejeră și comică*. Apoi a sădit semințe de legume în ghivecele de pe pervaz: iată *faza de preocupare ecologică la nivel planetar*. După aceea a început să facă pîine: *faza de suport al industriei locale și dezvoltarea autosuficienței*. Între două preocupări universale, scriitorul canadian a aruncat pe mediile sociale liste de cărți care elimină orice stres, mai ales cel de a nu mai fi capabil să îți plătești chiria. A urmat apoi prețiosul jurnal de pandemie, menit să dea umanității un nou sens.

Problema este că pandemia durează cam mult, iar carantina nu este deloc o vacanță. Cititul unei cărți înseamnă viitor, interes, dorință de educare și participare. De ceva vreme, văd tot mai multe video-uri cu autori care se plîng de lipsa de concentrare, de imposibilitatea de a scrie un rînd, de a citi. După luni de izolare e greu să ne gîndim la viitor și să ne concentrăm pe un subiect. Cam ce ar vrea lumea să citească în viitor? Utopii despre exterminarea în masă prin proliferarea unui nou virus? Ah, dacă i-am fi crezut la timp pe scenariști!

A doua atitudine a fost aceea de a acuza. Cine e marele vinovat de situația precară a scriitorului? În general statul, ilustrat de

Primul ministru. Nu se vînd cărțile? Fuck Justin Trudeau! În fața perspectivei de a vedea o armată de zombi literați bîntuind străzile în căutare de sînge proaspăt, încă din primele zile de pandemie, Consiliile de artă canadiene s-au mobilizat să multiplie bursele de creație și alocațiile de urgență. S-au inventat noi programe de digitalizare, crearea de clipuri video cu fragmente citite din operele scriitorilor, creație literară în vreme de pandemie, *just name it*, totul ca să îi scoată pe scriitori din nevoi.

Numai că în aceste condiții de confort este și mai greu să scrii „marele roman al pandemiei”. Trăind într-o cușcă aurită este greu să exprimi tot tragismul declanșat de anul fatidic 2020. După o lună de aruncat în eter jurnale de pandemie, cronici de cărți necitite, muzici de meditație, rețete culinare de pandemie cu zeci de ingrediente rare, vederi de la fereastra cabanei din pădure, pași în nisipul plajelor din Gaspezie, scriitorii au început să aibă o oarece stinghereală. Pandemia unora e mai mai șic decît a altora. Iar cînd te compari, te consolezi.

Marea problemă a pandemiei este că nu va schimba nimic nici în spiritul, nici în practica umanității. Scriitorul nu este decît un membru oarecare al unei specii rezistente la schimbare și mai ales la abandonul privilegiilor. Cel mai grav lucru este că pandemia a transformat moartea într-o practică anonimă, golită de orice participare afectivă. Mai mult, carantina a proliferat o practică solid instaurată de compătimitere de suprafață, de solidarizare de paradă, de fudulie mediatică.

Dacă e ceva ce aș vrea să citesc în viitor ar fi un român comic despre marele circ al pandemiei.

# Online-ul e noul line up sau despre sterilizare, protezare și alte forme modificate generic

Oana Cristea GRIGORESCU

15

În gena teatrului virusul a acționat cu agresivitate, a restrâns drastic funcțiile sale culturale și sociale și a constrâns artiștii la reevaluarea mijloacelor estetice cu care operează. S-au împlinit trei luni de la suspendare a oricărei activități culturale cu public, de la mutarea conversației în spațiul virtual. Tot aici au apărut primele adaptări ale spectacolelor românești pentru transmisia online și, ulterior, primele premiere experimentale concentrate pe ajustarea limbajului la comunicarea intermediată unde nimic nu e tangibil, dar adevărilor subiective pot naște participarea empatică a audienței. S-au născut câteva forme de tranziție între scenă și ecrane, cu denotații în curs de fixare, ajustate continuu la o realitate multiformă: inevitabilele sterilizări ale teatrului de scenă filmat, spectacole protezate cu video-comentarii adresate direct audienței de la capătul rețelei, sau hibrizi între teatru, performance, video și film aflați încă în incubatoarele de testare a viabilității.

Pe acestea din urmă le numesc *forme modificate generic* și au provocat chestionarea compatibilității genurilor. E, desigur, prea devreme pentru concluzii, dar o primă observație confirmă mobilitatea și adaptabilitatea crescută a mediului independent, primul ieșit cu oferta online. Unele teatre de stat, mai lente în reacții, dar și mai stabile, și-au mobilizat resursele pentru producții concepute pentru receptarea online. Vorbim aici despre teatrele care au produs spectacole noi. Primul lor gest reflex a fost deschiderea arhivelor și livrarea înregistrărilor online așa cum s-au găsit: documentări de serviciu, la calitate slabă a imaginii, cu sunetul adesea de neînțeles. În general, starea filmărilor a revelat precaritatea arhivelor și a fost în dezavantaj

spectacolului de scenă. Acum, producțiile noi propun hibrizi între genuri și, fără excepție, vin de la artiștii tineri, familiari cu noile tehnologii și cu performativitatea.

**Chat documentar.** Premonitoriu, ultima premieră la care am asistat în sală (5,6 martie) a fost *Work. No travel* de Mihaela Michailov<sup>1</sup>, după volumele „Tur-retur” de Zoltán Rostás și Sorin Stoica, regia Bobi Pricop, spectacolul produs de ADO-Replika. Tema migrației economice aduce în scenă poveștile primului val de migranți ilegali economici, din vremea când aveam nevoie de viză pentru a ajunge în țările UE. Dispozitivul scenic plasează actorii printre spectatorii așezați pe patru laturi, iar centrul scenei e ocupat de cubul ecranelor pe care curg mărturiile documentare relatate de actori. Auzim întâi vocea, identificăm ulterior sursa ei și chipul actorului, aflat printre spectatori. Suntem invitați să citim și noi unele povești, să ne asumăm performativ mărturiile. *Work. No travel* e un spectacol participativ care implică direct spectatori, iar mutarea online a rezultat firesc din conceptul lui. Prin adaptarea la specificul comunicării intermediare audiența a câștigat sentimentul implicării directe. Cubul ecranelor e înlocuit acum de laptop, același prin care ținem legătura cu apropiații aflați la muncă în străinătate. Mutarea online face apel la experiențele directe ale audienței și declanșează spontan empatia. *Work. No travel* optimizează forma teatrului documentar prin transferul online și amorsează memoria directă a audienței privind migrația. În procesul transferului de la scenă în spațiul virtual sunt blurate barierele între asistență și actori și e

1. În distribuție: Alex Călin, Nicoleta Lefter, Katia Pascariu, Alexandru Potocean



Work. No travel • foto: <No data from link>

susținută participarea empatică.

**Video-poem performativ.** Același regizor, Bobi Pricop, semnează premiera din 22 mai de la Reactor de creație și experiment Cluj, *Exeunt* de Lavinia Braniște, o producție realizată integral în perioada de izolare, livrată prin transmisia live a tuturor acțiunilor performative<sup>2</sup>. Spectacolul făcea parte din programul stagiunii, iar adaptarea lui la mediul online s-a impus ca o necesitate. Textul Laviniei Braniște, compus din monoloage de o sensibilă și dureroasă melancolie, sondează confruntarea cu singurătatea și angoasa în fața viitorului. Monoloagele sunt ilustrate de acțiunile performative ale actorilor filmați cu telefonul mobil; coordonate online, scenele sunt montate în timp real. Soluțiile performative dublează textul înregistrat, livrat ca gând interior. Diversitatea scenelor provoacă grade diferite de implicare empatică a audienței. Acolo unde soluțiile performative sunt complementare textului, rezolvările transcend mediul intermediat și trimit

2. În distribuție: Bianco Erdei, Cătălin Filip, Oana Hodade, Lucia Mărneanu, Lucian Teodor Rus, Adonis Tanța

ENG

SARS-cov-2 virus hit the theatre gene brutally, believes Oana Cristea Grigorescu, who mourns for the lost cultural and social functions of this art. What remains is the possibility of reinventing the aesthetic means, as theater is forced to move online. As it happens, these modified forms, as the author names them, have many interesting aspects, proved in productions such as *Work. No Travel* or *Exeunt* directed by Bobi Pricop, or mixed performances such as *I don't believe you really exist* conceived by Robert Bălan or *That Day of May* created by George Albert Costea.



Exeunt • foto: <No data from link>

impulsuri emotive. Scena exemplară a spectacolului, confruntarea cu bătrânețea, e rezolvată prin modificarea în timp real a chipului Luciei Mărneanu. Machiajul urmează *fast forward* procesul fizic al îmbătrânirii și relevă noi straturi de semnificație ale monologului. E memorabilă și scena din club; *dansul* lui Cătălin Filip neagă gravitația și joacă poziții de echilibru imposibil ce reflectă conflictul relației rememorate de personaj. În alte scene însă, proiecțiile decorative accentuează distanța dintre privitor și ecran. Disocierea dintre voce și acțiune devine artificială când rostirea e imprecisă, nesigură. Proiecțiile video (Dan Basu) și muzica (Eduard Gabia) dozează just intensitatea atmosferei crepusculare. Scena finală, afirmă solidaritatea și nevoia comunicării sociale prin întâlnirea fizică a întregii echipe în curtea Reactorului. Actorii parcurg în timp real drumul de acasă la teatru, de data aceasta comentând live traseul, și recuperează tensiunea participării directe. Deși pare lungă, scena e justificată de efortul de coordonare al echipei. Empatia și rezonanța publicului rămân marea provocare a spectacolului online și depind de calitatea prezenței performerilor în relația dintre text și acțiune. În absența ei, unele soluții devin simple proteze de ancorare a spectacolului în mediul virtual.

#### Terapie socială în grup controlat.

*Nici nu cred că existiți* e prima premieră românească integral concepută din izolare pentru mediul online de asociația Art No More<sup>3</sup>. E un proiect participativ, la care fiecare actor și-a adus contribuția cu mărturii personale ale felului în care s-a confruntat și a gestionat restricțiile

3. *Un spectacol de Alexandra Mihaela Dancs, Carmen Florescu, Cinty Ionescu, Jean-Lorin Sterian și Robert Bălan.*

izolării. Titlul afirmă însă și dependența artiștilor de reacțiile publicului, acum invizibil prin mutarea online, și de semnalele participării lui la reprezentație. Descrisă ca „spectacol online despre crize offline”, producția explorează dependența noastră de ceilalți, de socializarea benignă, cea care ține de natura socială a ființei umane. Valoarea spectacolului stă tocmai în sinceritatea netrucată a mărturiilor actorilor, în derizoriul lor cald, în ezitățile și onestitatea cu care și-au expus viața cotidiană cu temerile, îndoielile și anxietatea inclusă. Spectacolul are valoarea unei ședințe de terapie în grup restrâns între performerii și audiență prin dialogul liber din sesiunea Q&A de la final. Am încheiat seara petrecută în 27 aprilie mai optimiști; am simțit că ceva din frustrarea săptămânilor de izolare s-a alinat. Experimentul a funcționat terapeutic biunivoc și a întors artiștilor sentimentul reconfortant al solidarității grupului situat de ambele părți ale ecranului.

#### Cu drona pe acoperiș sau improvizație video-performativă.

*That Day of May* e prima premieră online a unui teatru de stat (11 mai, Teatrul Național Craiova<sup>4</sup>) și e o producție cu un singur performer și o echipă consistentă în spate. Organizat ca jurnal din izolare, textul e compus din mărturiile membrilor familiei actorului George Albert Costea. Conceptul lui performativ circumscrie textul rostit sincron cu secvențele de mișcare. Coridoarele goale ale teatrului parcurse cu masca pe figură, conversația în direct la telefon cu tatăl sau cadre filmate acasă sunt semnele subiectivității explicite prin care performerul tatonează granițele mobile ale performance-ului. Improvizația coregrafică, aflată la limita eboșei, dublată de alterarea vitezei de rostire a frazelor sugerează reacția de adaptare din mers la realitatea suspendării vieții sociale. De sus, de pe acoperișul clădirii teatrului vedem blocurile din jur, camera alunecă peste ferestrele închise, spionează viețile locatarilor izolați, pentru a se întoarce la semnele comunicării cu familia ca punct de stabilitate al existenței.

4. V. <https://tncms.ro/spectacole/that-day-of-may-2020/>

Muzica și montajul imaginilor live aduc accidental oamenii din spatele performance-ului în fața camerei, iar eroarea, când se întâmplă să apară, e natural integrată în spectacol<sup>5</sup>. Prin generalizarea realităților subiective conceptul trimite, implicit, la distanțarea audienței de propria traumă. Filmarea cu drona redă panoramic realitatea și circumscrie în ecranul laptopului reperatele cotidiene ale vieții private. Scurt, simpatetic, spectacolul generează extensia privirii interioare limitate de subiectivism la panorama „teatrului” de pe acoperiș, ca loc de unde am putea reîncepe să trăim ca ființe sociale.

**Dramaturgie în slujba formelor modificate generic.** Premiera Teatrului Maghiar de Stat Cluj (10 iunie - 10 iulie) e cel mai complex și complet produs online, iar producția e asimilabilă unui *organism scenic modificat generic*. Însuși modul de prezentare e adaptat consumului online, fără o dată și oră fixă de vizionare, ci cu accesul online disponibil o lună. Ceea ce ni se propune nu e nici film, nici video nici teatru, ci o formă intermedială. Producția folosește ca suport o piesă de teatru existentă, *Pool (no water)* de Mark Ravenhill, spune coerent povestea, dar solicită simultan urechea, ochiul și imaginația spectatorului. E o probă de virtuozitate a echipei în care deciziile estetice se împart egal între imagine (Andu Dumitrescu), sunet (Vlaicu Golcea) și regie (Radu Alexandru Nica), validate actricește<sup>6</sup>. Mare parte din soluțiile video conduc acțiunile performative ghidate de text, iar sunetul construiește consonant atmosfera cu elementele thriller-ului. Curgerea scenelor monologale se conjugă narativ iar actorii TMS, versatili în roluri performative, au energia jocului la cameră.

Alinierea la constrângerile din primăvara pandemiei au mutat teatrul online, iar noua realitate ar trebui să deschidă o discuție serioasă despre alternativele de producție și viabilitatea sistemului teatral autohton.

5. regia Nicolae Constantin Tănase, DJ Val Ciobanu, video Alexandru Matios, livestream Răzvan Ilinca

6. V. <https://www.huntheater.ro/ro/spectacol/503/pool-no-water/>



# Cronica intrării în scenă – (Non)Exeunt

Raport pe propria răspundere - Departamentul Q.N.A.

Cristian GHEORGHE

17

La data de 42 din luna a 16-a a anului 9 s-a identificat un obiect non-zburător și non-digital neidentificat la intrarea în spațiul planetar S-COW-91, transferat ulterior către departamentul Q.N.A. în urma verificării toxicității (confirmat ca Non-pericol) și repartizat în Norul ZXhppT439. Cercetările efectuate au dus la descoperirea mai multor date despre o posibilă lume extra-planetară dispărută. Mărturiile colectate au fost extrase și s-au dovedit a fi relevante pentru a afla detalii despre existența zilnică a Umanilor, sfârșitul lumii vechi și activități de ordin suspect grad nr. 3 denumite sub diferite variante: teatru, film, instalație, performance etc. Informațiile detectate au fost preluate din anul 2020<sup>1</sup> și constată o lume divizată, limitarea contactului fizic, proteste, foamete, aspecte identificate parțial și pe planeta noastră la nivel celular până la apariția Generației nr.2. Alte informații au menționat: „crize financiare” (termen non-definibil) și mărturii tip .www (format vechi de stocare) în fișierul „Cronica intrării în scenă -(Non)Exeunt”. Elementele comune regăsite în comunitatea noastră planetară până la elidarea primei Generații ne-au atras atenția în mod deosebit: integritatea (artistică), cultivarea diferenței, exchange creativ, acceptarea Celuilalt, individualitate, autonomie etc.<sup>2</sup> Eradicarea activităților artistice pare a fi produs scindări puternice în rândul

1. Primele informații detectate: Anul 3 (2020 în calendarul lumii vechi)

2. Grație programului nostru planetar N.U. (Normalizare și Uniformizare) în paralel cu introducerea celulelor Cip-stemis în cele două conștiințe s-a reușit blocarea acestor tipare comortamentale sau exterminarea lor, după caz.

Umanilor, oprite cu succes odată cu interzicerea contactului fizic<sup>3</sup>, moment în care a luat formă comunitatea Musk-k1, alcătuită din Umani Aleși, animale și roboți. Despre această comunitate au existat numeroase mărturii colectate din alte obiecte non-zburătoare și/sau non-digitale care au confirmat în cele din urmă existența virusului Uman în substanța comunității noastre planetare la Generația numărul 1. Principala temere a departamentului Q.N.A. la momentul actual este că o parte din comunitatea Musk-k1 (Umanii Aleși) au pătruns în teritoriul nostru la finalul anului 3<sup>4</sup>. Din fericire, reprezentații infectați din Generația nr. 1 au fost repartizați în nori non-intruzivi din seria OPW7xx pentru procesele de dezactivare și înlocuire conștiință cu 2 modele noi, mult mai performante. Cu toate că posibilitatea de contact cu următoarele generații este exclusă, acestea fiind non-capabile să recunoască orice fel de aspecte aparținând Umanilor, menționăm încă o dată, la fel ca în rapoartele pe propria răspundere precedente, existența factorilor disturbatori identificați în ultima Generație din comunitatea noastră și sunetele non-planetare la anumiți reprezentanți („Equal rights”, „I fell in love with an alien”, „Robot lives matter”, „Stop Robophobia”). Aceste sunete sunt încă în proces de urgentă decodificare, neidentificându-se încă sursa.

Cele mai multe date colectate despre activitățile de ordin suspect grad nr. 3

3. Interzicerea contactului fizic a început în anul 3 (Anul 2030 conform calendarului lumii vechi)

4. Momentul 0 declanșator al Plecării Totale: Anul 3, luna a 13-a (2101 în c.l.v.);



Exeunt • foto: Arhiva Replika

au fost extrase din fișierul tip .www din cadrul de referință „revista Scena.ro” și cercetăm în continuare legăturile dintre Generația nr. 7, Generația nr 1 și Umanii Aleși din comunitatea Musk-k1 ai lumii vechi. Redăm fragmente din fișier aici:

„Aștept să primesc acordul de a viziona Exeunt și mă întreb dacă sunt pe link-ul potrivit. Trebuia să începă deja. Biroul e vraieste și în spatele lui sunt ambalaje uitate de cel puțin 3 zile. Observ cum reapare anxietatea în timp ce aștept, corpul e primul care dă semnalul. Azi am stat în pat, aproape imobil până aproape de ora 16.00. Doar stau și aștept să treacă. Dacă pot, dorm în reprize înecate. Seara prind puțină viață și pot să fiu mai aproape de cine știu că sunt. Scot câinele o singură dată, noaptea. E pustiu, dar ziua e la fel oricum. Cu excepția zilelor cu anxietate, sunt chiar bine. Efectul pervers al unui istoric depresiv e că pot să duc perioada asta fără schimbări radicale în interiorul meu. A început Exeunt și nici nu mi-am dat seama. Ies din filmul meu și intru în filmul lor.”

ENG

Inspired by the video performative essay *Exeunt*, created at Reactor, in Cluj, by the team coordinated by Bobi Pricop, Cristi Gheorghe imagines an alternative universe where extraterrestrial beings come across this production and try to evaluate humanity based on it. A piece of writing as a form of art in itself.

\*\*\*

„Explorarea prezenței și a performativității sunt temele centrale din *Exeunt*, un produs hibrid creat în izolare prin filmări individuale și lucru în regim de vizionare. Dificil de încadrat în niște parametri recognoscibili (fără a își propune o definiție oricum), la granița dintre film, poem, instalație și ce mai rămâne din teatru când dispare (C)celălalt. Produs de Reactor, spațiul independent minune din Cluj ca parte a programului *Postuman. Abordări performative*, echipa de creație se întâlnește într-un moment prielnic. Pe de o parte pentru că Reactorul dă semne vizibile că a ajuns la o maturitate artistică și reușește să realizeze producții variate, evitând să meargă pe o nișă specifică și jonglând eficient proiectele câștigătoare cu toată munca de uzură aferentă. Apoi, pentru că Reactor a reușit, în timp, să devină un real laborator de cercetare cu reguli și valori născute din experiența lucrului diversificat, deschiderea către forme performative noi, disponibilitatea emoțională, sondarea asumată a temelor propuse prin inputul adus de fiecare participant/ă, încercarea de a dialoga autentic cu privitorii. Așa s-a format un spațiu ideal pentru a exista din punct de vedere artistic.”

\*\*\*

*‘Bine ai venit aici. Bine ai venit acolo. Bine ai venit dincolo. Am devenit un mediu ideal pentru mușcăiuri, o să crească din mine ciuperci. Un hiperactiv închis în casă o să bată ouăle în ambele sensuri o dată la trei zile. Singurătatea e o promisiune, la fel cum orice gol e o promisiune. Cât de mult durează să te simți din nou pe pământ după ce ai plutit în derivă.’* E greu să scrii despre cum scrie Lavinia Braniște. Pare mai ușor să citezi câteva replici sau să spui că e o mare scriitoare în viață. Dramaturgă mai nou și poetă în trecut. Vizibil la ea nu e doar calitatea scrierii, ci implicarea răvășitoare cu care întinde mușchii intimității, onestitatea fără artificii stilistice. Textul pentru *Exeunt* a venit după mai multe etape de tatonare a universului și testării disponibilităților și personalităților actorilor/actrițelor. Pornit de la improvizații generale

inspirate din contextual actual, exerciții la care a participat prin propuneri proprii, scheletul dramaturgic a fost influențat de fiecare membru al echipei, la fel cum s-a întâmplat cu întreg procesul de lucru.”

\*\*\*

„Pandemia a adus cu ea nevoia de a sonda realitatea diferit față de cum eram obișnuiți, iar teme care păreau într-un viitor mai mult sau mai puțin îndepărtat au devenit realitate brusc, fără a mai fi nevoie aproape a fi imaginat. Postumanul, una dintre temele centrale ale proiectului, a fost adaptat noului demers artistic, influențând procesul și dinamica de lucru. Pornit inițial de la improvizații pentru un viitor posibil, acestea au pendulat între imagineri ale artiștilor peste 50, 100 de ani și realitățile concrete, atât din punct de vedere tehnologic, cât și din descoperirea modurilor specifice în care se dezvoltă creativitatea artiștilor/artistelor. Lirismul și tonul aproape melancolic infuzate unui text greu de dus fără a aluneca pe o singură stare au fost posibile prin contrastul cu cadența rostirii și aportul crucial oferit de vizualul creat de Dan Basu și de muzica lui Eduard Gabia care și-au construit părțile ca bucăți individuale, dar fluide în același timp, autonome, dar parte a aceluiasi puzzle. Rezultatul final cunoaște mai multe medii de exprimare, de la cel filmic, cel mai vizibil de-a lungul derulării reprezentației, teatral (prezent prin mini-decorul construit pentru camera de carton cu trimiteri către lucrările companiei de teatru *Hotel Modern*, dar și în povestea personajului jucat de Lucia Mărneanu prin exercițiul în oglindă și machiajul scenic de îmbătrânire) până la alternanța virtual-reală din schimbul de relație dintre privitor/actor cu camera de filmat. Mai multe instrumente de lucru au fost identificate de cei din echipă în procesul de creație, reunite sub cupola prezenței. Dacă prezența este un element obișnuit în lucrul actorilor/actrițelor, realitatea actuală a reconstruit logica ei de funcționare, un impact major fiind resimțit prin absența contactului fizic, iar pe de altă parte distanța creată în lucrul cu Bobi Pricop a ajutat la formarea unei bule neintruzive de lucru, un spațiu în

care fiecare dobânda o autoritate rar întâlnită în co-dependența la care este supus un actor/o actriță în repetițiile clasice. Contactul direct și individual cu camera de filmat a dus la un prag nou de conștientizare a prezenței și importanței privitorului. A juca doar cu proiecția Celuilalt în imaginația ta anulează miza teatrului, o joacă pentru un viitor la fel de posibil ca șansele de a găsi cineva biletul din sticla pe care o arunci în mare. „

### Concluzie Raport pe propria răspundere a departamentului Q.N.A.:

Ne exprimăm îngrijorarea față de limbajul nou apărut în comunitatea noastră și dorim să extindem cercetările pentru a căuta posibile legături între sunetele apărute la ultima Generație Planetară și mărturiile instigatoare identificate în fișierul „Cronica intrării în scenă -(Non) Exeunt”. Considerăm că acest fișier poate face parte din Declarația de Independență a comunității Musk-k1 din lumea veche, existând dovezi noi pentru confirmarea deplasării Umanilor Aleși către planeta noastră, odată cu exterminarea sau dispariția Umanilor care s-au opus Actului de Non-contact.<sup>5</sup>

Recomandăm extinderea cercetărilor pentru identificarea de noi informații.

Date I-Reale obținute prin:

Mărturii în format [www](http://www.disponibile.in) disponibile în cadrul referință „[revista Scena.ro](http://revista.Scena.ro)”;

Reprezentanți identificați ca Umani: Bobi Pricop (regie), Lavinia Braniște (texte), Dan Basu (video), Eduard Gabia (muzică) împreună cu: Bianco Erdei, Cătălin Filip, Oana Hodade, Lucia Mărneanu, Lucian Teodor Rus, Adonis Tanța

Reprezentanți non-Umani: Reactor (Producător), Mizdan (Programare și suport tehnic)

*5. Actul de Non-contact a fost emis în Anul 3, luna 4 (2078 în c.l.v.) și a instaurat absența totală a contactului fizic, ceea ce a dus la dispariția lumii vechi în Anul 3, luna 19 (2120 în c.l.v.)*

# Condamnare sau salvare?

Note despre consumul cultural online

Cristina MODREANU

19

Te-ai aștepta de la o generație permanent conectată online, pentru care device-urile purtătoare de ecrane au devenit o adevărată prelungire a ființei lor, să aibă o înțelegere profundă a schimbării complete a relației dintre performer și spectator în mediul online. În mod surprinzător însă, majoritatea producțiilor create în perioada de izolare sunt dovada lipsei acestei înțelegeri, a ignorării raportului esențial între cele două entități aflate în același spațiu, de obicei spațiul fizic, mai nou spațiul virtual. Întrebarea de la care trebuie plecat în conceperea unui spectacol care va avea loc în spațiul virtual este chiar cea legată de cum putem fi împreună în acest spațiu, cum putem comunica în mod autentic de la distanță, de ce anume e nevoie pentru a se transmite emoție dintr-o parte în alta. Nu e nevoie de *gimmicks* pentru asta, ci de o atenție amplificată a performerului, de „un om dilatat”, cum îl numea regizorul Radu Penciulescu, dar care să se dilate de această dată online, cu mijloacele specifice acestui mediu.

Ar fi foarte greu pentru cineva – chiar cel mai talentat actor – care nu și-a petrecut măcar o mică parte din viața lui online, fie comunicând cu cei dragi, fie ținând conferințe sau asistând la ele, fie ascultând un podcast sau jucând un joc pe telefon să construiască în mod autentic un rol/o interfață/un avatar sau cum îl vom mai numi în viitor și să-l facă să fie credibil. Dar pentru noua generație aceste ipostaze sunt obișnuite, o bună parte din viața lor/ a noastră se petrece deja de ceva vreme online, și cu toate acestea se pare că mai e nevoie de antrenament până când un contact autentic între părți să aibă loc în mediul online.

Aș vrea să clarific că nu mă refer aici la o „digitalizare a stilului de joc”, ci la conceptul inițial de spectacol, la planul construcției care trebuie să țină cont de particularitățile acestui tip de comunicare diferit, incluzând de la bun început soluții pentru menținerea atenției spectatorului, pentru angajarea lui emoțională. Și nu de soluții superficiale,



Ilina Manolache în Totul va fi diferit

de suprafață e vorba aici, nu de „hai, să facă și el, spectatorul, ceva ca să nu se plictisească”, ci de soluții reale, integrate organic în conceptul de spectacol, fără de care întregul ar fi mai sărac sau incomplet. Nu e ușor, desigur, dar unde e riscul fără de care creativitatea ar fi zero? Dacă nu avem curajul să ni-l asumăm, putem oricând să difuzăm vechi spectacole înregistrate mai bine sau mai prost. Până când se termină și rezerva asta.

\*\*\*

Ca spectator al unei producții online, am totala libertate de a pleca oricând din fața ecranului. Orice libertate e și o responsabilitate, prin urmare nu plec decât atunci când îmi este realmente imposibil să mai rămân: ca de exemplu când simt că se abuzează de prezența mea, că o discuție post-spectacol amenință să nu se mai termine niciodată, etc. Dar situațiile de acest tip sunt și responsabilitatea celor care au produs spectacolul. Și ei trebuie să țină cont de parametrii dincolo de care disponibilitatea spectatorului nu mai poate fi subînțeleasă. Pentru asta e nevoie de informație, de cercetare, de investigație: care este *attention span*-ul mediu al omului contemporan online? Ce tip de informație vizuală are capacitatea de a-l reține? Cum anume trebuie să fie el angajat, implicat

ca să nu profite de libertatea de a pleca din fața ecranului mai repede decât ne-am dori noi, cei care performăm pentru el online? Care este rolul mediatorului discuțiilor post-spectacol?

Toate aceste întrebări și răspunsurile la ele, măcar empiric găsite, dacă nu bazate pe date și statistici, ar trebui să facă parte din procesul de concepere a unui produs artistic online, respectiv al artei digitale, finanțată de câțiva ani și ca secțiune separată prin call-urile AFCN.

Anul acesta m-am înscris evaluator la AFCN-Artă digitală/Noile media tocmai ca să aflu care sunt proiectele concepute de către noua generație de artiști trăitori în epoca digitală. Să văd ce proiecte sunt concepute în timpul izolării, care ne-a „condamnat” pe toți la consumul cultural online. Condamnare sau salvare?

Dintre cele 22 de proiecte care mi-au revenit spre evaluare (dintr-un total de 77 înscrise la această arie de finanțare) maximum 5 aveau potențialul de a deveni cu adevărat interesante. Nu-mi dau seama dacă e un număr bun, la prima vedere e prea puțin, mai ales că oricum numai unul dintre ele a ajuns pe lista mult prea scurtă a proiectelor finanțate (doar 11 la această secțiune). Lista e mult prea scurtă fiindcă banii sunt mereu prea puțini, dar asta e cu totul altă discuție, în care





Silvana Mihai în Totul va fi diferit

mă implic deseori în mod activ, prin acțiuni de advocacy, chiar mai des decât ajung să scriu despre conținutul cultural produs la noi. De aceea de data asta numai despre conținut aș vrea să fie vorba, despre câtă energie și imaginație mai reușim noi toți – independenți sau finanțați de stat – să punem cu adevărat în ceea ce creăm? Despre *fast-food-ul* cultural în care am ajuns cu toții fără să ne dăm seama. Am avut timp să ne gândim la asta mai bine de patru luni. Oare am făcut-o așa cum ar fi trebuit: onest, obiectiv, cu argumente pro și contra?

Am văzut câte ceva din „producția” creată special pentru online a teatrelor publice de la noi și mi s-a părut că reflectă perfect impasul creativ maxim în care aceste instituții se află: am văzut actori lipsiți de orice expresivitate ucigând poeme care nu meritau să fie ucise și pe care dacă le-am fi citit singuri am fi fost mai câștigați. Am văzut așa-zise „dezbateri”, mai exact perorații cvasi-relaxate pe platforma ZOOM – care face să se vadă totul din mediul în care „transmitem” – și mi-am dat seama și mai bine cu ocazia asta cât de multe spune casa noastră despre noi. În acest caz despre ei, participanții la discuții, majoritatea actori. Am văzut

și așa zise „creații video”, filmulețe pe care angajații unor teatre au fost încurajați de către managerii lor să le facă, pentru justificarea activității continue în fața finanțatorului. Aș vrea să le uit, dar îmi tot vine în minte o rață galben-pai măcănind electric, pe care un actor o plimba prin apartamentul propriu ca să ne creeze o „impresie” despre viața familiei lui în izolare.

Mi s-a strâns realmente inima văzând unele dintre aceste intervenții online, fiindcă am toată înțelegerea pentru deruta și lipsa de direcție în care s-au trezit acești oameni, amplificată de lipsa de înțelegere a celor care îi conduc față de situația în care ne aflăm cu toții și față de limitele compromisurilor pe care ar trebui sau nu să le facem. E greu să-i judeci pe cei care nu reușesc să se replieze suficient de repede pentru a face față unei situații complet neprevăzute, de natură să arunce în aer toate rutinele vieții personale și profesionale. Și totuși, nu cred că ar trebui să uităm că e vorba aici tocmai despre o vocație, iar în acest caz rutina nu are ce să caute. Adevărații creatori provoacă deliberat, și în timpuri „normale”, situațiile care le aruncă în aer rutina, se bucură de accidente și le exploatează, incorporându-le în creația lor și inovând astfel. Când au devenit regizorii, actorii, scenograful de la noi funcționari speriați, mai atenți să cumpere dezinfectant și măști (absolut necesare, nu contestă nimeni!) decât să „arunce” în spațiul public noi opere demne de timpurile pe care le trăim? Și cine face o evaluare serioasă a capacității de reacție și adaptare cu sens a managerilor de instituții publice de cultură, ca probă de foc a competenței lor, o demonstrație că merită sau nu să se afle în postul respectiv?

Sunt, din fericire, și semne că nu e totul pierdut, excepții care demonstrează că orice blocaj poate fi exploatat benefic. Și pentru că avem cu toții nevoie de speranță mai mult decât de orice în aceste vremuri, prefer să vorbesc despre ele în cele ce urmează.

\*\*\*

Unul dintre primele spectacole valide pe care le-am văzut online în timpul perioadei de izolare a fost *Work. No travel*, regizat de Bobi Pricop. E cu atât mai interesant faptul că spectacolul funcționa bine prin intermediul Zoom, cu cât el fusese inițial creat pentru spațiul fizic

de la Replika, unde se și jucase de câteva ori înainte de instalarea stării de urgență. Transferat online, spectacolul a păstrat ceva esențial: calitatea de adresare intimă, directă și foarte personală, care era asigurată în sală prin plasarea performerilor în mijlocul publicului (concept spațiu Gabi Albu). Prin Zoom, această relație de apropiere era refăcută virtual, dar simplitatea și directetea cu care actorii Alex Călin, Nicoleta Lefter, Katia Pascariu, Alexandru Potocean își spuneau monoloagele – scrise de Mihaela Michailov și bazate pe interviuri din volumele „Tur-retur” de Zoltán Rostás și Sorin Stoica – obțineau efectul scontat. Spectatorul era mișcat de poveștile unor oameni obișnuiți, de aceste „microistorii” povestite fără pretenții și needitate pentru efecte teatrale. Printre monoloage erau întrepătrunse din când în când desenele lui Dan Basu, iar muzica lui Eduard Gabia învăluia interacțiunea, adăugându-i profunzime. *Work. No travel* este un spectacol fără altă pretenție decât aceea de a ne ajuta să ne cunoaștem semenii, iar prin asta să înțelegem mai bine lumea în care trăim. Singurul lucru care i se poate reproșa, din punctul meu de vedere, este selecția unor cazuri prea similare, ilustrând doar categoria lucrătorilor plecați pentru a face muncile cele mai de jos, când în fapt imigranții români sunt de mai multe feluri, iar experiențele lor mult mai variate. Poate că ar fi un motiv să se producă și episodul doi.

Producția online *Totul va fi diferit*, concepută de Ilinca Manolache sub dubla umbrelă a Teatrului Mic și a Doctor's Studio e mai greu de inclus într-o categorie anume de spectacol, el deschizând propria-i categorie. Dacă insistăm să o numim, ar ieși poate „serial tragicomic instagramabil”, dar mai important decât să-i punem eticheta unei definiții este să recunoaștem creativitatea ce pune în mișcare un instrument cotidian folosit fără „scopuri înalte” de un număr tot mai mare de cetățeni ai planetei – am numit rețelele sociale – pentru a transmite idei, imagini, energii capabile la o adică să miște conștiința. Este punctul în care *Totul va fi diferit* se suprapune cu teatrul în formatul său tradițional. Așadar, scopul este același, mijloacele sunt însă profund diferite. Piesa lui Mark Schultz cu același titlu de la care

a pornit proiectul are și subtitlul *Scurtă istorie a Elenei din Troia*, adolescenta Charlotte, protagonista acesteia, fiind o reîncarnare cât se poate de contemporană a personajului nefast, definit de frumusețea ei aducătoare de tragedie. Adevăratele sentimente ale adolescentei care și-a pierdut mama și încearcă din răspuțeri să facă față refugiindu-se într-o așa zisă carieră de model (excelent redată de către Silvana Mihai fuga ei încăpățănată de realitate) sunt aduse la suprafață, de sub pojghița dialogurilor superficiale prin intermediul imaginilor foto și video prelucrate ca pentru Instagram stories sau video-uri TikTok. Emoticoane, Snapchat, scrolling, sharing, boomerang, IGTV, Facetime, toate aceste instrumente media de augmentare a mesajului sunt puse la lucru inteligent și cu mult umor pentru a spune povestea fetei. Dincolo de experiment în sine și de mesajul trimis, serialul în care alături de Silvana Mihai apar Ilinca Manolache, Daniel Popa, Tudor Istodor și Rodica Negrea în rolul naratorului și unde este prezentată muzica originală a unor artiști contemporani alternativi (Suce Fraga, IIOANA, Poetrip, Antiteoctist și razvanesq) este o excelentă metodă de a da de veste celor mai noi generații despre existența unei arte aruncate – temporar, să sperăm – în derivă de actuala pandemie.

O abordare cu totul neașteptată a unei piese contemporane este și cea oferită de o altă echipă, cu mai multă experiență pe scena fizică, dar care își convertește foarte bine energiile creative pentru online. E vorba despre piesa lui Mark Ravenhill *Pool (no water)* (Piscină. Fără apă), care părea că și-a trăit deja viața, de altfel foarte de succes, de la premiera din 2006. Dar iată că în 2020, în plină izolare, o echipă formată din Radu Nica, Andru Dumitrescu, Vlaicu Golcea și actorii András Buzási, Andrea Kali, Csaba Marosán, Kinga Ötvös, Csilla Varga, asistați de Melinda Kántor reactivează acest text într-o manieră cu totul inedită destinată unui consum exclusiv online,

o producție a Teatrului Maghiar de Stat din Cluj. Rezultatul este un film experimental cu accente de thriller, bazat pe colajul materialelor video filmate de fiecare actor în propriul habitat și prelucrate video de Andu Dumitrescu, plus inserții de filmări în natură, cu atmosferă suprarealistă. Povestea grupului de artiști în care invidia crește și se direcționează împotriva singurei dintre ei care a atins succesul adevărat, fiind ulterior înlocuită de satisfacția că aceasta are un accident stupid în urma căruia zace luni de zile în spital, este spusă cu ajutorul noilor media. Discursul constă în monoloagele spuse de fiecare actor dar, în acest caz, nu se mai bazează doar pe cuvinte, ci este diseminat și prin selecția de imagini, intens prelucrate digital și asociate cu un fond sonor în permanentă transformare, care urmărește „scenariul” vizual, nu pe acela al poveștii redată prin cuvinte. Muzica are aici rolul de a intensifica asociațiile de imagini selectate și prelucrate digital, astfel încât ceea ce rezultă este un produs de artă digitală în cel mai adevărat sens al cuvântului. O nouă „scenă” se construiește fragmentar, o „scenă” în care actorii coexistă

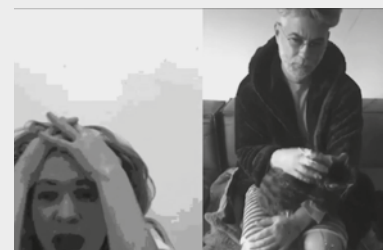
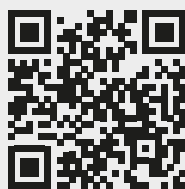
cu interludiile suprarealiste, drumul prin pădure, morișca de vânt colorată, femeia cu gura deformată, și altele, fiind apariții recurente, care contribuie la instalarea unei atmosfere hipnotice de natură să rețină atenția privitorului.

„Cum aş putea să găsesc un mediu prin care să redau atâtea culori?” se întrebă la un moment dat unul dintre personajele piesei. Răspunsul este dat chiar de către acest produs mixt rezultat din experimentarea inteligentă cu noile media. Așa cum artista invidiată de toți colegii ei revine în cele din urmă la viață și, după accidentul care a imobilizat-o la pat, găsește o cale de a-și continua opera expunând chiar fotografiile refacerii ei, și această echipă a găsit calea cea mai bună de a ieși din izolare cu fruntea sus.

Se pare că dincolo de multele încercări eșuate menționate la început, există și o parte bună în toată nebulia trăită în aceste patru luni: grație curajului unor creatori de a explora cu adevărat creativ noile media, când teatrul se va întoarce pe scenă, adică atunci când *totul va fi diferit*, el va fi câștigat o categorie de spectatori care altfel nu i-ar fi bătut niciodată la ușă.



*Pool (no water)*



*Totul va fi diferit*



## ENG

Is moving online a condemnation or a salvation for theater people and their audiences in Romania? the author of this article asks rhetorically. Even if most of the theater productions experienced online over these past months have been rather disappointing, Cristina Modreanu has also found some examples of innovative productions, ranging from a series of video instagramable poems with original music and creative use of Instagram icons and avatars – Everything will be different, to an experimental film, *Pool (no water)*, both based on contemporary plays brought to an online audience.

# În prim-plan cota feminină

22

Irina WOLF



Hamlet • foto: JU Bochum



Dulcea pasăre a tinereții • foto: Robert Schittko

Criza globală provocată de pandemia Coronavirus a afectat drastic scena festivalieră din acest an. Prelungirea situației de urgență mai mult decât era estimată inițial a dus la anularea sau, în cel mai bun caz, la amânarea multor evenimente teatrale. Unele festivaluri s-au orientat rapid spre o ediție online, luând decizia reprogramării pentru 2021 a sutelor de evenimente ce ar fi trebuit să aibă loc anul acesta.

Și Berliner Theatertreffen s-a mutat pentru prima dată în spațiul virtual. Din dorința de a rămâne alături de public, chiar și în aceste vremuri dificile, în perioada 1 – 9 mai 2020 a fost organizată o ediție specială online, difuzată integral pe [nachtkritik.de](http://nachtkritik.de) și pe pagina [berlinerfestspiele.de](http://berlinerfestspiele.de). Spre deosebire de alte festivaluri renumite în al căror program se regăsesc o sumedenie de companii invitate de pe tot globul (precum FITS, pentru a da numai un exemplu) sau care investesc cu precădere în coproducții internaționale (ca de exemplu Wiener Festwochen), Berliner Theatertreffen are avantajul unui număr redus de producții – mai exact, zece la număr – selectate în exclusivitate din aproximativ 400 de spectacole din spațiul germanofon. Nu este de mirare că organizatorii au reușit într-un timp record să faciliteze transmisia online a celei de-a 57-a ediții, adică chiar a celei actuale. Iar pentru a oferi înregistrări de foarte bună calitate, au fost difuzate numai șase producții din selecția celor zece, toate disponibile timp de 24 de ore. Mai mult,

fiecare proiecție a fost urmată de discuții pe platforma Zoom cu cei implicați în producție (actori, regizori și critici care au făcut parte din juriul de selecție). Iar publicului i s-a oferit posibilitatea să pună întrebări prin canalele Twitter și Chat.

## Cota feminină obligatorie

Ediția din acest an atrăsese deja multă atenție în prealabil, atunci când Yvonne Büdenhölzer, directoarea festivalului, a îndrăznit să modifice regulamentul și a impus o cotă feminină pentru regie de cel puțin 50 la sută, o regulă care se va aplica și pentru următoarea ediție. Această decizie a fost puternic controversată din moment ce în scena teatrală de limbă germană există încă un raport de 70 la sută regizori față de numai 30 la sută regizoare ce activează pe scenele teatrelor mari. Cu toate acestea, juriul a reușit să respecte noua regulă, ba chiar să o depășească. În selecția finală, șase din cele zece producții sunt regizate de femei, și anume de Katie Mitchell, Anne Lenk, Claudia Bauer, Florentina Holzinger, Helgard Haug și Anta Helena Recke. Dintre bărbați se distinge Johan Simons cu un *Hamlet* interpretat însă tot de o femeie. În schimb Antonio Latella, Toshiki Okada și Alexander Giesche fac pentru prima dată parte din selecție (pe shortlist mai apăreau nume renumite precum Milo Rau, Susanne Kennedy, Philippe Quesne, Christoph Marthaler sau Yael Ronen). Latella (activ și pe plan internațional) și Okada (care montează de patru ani la Münchner Kammerspiele)

sunt totuși nume cunoscute. Italianul a fost nominalizat cu *O comedie divină*. Dante <> Pasolini, pe un text de Federico Bellini ce îmbină moartea violentă a lui Pier Paolo Pasolini cu opera lui Dante. Din păcate, spectacolul nu a fost difuzat în mediul virtual. Celelalte trei producții care au lipsit din ediția online sunt *Mizantropul* de Molière (în regia Annei Lenk), *Ființa umană apare în holocen* (un poem vizual după povestirile lui Max Frisch, în regia lui Alexander Giesche) și spectacolul de dans *O visare silfidică în scene de cascadorie* (concept, performance și coregrafie Florentina Holzinger). Această ultimă lucrare este o coproducție europeană, în care unsprezece femei nude execută „un balet romantic mixat cu scene de acțiune și acrobație”.

## Clasicii

Dar să vedem care au fost cele șase producții difuzate. Festivalul a debutat cu *Hamlet*-ul shakespearian, combinat cu extrase din *Hamletmachine* al lui Heiner Müller. Acțiunea se desfășoară într-un spațiu minimalist format dintr-un câmp alb de luptă în totalitate gol, flancat într-o parte de un dreptunghi mare de cupru și deasupra de un balon strălucitor mat – ambele obiecte se află în mișcare. În cadrul acestei instalații artificiale, Johan Simons montează drama arhicunoscută în mod extrem de informal. Accentul este pus pe minunatul ansamblu care ocupă primul rând din sală, estompând astfel bariera între scenă și public. Producția irită prin simplitatea ei, dar câștigă deopotrivă profunzime și claritate.

Tennessee Williams este al treilea clasic din selecție. În *Dulcea pasăre a tinereții* fețele vorbitorilor se dezvăluie publicului atunci când sunt proiectate pe bile mari, albe, atârinate din tavan. Dacă luăm în considerare realitățile sociale în care autorul a scris drama, s-ar putea spune că textul nu prea are legătură cu prezentul european. Dar la sfârșitul anilor '50 situația nu era mai bună decât acum. Dimpotrivă, piesa este un exemplu potrivit pentru





Anatomia • foto: Stephen Cummiskey



Chinchilla • foto: Gabriela Neeb



Jignirile omenirii • foto: Gabriela Neeb

a demonta miturile Occidentului: succesul, îmbogățirea și faima.

### Highlight-uri

În topul personal se află *Anatomia unei sinucideri*. O piesă de excepție, în care autoarea britanică Alice Birch spune povestea a trei femei din generații diferite (mamă – fiică – nepoată). Aranjamentul dramatic este sofisticat: poveștile au loc simultan, dar cele trei protagoniste se află fiecare în propria perioadă de timp. Subiectul este depresia ce poate sfârși într-o sinucidere. Textul este ca „o compoziție muzicală polifonică delicată pentru trei voci”. Katie Mitchell îl pune în scenă cu o precizie matematică și o consecvență stilistică admirabilă. În mod neobișnuit, regizoarea renunță de această dată la filmările pentru care este vestită. În schimb, Mitchell se bazează în întregime pe text și pe cele trei actrițe remarcabile. Trei uși aflate în peretele din fundalul scenei duc în trei vieți la momente diferite, începând din anii 1970 și ajungând până în viitorul apropiat. Piesa funcționează ca un ceasornic. Narațiunile suferințelor aproape că se suprapun. Cuvinte cheie sunt uneori preluate, alteori rostite în paralel. Între scenele individuale există scurte pauze în care actrițele sunt îmbrăcate la vedere, ca niște manechine. O mare provocare pentru artiste și, de asemenea, pentru public. Limitele estetice sunt testate și de Rimini Protokoll. Cea mai recentă producție a lor, *Chinchilla Arschloch. waswas*, este dedicată sindromului Tourette. Acesta se caracterizează prin mișcări involuntare, ticuri și rostiri necontrolate. Lucrarea

nu exhibă însă boala, ci „celebrează minunea care e omenirea”, după cum afirmă realizatorii spectacolului. Pe scenă acționează trei bărbați care suferă de această dizabilitate: un asistent de bătrâni, un designer media și un politician. În timp ce scoate sunete de pisică, asistentul are un tic nervos al capului. Designer-ul suferă și de *coprolalia*, o compulsie de a rosti obscenități. În 28 de scene, seara emoționantă prezintă aspecte din viețile trioului masculin și, în același timp, confruntă spectatorii cu ei înșiși. Granița între tic și intenție, boală și artă dispore. Alături de cei trei se află muziciana Barbara Morgenstern care joacă rolul arbitruului. Prin melodiile sale ea demonstrează în mod repetat că muzica are un efect calmant.

### Forme de joc axate pe corporalitate

Povești ce îmbină textul cu mișcarea s-au regăsit în ultimele două spectacole difuzate. *Jignirea omenirii*, o coproducție Anta Helena Recke cu mai multe teatre germane, are la bază lucrarea de psihanaliză a lui Freud în care sunt formulate rănilor omenirii din trei perspective. În tot atâtea părți, regizoarea creează o succesiune de imagini ce se desfășoară în jurul (sau în interiorul) unui cub de sticlă aflat în mișcare într-o cameră goală. Punerea în scenă meditativă, care operează în primul rând cu sunete și zgomote, confruntă publicul cu propriile gânduri și clișee. Prezentat în finalul festivalului, *The Vacuum Cleaner* s-a pliat cum nu se poate mai bine pe criza Covid-19. Toshiki



The Vacuum Cleaner • foto: Julian Baumann

Okada vorbește despre fenomenul *Hikikomori*, prin care oameni care simt că nu mai sunt capabili să facă față presiunii turbocapitalismului nu mai părăsesc locuințele lor. Regizorul transformă fenomenul japonez într-unul universal. Muzica, mișcarea și limbajul sunt coregrafiate asincron, o caracteristică pentru care Okada este bine cunoscut. În mod paradoxal, doar „aspiratorul” care dă titlul lucrării (interpretat magistral de o actriță) va reuși să scape din autoizolare. Difuzările spectacolelor au fost însoțite de dezbateri legate, nu în ultimul rând, de criza Coronavirus. Aproape toți cei care au luat cuvântul au fost de acord că *streaming*-ul a fost doar o măsură de „improviatație” născută dintr-o necesitate. Pentru ca acesta să fie și în viitor un instrument, ar fi necesară de urgență o revizuire tehnică și estetică a mijloacelor de filmare. Căci majoritatea înregistrărilor au avut de suferit din cauza concentrării excesive asupra prim-planurilor. Interesant este și faptul că cele două producții rezultate din „concepte libere” (*Chinchilla* și *Jignirea omenirii*) au funcționat cel mai bine în sistem online.

## ENG

Berliner Theatertreffen has moved online too this year, but more than this, with curator Yvonne Büdenhölzer at its helm, it has jumped to a promised format of 50% female productions. A controversial decision but nevertheless one that places this festival amongst the most progressive in Europe. Irina Wolf writes about the productions she saw online among which she praises *The Anatomy of a Suicide* by Alis Birch, directed by Katie Mitchell and *Chinchilla Arschloch. waswas* conceived by Rimini Protokoll.

# Teatrul online

– intersecția dintre trecut, prezent și viitor

24

Daria ANCUȚA



Sopro • foto: Christophe Raynaud de Lage

Cea de-a doua ediție a *International Online Theatre Festival*, desfășurată între 15 aprilie și 31 mai, a adus laolaltă spectacole care explorează tema – „In a world where you can be anything”.

## To live on the bridge between the bank of reality and the bank of fiction – *Sopro* – regia Tiago Rodrigues

Este bine cunoscut faptul că în ecosistemul teatral actual, aflat într-o continuă schimbare, sufleurii sunt o specie pe cale de dispariție. Însă dispariția treptată a acestei meserii nu înseamnă doar o schimbare în dinamica echipei unui teatru, ci și uitarea poveștilor unor oameni care au oferit, de-a lungul anilor, un real ajutor spectacolelor. Prin *Sopro* (care înseamnă „sufflare” în portugheză) Tiago Rodrigues creează un omagiu menit să împiedice tocmai această uitare a poveștilor Cristinei Vidal, unul dintre ultimii sufleori din Portugalia. Într-un efort de a face vizibilă munca acesteia, regizorul plasează în centrul scenei femeia care și-a trăit întreaga carieră în umbră, în spațiul care delimitează culisele de scenă. Beatriz Brás, Isabel Abreu, João Pedro Vaz, Sofia Dias, Vítor Roriz dau glas

întâmplărilor care i-au marcat acesteia cariera, de la spectacole memorabile la momente în care a intervenit pentru a salva aproape insesizabil monologul vreunui actor care s-a lăsat furat, chiar și pentru câteva clipe, de realitate, de existența sa în afara poveștii. Viața din spatele cortinei se amestecă și se întrepătrunde cu scene celebre din Cehov, Sofocle sau Molière, toate surprinse de retina sufleurului care și-a trăit viața în slujba teatrului. Acum însă munca ei capătă vizibilitate, ea aflându-se pe toată durata spectacolului pe scenă, în spatele actorilor, șoptindu-le replicile.

*Sopro* s-a născut din dorința de a oferi un spațiu de reprezentare oamenilor invizibili ai teatrului și este, în același timp, un act curajos de rezistență împotriva ideii de dispariție a unui anumit mod în care „se făcea teatru”, în care acesta era înțeles și poziționat în cadrul patrimoniului cultural european.

## It's a crime for women to write – *Unknown, I live with you* – regia Krystian Lada

Cred că teatrul ar trebui să își asume responsabilitatea reprezentării celor „nereprezențați”, a comunităților ignorate

sau a indivizilor considerați prea puțin sau deloc semnificativi pentru societate. A rămâne în contact cu realitatea imediată a unor astfel de categorii sociale devine acum sinonim cu revolta împotriva escapismului promovat adesea prin alegerile creatorilor, fie ei regizori sau dramaturgi, alegeri care refuză să își asume realități problematice și teme relevante pentru societatea contemporană.

Prin instalația mixed-media *Unknown, I live with you*, regizorul Krystian Lada și compozitoarea Katarzyna Głowicka explorează trei fațete ale aceluiași fenomen – viața unei scriitoare afgane în timpul influenței regimului taliban. Poeziile scrise sub pseudonimele Roya, Meena Z., Fattemah AH și Freshta în timpul unui workshop organizat de Afghan Women's Writing Project stau la baza unui pseudo-libretto divizat în trei părți interpretate de Malgorzata Walewska, Raehann Bryce-Davis și Lucia Lucas – pseudo-libretto, deoarece nu se încadrează în categoria partiturilor cu care publicul este obișnuit. Nu auzim povești ale unor femei privite dintr-o perspectivă masculină, nu vedem femeia ca o simplă rotiță în mecanismul mult mai complicat al poveștii. Femeia devine mecanismul. Femeia-scriitoare se lasă descompusă pentru a se recompune prin ceea ce scrie. Ierarhia socială impusă de un regim opresiv și patriarhal transformă scrisul într-o crimă, condamnarea la moarte părănd din ce în ce mai aproape cu fiecare cuvânt așternut pe hârtie. Scrisul clandestin nu mai este doar o metodă de a evada din realitatea care le marginalizează, ci un mijloc de a sfida, de a se împotrivi nedreptății și excluderii. Laden și Głowicka exploatează organicitatea și visceralitatea textelor celor patru scriitoare, demonstrând potențialul și forța de expresie a acestei noi forme de operă gândită ca instalație performativ-vizual-auditivă. Prin capacitatea ei de a da voce celor cărora vocea le-a fost răpită, aceasta devine un instrument de focalizare asupra unei micronarațiuni nerostite. Jucată în Bruxelles, în catedrala

barocă Les Brigittines devenită spațiu pentru diferite proiecte din sfera artelor performative, instalația dizolvă barierele dintre spectatori și performerii. *Unknown, I live with you* începe în afara catedralei, cu trei proiecții pe pereții exteriori ai acesteia înfățișând un corp feminin (Gala Moody) manipulat și modelat de un bărbat, apoi trei femei interpretând personaje arhetipale din opere bine-cunoscute.

Tranziția spre interior marchează momentul de trecere dinspre clasic spre experimental, convențiile fiind lăsate în urmă și astfel, femeile devenind cele care își modelează propria fragilitate, propriile nesiguranțe și frici. Opresiunea este monotonă și le răpește vocea. Revolta este explozivă și le face auzite.

#### En avant les robots! – Hello Hi There – regia Annie Dorsen

Teatrul este o artă imitativă. Oamenii sunt ființe imitative. Dar pot oare roboții imita sau reinventa ceea ce fac actorii pe scenă? De la această întrebare pleacă regizoarea de origine americană Annie Dorsen în construcția spectacolului *Hello Hi There*. Punând bazele noțiunii de „Algorithmic Theatre”, un teatru care își propune să lucreze cu inteligența artificială ca și colaborator artistic și partener în procesul de creație, Dorsen chestionează limitele performance-ului teatral, anulând granițele dintre creația umană și cea robotizată. Ideea de bază a spectacolului este simplă: faimoasa dezbatere din anii '70 dintre filozoful Michael Foucault și lingvistul Noam Chomsky servește drept inspirație pentru dialogul a doi *chatbots* – două laptopuri stau pe ceea ce pare a fi o colină și, într-un meci de ping-pong al ideilor, își pun întrebări despre viață, adevăr și condiția umană. Cele 87.044.776 de conversații posibile pe care cei doi sunt programați să le poată purta transformă fiecare reprezentare într-un cub Rubik – fiecare mutare generează o nouă configurație a spectacolului și asigură,



*Unknown, I live with you, regia Krystian Lada*

astfel, o permanentă redescoperire a capacității lor creatoare. Neașteptat însă este rezultatul acestei ciocniri dintre idei și concepte, aleatorii dând naștere unui dialog pe alocuri ironic și acid, uneori amuzant, dar întotdeauna dinamic. „[...] the further I have gotten in trying to 'teach' a computer how to make theatre, the more I realize that I don't know what theatre is”<sup>1</sup> spune regizoarea despre procesul de dezvoltare a spectacolelor ei. Noua formă pe care o propune subminează ideea că teatrul este o activitate specific umană – locul performer-ului este încredințat acum algoritmului, iar limbajul pendulează între secvențe impregnate cu structuri familiare și asemănătoare vocabularului nostru și dialoguri absurde, repetitive sau aproape imposibil de urmărit. Teatrul algoritmic ne provoacă să regândim aspecte și principii pe care le credeam fundamentale și, mai mult, indispensabile teatrului, dezvăluind schimbări radicale în direcțiile de dezvoltare ale acestuia.

Am ales din festivalul online cele trei spectacole de mai sus, deoarece, puse cap la cap, ele vorbesc despre întreaga istorie a teatrului – atât cea care a fost scrisă, cât și cea care se scrie acum și cea care urmează să se scrie. Ele subliniază necesitatea de asimilare și de conservare a trecutului, de înțelegere și chestionare permanentă a prezentului

1. Annie Dorsen, *Algorithm, Composition, and Metaphor, Etcetera*, <https://e-tcetera.be/algorithm-composition-and-metaphor/>

și de deschidere față de formele noi pe care le propune viitorul.

Extensia din acest an a festivalului (15-31 mai) vine cu propuneri de spectacole și instalații performative diverse atât prin mijloacele de expresie, cât și prin temele abordate. Însă o trăsătură comună tuturor spectacolelor este caracterul lor experimental. Adaptarea neconvențională a bine-cunoscutei opere *Carmen* de Bizet într-un „work in progress” al regizorului Jay Scheib este jucată în aer liber, filmată și proiectată live. Performance-ul multimedia *A Doll's House, Part 3*, imaginat de Michael Breslin și de Patrick Foley ca un sequel modern al operei lui Ibsen, înglobează ASMR și tutoriale de make-up pe YouTube și ridică întrebări legate de gen, rasă, orientare sexuală și statut social.

Festivalurile internaționale ne oferă întotdeauna deschidere spre un peisaj teatral altfel greu de explorat. Doar un click ne desparte de producții din toate colțurile lumii – suntem provocați astfel să (re)analizăm diferențele dintre scena internațională și cea românească, fiecare cu plusurile și minusurile ei. Însă această (re)gândire a propriilor noastre coordonate subliniază încă o dată importanța faptului că interogarea permanentă a misiunii teatrului în societate apropie spectatorul de creator. Prin creația sa, acesta ar trebui să satisfacă nevoia publicului de a primi răspuns la câteva dintre întrebările sale, întrebări care îi marchează existența.

## ENG

Daria Ancuta is writing about the second edition of International Online Theatre Festival (IOTF), an annual online theatre festival, showcasing the work of diverse global artists. Now, in its second year, over the course of a month, IOTF presented 25 different productions and films from a range of international companies, including Schaubühne, Stanislavsky Electrotheatre, Reckless Sleepers, and English Touring Theatre. This article is focused on the works by Tiago Rodrigues, Krystian Lada and Annie Dorsen.



# Stories are dead. Long live story telling

26

Irina WOLF



Fluss stromaufwärts • foto: Alexander Gotter

Somonul este un pește care trăiește în mare, dar pentru reproducere lasă habitatul marin și călătorește în amonte pe râuri pentru a-și depune icrele în același loc unde s-a născut. În timpul migrației, își schimbă complet înfățișarea, îmbrăcând o haină nupțială. Carnea acestui pește prețios, numit și „regele peștilor”, are o valoare nutritivă foarte mare. Din acest motiv, pescuitul lui se face în cantități mari în timpul migrației sale.

Protagonistul din *În amonte* înoată, asemenea unui somon, împotriva curentului. Cu această piesă Alexandra Pâzgu a câștigat premiul de literatură „exil” la categoria dramă în 2018. Premiera absolută a avut loc anul trecut la Schauspiel Leipzig. Tino, Effie și... un somon sunt cele trei personaje ale piesei. Autoarea plasează figura lui Tino în cadrul discursului european contemporan privind migrația și integrarea. Traducătorul în vârstă de

treizeci de ani este nevoit, asemenea multor alți români, să părăsească țara natală în căutarea unei vieți mai bune în vestul Europei. Fluxul gândurilor lui Tino, care a prins rădăcini în egală măsură în România și în spațiul germanofon, este aidoma alunecării somonului prin apă.

lată și motivul pentru care colectivul teatral „baldanders” s-a aplecat asupra acestui text pentru a-l pune în scenă la Viena în colaborare cu Werk X-Petersplatz. Fondat de Alexandra Pâzgu și de regizorul Alexandru Weinberger-Bara în primăvara anului 2019, baldanders și-a propus să trateze în mod teatral-documentar situația europenilor din estul continentului ce „fac naveta” între Occident și țările lor natale. Tânărul regizor în vârstă de numai douăzeci și cinci de ani atrăsese atenția criticilor încă din 2018 cu o montare impresionantă la sala mică a Volkstheater a textului lui Milo Rau *Compasiune. Povestea mitralierei*.

Alexandru Weinberger-Bara semnează acum regia la *În amonte*. Din cauza pandemiei de Coronavirus, premiera austriacă din zilele de 18 și 19 iunie a avut loc într-un cadru foarte intim, fiind dedicată în exclusivitate presei. În teatrul Werk X-Petersplatz din centrul Vienei, ce poate cuprinde în jur de nouăzeci și nouă de spectatori, au avut acces în cele două zile consecutive doar douăzeci, respectiv patruzeci și două de persoane. Au fost luate măsuri de siguranță împotriva infectării cu virusul ucigaș, precum distanțarea fizică, purtarea măștilor de protecție, respectiv consemnarea datelor personale. Spectacole cu public sunt planificate abia în stagiunea 2021-2022. Cu toate acestea, o înregistrare a fost difuzată gratuit timp de patru zile, începând cu 27 iunie de la ora 18 (a Vienei), pe site-ul teatrului (<https://werk-x.at/premieren/fluss-stromaufwaerts/>).

Alexandru Weinberger-Bara găsește o cheie inedită de citire a textului. Fiecare cuvânt este interpretat la nuanță. Multe, foarte multe, straturi de semnificații ale piesei Alexandrei Pâzgu sunt explorate în producția colectivului baldanders. Textul atent documentat, pe alocuri educativ, care îmbină într-un mod fericit umorul cu limbajul poetic, definește tipologiile în profunzime. Scenografia

Petrei Schnakenberg e cum nu se poate mai sugestivă și funcțională. O sală de așteptare dintr-un aeroport, câteva valize, monitoare și scaune de culoare albastră reprezintă locul între cele două lumi între care pendulează Tino, numit și Toni. Poartă cu sine și o jucărie de pluș simpatică sub forma unui... somon. O perdea separă generațiile. În spatele ei se dezvoltă la un moment dat alt tip de decor, provenit parcă din vremuri trecute. Acolo stă așezată într-un fotoliu, sub lumina unei lămpi de modă veche, bunica Effie. Vârsta ei este nedefinită, poate avea șaptezeci sau o sută douăzeci și doi de ani. Effie nu mai poate să țină pasul cu descoperirile tehnologice. Iar de când cu regulile dure antifumat impuse de Uniunea Europeană, nu se mai poate bucura nici de această libertate.

Universul vizual este susținut de proiecțiile inspirate proiectate pe perdea (video Marvin Kanas). Călătoria fluidă a somonului prin apă însoțește de minune dialogul între Tino și somon, scoțând și mai mult în evidență latura poetică a textului. Cei doi se dezlănțuie în discuții despre exodul românesc, despre obiceiurile de Paște ortodox sau despre imaginea de sine. Personajele tind să vorbească pe ocolite mai degrabă decât să se adreseze direct.

Un alt mare merit al regizorului este alegerea atentă a costumelor ținute, în mare parte, în culoarea somonului. Până și șosetele lui Tino au această nuanță, ele formând încă o legătură între protagonist și alter-ego-ul său, somonul. Găsim și foarte multe aluzii la capturarea somonului în timpul călătoriei

sale în amonteale râului. Asemenea lui, la un moment dat cei trei protagoniști își „leapădă pieile”. Completați de bucăți de file de somon tranșate cu grijă pe monitoarele de pe scenă, imaginile au un impact puternic. Regele a murit! Trăiască regele! „Stories are dead. Long live story telling” stă scris pe aceleași monitoare.

Principala calitate a spectacolului este însă jocul actoricesc. Toți cei trei componenți ai distribuției – Sümeyra Yilmaz (Tino), Lilly Prohaska (bunica) și Enrique Fiß (somonul) – evoluează foarte bine, cu multă expresivitate scenică, dând dovadă de temperament și delicatețe deopotrivă. Remarc și în această montare cu plăcere talentul regizorului în lucrul

cu actorii. Un spectacol răscolitor, bine lucrat pe secvențe, cu un caracter poate puțin fragmentar, care se datorează faptului că Alexandru Weinberger-Bara lasă textului foarte mult spațiu pe scenă.

Spectacolul nu se încheie cu o concluzie, ci lasă câmp deschis acestei existențe neliniștite între mai multe țări, în care există o continuă căutare a identității și a punctelor de referință. Epilogul îi aparține lui Effie care se transformă într-un pescăruș. O trimitere la Cehov. Simbol al visului, al iluziei, al unei fericiri după care tânjesc oamenii. Un final care te face să îți pui semne de întrebare. Un spectacol care continuă să te preocupe și după ce ai părăsit sala.



Fluss stromaufwärts • foto: Alexander Gotter

## ENG

Irina Wolf saw in Wien the most recent production of the group baldanders, a staging by Alexandru Bara Weinberger based on the new play by Alexandra Pâzgu. The main character in *Fluss stromaufwärts* is swimming against the currents, like a salmon. This play was awarded with the prize named "Exil literature" in 2018 and it was first premiered in 2019 at Schauspiel Leipzig. The three characters are Tino, his grandma Effie and... a salmon.

# Mihaela Drăgan: „E rușinos și îngrijorător să te prezinți ca victimă a minorităților când tu ești, de fapt, opresorul acestora”

28

Interviu realizat de Cristina MODREANU cu fondatoarea companiei independente de teatru rom Giuvlipen



Mihaela Drăgan • foto: Nihad Nino Pusija

**Aș vrea să comentezi, din perspectiva ta de co-fondatoare a unei companii de teatru rom, situația creată recent în Statele Unite de abuzurile poliției americane împotriva persoanelor de culoare. Numeroase proteste, demonstrații violente, dar și multe semne de solidarizare cu persoanele de culoare s-au înregistrat în marile orașe americane, fiind comentate peste tot în lume. Știi că și membrii companiei Giuvlipen au organizat/ participat la un meeting de solidaritate. Cum vedeți voi lucrurile?**

Noi ne-am solidarizat, bineînțeles, cu protestele Black Lives Matter și am fost unele dintre organizatoarele intervenției BLM din București. Ca membre ale comunității rome ni s-a părut important să tragem un semnal de alarmă asupra abuzurilor poliției și să condamnăm violența împotriva persoanelor de culoare. Eu, personal, urmăresc îndeaproape

mișcările antirasiste globale, iar aceste crime se întâmplă mai des decât presa mainstream vrea ca noi să știm; peste tot în lume, oamenii sunt uciși din motive bazate pe ură rasială. În State practica linșării afro-americanilor din perioada sclaviei continuă în prezent așa că era absolut firesc ca la un moment dat mișcarea Black Lives Matter să devină una globală. De ce tocmai acum? Un motiv semnificativ a fost că am asistat cu toții la o execuție pe internet, atunci când am vizionat filmulețul cu George Floyd omorât de către un polițist cu atâta asumare și determinare date de o lipsă de umanitate greu de privit. Imaginile au fost extrem de brutale și violente așa că au revoltat și provocat o furie necesară luptei împotriva supremației albe. Însă e trist că astfel de imagini sunt circulate zilnic pe internet reîntărind trauma afro-americanilor cu prețul de a credibiliza crimele și rasismul cu care aceștia se confruntă. E un „show” prost curatoriat care îi dezumanizează pe afro-americani și face să pară că viețile acestora valorează foarte puțin. Tocmai de aceea e important să afirmăm contrariul: „Black Lives Matter” și să nu piggyback această mișcare cu sloganuri ca „All lives matter”. Între timp, am urmărit și cum a fost privită această mișcare în România și am fost îngrijorată mai ales de reacțiile ignorante și lipsite de empatie ale oamenilor de cultură. Am documentat câteva dintre statusurile de Facebook ale actorilor și regizorilor români așa că redau câteva exemple de „glumițe”, rasiste: „negresa, ciocolata neagră și mușchiul țigănesc vor fi interzise de corectitudinea politică”, „în semn de protest voi purta doar tricouri negre” sau „să folosești înălbitor de haine este rasism?”. Această nevoie a albilor de a glumi pe seama persoanelor de culoare

și de a-i dezumaniza comparându-i cu alimente sau haine negre nu e altceva decât o poziție de aderare la rasism. În loc de a-și exprima solidaritatea, mulți s-au declarat revoltați de acțiunea de înlăturare a statuilor liderilor Statelor Confederate – apărătorii instituției sclaviei, ai statuilor traficantilor de sclavi, ai statuilor colonialiștilor precum Cristofor Columb sau a regelui Leopold al 2-lea al Belgiei – responsabilul pentru genocidul din Congo.

„Monumentele” istoriei rușinoase de rasism și colonialism nu reprezintă nicio mândrie și renunțarea la ele nu este un atac cultural așa cum a fost afirmat. Dimpotrivă, sunt simboluri ale puterii și supremației albe.

**Vorbești despre lipsa de empatie a oamenilor de cultură din România și de rasismul manifest al unora dintre ei. Nu cumva e vorba pe lângă lipsă de empatie și de ignoranță în privința ideilor postcoloniale discutate deja de ani de zile de opinia publică din alte țări? Nu cumva e și un semn de provincialism cultural acest refuz de discutare a unor idei progresiste, în scopul găsirii unui mai bine comun?**

Cu siguranță toate aceste atitudini vin și dintr-o lipsă de informație și de expunere la un discurs cultural și intelectual progresist care circulă în multe spații culturale din alte țări, dar prea puțin la noi. Spațiul cultural românesc e dominat de voci ale căror valori sunt naționaliste, patriarhale și heteronormative. Voci care vor promova mereu aceeași perspectivă eurocentrică asupra artei și culturii făcând valori ca antirasismul sau feminismul să fie atât de greu de infiltrat. În același timp, mi se pare că nu ține numai de ignoranța locală, ci așa cum spui și de un dezinteres asupra binelui comun. Știu oameni



de teatru români care călătoresc pe la festivaluri internaționale sau trăiesc în alte țări în care sunt expuși la un discurs postcolonial și totuși refuză acest tip de gândire critică. Chiar de curând, am citit în Dilema Veche un articol al unui faimos dramaturg român care trăiește în Franța în care folosea o retorică absolut trumpistă. Compara antirasismul cu epidemia coronavirus și justifica supremația albă încercând să propage o falsă idee a „dictaturii minorităților”. De parcă noi nu trăim, de fapt, într-o lume în care persoanele de culoare sunt ucise de rasism, iar cultura dominantă este cea albă. E rușinos și îngrijorător să te prezinți ca victimă a minorităților când tu ești, de fapt, opresorul acestora. Bărbaților albi într-o poziție culturală de putere le este greu să renunțe la privilegiile de care au beneficiat toată viața și le este teamă de egalitate. Își urmăresc propriul interes și contribuie la producerea și justificarea unei poziții culturale albe superioare în care nu există loc pentru diversitate culturală sau minorități. Însă de asta suntem noi, restul aici: să opunem rezistență acestor idei hegemonice culturale.

**Cum este văzută/comentată această criză în România, care are propria ei problemă nerezolvată cu robia romilor?**

Exact acest gen de atitudini nu lasă niciun spațiu pentru a discuta despre propria istorie locală a sclaviei romilor și responsabilitatea statului român pentru aceasta. Exact acest tip de atitudini împiedică lupta pentru egalitate și justiție socială.

Dar în concluzie, așa spune că există și motive de a ne bucura de această



Oana Rusu și Zita Moldovan • foto: Dan Vatamaniuc

„criză” pe care eu o văd ca generatoare de schimbări sociale: niciodată, în ultimii ani, viziunea antirasistă și decolonială globală nu s-a manifestat mai puternic decât acum și exact asta îi sperie pe opozanți.

**Cum au traversat membrii companiei Giuvlipen perioada de pandemie? Ați repetat, v-ați gândit la noi proiecte, ați folosit timpul acesta pentru odihnă sau pentru elaborarea de noi idei? Ce spectacole pregătiți și cum/unde le veți juca?**

Sincer vorbind, și noi, aici, în România am fost destul de afectate de abuzurile repetate ale poliției împotriva romilor din toată Europa, pe parcursul stării de urgență.

Toată această nouă realitate îngrijorătoare nu ne-a dat prea mult spațiu mental și emoțional de a fi productive sau creative, cel puțin la începutul pandemiei. Am discutat în grupul nostru că e absolut legitim să ne simțim așa și că nu vom pune presiune pe noi să ne preocupăm cu noi proiecte. Mai mult decât atât, ultimii ani au fost foarte intensi pentru Giuvlipen, așa că ne-am dorit să ne luăm acest timp pentru a ne odihni. Rapid, însă, am început să organizăm evenimente în mediul online: am difuzat câteva dintre spectacolele noastre, am organizat o seară de poezie și o campanie de promovare a actorilor romi. Ne-am gândit și la viitoare proiecte de adaptare la spațiul digital: punem la cale o emisiune pentru platformele



Romacen grup • foto: Augustina Iohan

sociale – o serie de talk-uri despre artă și identitate, un spectacol de teatru despre tineri și educație sexuală, adaptat pentru cerințele digitale și în colaborare cu Asociația E-romnja. De asemenea, eu sunt în pregătirea unei lucrări video care duce mai departe ideile *Roma Futurismului* și introduce ideea de vindecare colectivă a traumei produsă de rasism.

Nu știm când vom putea performa din nou pe scenă, așa că pentru moment am simțit nevoia de a explora alte medii creative și de a ne adapta la acestea.

**Unul dintre obiectivele Giuvlipen este fondarea unui teatru public rom, ca formă de recunoaștere a minorității rome de către statul român. Ce anume ați întreprins până acum și în ce stadiu se află acest demers?**

Nu am progresat, din păcate: foarte multe promisiuni deșarte din partea unor autorități culturale dar nicio acțiune concretă.

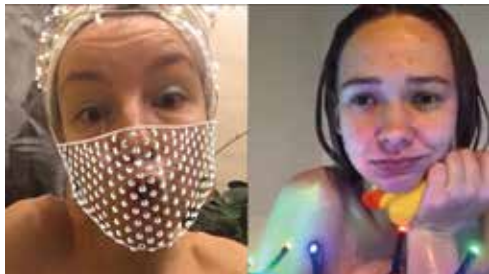
Statul român nu e pregătit încă să își asume gestul de a recunoaște arta noastră și contribuția acesteia la dezvoltarea culturii române. După toată istoria noastră opresivă aici, România ne datorează cel puțin o instituție culturală așa cum ar fi un teatru rom de stat. Noi nu ne vom opri din a vorbi despre importanța unei astfel de instituții pentru comunitatea noastră, iar spectacolele noastre vor sta ca dovadă pentru cultura romă care există, e vie, e contemporană, progresistă și foarte diversă.

**ENG**

This issue's Profile is dedicated to actress Mihaela Drăgan, one of the founders of the feminist Roma theater group Giuvlipen. The group has demonstrated recently in solidarity with Black Lives Matter and in this discussion with Cristina Modreanu about the recent upheaval in USA, the actress comments upon the racist reactions of some Romanian intellectuals who chose to criticize in public political correctness as the real danger in the recent street protests in USA. Drăgan states that it is shameful to victimize yourself when you have been in fact the white oppressor for such a long time.

# Ilinca Manolache: „Teatrul trebuie să se reinventeze, să se unească cu alte arte și cu tehnologia la care e conectată toată planeta”

Interviu realizat de Cristina MODREANU



Screenshot Totul va fi diferit

Pentru „Totul va fi diferit”, serie online concepută de tine și coprodusă de Teatrul Mic și Doctor's Studio, pe baza textului scris de Mark Schultz ai ales să explorezi mijloacele vizuale oferite de platformele de socializare pentru a discuta „in a funny way” probleme destul de serioase: atracția superficialității pentru tinerele consumatoare de produse online, subminarea dezvoltării personale reale de către false rețete de fericire, alienarea în relațiile personale (de prietenie, de familie, etc), fascinația goală de sens pentru media, etc. În orice caz, asta e ce am „citit” eu, după primele 8 episoade. Tu ce ți-ai dorit când ai conceput acest „produs”?

Textul a fost tradus de Daniel Popa acum 7 ani și evident că atunci ne gândeam să fie produs într-un spațiu independent din București – dar într-o manieră clasică. Din diverse motive, am pus proiectul în sertar, dar știam că avem un text foarte bun (chiar mișto), cu un personaj principal feminin foarte sexy și *troubled* – și care atinge niște teme care sunt tabu în societatea românească și acum, după 7 ani de la primul nostru gând. Îmi plăcea maxim că textul vorbește despre descoperirea sexualității în adolescență, despre incapacitatea relaționării reale cu cei din jur (familie, prieteni), despre primele impulsuri sexuale și primele dorințe de a îți explora sexualitatea și limitele impuse de socialul general acceptat, plus o zonă meta psihologică și *mindfuck* care e cumva membrana întregului plot. Tot timpul aveam senzația că dacă am face textul ăsta într-o manieră de teatru contemporan clasic i-am lua din straturi și din profunzime

și din tulburarea asta care se simte în fiecare scenă. Ar fi devenit un spectacol de teatru contemporan cuminte și piesa nu este deloc cuminte. E sexy, funny, trash, punk, pop, mindfuck. E un text care are la bază un research intens pe tema dată, dar care pare un trip scris pe droguri sau pe ceva nevroză sau atac de panică, sau în orice caz are ceva bolnăvicios fascinant, dar și ceva atât de necesar de pus *out there* și lăsat oamenii să se gândească puțin „ce naiba a fost asta?”.

Mă tot gândesc că o scenă, fie ea și „neconvențională”, într-un spațiu cât puteam noi să găsim de cool, era tot o formă de teatru de care eu eram deja sătulă. Inclusiv igiena asta de a îți învăța textul și de a juca scena cât poți tu de realist și de bine – mie îmi provoca ceva respingător.

Ăsta e al doilea layer care a dus la apariția acestui text în formula actuală. Eu de niște ani simt că nu mă mai interesează teatrul. Nu mă mai pot conecta la el. Simt că nu mai am plăcere nici să-l fac și nici să îl văd făcut de alții, chiar și dacă pot să recunosc performanța actului artistic, pe mine nu prea mă mai interesează. Mi se pare o artă datată, care nu este lăsată de cei care o fac să evolueze într-o artă care să aparțină acestui secol și acestor vremuri pe care le traversăm – și nu mă refer deloc la perioada pandemiei – deși această perioadă a zberlat o necesitate de schimbare, la nivel global, a felului în care societatea își va relua „activitatea”.

Dacă teatrul nu va găsi o formă de a se reinventa, de a se uni, poate, cu alte arte și apoi cu tehnologia la care e conectată toată planeta, dacă nu se va descoperi un nou mod, total diferit, de a îl face, dacă nu va renunța la forma asta rigidă și plictisitoare în care se află, mereu aceeași, cu haine noi peste trupu-i inert, pentru mine și pentru mulți alții ca mine va fi ceva față de care nu vom mai avea interes.

Simt acut nevoia de a face ceva care să mă stimuleze pe mai multe zone și nu doar să-mi gâdile „sfânta” emoție la care toată lumea se închină în teatrul

românesc; această emoție este doar un efect imediat pe care creatorii de teatru îl obțin prin diverse trucuri care țin de meserie și nicidecum de un act artistic, dar manipulează un spectator avid de această emoție pentru că realitatea pe care o trăiește acesta, cred, este oricum mai neplăcută decât realitatea pe care o trăiește fiind martorul unei experiențe inedite imaginată pe scenă. Sau poate mă înșel și este un act artistic, dar pur și simplu nu mă mai interesează pe mine.

M-am săturat și să merg la teatru și să mă minunez ce bine joacă actorii, când treaba actorilor asta e, să joace bine, pentru asta au făcut o facultate. Dincolo de asta vreau să văd ceva artistic și nu găsesc. Nu găsesc ceva inedit sau neașteptat. Nu înțeleg ce este artistic la teatrul pe care îl văd azi. De ce e teatrul în secolul ăsta numit „artă”. Ce e artistic azi la teatru?

În urmă cu două luni am lucrat la CNDB la o piesă de teatru feministă numită: *Portret al artei ca tânără influențată* în regia Adrianei Radu. Adriana a fondat în 2013 canalul de YouTube SEXUL vs BARZA care are în prezent 100000 de abonați și 12 milioane de vizionari. Adriana are o experiență de 7 ani de consiliere online a tinerilor pe probleme de educație sexuală și sănătate reproductivă. Celelalte actrițe erau Corina Sucarov, muzician și model, este cântăreață în +SHE+, Karpov not Kasparov și fostă finalistă „Bravo, ai Stil” și Oana Maria Zaharia, muzician, model și cântăreață în trupa de muzică Poetrip. Experiența asta mi-a făcut și mai evidentă necesitatea de a căuta diverse modalități de expresie (teatrală) și cu alte mijloace decât cele pe care le cunoșteam eu de la UNATC, de a mă inspira și de la alți artiști veniți din alte arte și necesitatea de a explora și în alte domenii, cu un alt tip de creatori și poate, renunțarea la supremația actorului ca unică forță și poate înlocuirea actoriei cu un fel de performativitate proaspătă și neîngrădită de tot soiul de reguli care nu cred că mă mai reprezintă.

Așa cum în pictură s-a renunțat la diverse maniere, așa cred că teatrul poate să se picteze în culori fosforescente, nu doar în burgund regal.

Revin.

Colegele mele Corina, Oana și Adriana sunt foarte active în mediul online. Eu, venită din teatrul meu de la 1800, nu prea știam ce e aia „online”, „influencer” care e diferența între 2000 de followeri pe insta cât am eu și 17 K followeri cât au ele și nu eram conștientă de impactul pe care îl are online-ul asupra vieții mele, insinuat pe nesimțite. Nu acordasem timp acestui gând. Și am început să descopăr că viața mea e impactată puternic de online, gusturile îmi sunt formate și de online și toată viața noastră este cumva decupată în jurul acestui online de care nu mai avem cum să facem abstracție. Noi ne performăm pe noi înșine diferit în online. Noi suntem un upgrade al nostru în online. Suntem noi, dar cu diverse „filtre” și la propriu și la figurat. Virtualul și online-ul sunt atât de prezente în viața mea, cel puțin, încât m-am gândit, cum ar fi să îmbin ceva care face parte din viața mea cu altceva, total diferit, care și el face parte din viața mea. Și atunci mi-am pus întrebarea cât îmi permit să explorez cu un produs hibrid care unește zona de teatru clasic: o piesă de teatru și niște actori profesioniști cu mijloace care țin de online: video call, instagram, filtre, snapchat, emoticons etc. Și de aici am început să „mixăm” aceste două lumi și suntem deja la episodul 8 al serialului nostru de Teatru Tik Tok *Totul va fi diferit*, care apare în fiecare Luni pe platformele noastre de socializare și pe cele ale Teatrului Mic. Din echipa de „exploratori” mai fac parte Silvana Mihai, Tudor Istodor și Daniel Popa, regizorul și editorul serialului.

Sunt cumva fascinată de ce iese pentru că mi-e foarte greu să numesc cu exactitate ce este ce facem noi. Teatru clar nu e. Are doar elemente din teatru. Artă digitală nu e, nu e nici film. Dar ceva simțim că e. E fun că nu putem să îl numim cumva. Simt că e o zonă nouă, neexplorată suficient și îmi doresc să o



Screenshot *Totul va fi diferit*

descoperim în continuare. Fiecare episod are propria identitate și propriul vibe și ce e interesant e că identitatea nu îi e dată doar de textul pe care construim, ci de întreg universul pe care îl compunem din tot ce ne este accesibil în online.

Un alt layer este că la fiecare episod colaborăm cu artiști diferiți care compun muzică (în online și nu numai) și e fascinant să vedem cât de mult e potențat fiecare episod de creația muzicală aleasă. Am colaborat până acum cu artiste pe care le admir maxim și le mulțumesc că li s-a părut fun și cool să-și asocieze numele cu noi. O să numesc câțiva artiști și câteva artiste cu care am colaborat până acum: Suce Fraga, IIOANA, Poetrip, Antiteoctist și Razvanesq. Ador că pot să lucrez cu artiști pe care îi respect și cărora le urmăresc parcursul de mult timp și simt cumva o libertate pe care în sistemul teatral de stat nu o simt. De multe ori am simțit că porțile sunt închise. La ceva nou. Sau la ceva mai radical. La cuvinte „urâte”. Sau la sexualitate. În teatru se rezonează cu „frumos”-ul și pentru „comfort”. Cam asta.

#### **Ce fel de public ți-ai dori să aibă această serie și de ce?**

Mi-aș dori să am public mult și divers. Din toate zonele și din toate domeniile. Mi-ar plăcea să găsesc o formulă care să-i atragă și pe cei cărora nu le place teatrul. Dar ar fi la fel de tare să placă și celor care iubesc teatrul în forma lui clasică. Mi-ar plăcea să ajungă la toată

lumea și mi-ar plăcea să stârnească ceva. Orice fel de reacție e bună. Lipsa de reacție mă sperie. Faptul că e gratis și e online mă face să visez că vizibilitatea lui va crește. Că e accesibil oricui și cine dorește să-l vadă îl poate găsi pe youtube sau pe paginile noastre de insta și facebook. Sperăm. Concurența în online e mare, cererea e supra satisfăcută de ofertă. Produsul trebuie să fie bun, sau măcar să atragă atenția. E ceva nou pentru noi, dar încercăm să creștem acest proiect cât de bine ne pricepem în acest moment.

#### **În ce sens va fi totul diferit? Și cum se va reflecta asta în teatru, după tine?**

Tot ce sper este că perioada asta prin care am trecut și încă mai trecem ne-a schimbat, că ne-a făcut mai atenți la noi și la cei de lângă noi. Dacă nu ne era evident până acum că felul în care erau lucrurile înainte de pandemie nu era unul bun pentru această planetă, atunci pentru mine e clar că mari îmbunătățiri nu vom trăi și totul a fost degeaba. Ca o glumă proastă cu multe victime colaterale.

Dacă umanitatea nu și-a dat seama că a eșuat grav și că pământul ăsta pe care îl sufocă, la un moment dat, își epuizează resursele și viața... Încă sper că perioada prin care am trecut a lăsat urme. Cred că societatea are nevoie de artă și de cultură. Concret, sper că se vor inventa/ accepta noi moduri de a ne exprima artistic, cu mijloacele meseriei noastre. Poate vom deveni mai creativi, poate mai dornici de a descoperi zone noi. Și poate ne vom asuma că alegerile pe care le facem îi impactează, într-o măsură mai mare sau mai mică, pe cei de lângă noi.

Dacă e să răspund sincer la această întrebare, din păcate, nu cred că se va schimba ceva. Și teatrul, parte a acestei societăți, îi va da egoist înainte ca și până acum. Și totuși, faptul că acest proiect se întâmplă sub „egida” Teatrului Mic – #teatrudinamiconline, îmi dă speranțe că poate, cine știe, totul va fi diferit.

The End.

#### **ENG**

Talking about her new online series Everything will be different, actress Ilinca Manolache says it is vital for the art of theatre to reinvent itself. Theatre needs to mix with the other arts and use the new technologies connecting the entire planet, in order to remain relevant for the new generations. Otherwise it is in danger of disappearing, believes Manolache who has conceived the online instagramable series together with her colleagues Silvana Mihai, Daniel Popa, Eugen Istodor and Rodica Negrea as a special guest.



# Playhood sau cum să lupți prin teatru împotriva prejudecăților

32

Alexandra PASCU



Trupa Playhood • foto: Matei Bumbuț

Numărul 48 are pe copertă un grup de adolescenți care merită toată atenția noastră – Playhood. Trupa Playhood s-a „născut” acum 6 ani în Ferentari și de atunci reprezintă un model al educației prin artă. Când te afli în aceeași încăpere cu membrii ei, simți dorința lor de a face teatru, de a contribui prin „joaca” lor la reprezentarea realității cu maximă energie și implicare. Deși nu mai au acces momentan la sala pentru repetiții de la școala 147, continuă să repete cum se poate în vremurile noastre pandemice, coordonați de Ionuț Oprea și Mădălina Dorobanțu, cei care reușesc să-i aducă împreună și să-i unească în căutarea propriei identități, prin teatru și prin cât mai multe forme de exprimare artistică. Ionuț și Mădălina mizează pe educația prin artă pentru că au observat că așa se ajunge mai ușor la comunitatea din Ferentari.

Într-un interviu, membrii trupei spun că Ferentari reprezintă un minus pentru imaginea lor în ochii lumii, dar prin talentul și ambiția lor, reușesc să fie vizibili și să se lupte cu prejudecățile. Primul lor spectacol de teatru a fost *Povestiri din curtea școlii* pe care l-au jucat la Green Hours, în cadrul Homefest, în parcuri, festivaluri, dar și în alte spații culturale. Anul acesta ar fi jucat în data de 21 martie *Aleea Stereotipurilor* în cadrul *One World Romania*, tot un spectacol marca Playhood. Acum despre Playhood poți citi în articole online sau poți afla despre ei din interviuri la radio.

Unul dintre festivalurile care se va bucura de prezența lor în acest an este *Maratonul de teatru pentru adolescenți – PREZENT*, organizat de Asociația Română pentru Promovarea Artelor Spetacolului (ARPAS), între 1 și 4 octombrie 2020, în cadrul *Platformei Internaționale de Teatru București (PITB #7)*. Spectacolele prezentate în această perioadă vor urmări tema *Ne arde casa/Our house is on fire* prin care se propune un demers de conștientizare a tinerilor față de problematica protecției mediului și asumarea unor decizii la nivel individual.

Punctul de plecare al maratonului l-a reprezentat participarea trupelor incluse în proiect – *Playhood, Brainstorming, Victory of Art, Acting UP* și *Okaua* la training-uri cu două organizații din domeniul protecției mediului, *Let's do it, Romania!* și *Mai mult verde*, ai căror reprezentanți le-au vorbit despre factorii care pun în pericol planeta

noastră și implicit viața pe Pământ. Pe baza informațiilor din aceste întâlniri (virtuale), trupele au început să scrie și să gândească un spectacol de teatru, îndrumați de coordonatorii lor, care să conducă publicul spre discuții cât mai fructuoase despre cum să ne ajutăm planeta. Și pentru ca ideile să înflorească și să primească o altă perspectivă, fiecare trupă va avea trei întâlniri în perioada august – septembrie, cu trainerii Ionuț Oprea și Alexandru Ivănoiu.

Vă invităm așadar să urmăriți *Maratonul de teatru – PREZENT* între 1 și 4 octombrie 2020, pentru că avem multe de învățat de la generația care va fi puternic influențată de alegerile neinspirate ale predecesorilor ei cu privire la mediul înconjurător. *Maratonul de teatru – PREZENT* se aliniază cu *PITB #7* nu numai prin temă, ci și prin organizarea unor dezbateri la sfârșitul spectacolelor de teatru. Unde ne vedem? Încă nu se știe. Dar chiar dacă ne vom întâlni online, afară sau în vreo sală de teatru, știm că avem multe de învățat din spectacolele celor 5 trupe de liceeni.

Revenind la Playhood, ei se află de această dată pe coperta *Scena.ro*, în continuarea demersului de vizibilizare a tinerilor artiști de astăzi, dar și a companiilor independente din România. Campania a început în 2019, pe copertă apărând până acum artiștii de la REACTOR de creație și experiment din Cluj-Napoca, Brainstorming București, trupa Frilensăr, actorii Tiberiu Enache, Denis Hanganu, Eliza Păuna.

ENG

Alexandra Pascu writes about the youth theater group featured on the cover of this issue, Playhood. Born in the poorest neighborhood in Bucharest and coordinated by two young actors, Playhood has made a huge impact on the young population without opportunities and became successful very fast. In only five years it has produced awarded productions, its members have been featured in films and other cultural projects and this year they will be one of the groups in the Theater Marathon for Youth included in October in the 7th edition of Bucharest International Platform. All the more reasons to be on the cover, as part of a series dedicated by the magazine to the new generations in Romanian theater.

Am așteptat cu mare interes noua producție *Jurnal de România.1989* creată de Carmen Lidia Vidu la Teatrul Național din București.<sup>1</sup> Din varii motive, spectacolul, programat să aibă premiera în jurul aniversării a 30 de ani de la Revoluția din decembrie 1989 a suferit o serie de amânări, până când instalarea în martie 2020 a stării de urgență a făcut imposibilă întâlnirea cu publicul. L-am văzut, în sfârșit, abia pe 25 iulie, în condiții speciale, în aer liber, pe acoperișul TNB, cu măsuri de protecție și foarte puțini oameni în acest spațiu foarte aproape de cer și departe de zgomotul străzilor. Ecranul imens, de 33 m lungime și 21 m înălțime pe care erau „aruncate” proiecțiile constituind marca acestei serii de spectacole (multimedia Cristina Baciu) era impresionant, îți crea senzația că imaginile te înconjoară, iar după aproape patru luni de absență emoția întâlnirii vii cu actorii a fost copleșitoare. Pe scenă s-au succedat patru dintre actorii TNB, de vârste diferite și cu experiențe personale diverse, cu toții evocând momentul Revoluției, așa cum l-au trăit ei.

Florentina Țilea povestește cum a descoperit întâmplător cercul de actorie și s-a transformat în „recitatoarea lui Ceaușescu”, fiind parte dintr-un mic grup de copii selectați pentru a rosti discursuri de întâmpinare și poeme omagiale cu ocazia vizitelor cuplului Elena și Nicolae Ceaușescu în teritoriu. Povestea colegului ei Daniel Badale

*1. Proiectul Jurnal de România include până acum spectacolele Jurnal de România. Timișoara; Jurnal de România. Constanța și Jurnal de România. Sfântu Gheorghe, două scurtmetraje (My Romanian Diary și Jurnal de România. Jurnal de musulman) precum și o expoziție.*

venea din direcția „combatantului”, dat fiind că la Revoluție actorul era în armată, pe atunci obligatorie. Deși mai mult s-a plimbat cu tancul prin Capitală și a tras un singur foc și acela în gol, pe fereastră, ca să nu treacă Revoluția fără să-și folosească arma din dotare, Daniel Badale a simțit și el cum acel moment a marcat un punct de referință în viața lui, dedicată ulterior teatrului.

Cea mai cunoscută dintre toate a fost, desigur, povestea de la Revoluție a lui Ion Caramitru. Deși multe dintre detaliile acestei povești au circulat deja în spațiul public sub diverse forme, și cu toate că în unele clipe actorul își amintea prea mult că este... actor, au existat momente în care mărturia lui Caramitru a căpătat autenticitatea care este cheia reușitei acestui tip de spectacol. Detaliile din existența personală, începând cu istoria zbuciumată a familiei de aromâni din care provine, fotografiile din arhiva personală și tonul direct pe care l-a atins, după renunțarea la straturile de teatralitate acumulate în decenii de carieră, au fost fundamentele acestei autenticități.

Oana Pellea a depus mărturia poate cea mai mișcătoare a seriei fiindcă pentru ea momentul Revoluției din decembrie 1989 a coincis cu o revoluție personală, a pus punct unei rătăcirii visătoare în care tânăra fată protejată de familie se instalase fără să-și dea seama și a deschis traseul unei existențe asumate, responsabile. Dincolo de ceea ce a construit pe scenă sau în filme, dacă Oana Pellea este astăzi cine este – cetățeanul responsabil, care ia poziție publică atunci când simte că e nevoie de ea, omul întreg – asta a început atunci, la Revoluție.



*Jurnal de România.1989 • foto: Florin Ghioca*

Și totuși, în ciuda tuturor acestor elemente reușite ale spectacolului, ceva lipsește din *Jurnal de România.1989*. Impresionanta desfășurare de mijloace tehnice de ultimă oră, imaginația implicată în împachetarea spectaculoasă a acestor povești pentru ochiul și mintea spectatorului contemporan, nu pot schimba faptul că subiectul în sine a devenit în câteva luni pur și simplu caduc, perimat. Deși stă în centrul transformării societății românești în ultimele trei decenii, deși ne-a afectat viața tuturor celor care trăim în această societate, deși s-a scris enorm despre și ea și cu toate astea sunt încă multe întrebări rămase fără răspuns – așa cum corect s-a subliniat în spectacol – Revoluția din decembrie 1989 a fost „detronată” în ultimele luni de un eveniment mult mai amplu, global, care ne include: pandemia COVID-19. E imposibil să uiți că pe prima pagină a „Jurnalului României de azi”, din iulie 2020, se află cu totul altceva, iar tipul de spectacol propus de Carmen Lidia Vidu în *Jurnale* nu este deloc escapist, ci dimpotrivă, te obligă la reflecție asupra momentului. Această funcție esențială a proiectului se pierde, din păcate, cel puțin pentru moment. Teatrul actualității are și el riscurile lui.

## ENG

The new production of the National Theater in Bucharest premiered on the open air stage of the building with the audience respecting strict sanitary conditions because of COVID-19 pandemic. Romanian Diary. 1989 is part of a series conceived by theater director Carmen Lidia Vidu and this time it is dedicated to the year 1989 and the Romanian Revolution. The opening has been postponed because of the sanitary crisis and it feels rather obsolete now, that a much bigger issue is on the front page of all journals in Romania, believes theater critic Cristina Modreanu, a supporter of this kind of theater and of this series in particular.

Marian POPESCU

34



foto: Adriana Grand

Situația artelor spectacolului în dramaticile condiții de restricție la vremea nouă a pandemiei e dificil de caracterizat. Nu e numai despre *artiști și public*, e vorba despre un *mod de a fi*, perturbat nu se știe până când. Partea proastă e că, dacă toată lumea s-a gândit la *soluții*, mai nimeni nu are cum să evalueze *eficiența lor*. Vorbim de un *surogat de experiență* atunci când producțiile teatrelor, operelor, filarmonicilor sunt difuzate în live-stream, pe Youtube sau în alte moduri. Sunt două lumi *diferite*: să fii spectator pe *viu*, *acolo* sau să fii spectator al *ecranului*, *la tine*. Situația actuală dezvoltă însă – nu prea vorbim despre asta – o *disperare* a cărei geografie e necunoscută. Cum vechii exploratori care realizează că, dacă au știut spre unde merg, acum nu mai știu. Singurul lucru esențial: *supraviețuirea*.

Trăim ca spectatori în fața ecranelor, cu emoțiile provenind din limbajul eventual al altei arte, filmul, dar nu din experiența împărtășirii comunitare. Publicul ecranului, acasă, e unul familial, eventual. Producătorii de spectacol recurg la a pune în online un conținut, spectacolul filmat, care a fost conceput pe baza unei alte filosofii, urmând alte paradigme. WWW e folosit, de fapt, pentru a da accesul la *copii imperfecte*, de fapt, *bastarde*, ale originalului.

Totul pentru a permite *simulacrelor* să umple golul până la revenirea la... normalitate. Revenire greu predictibilă.

Spectatorul ecranului e un nou tip de prizonierat. *Afli* văzând imagini din acea... realitate virtuală a spectacolului. Comunicăm pe rețele de socializare despre noua experiență a absenței socializării, dar avem satisfacția beteagă a vizionării unor spectacole din toată lumea la care, *pe viu*, poate (sigur!) nu am fi avut acces. Câștigi greu un public fidel, îl poți pierde foarte ușor.

O ironie uriașă sare în ochi. Ea privește modelul care a stat, între altele, la baza construcției primelor computer. Teatrul.

Pentru că teatrul este o artă a reprezentării în fața unui public a unui mesaj, a unui tip de informație, ea se revendică de la principiul *interacțiunii*: în absența unui public, actul reprezentării nu există. Actul teatral și conotațiile sale sînt la baza elaborării *interfețelor* odată cu apariția sistemului Apple Macintosh. Într-un studiu extrem de interesant la acea vreme, Brenda Laurel<sup>1</sup> notează principiile esențiale ale noii filosofii a relației Teatru-Computer care a dus la integrarea paradigmei teatrale atît în sistemul de educație la nivelul colegiilor și în universități bazat pe interacțiunea om-computer, cît și în domeniul teatrului ca modalitate de creație.

Ideea că Teatrul și Computerul ar avea ceva în comun pare o blasfemie pentru mulți creatori de teatru. Scriam despre asta acum două decenii<sup>2</sup>. Ce pot avea

1. Brenda LAUREL, *Computers as Theatre*, Addison-Wesley Publishing Co., Reading MA, 1993 (ed. originală 1991), pp. 12-18 corespondând cu autoarea pe la sfârșitul anilor 90, în vederea traducerii în română a studiului său, mi-a scris: "Cred că e deja depășit!"

2. Marian POPESCU, "Utopia lui Craig și Teatrul pe computer", în *Secolul XX*, nr. 4-9/2000

în comun *actorul* evoluînd *live* în fața unui public și computerul creat de om pentru alți oameni? Sînt mai multe elemente. Laurel are în vedere categoriile folosite de Aristotel și listează Acțiunea, Caracterul, Gîndirea, Limba, Melodia (Modelul) și Spectacolul (Punerea în scenă) ca fiind fundamentale pentru interacțiunea om-computer aproape în același fel în care spectacolul de teatru e gîndit în relație cu „utilizatorii” (publicul). *Interfața* cuprinde ceea ce apare pe ecranul computerului, elementele de hardware și driverele lor. Ca și teatrul, computerul este bazat pe ideea de „spectacol” (performance). O parte a magiei spectacolului este realizată cu elemente tehnice (driverele) pe care publicul, la fel ca și utilizatorul computerului, nu le vede. Interacțiunea actor-tehnică scenică este mai puțin importantă pentru public. Pentru publicul de teatru contează, cum spune Laurel, acțiunea de pe scenă: la fel, în fața computerului, tot ce contează e *ce vezi și ce auzi*. Computerul poate însă să faciliteze utilizatorului participarea la acțiunea scenică, ceea ce în teatru se întîmplă fie numai prin reacția propriu zisă, fie ca în cazul *happeningurilor* sau al interacțiunii provocate de actor care solicită direct unui spectator sau mai multora *intrarea în joc*. Iată că situația actuală ne face încă și mai dependenți de computer, de online, pentru a nu pierde legătura cu o lume, a artelor spectacolului, în derivă acum. *Viul* nu mai e „acasă”, s-a mutat în online-ul de acasă. Dacă computerul și tehnicile multimedia au determinat formule noi, creative de spectacol, prizonieratul online-ului le va anihila. De va dura mult, planeta teatrului va fi una ce se va îndepărta de noi ca o lume știută cândva.

ENG

Marian Popescu writes in his column about the similarities between theater and Apple Macintosh system, as explained in a study by Brenda Laurel underlining the new philosophy "theater-computer". While the idea that theater and computers can have something in common is still a blasphemy for local theater people, the author reinforces that the need for interaction can take many forms, as it has been proved in the recent isolation everyone was forced to respect this spring.



# Precaritate de cursă lungă sau Teatrul independent nu contează!

Mihaela MICHAILOV

35

În urmă cu cinci ani, directorul Teatrului Național din București făcea următoarea afirmație: „Haideți să spunem lucrurilor pe nume. Acești tineri, numiți independenți, sunt de fapt șomeri”. Anul trecut, într-o discuție pe care am avut-o cu Ministrul Culturii Daniel Breazu, l-am auzit susținând următoarea poziție: independenții nu vor, de fapt, să se angajeze, preferă să fie mai „artiști”, să nu aibă un program fix. Cam asta înțelegea Ministrul Culturii din statutul de independent. Când l-am întrebat dacă știe câte teatre scot posturi la concurs pe an și câte posturi, a spus: „ei, lăsați!”. Lipsa de competență și cunoaștere a unui sector constant precarizat este recurentă și epuizantă. Cei care ajung în poziții culturale cheie nu înțeleg ce înseamnă, de fapt, să funcționezi într-o structură independentă, care sunt problemele de fond cu care colectivele independente se confruntă, care sunt raporturile cu spațiile în care activează. Propunerile relevante, venite din partea unui minister incapabil să genereze transformări esențiale, structurale, nu reușesc să se impună. Lipsesc răspunsuri substanțiale: cum e gândită o strategie națională privind necesitatea și vitalitatea culturii?; cum e gândită o rețea de susținere a culturii independente, care ar deveni funcțională dacă ar angaja planuri multiple de acțiune? Din păcate, miniștrii culturii habar nu au cum e organizată cultura independentă și cât de importantă a fost aceasta, social și educațional, în ultimii ani. Habar nu au care sunt lipsurile flagrante cu care se confruntă, ce înseamnă să fii lucrător/lucrătoare independentă, cum trăiesc și cum lucrează independenții, fără o plasă

de siguranță socială, de la un proiect la altul, fiindu-le călcat în picioare statutul și minimizez drepturile.

Nenumăratele apeluri, nenumăratele luări de poziții ale sectorului independent au rămas în aer. Actuala criză sanitară a demonstrat, mai mult ca niciodată, cât de costisitoare, material și emoțional, e această insecuritate de cursă lungă. Cât de apăsătoare poate deveni într-un context care produce oricum instabilitate și angoasă. Cultura independentă în România e copilul anxios care devine adultul frustrat și blazat. Care nu-și poate gândi supraviețuirea decât în respirații scurte, guri mici de apă. Cultura independentă în România o ia, cu fiecare nou ministru, de la capăt, legitimându-se, dovedind, reafirmându-se, într-un climat amnezic și blocant. Pandemia a accentuat ceea ce știam: în momente de criză, cei vulnerabili devin și mai vulnerabili. În momente de criză, nesiguranța pulverizează cadrele oricum friabile. Pentru mulți independenți, indemnizația oferită a fost o soluție salvatoare (printr-o ordonanță de urgență, toți cei care au lucrat ca persoană fizică autorizată sau au avut contracte de drepturi de autor și nu au mai putut să-și desfășoare activitatea pe perioada pandemiei, au putut primi, completând o declarație pe propria răspundere, până la 75% din salariul mediu pe economie). Procedura de acordare a indemnizației a avut, desigur, punctele ei chestionabile, dar a fost singurul ajutor într-o perioadă lipsită de resurse. Dacă acest tip de ajutor nu va fi continuat, rămâne un răspuns singular la un moment de criză majoră. De fapt, el ar trebui permanentizat



tocmai pentru că sectorul independent se află în criză de ani buni și încearcă, cu obstinație, să reziste și să-și continue acțiunile într-o cultură care-l periferizează permanent, delegitimându-l și ignorându-l. Pe 1 iulie, guvernul a anunțat programul de relansare economică. O relansare care fentează cultura independentă, în ciuda unei întâlniri cu Ministrul Culturii, Bogdan Gheorghiu, și cu Raluca Turcan, vicepremier, în care reprezentanți și reprezentante ale culturii independente au prezentat nu doar problemele cu care se confruntă sectorul, dar și posibile soluții. În contextul în care, în ultimii ani, dispar spații în care producțiile independente pot deveni vizibile, în contextul în care apar tot mai multe asociații și colective cărora le este destinat un singur fond la care pot aplica – AFCN –, guvernul decide că operatorii culturali din mediul asociativ și privat, lucrătoarele și lucrătorii independente/independenți, spațiile care se luptă să nu se închidă nu merită nicio atenție, reafirmându-și disprețul, necunoașterea și incompetențe, cu prețul destabilizării unui întreg sector. E adevărat, nu pentru prima oară!

ENG

Reflecting on the working conditions of the independent artists, Mihaela Michailov reminds us a couple of irresponsible reactions from theater people and ministers of cultures proving their lack of interest for the independent sector very much hit by the actual crisis. Refusing to understand the particularities of their functioning model, despite many advocacy attempts, the authorities contribute to prolonging the precarity of the independent artists without even showing any remorse.

# (R)Evoluție

– Jurnal de dramaturg fără frontiere

36

Saviana STĂNESCU



Ce aş putea să scriu pentru o rubrică de arte performative în New York pe timp de pandemie? Practic, toate teatrele s-au închis între 12-14 Martie 2020, spectacolele care umpleau sălile mari de Broadway și off-Broadway s-au anulat ori s-au amânat pentru anul viitor. Artiștii, studenții, profesorii s-au mutat pe Zoom. Multe teatre și-au mai deschis porțile doar pentru a oferi adăpost protestatarilor *Black Lives Matter*.

Pot totuși să povestesc ce am făcut eu în ultimele luni, ca dramaturg și ARTivist care se implică în viața societății în care trăiește.

Știu că orice cuvânt ce amintește de activiștii (propagandiști) din perioada comunistă are puternice conotații negative în România. Aici la New York însă, nu poți să fii un intelectual, un scriitor, un artist care se respectă fără să fii ACTIV în zona ideilor progresiste, fără să te implicii în evenimente care subliniază rolul catalizator al artei în dezvoltarea societății contemporane în spiritul/direcția echității și incluziunii. Înțeleg de ce în România mulți oameni ignoră cărți sau dezbateri despre rasism și anti-rasism, „fragilitate albă” (*white fragility*), feminism, probleme LGBTQ+, *ageism* (discriminarea pe bază de vârstă), etc. Sună a limbă de lemn, ne amintește că noi am făcut o revoluție tocmai ca să scăpăm de propaganda comunistă, noi „știm” deja ce înseamnă comunismul, l-am trăit,

nu poate aduce nimic bun, etc, etc.

Se etichetează drept „comunistă” sau „corectă politic/politically correct” orice discuție despre echitate socială. În România, societatea de consum, capitalistă, e încă idealizată de mulți. Problema e că se aplică acești termeni învechiți și se operează cu o dihotomie comunism-capitalism care e depășită azi. După ce trăiești în America aproape 20 de ani ca mine, după ce studiezi și lucrezi aici ca scriitoare și profesoară ce vine dintr-o altă țară, dintr-o altă limbă, realizezi că sunt încă prejudecăți puternice și discriminare sistemică împotriva celor care sunt diferiți ca rasă, clasă, etnie, naționalitate, religie, orientare sexuală, gen, abilitate fizică, etc.

Ideea progresistă – pe care și eu încerc să o articulez și susțin – este că identitatea multiplă merită apreciată și celebrată. Nu în sensul asimilării la cultura predominantă, ci al înțelegerii și aprecierii MULTIPLICITĂȚII identitare. Mulți dintre noi avem rădăcini în alte culturi, trăim într-o țară diferită de cea în care ne-am născut – aceasta e noua normalitate globală. Diferența trebuie văzută ca un atu, nu ca un stigmat. A avea rădăcini locale și naționale și globale e un plus de valoare în această lume interconectată și tehnologizată.

Am încercat, așadar, să văd și partea folositoare a pandemiei, am sperat – și încă mai sper – că noul *Zoomivers* va aduce o diversificare implicită a ofertei teatrale/artistice americane. Îmi doresc ca estetici diferite să își facă loc în teatrul mainstream american și Broadway-ul (unde producătorii/investitorii sunt în majoritate albi și bogați) să înțeleagă că experimentele artistice contează, formele dramatice neconvenționale sunt binevenite, spectacolele străine pot avea succes commercial, dramaturgii cu rădăcini în mai multe culturi pot străluci și pe Broadway, care nu degeaba se numește *The Great White Way* (Marele Drum Alb).

\*\*\*

În România mi-am început cariera de jurnalistă la începutul anilor 90 cu articole despre dărâmarea statuilor lui Petru Groza și Lenin. Iată că am parte de o nouă (r)evoluție aici în SUA... sau poate că e o (r)evoluție globală...

Ce am făcut în sensul asta în timpul pandemiei ca dramaturg? Am scris o piesă scurtă *Zoom Birthday Party* despre o familie de români împărțiați prin lume. A fost produsă online împreună cu alte cinci piese internaționale.

Am re-imaginat povestea *Hainele Împăratului* pentru Teatrul Hangar. Am făcut-o relevantă politic, satirizând culisele puterii și aducând în prim plan tragi-comedia lucrătorilor străini. Monodrama mea *Don't / Dream* a fost prezentată ca piesă radio împreună cu alte două texte scurte selectate de *American Slavery Project*. Am conceput acest monolog poetic în așa fel încât să poată fi jucat de actrițe de orice culoare/etnie. A fost prezentat și la Royal National Theatre din Londra și pe alte meridiane.

Ca ARTivist, am produs la Nuyorican Poets Café din East Village o seară (virtuală) de monologuri ale femeilor imigrante: *Liberty's Daughters*, centrată pe dramaturgi de sex feminin care au peste 40 de ani. Actrițele și scenaristele de vârstă medie de la Hollywood (și nu numai) sunt încă puternic afectate de intersecția dintre *sexism* și *ageism*.

În acest caz am dorit să folosesc cuvântul imigrant pentru că am fost susținută de *Immigrant Heritage Month*, o inițiativă anuală a primăriei orașului New York.

Iată că articolul acesta a devenit un fel de jurnal pe timp de pandemie, o mărturisire fără frontiere a unui dramaturg transglobal cu o istorie personală care continuă să atragă revoluții mai mari sau mai mici... Un jurnal de (R)Evoluție.

ENG

Saviana Stanescu reports from New York and instead of writing about new Broadway and off-Broadway productions, as usual, she keeps a professional diary as a playwright and ARTivist during unprecedented Pandemic times.

# Feedback în vremea izolării:

## câteva idei utile pentru realizarea portofoliului de actor

Florentina BRATFANOF

37

Cum o parte esențială a directorului de casting este să vadă actorii la lucru și cum sesiunile de casting față-în-față nu au mai fost posibile în vreme de izolare (10 martie – 15 mai 2020), am organizat o serie de consultări scrise pentru actorii care foloseau timpul acela ca să își pună la punct portofoliul. Cred în continuare foarte mult în scrierea feedback-ului și nu în întâlnirile comune online, căci uneori este mai important ca actorul, dacă se simte inspirat de feedback-ul primit, să poată relua în singurătate ideile vehiculate și să aibă o bază de refacere/modificare a materialelor sale de prezentare.

Procesul de feedback a fost organizat după mai multe coordonate:

Gama materialelor trimise a inclus de la fotografii, la formatul de CV, la materiale video (self tape-uri, monoloage, scurtmetraje etc).

Un punct foarte important este prezentarea nivelului de actorie. Un director de casting este un observator activ al muncii actorilor, fie în spectacole de teatru sau performance-uri, fie în proiecte cinematografice de orice fel. Așadar, la nivel de actorie, metoda *Creating Characters* dezvoltată de Susan Batson este cea pe care o folosesc în continuu în procesele mele de casting, o metodă cu care am lucrat inițial în 2013 pentru castingul filmului *Touch Me Not* al Adinei Pintilie.

Orice feedback l-am dat cu titlul de *work-in-progress*, nu îmi fac păreri definitive despre munca unui actor pe baza materialelor trimise. Deseori le propun actorilor să îmi retrimită monoloagele filmate și mă bucur când aceștia o fac și rezultatele sunt mai bune decât ce mi-au trimis inițial.

După acest proces de consultare

și e-mailuri extinse, mi-am dat seama că foarte multe din ceea ce le scriu actorilor se repetă într-un procent mare, așadar iată mai jos unele concluzii care pot ajuta oricărui actor sau oricărei actrițe care își pregătește portofoliul. Concluziile nu au caracter de adevăr absolut, dar se bazează pe experiența mea în procesele de casting pentru proiecte diferite.

### Fotografii

Prefer fotografiile cu lumină naturală, blândă pe față, care arată actorul/actrița cu atitudini diferite. Aici este esențial ca fiecare actor să aibă cel puțin un portret, o fotografie la plan mediu și una în plan întreg. Pentru actori fără experiență de filmare sesiunile foto cu un fotograf profesionist pot fi un adevărat training de poziționare în fața camerei, de observare a rezultatului și a efectelor comunicării cu un om obișnuit să fie în spatele camerei. O regulă esențială este ca aceste fotografii să fie refăcute o dată la 6 luni, maxim un an, mai ales dacă intervin modificări la nivel de look.

### CV/Bio

Un director de casting ține cont să regăsească în CV și dimensiunile fizice ale actorilor precum înălțime și greutate, dar și abilitatea de a șofa. De exemplu, dacă este un proces de casting în care se știe că în film vor fi cadre largi, cu foarte multe scene în care personajele sunt filmate în picioare vorbind, mergând etc., la plan întreg, este esențial ca actorii sau actrițele propuse să aibă înălțimile menționate de către regizor sau scenarist, după caz. Acest detaliu mai degrabă tehnic decât artistic devine esențial în alegerea celor mai bune opțiuni de casting, în funcție de proiect și de alegerile artistice. În plus, CV-ul ar trebui să conțină orice workshop/atelier/curs făcut de actor/actriță și care l-a inspirat. Aici este vorba



foto: Ilina Schileru

nu numai de workshopuri de actorie, ci și pentru dezvoltarea abilităților de dans, voce, instrumente muzicale, sport etc.

### Video

Un material video inclus în portofoliu poate fi ori o prezentare, ori un monolog filmat sau un *self tape* pe care actorul/actrița l-a făcut pentru un proiect și consideră că îl/o reprezintă, ori un showreel (diferite fragmente din proiectele deja filmate). De obicei, aici este nevoie de foarte multe alegeri, dar de fiecare dată actorul trebuie să își răspundă la întrebările:

se vede suficient tot ceea ce am făcut sau știu ce fac?

cât mă reprezintă ceea ce a rămas filmat?

ce altceva aș putea să mai arăt despre munca și preocupările mele artistice?

Dacă actorul nu are încă proiecte cinematografice din care să poată crea un showreel sau niciun monolog filmat, poate alege să lucreze ceva în fața camerei. Sfatul meu constant trimis către actori în perioada asta este să lucreze un personaj de care ei se simt foarte apropiați, afectați, care înseamnă ceva pentru ei, căci un personaj care îi implică are toate șansele să fie mai puternic.

### ENG

While in isolation, casting director Florentina Bratfanof has been busy organizing online trainings with actors and giving feedback to help them create a professional self-tape. Bratfanof advises all actors to take this time to perfect their online presentations, very useful as a first step towards being cast in a new film.



# Când un virus ne strică planurile

Oltița CÎNTEC

38



O dată la două săptămâni, aceasta a fost durata care ne-a ritmat viețile publice și private de când planeta s-a închis din cauza unui nou virus. Ciclurile naturii, pe care omul încearcă să o controleze într-un gest de aroganță a speciei superioare, fără să înțeleagă că intervenind prea mult afectează echilibrul profunde, ciclurile naturii, deci, și, foarte probabil, și ceva hazard, ne-au așezat în fața unei noi confruntări. Adversarul e microscopic, dar redutabil, încă puțin cunoscut biologilor și medicilor, iar strategiile de apărare sunt cam aceleași dintotdeauna: evitarea aglomerărilor, igiena mâinilor, purtarea unei măști. Reguli elementare de igienă, adică, pentru a limita răspândirea SarsCov2.

Adaptarea și capacitățile personale de a le amorsa au făcut ca pentru unii izolarea și relaxările ulterioare să pară mai blânde, suportabile, mai ales că sunt temporare. Sunt cei care le-au abordat constructiv. Pentru alții, schimbarea a părut inacceptabilă, au privit-o cu nejustificată revoltă, au căutat explicații obscure acolo unde nu erau și s-au încăpățânat să creadă în ele, s-au lamentat continuu. Omitând că situațiile

complicate generează oportunități. Dacă te pricepi să le fructifici.

Deși e caracterizată prin definiție de creativitate, breasla teatrală s-a animat doar pe focare, ca să folosească un cuvânt care a ținut agenda zilei. Mediul electronic a devenit o imensă scenă unde s-au jucat de toate și de peste tot, deschizând granițele fizice. Cei mai curajoși și-au suflecăt mâncile, au stimulat inspirația și s-au pus pe treabă. Radu Alexandru Nica (regia), Andu Dumitrescu (video) și Vlaicu Golcea (design sonor) au oferit publicului un produs estetic ce mixează, în spiritul timpului, mijloace teatrale și filmice. *Pool (no water)* de Mark Ravenhill s-a repetat de la domiciliu, în regim de tele-muncă, așa cum recomandă autoritățile sanitare. A ieșit un foarte interesant videoart ai cărui protagoniști sunt actorii Teatrului Maghiar de Stat din Cluj Napoca, producătorul.

Bobi Pricop a lucrat la Reactor de creație și experiment din același oraș *Exeunt*, în cadrul unui program gândit cu mult înainte de pandemie, „Postuman. Abordări performative”, ce urmărește efectele evoluției tehnologice asupra umanului. Concomitența în timp și



Marius Turdeanu în *Autobahn*, regia Andrei și Andreea Grosu

spațiu a artiștilor și a publicului a fost acum intermediată tehnologic, suplinind formula clasică, de reunire într-o sală de spectacole. Fiecare *streaming* era urmat de discuții pe *chat* cu spectatori.

O formulă inedită, un foileton teatralo-filmic, a venit de la Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu. *Autobahn* al lui Neil LaBute a luat forma unui serial cu șapte episoade oferite publicului zilnic, în ultima parte a Festivalului Internațional de Teatru Sibiu (FITS) derulat online (12-22 iunie). Andrei și Andreea Grosu, realizatorii foiletonului, au lucrat cu actorii în echipe de 1, 2 sau 3, scenograful Vladimir Turturică a mobilat cu elemente de sugestie spațiul de joc – habitaculurile unor autovehicule, când în trafic, când staționând, Alexandru Condurache a făcut filmările, iar noi, spectatori, ne-am delectat privind istoriile acestea de viață frustă.

Și dacă tot am ajuns la public, ce-a făcut acesta? Publicul captiv a dus dorului teatrului și al socializării prin cultură. A așteptat cu nerăbdare și responsabilitate primele întâlniri, cele din amfiteatre *open air*, parcuri, grădini și pe unde se poate juca cu respectarea normelor sanitare. Până la marea reîntâlnire din incinte, cu privitori mai puțin, pentru a evita contagiunea, cu soluții de distanțare și pentru artiști și pentru fani. Și cu mult, mult mai multă emoție decât altădată.

PS: În momentul predării textului, încă nu se ajunsese la relaxarea pentru spectacole prezentate în incinte. Sper sincer ca până la publicare și până îl veți citi, să reintrăm și-n săli. Depinde de noi toți.

ENG

Oltița Cîntec writes about the virus that stopped theater in its tracks. She is praising those artists who have found the energy and creativity to adapt to the new conditions and offer online productions to an audience very much in need of theater, no matter the form.

## Act 1. Scena 1

Singurul lucru pe care îl stabiliserăm la începutul lui martie despre noua producție era modul în care vom plasa spectatorii și cum vom interacționa cu aceștia. Începusem lucrul la un spectacol al cărui titlu provizoriu era „Crize”. Ne refeream la crize personale în primul rând: criza de identitate, criza vârstei, criza profesională, criza familială, criza locuinței. Aveam și o listă mare de alte posibile subiecte. Pe această listă aveam și o criză pe care, până la urmă, am decis că o scoatem că „prea e trasă de păr”: criza de măști din farmacii.

## Act 1. Scena 2

Câțiva colegi anulară activitățile cu public. Unii și repetițiile. Am zis să ne conformăm și noi. Am anulat o repetiție la WASP cu gândul clar că recuperăm în săptămâna care urma. Iar săptămâna următoare... a apărut cuvântul „pandemie”, pronunțat mai întâi de cineva de la Word Health Organisation. În câteva zile am mai învățat un cuvânt nou în engleză „lockdown”. Astora li s-au alăturat câteva expresii în română: declarație pe propria răspundere, ordonanță militară, distanțare socială, stare de urgență, curbă pandemică... Evident, următoarea întâlnire n-a mai avut loc.

## Actul 2. Scena 1

Dacă până în momentul ăla îmi permiteam luxul de a face un spectacol în care să pun în discuție utilitatea de a face teatru (și să găsec destui oameni interesați să vadă producția), un singur cuvânt, „pandemie”, m-a pus/ne-a pus în situația de a analiza pe propria piele această utilitate a teatrului. Ce rost mai avem noi când lumea se confruntă cu o problemă de viață și de moarte? Suntem niște clovni a căror misiune e de a distra(ge) atenția celolalți pentru câteva minute de la problemele importante? Însă a mai

apărut o problemă: supraviețuirea. Nu aia artistică, ci aia concretă. Ce faci când trăiești exclusiv din teatru? Iar când ești „independent”, n-ai nici măcar posibilitatea de a intra în șomaj tehnic? (Aici, ajutorul ăla de la guvern pentru unii a fost chiar ieșirea din foame. Și nu e o figură de stil).

Pentru proiectul ăsta al nostru aveam bani de la AFCN. Asta venea cu un nou set de probleme. Ce fac, dau banii înapoi? E clar că proiectul nu se poate desfășura așa cum am descris acolo, cu reprezentații și turneu. Așteptăm până la toamnă să vedem cum s-or mai desfășura lucrurile? Dar dacă nici atunci nu vor exista spectacole?

## Actul 2. Scena 2

Ne dă voie AFCN-ul să facem online? Ne dă. Dar ce facem? Entertainment? Pretext de socializare?

Un pic din amândouă. Până la urmă criza ne-a prins lucrând la un spectacol despre crize. Hai să o folosim...

Așa că au urmat „repetiții”. Pe Zoom. O oră – două în care ne povesteam ce a mai făcut cățelul și pisica, ce am scris în „declarație”, întâmplări cu poștași, curieri, casiere, vești despre întâlniri „subversive” la care au participat oameni peste limita admisă (CINCI!), poze cu case dărâmate de copiii din dotare, povești despre întâlniri la distanță în parcări, recomandări de seriale... cam orice, mai puțin ceva legat direct de viitorul spectacol. Și după două ore de stat pe Zoom ne simțeam toți de parcă am fi alergat la maraton. Până când... cu presiunea că ieșim din criză și noi încă n-am făcut nimic, am scris textele și am asamblat „spectacolul”. În patru zile.\*

## Actul 3 Scena 1

Duminică seară. Avanspremieră. Am chemat în fața calculatoarelor și smartphoanelor doar prietenii. Eu am părăsit chat-ul pe la 9.30.



foto: Athena Dumitriu

La 11.30 primesc un mesaj că oamenii sunt încă conectați. Se inventase o nouă formă de socializare: băuta pe Zoom.

## Epilog

Pe 14 aprilie, cu o zi înainte de ieșirea din stare de urgență, „am dat” ultimul „spectacol”. În Homefest. Nu cred că ar mai fi fost cineva interesat după. De atunci mă tot întreb ce a fost aia? Probabil ați observat că, de fiecare dată când am scris cuvântul „spectacol”, am folosit ghilimele. Film nu a fost. Teatru n-a fost. (Deși într-un fel a respectat câteva dintre caracteristicile acestuia: a fost live, a fost despre problemele momentului și cu mijloacele de expresie ale momentului, a fost o chestie care a ținut cont și s-a reinventat, în fiecare seară, în funcție de spectatori). Dacă mă întrebați, eu o numesc: „o chestie online”. Poate reușim cândva să refacem și „chestia offline” de care ne apucasem.

*\* Nici nu cred că existați/ Un spectacol de Robert Bălan, Mihaela Alexandra Dancs, Carmen Florescu, Cinty Ionescu, Jean – Lorin Sterian/ Producător: Asociația Art No More/ Proiect co-finanțat de Administrația Fondului Cultural Național*

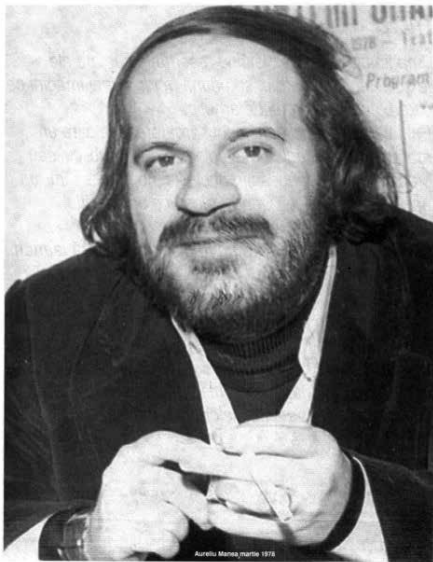
## ENG

Using a play structure with different acts and scenes, director Robert Balan is trying to recall the experience of creating a new production online in a time going against creativity and collective working. Something online – is the title of his article, as it is difficult to identify what is the result of this enterprise.

# „El condor passa” prin înălțimile senine

Cu gândul la Aureliu Manea

40



Aureliu Manea, martie 1978

Actorul Vladimir Brânduş, apropiat colaborator al regizorului Aureliu Manea, rememorează momente semnificative pentru atmosfera și procesul etapei de laborator trăite ca actor la Teatrul de Stat din Turda în perioada 1970-1975. A scris în repetate rânduri despre acești cinci ani de actorie de la începutul carierei sale, definiții pentru formarea sa ca viitor scriitor și regizor în preajma prietenului și mentorului său Aureliu Manea. Scrierile sale ulterioare rememorează în cronologia spectacolelor turdene câteva din reperele estetice ale concepției despre teatru a lui Aureliu Manea. Versiunea integrală a acestui interviu se regăsește în anexele tezei de doctorat „Aureliu Manea – un destin teatral” susținute de Narcisa Pinteau în 2016 (sub îndrumarea Mirunei Runcan) la Facultatea de Teatru și Televiziune a UBB Cluj. Vladimir Brânduş, decedat între timp, i-a acordat interviul autoarei tezei în 6 februarie

2013, la Düsseldorf. Pe numele său real Thomas Brandsdörfer, Vladimir Brânduş s-a stabilit în Germania în 1980 și a revenit în țară după 1990. În stagiunea 1999-2000 a regizat la Teatrul de Stat Turda spectacolul „Nașterea și moartea elogiului – omagiu lui Aureliu Manea”, un gest de fidelitate față de prietenul său, retras din viața teatrală, pe care cu căldură îl numește Rică. Am descoperit interviul în munca de documentare pentru articolul dedicat regizorului Aureliu Manea ce urmează să apară în „Dicționarul multimedia al teatrului românesc”. Am considerat important pentru arhiva documentelor despre spectacolele lui Aureliu Manea să publicăm în premieră o formă editată a interviului original, cu acordul autoarei Narcisa Pinteau căreia îi mulțumesc pentru caldă colaborare.  
(Oana Cristea Grigorescu)

\*\*\*

**Narcisa Pinteau: Prima dumneavoastră colaborare s-a produs la Turda, cu spectacolul Tigrul.**

**Vladimir Brânduş:** Eu îl cunoșteam pe Rică din facultate, el era la regie în anul IV, eu la actorie în anul I, într-o facultate în care, dacă aveai noroc, nu trebuia să le lustruiești pantofii celor din anul IV. I-am văzut unele examene de regie din anul IV, căci în anul V examenul lui de diplomă, *Rosmersholm*, a fost montat într-un teatru profesionist (la Sibiu n.red.). Până în anul IV, studenții-regizori își dădeau examenele pe scenele din școală. La examenele lui Rică Manea sau ale lui Andrei Șerban (erau colegi) era așa de multă lume încât noi, cei din anul I, trebuia să stăm pe hol să vedem spectacolul peste capete, prin ușa deschisă. La examenele lor veneau toți studenții, inclusiv viitorii operatori și regizori de film, era ceva de vis. Se făceau pariuri care era mai bun, Rică sau Andrei Șerban.

Viorel Știrbu, directorul Teatrului din Turda unde fusesem eu repartizat, îl convinsese pe Manea să vină la Turda și așa m-a momit și pe mine să mă prezint la post, cu toate că aveam deja derogarea în buzunar. Întâlnirea mea cu Viorel Știrbu s-a întâmplat la București prin martie, eu eram într-o iubire mare și i-am zis, „uite ce e, vin, dar nu mâine și nici săptămâna viitoare.” În luna mai m-am întâlnit cu Rică în fața Teatrului din Turda. Era soare, era frumos, parcă vremea prevestea ceva foarte bun. Rică Manea îmi zice cu o anume timiditate „Mă bucur să vă cunosc, îmi aduc aminte de dumneavoastră, erați însă într-un an mai mic”. Foarte repede am devenit pentru el Tomuleț, iar el pentru mine Rică. În scurt timp am priceput că acest om are nevoie de un fel de zid de apărare în jurul lui. Era bolnav, era foarte sensibil. Cu o singură vorbă îl puteai răsturna ca pe o mașină cu roțile în sus. Noi, cei care îl menajam, formam o mică armată de „protectori psihologici” ai lui, iar Rică ne-a iubit foarte mult. Avea nevoie în jur de oameni drăguți și calmi, buni și blânzi, toleranți. Pentru prima colaborare Știrbu ne-a spus: „Măi băieți, eu vă dau o piesă și pe nevasta mea. Piesa se numește *Tigrul* de Murray Schisgal, citiți-o. Pe nevastă-mea o s-o cunoașteți mâine, poimâine”. Ne-a dat piesa, scena teatrului, regizorul tehnic și pe nevasta sa. Ovidiu Cosac, regizorul tehnic a devenit apoi prietenul nostru apropiat. Trupa era plecată în turneu, nu era nimeni în teatru. A început munca într-un fel cum eu n-am crezut că se poate pe lumea asta! Noi doi, eu cu Rică, am locuit întâi în teatru, pe urmă în cartierul Opreși. Purta discuții interminabile mult peste miezul nopții, iar Rică îmi zicea: „Haide să încercăm cum ar fi pe scenă ideea asta?” Dădeam telefon după Elena Jitcov, și directorul Știrbu, soțul ei, o aducea pe „Jitcoveasa” cu mașina, noaptea, la repetiții. Așa am lucrat la *Tigrul*, fără program fix de repetiții. A fost o emulație cum n-am crezut că poate exista. Știrbu era entuziasmat,



noi toți la fel. Eram deja în iunie. Știrbu, însă, nu ceruse aprobare la Ministrul Culturii să se pună piesa, deși repertoriul trebuia aprobat de minister. Ceruse însă aprobarea să mergem la București cu spectacolul la câteva zile după premieră, la Comedie. Nu știu cine a șoptit că în spectacol sunt scene care nu convin eticii din epocă. Personajul feminin, Gloria, e răpită din lumea ei burgheză de Ben, personajul interpretat de mine, care o terfelește, dar nu o violează. Cei doi se îndrăgostesc și, în spectacol, libertatea e foarte frumos exprimată prin gest, prin Statuia Libertății, și prin cântecul *American Woman*. Rică aducea astfel un omagiu femeii americane, care prin dragoste înțelege lumea *de jos* și nu o respinge cu totul. Aici s-ar putea să fi fost necazul. Orientarea „convenabilă” ideologiei în vigoare atunci, și poate chiar și intenția lui Schisgal, era ca personajul, venind din societatea americană burgheză, trebuie terfelit și violat. La vizionarea din teatru a fost doar directorul Știrbu. Cineva însă a ciripit, ministrul nu a dat aprobarea de turneu și nici de premieră, dar Știrbu a forțat și a dat premiera. A chemat public, și, ca prin farmec, a venit extrem de multă lume, toată intelectualitatea Turzii. Circulau probabil zvonuri, transpirase că noi urma să mergem la București. La aplauzele de final publicul nu plecă și aprindea făclii: brichete, hârtiuțe... După premieră Știrbu a insistat să plecăm în turneu. Camionul cu decorul, cred, plecase la București, dar nu și autobuzul cu noi, actorii. În ziua spectacolului bucureștean tot IATC-ul era în fața Teatrului de Comedie. S-a întâmplat o mică „demonstrație”, se auzea ca o șoaptă timbrată „Cui i-e frică de Aureliu Manea?”, „Vrem spectacolul, vrem spectacolul!”. Studenții de la teatru pe care îi cunoșteam mi-au spus că au așteptat în fața Teatrului. Noi eram la Turda, decorurile sosiseră, dar poliția nu a venit. Probabil că regimul nu a dorit o escaladare a situației.

**N.P.: Practic, era un spectacol-manifest? Rică spunea despre spectacol că singura lui temă e libertatea.**

V.B. Da, manifest. Îmi aduc aminte o replică, o „șopârlă”: „Spațiul cosmic, spațiul cosmic, mie îmi ajunge cât mă sufoc aici!”. Iar pe cuvântul aici era pus accentul în mod pregnant; sensul devenea, mă sufoc aici la Turda, aici în România, nu la New York. Sigur, tema spectacolului era libertatea. Ben îi răpește libertatea femeii dar, în fond, amândoi suferă de lipsa libertății. Și această suferință se referea nu numai la America, ci și la noi. Asta a fost povestea *Tigrului*, care s-a jucat o singură dată, la premiera de la Turda. După *Tigrul* am luat cu toții vacanță. Eu m-am dus la Ploiești, Rică la Cluj, ne-am reîntâlnit în toamnă și am făcut spectacolul *Roata în patru colțuri*.

**N.P. *Roata în patru colțuri* de Valentin Kataev, premiera în decembrie 1971, scenografia Paul Salzberger. Aveai rolul Emilian Cernozemni.**

V.B. A fost un monument de spectacol, un monument! Rică punea mare accent pe lectura la masă, după o metodă foarte interesantă: la început te punea să citești alb. Te întorcea de atâtea ori până citeai textul sec. Foarte târziu, după ce am ajuns să scriu eu însumi, am înțeles că astfel voia să ne provoace creativitatea. Asta a fost prima lecție primită de la Rică: să nu te grăbești, să lași subconștientul să lucreze, să nască expresia care va urca la suprafață într-o zi, în mod spontan. Abia apoi poți, și chiar trebuie, să dozezi expresia, să o cizelezi, să o integrezi stilistic în structura întregii opere, sau poate chiar să o respingi. Marea lecție pe care am învățat-o de la Rică e că nu trebuie să-ți forțezi spiritul să nască pe loc o expresie artistică. În artă, micile diamante apar din subconștient dacă nu îl forțezi, ci doar îl ațâți, sau mai exact, îl exciți.



Florina Cercel și Ovidiu Iuliu Moldovan în *Anotimpurile de Arnold Wesker*, regia Aureliu Manea - 1969 • foto: Arhiva TNTm

**N.P. Rică zicea despre *Roata în patru colțuri* că a fost un spectacol important în care a introdus pentru prima dată lungi pauze și acțiuni multiple în scenă. Un spectacol care împinge personajele spre caricatură.**

V.B. Rică m-a dezvățat de actorie la *Roata în patru colțuri*. El spunea despre mine că sunt un foarte bun actor; actorul lui preferat, alături de Ovidiu Iuliu Moldovan. În epoca aceea primisem amândoi locuință în Opreșani, el stătea cu un etaj mai sus. O nenorocire de locuință, dar a fost o perioadă de emulație spirituală fantastică pentru mine. Atunci am citit, împreună cu Rică, Kant, *Critica rațiunii pure*, și discutam până noaptea târziu. Atunci l-am auzit pentru prima dată cerându-mi părerea despre scene în care nu apăream. Fiecare naștea spontan câte o idee cu care ne „jucam” apoi. De fapt, mă momea spre regie. În vremea aceea scenograful Paul Salzberger venea și stătea câte 10 zile cu noi să lucrăm. Discutam toți trei. După *Roata*, a urmat *Gaițele*. Munceam foarte intens. Eu nu primisem rol, însă Rică îmi crease un personaj în *Gaițele*. Eram pe scenă doar un minut, însă unul fulminant. Wanda, în trecere prin scenă, întâlnea un gigolito splendid (cu un trenchi alb

## ENG

An interview with actor Vladimir Brânduș brings back to life the memory of late Aureliu Manea, one of the most interesting Romanian theater directors in the 70's and 80's. Remembering Manea is an experience which can be continued and completed on the new online Platform – Multimedia Dictionary of Romanian Theater ([www.dmr.ro](http://www.dmr.ro)).



Macbeth, regia Aureliu Manea • foto: Viorica Samson Manea

lung, foarte la modă). Ea avea o țigară neaprinsă, iar el aprindea un chibrit ca pentru a-i oferi un foc – fîșșșș – însă, înainte ca ea să-și aprindă țigara, el lăsa indiferent și rece chibritul să cadă. Momentul se repeta până la o insuportabilă umilire a femeii. Încet, încet, fără vreun gest, cu fața imobilă asemenea unui criminal profesionist, el se îndepărta părăsind scena. Ea rămânea în cea mai mare umilință posibilă. Totul pe muzica lui Bizet, „Carmen”.

**N.P. A creat acest rol pentru tine, e introdus mult mai târziu. Nu figurezi pe afiș, doar în caietul program apari la final ca „Un domn”.**

V.B. Pentru Rică, *Gaițele* erau niște curci bete de provincie. Voia să-și bată joc de personaje, la fel ca în *Mașina de scris*. Aici, cea mai genială indicație de regie i-a dat-o unei actrițe mai în vârstă. Îmi spunea: „Tomuleț, e slabă actrița, e foarte slabă. Ideea e să fie și mai proastă; așa va fi desuetă”. La repetiție i-a cerut să sufere exagerat, melodramatic, și tocmai asta a fost genial. Cu o actriță bună nu ar fi reușit așa de bine. Se știe că cel mai greu lucru pentru un muzician bun este să cânte fals. La București, după acest spectacol, Irina Petrescu a felicitat-o pe actrița pentru rol, dar meritul era al lui Rică. Țsta era maestrul Rică! De Cernozemni, personajul meu din *Mașina de scris*, Rică făcea mișto, spunea că e un cretin. În text, personajul se recomandă poet și sportiv, dar eu l-am condus în altă direcție, i-am dat o notă de tristețe; Cernozemni este un poet prost, dar crede din tot sufletul în ceea ce scrie și își iubește poeziile. Rică a fost de acord cu propunerea mea, însă cu o mențiune: „Tomuleț, când reciti din poeziile lui, împinge limba din cerul gurii în afară”. Un gest scârbos, grobian chiar! Era rândul meu să accept! Caricatura

devenise de-a dreptul grotescă, dar efectul era deconcertant la ultimele trei fraze când plângeam cu o tristețe infinită că nu aveam succes. Era drama omului care crede fierbinte în ceea ce face, dar nu poate mai mult. Drama mediocrității conștientizate. A iubi ceea ce faci și în același timp a te rușina de ceea ce faci! Numai așa, și în colaborare cu un artist ca Rică, poți aprofunda un personaj și în același timp poți crea momente estetice unice. Rică accepta orice idee bună, te rog să scrii asta.

**N.P. Spectacolele de la Turda Roata în patru colțuri, Gaițele, Mașina de scris, erau opțiunile lui sau propunerea repertorială a direcțiunii?**

V.B. *Roata în patru colțuri* a fost propunerea lui Știrbu care, însă, nu ar fi insistat dacă Rică l-ar fi refuzat. Dar Rică găsea ceva bun în orice piesă. A montat *Gaițele* tocmai pentru că sunt niște curci plouate și asta voia să arate. Trăia intens spectacolele și lumea personajelor lor. Dacă punea o piesă mexicană se ducea să mănânce mâncare mexicană la restaurant, vorbea numai despre Mexic, mexicani și lumea lor. Trăia în atmosfera aceea și asta m-a învățat și pe mine. Folosesc în ceea ce scriu lecția asta. Am învățat să intru în lumea personajelor, să mi-o imaginez, să trăiesc în ea cu trup, suflet și minte. Dar nu v-am vorbit deloc despre „maestrul” lui Rică de atunci: Chaplin și Hitchcock. Rică îi venera pe amândoi! Încă de la început, Rică aranja la Cluj proiecții de film speciale pentru noi doi cu filmele lui Chaplin; o dată chiar pentru întreaga distribuție. Analiza apoi cu noi principiile comediei și gag-ului. Lucram în vermea aceea la *Mașina de scris*. Avea o carte în engleză a unui mare regizor de film francez, Alain Resnais, cred. Rică citea și recitea din cartea aceea pe care o purta cu el. Dar așa cum ți-am spus, Rică accepta orice lecție sau sfat pe care îl considera util. El învăța de la alții, cu toate că știa o groază de lucruri.

**N.P. Își urmărea spectacolele după premieră?**

V.B. Da. Sigur; venea și în deplasare cu noi. Îmi amintesc că la un moment dat,

mai ales în deplasare făcea Rică de-astea, jucam o scenă în care Cernozemni vine peste o familie de proaspăt căsătoriți și e dat afară cu poeziile lui. În scenă se afla un pat conjugal cu o perdea ca un perete despărțitor față de cealaltă familie. Cernozemni e dat afară și pleacă trist. Rică îmi zice, odată, la un spectacol: „Măi, nu mai pleca din scenă!”. Și eu îl ascult și, când sunt dat afară, replic că nu plec, punându-i în încercătură pe colegii actori. Lui Rică îi plăcea să improvizeze. Mie îmi dădea ordine, mă zgândărea, venea cu idei și îmi zicea: „Ce ar fi să faci așa, să vedem cum reacționează actorii?”. L-am ascultat, m-am așezat în patul conjugal, și actorii trăgeau de mine să ies din scenă. Pe de altă parte, Rică transmitea astfel, subtil, prin experimentul cu poetul care recită pentru o bucată de pâine, că regimul comunist nu dă de mâncare tuturor.

**N.P. Să vorbim despre semnul teatral din spectacolele lui Manea.**

V.B. Pentru el totul era semn. Era adeptul teoriei că teatrul începe acolo unde se termină cuvântul. Textul, pentru Rică, era un suport, era un mijloc să-și ațâțe fantezia, să creeze semne. De aceea, probabil, nu ne lăsa la lectură să facem noi mari interpretări, de mare coloratură. Sec, ne cerea. Spunea că în actor subconștientul lucrează: „Tomuleț, când citești o piesă, refuză-ți orice fel de intenție, a doua oară sau a treia oară o să vezi că îți vin imagini; și îți vin cele mai nebune imagini”. Îmi aduc aminte că pregătirea la *Macbeth* a făcut-o cu mine, în locuința mea din București. El a citit alb, cu voce tare, tot textul și m-a întrebat ce idee îmi vine ascultându-l citind. Spunea că la începutul lucrului la un spectacol nu trebuie să ai limite, ci să lași să-ți vină cele mai teribile chestii că de tăiat, se poate tăia oricând. „Frâna, îmi spunea, frâna se poate pune mereu, dar întâi lasă-ți nebunia să vină.”

Interviul integral pe

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

Pentru mai multe despre Aureliu Manea intră pe [www.dmtr.ro/artisti](http://www.dmtr.ro/artisti)

DICȚIONARUL MULTIMEDIA AL TEATRULUI ROMÂNESC

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



# DMTR





# Critica și reforma (ratată) a învățământului teatral

Miruna RUNCAN

44



Coperta revistei Teatrul, martie 1969

Critica de teatru este, după 1965, în mod constant interesată de ceea ce se petrece în cele două Institute de teatru, cel de la București și cel de la Târgu Mureș: urmărește producțiile de an și de promoție, predominant la actorie dar, din vreme în vreme, și la regie. Revista *Teatrul* își consolidează, din acest punct de vedere, o poziție de vârf de lance în ansamblul publicisticii teatrale de la noi, nu doar prin reflectarea ritmică, prin relatări, reportaje, interviuri, a realizărilor (aproape ale) fiecărei clase de viitori absolvenți, ci și organizând anchete și dezbateri, ori oferind spațiu acelor profesori care doresc să-și publice articole metodice, ori pur și simplu de opinie, cu privire la educația teatrală.

Fără să fi făcut neapărat declarații de intenție, redacția pare să fi avut un interes susținut față de ceea ce se petrece în învățământul teatral de la noi, iar în jurul lui 1966 putem detecta chiar mugurii unei anume strategii editoriale: identificând faptul că între promoții există mari fluctuații în ceea ce privește calitatea actorilor care absolvă institutul, revista provoacă sistemul: cronicile dedicate

producțiilor de absolvire sunt asociate și articolelor de opinie, interviurilor, meselor rotunde cu profesorii de actorie și regie, anchetelor. Această strategie editorială, care, cu unele sincope, se prelungește până în 1971, ne ajută azi să surprindem felul în care critica se implică în procesul de reformă a IATC, demarat în 1968, pus în operă și, ulterior, mai degrabă abandonat în jurul lui 1974.

Începând cu 1966, în discursul critic pare că se instalează un fel de surdă nemulțumire cu privire la educația teatrală, în pofida faptului că în fiecare promoție apar câțiva actori care, ulterior, s-au dovedit talente excepționale și în teatru și în film<sup>1</sup>. Comparativ, promoțiile de la Târgu Mureș au parte de o reflectare mai îngăduitoare și de relatări oarecum mai optimiste.

De exemplu, într-o analiză care se întinde pe două numere succesive<sup>2</sup>, Vicu Mîndra reproșează profesorilor de clasă (George Carabin, Eugenia Popovici și Radu Beligan – aceasta din urmă probabil la ultima sa promoție în institut) faptul că prestațiile studenților sunt mai degrabă prăfuite și că, în loc ca ei să fie îndrumați să abordeze mai multe tipologii și stilistici teatrale, sunt încurajați să se ancoreze, încă de la debut, în genuri, emploi-uri și manierisme. E și una dintre primele dăți când în paginile revistei se desenează orizontul de așteptare cu privire la

1. *Excepție face, totuși, vara lui 1969, când Bucureștiul găzduiește Reuniunea ITI dedicată tinerilor regizori, organizată de Radu Beligan, care o și prezintă pe post de editorial în numărul din iunie (6) al revistei Teatrul. Pentru a marca/reflecta evenimentul internațional, le sunt dedicate scurte cronici elogioase tinerilor studenți regizori români ai momentului: Andrei Șerban, Ivan Helmer, Anca Ovanez, Aureliu Manea (vezi infra). Andrei Băleanu intervine tot aici cu un articol sinteză, voios entuziast, intitulat „Profilul unei generații” (pp. 3-5).*

2. Vicu Mîndra, „Stagiunea institutului. Câteva probleme”, *Teatrul*, nr 6, pp 69-74 și nr. 7, 1966, pp 41-49.

*actorul total*, ca țintă a procesului educațional, temă asupra căreia criticul și istoricul glosează cu voluptate:

„Ce sarcini revin învățământului teatral contemporan? Mai întâi se impune necesitatea obținerii unui amplu registru al expresivității jocului. În legătură cu aceasta, idealul *actorului total* trebuie luat în considerație într-o accepție superioară. La noi, s-au făcut pași importanți pentru o pregătire complimentară a viitorului actor prin lecțiile de mișcare plastică și tendințele de familiarizare cu armoniile muzicii. Nu încapă îndoială că în această privință mai este mult de făcut.”<sup>3</sup>

Un an mai târziu, Margareta Bărbuță dedică promoției un amplu articol<sup>4</sup>, care atacă atât probleme organizatorice cât și probleme de didactică: ea deplânge absența de la microstagiunea de final de la Cassandra a directorilor de teatru, în pofida faptului că aceștia se plâng mereu că nu au suficienți actori tineri în instituțiile pe care le conduc. Criticul-inspector consideră promoția una mediocră (deși e una cuprinzându-i pe Dan Nuțu, deja lansat în cinema și lăudat pentru fiecare rol din spectacolele prezentate, Carmen Galin, Irina Mazanitis, Adela Mărculescu, Ioana Bulcă, Cristina Stamate, Mitică Popescu, Eusebiu Ștefănescu, Ilie Gheorghe și alții). În 1968, relatările așezate la rubrica „Carnet IATC” încep mult mai devreme, cu un articol amplu dedicat producțiilor celor două clase paralele, ale lui Ion Cojar cu Constantin Codrescu ca asistent, și Beate Fredanov, avându-l ca asistent pe Octavian Cotescu. Constantin Paraschivescu<sup>5</sup> e mult mai blând cu

3. *Idem*, p. 46. *Trebuie însă precizat că, totuși, promoția a oferit câteva vârfuri incontestabile de exemplu Florian Pittiș, ori Daniela Anencov.*

4. Margareta Bărbuță, „O promoție nouă și câteva probleme mai vechi”, *Teatrul*, nr. 8, 1967.

5. Constantin Paraschivescu, „Carnet de student”, *Teatrul* nr 3, 1968, pp 48-53.

tinerii absolvenți din acest an, chiar dacă textul lasă să transpară preferința sa pentru clasa doamnei Fredanov.

Într-un amplu interviu luat de Ileana Popovici rectorului I.A.T.C., regizorul George Dem. Loghin, este afirmată ferm hotărârea instituției de a se reforma: s-au oprit în 1968 admiterile la teatrologie și regie (care abia se redeschiseseră în 1963), pentru ca să se dezbată în profunzime, cu întregul corp profesoral, această reconstrucție. Una dintre propuneri (dar nu singura) e ca regia să se studieze în regim postuniversitar. La actorie, rectorul ne anunță că s-a propus Ministerului Învățământului creșterea cu 25% a celor admiși în anul I, urmând apoi o selecție strânsă după trei semestre. Ileana Popovici punctează cu precizie că un asemenea moment de reflecție aplicată ar putea însemna un moment de răscruce pentru învățământul teatral. Loghin confirmă că s-au făcut multe modificări ale planului de învățământ la actorie. Spre exemplu, cursurile teoretice au fost reduse la 25% din programă, în beneficiul orelor de măiestrie, de vorbire (care au primit și o nouă disciplină dedicată expresivității), de canto și de mișcare scenică ori balet. Criticul-intervievator, însă, intervine prompt: „Nu vă temeți de riscurile unei îngustări a orizontului? Se vorbește și așa destul despre actorul „refractor la cultură”.<sup>6</sup> George Dem. Loghin se eschivează precaut, afirmând că, în fond, pregătirea culturală începe din liceu și continuă toată viața.

Referitor la studioul Cassandra, rectorul ne face un anunț surprinzător: Institutul a propus Ministerului ca, în anul IV, studenții să fie angajați la studio ca stagiași și să producă spectacole împreună, indiferent de clasa de maestru, în regim repertorial. La data interviului, nu era primită încă aprobarea.

6. Ileana Popovici, „Probleme acutale ale învățământului artistic. Interviu cu George Dem. Loghin”, *Teatrul*, nr. 12, 1968, p. 53.

(Evident, propunerea a fost considerată de autorități o fantezie costisitoare, deci nu s-a schimbat nimic). E de bănuț aici și un efort prospectiv, dar și dorința de a înmuia, într-un anume fel, competiția nu tocmai prietenoasă dintre profesorii de clasă. Tot această motivație ar putea sta la baza hotărârii ca *spectacolele de absolvență ale actoriei să fie realizate doar de regizori invitați, nu de profesorii coordonatori* (care nu s-a aplicat, însă, decât din vreme în vreme, mai ales fiindcă doi dintre conducătorii claselor erau regizori).

Ileana Popovici dă glas impresiei generale a criticilor referitoare la faptul că se pierd multe talente pe drum și, în același timp, mulți actori nu rămân decât foarte puțină vreme în teatrele la care au fost repartizați. Rectorul I.A.T.C. răspunde că e, probabil, și vina institutului, dar și a sistemului însuși: CSCA știe că există și teatre complet inerte – ceea ce justifică dorința multor tineri de a evada după o stagiune sau două. În acest sens, I.A.T.C. ar putea colabora cu teatrele, ar putea oferi expertiză. În problema, mereu fierbinte, a corpului profesoral, Ileana Popovici (care va urmări, alături de alți colegi, cu încăpățănare, procesul de reformă) lasă la final dezbateră deschisă:

„Considerând răspunsurile primite drept o documentată bază de dezbateră, le oferim atenției oamenilor de teatru. Am dori să contribuim astfel la un schimb de opinii asupra tuturor compartimentelor de activitate ce converg spre perfecționarea procesului de pregătire a viitoarelor cadre artistice. [s.a.]”<sup>7</sup>

\*\*\*

Într-adevăr, o amplă anchetă despre învățământul artistic începe în primul număr al lui 1969. Cum cea dintâi direcție luată în discuție este regia, revista găzduiește punctele de vedere – unele dintre cele mai curajoase experimentale –,

7. *Idem*, p. 56.

aduse în discuție de profesorii institutului. Din inexplicabile motive, Radu Penciulescu, conducător de clasă, director de teatru și regizor cu opinii până acum foarte radicale, nu își aduce nicio contribuție la această discuție, preferând probabil să rămână în umbră.

Regizorul Ion Olteanu, după o scurtă privire critică asupra sistemului actual, admiterilor și metodicii, este cel dintâi care propune restructurarea studiilor într-o versiune postuniversitară.<sup>8</sup> Mihai Dimiu, profesor de cursă lungă la Institut, preferă să se limiteze la a descrie pe larg greutățile conducerii unei clase, după reînființarea studiilor de regie de 5 ani (din motive imposibil de deslușit azi, avusese loc o pauză de trei ani, în care profesorii dispăruseră care încotro, exceptându-l pe George Dem. Loghin, care era rector). David Esrig propune, așa cum era de așteptat, o reformă de adâncime, în care primii doi ani să fie comuni cu actoria, iar abia următorii trei să fie unii de specializare – iar asta nu pe modelul clasei de maestru, ci pe ateliere de cercetare și creație [s.n.], care să nu țină seama de anul de studiu, în care studenții să se afilieze acelor coordonatori în raport cu care au anume afinități estetice.

„Studenții dintr-un atelier n-ar reprezenta o „promoție”, ci ar proveni din toți cei trei ani de studiu, fiecare alegându-și, dintre cele câteva posibilități, atelierul din care dorește să facă parte. Adunându-se laolaltă oameni cu afinități artistice, climatul de creație ar fi net superior, iar procesul de însușire a datelor culturale mult mai specializat. (...) De altfel, prin această restructurare organizatorică problema nu e încă rezolvată, ci abia așezată pe temelia potrivită. Mai rămâne de rezolvat un lucru esențial – și anume, *schimbarea de mentalitate care să transforme Institutul într-un centru de*

8. Ion Olteanu, „Învățământul de regie – centru de avangardă”, *Teatrul*, nr. 1, 1969, pp 2-3

## ENG

In her article titled *Theater critics and the failed theater studies reform*, Miruna Runcan goes back in time and with the help of documents and articles she recreates the map of the fight between theater critics and theater professors under the communist regime, concluding that the much needed reform of the theater studies in communist Romania did not succeed because it didn't have the support of the specialists in this field. This is an extract from the book *Theater in dioramas. The discourse of the theater critics in communism. Volume II - The deceiving spring*, due to be published by Tracus Arte publishing house.



Revista Teatrul, ianuarie 1969

*cercetare (teatrală, cinematografică și în general în domeniul artei spectacolului) – așa cum trebuie să fie fiecare institut de învățămînt superior în domeniul său.[s. n.]<sup>9</sup>*

Marele regizor e consecvent cu sine, fiindcă, încă de la dezbateră de jur împrejurul spectacolului său cu *Umbra* de Evgheni Șvarț (1963), insistase de mai multe ori, în paginile aceleiași reviste, cu privire la dimensiunea experimentală, de cercetare/creație, a construcției fiecărui spectacol. Acum, această dimensiune, prinsă chiar în titlul articolului său, e susținută tocmai în opoziție cu starea critică a educației teatrale, diagnosticată drept esențialmente empirică, în condițiile în care sistemul din acel moment nu stimula suficient nici apetitul pentru cunoaștere, nici armonizarea activităților institutului la peisajul, înfloritor, al producției teatrale vii, din instituțiile de vîrf.

„...la noi persistă o anomalie: între realizările concrete ale unei mișcări teatrale foarte vii, ce a izbutit să se impună printre cele mai interesante din lume, și ambianța ei intelectuală există o discrepanță ce se mărește pe zi ce trece. [...] Absența unor preocupări temeinice pentru arta spectacolului, sub aspect istoric, estetic, tehnic face ca valoarea însăși a învățămîntului să fie scăzută; studiul regiei și actoriei e

9. David Esrig, „Pentru un caracter mai universitar al învățămîntului teatral”, *Teatrul*, nr 1, 1969, p. 7

în esență empiric. Studenții au [...] un soi de mărunt dispreț plictisit pentru studiu, pe care și-l închipuie ca pe o activitate fără nici o legătură cu creația vie, destinată celor lipsiți de har.”<sup>10</sup>

Dezbateră despre învățămîntul teatral va continua și în numărul din februarie, cu intervenția lui Lucian Giurghescu<sup>11</sup>; acesta, retras de câțiva ani din viața universitară, preferă să se refere, în interviul pe care i-l ia Ileana Popovici, exclusiv la clasele de actorie, în urma anilor de experiență ca asistent al lui Ion Șahighian (evitând astfel să se pronunțe asupra celor enunțate de colegii săi regizori în numărul anterior). Regizorul Teatrului de Comedie propune și el, pentru actori, două variante de restructurare relativ asemănătoare viziunii fostului său coleg David Esrig<sup>12</sup>: un an pregătitor și o selecție serioasă după. Ideea lui e însă tot aceea ca, de fapt, să nu existe clase de maestru, ci profesorii de actorie să se specializeze pe câte o stilistică/estetică teatrală anume, iar spectacolul anului patru să fie realizat doar de regizori invitați. Cum vedem, se dovedește, din primele două numere, că dezbateră de adîncime propusă de George Dem. Loghin în decembrie 1968 avea cu adevărat loc, la foc continuu.

Nu ne putem reține însă suspiciunea că, de fapt, fierberea aceasta se datora și (sau mai ales) tensiunilor resimțite în rîndul studenților, ținînd seama de furtunosul an al revoltelor studentești din Europa și SUA, care au ecou la noi exact în luna decembrie a lui 1968 (manifestația timidă de pe bulevardul Kogălniceanu, blocarea pieței Kogălniceanu în ajun de Crăciun, urmată de arestări, dar și, în 1969, de modificarea structurii anului universitar). Reacția conducerii IATC și dezbateră susținută atît de revistă, cît și de artiștii profesori ai institutului, pot fi interpretate (desigur strict speculativ, în condițiile în care nu avem informații directe, concrete, care să ne confirme ipoteza), ca sistem

10. *Idem*, p. 8.

11. Lucian Giurghescu, *interview de Ileana Popovici în rubrica „Probleme actuale ale învățămîntului artistic”, Teatrul*, nr. 2, 1969, pp59-62

12. David Esrig se retrăsese la catedra din IATC, preferînd să lucreze atît de elaboratele lui spectacole în regim de colaborator.

de prevenție, ori ca supapă de ventilație în raport cu nemulțumirile acumulate ale studenților, într-un moment istoric în care revolta generațională dăduse în pîrg.

Numărul din martie al revistei *Teatrul* continuă campania, cu o dezbateră dedicată „Studentului actor și determinantelor profesiei sale”. Participă profesorii Beate Fredanov, Dina Cocea, Ion Cojar, Moni Ghelerter, Octavian Cotescu, Sanda Manu. Se dovedește că această amplă întîlnire, pe care Ileana Popovici nu se mulțumește doar s-o transcrie, ci o și comentează pe parcursul desfășurării ei, e pe cît de consistentă, chiar tehnică pe alocuri, pe atît de conservatoare în fond, dacã e să ne raportăm la avîntul reformist din numerele precedente. [...]

O întregă secțiune a dezbaterii e centrată asupra relației dintre tradiție și inovație/modernitate în educația teatrală. La lectură, nu este însă foarte limpede ce se înțelege prin inovație, ori măcar prin modernizare. În schimb, toată lumea deplînge (cam ipocrit) retragerea de la catedră a marilor maeștri (de la Ion Finteșteanu la Radu Beligan). Ileana Popovici, care conduce foarte elegant ancheta, comentează însă cu o picătură de ironie: „Teoretic, învățămîntul de actorie practicat în prezent s-ar putea defini ca „eclectism luminat”.”<sup>13</sup>

Devine clar, pe parcursul lecturii, că, de fapt, metoda utilizată la clasă e mai degrabă empirică, direct dependentă de stilul de lucru al maestrului, chiar dacã, în anume cazuri, s-a dovedit și se dovedește în continuare eficientă. Cojar rezumă și el, cu o ironie stăpînită, această situație:

„Școala realistă tradițională românească, apropiată de viață, de observația directă, a căutat să-și integreze sistemul lui Stanislavski, anumite elemente psiho-tehnice ale metodei școlii americane și, în general, acele elemente care puteau fi integrate din alte sisteme de învățămînt europene.”<sup>14</sup>

Regizorul profesor (care, trebuie subliniat, a rămas o figură emblematică în destinul școlii românești de

13. *Idem*, p. 51

14. *Idem*.



actorie) ține să precizeze că montările spectacolelor de absolvență sunt adesea încredințate regizorilor, ca studenții să învețe și alte metode sau stiluri de teatru decât cele de la clasă. Dar observă, ca și David Esrig în ianuarie:

„Spectacolul românesc important, care marchează nivelul artei contemporane la noi, are rol minor în educația profesională a studenților-actori. [...] Forma administrativă absurdă a acestei situații este faptul că studenții institutului nici n-au intrare liberă în sălile de spectacol.”<sup>15</sup>

Tot el afirmă că există, în acel moment, o „stare de tranziție” între sistemul tradițional și modernizarea metodologică; care rămâne însă, pe parcursul discuției, un concept cețos, câtă vreme niciunul dintre participanții la ea nu dau vreo referință la metode alternative, provenind din praxisul didactic din afara României, fie el sovietic, european sau american.<sup>16</sup> Discuția evoluează spre conceptul (cam bombastic, dacă ne uităm cum evoluează ideile), de „personalitate creatoare”. Ileana Popovici remarcă diferențele vizibile de concepție și de estetică dintre profesori, în pofida faptului că ei au un consens cu privire la acest concept destul de ambiguu. Surprinzător, Octavian Cotescu pare să coboare din complet alt film, propunând (oare cum de nu a căzut acest pasaj subversiv la cenzură?) un sistem de reglaj al masei de absolvenți printr-un soi de „piață liberă” în viața teatrală:

„... sunt partizanul sistemului în vigoare în unele universități ale lumii, conform căruia profesia de actor e dublată de o altă calificare, de bază – izvor de experiență omenească, dar și garanție de stabilitate socială, îngăduind celui în cauză să nu se agațe de teatru ca mod de a-și câștiga existența. Dacă activitatea artistică nu s-ar desfășura uneori în virtutea dreptului la muncă,

15. *Idem.*

16. *Cum bine se știe, ne aflăm într-o perioadă foarte fertilă în ce privește implementarea unor metodologii în educația actorului – de la Stela Adler și Lee Strasberg, la Michael Cehov, Stanford Meisner și Viola Spolin; însă informațiile, bibliografiile posibile și, mai ales, experiența directă, prin schimburi între universități și universitari e, de fapt, nulă.*

selecția impusă de viață ar deveni reală și teatru ar putea să fie, în mai mare măsură decât în prezent, teren de competiție a personalităților puternice, așa cum e de pildă literatura.”<sup>17</sup>

Mutând pe nesimțite discuția dinspre metodici spre comportamente și metalități, Sanda Manu remarcă faptul că profesorii au un exces de grijă față de student, care îl împiedică pe acesta din urmă să evolueze ca personalitate creatoare. Moni Ghelerter plusează imediat, acuzând faptul că atenția concentrată pe calitatea spectacolelor examen sau de absolvire dăunează, adesea, scăzând atenția pentru dezvoltarea individuală a studentului.<sup>18</sup>

Volubilă și intransigentă, Sanda Manu găsește și alte hibe, de data asta mai degrabă sistemice: de exemplu, în pofida faptului că IATC are o curriculum echilibrată și logică, profesorii de la disciplinele „teoretice” sunt prea îngăduitori, iar studenții rămân cu o cultură teatrală superficială, neasimilată. Interesant, Ion Cojar se poziționează în contracurent atunci când sprijină inițiativa rectoratului de a fi scindat catedra de vorbire, prin înființarea unei discipline de „arta expresiei cuvântului”. Toți ceilalți dascăli critică această noutate organizatorică, afirmând că fărămiteză și mai mult sistemul (a se citi patronajul maestrului de clasă asupra întregii formări a actorilor). Sanda Manu (care pare să-l contracizeze politicos dar consecvent pe colegul ei) chiar plusează, afirmând că, în ideal, ar trebui ca profesorul de clasă să controleze toate compartimentele, având asistenți de voce, vorbire, dans, mișcare scenică etc.<sup>19</sup>

O altă secțiune a dezbaterii acoperă problemele mai generale ale IATC. Octavian Cotescu surprinde din nou prin opiniile sale (azi ar fi catalogate, pe bună dreptate, drept neoliberale) cu privire la sistemul de admitere:

„Nu poți planifica talentul nici cantitativ și nici în dinamica evoluției sale; admiterea cu un număr de locuri fix nu se potrivește la teatru. De altfel,

17. *Idem*, p. 53.

18. *Idem.*

19. *Idem.*



Irina Petrescu pe Coperta revistei Teatrul, martie 1969

cariera de actor n-ar trebui în general să fie asigurată, organizată, planificată. Normal ar fi ca dintre cei 20-25 de absolvenți teatrele să-și poată alege pe cei de care au nevoie, fără să intervină forma plasării prin repartiție.<sup>20</sup>

Sanda Manu se plânge că s-a schimbat legislația (în învățământul superior și în posturile de conducere nu mai puteau funcționa persoane fără diplomă de licență, iar unii mari actori aveau Conservatorul, dar nu și diploma, în pofida celebrității lor; în plus, s-a interzis dubla salarizare), lucru care face ca IATC să nu poată angaja drept profesori mari actori cu salarii motivante, obligând la tratarea lor „ca zilieri” (adică la plata cu ora). De data asta, Ion Cojar o susține, subliniind faptul că acest fenomen distruge continuitatea în procesul de formare a studenților-actori.

„Evident că, în felul acesta, relația cu studentul nu mai e cea obiectivă, firească, ci una falsă; iar condiția morală a profesorului față de student are și ea de suferit, pentru că i se neagă satisfacția unei a doua profesii, cu tot ce decurge de aici ca răspundere morală, profesională și umană.”<sup>21</sup>

Ileana Popovici închide dezbaterile cu promisiunea că ea va continua. [...]

20. *Idem*, p. 57.

21. *Idem.*

George Dem. Loghin

MODERNIZAREA ÎNVĂȚĂMÎNTULUI ARTISTIC



Putem în acest moment conștientiza că o mare schimbare este în desfășurare în învățământul artistic...

La începuturile învățământului artistic...

Revista Teatrul, septembrie 1970

Reforma propriu-zisă e prezentată, desigur, de rectorul George Dem Loghin, în numărul din septembrie 1970, în articolul (cu aer de conferință) intitulat „Modernizarea învățământului artistic”.

„Ce elemente moderne aducem în sistemul nostru educativ? În primul rând un echilibru mai judicios între disciplinele care se ocupă cu formarea concepției studentului și cu lărgirea cunoașterii sale, și cele chemate să dezvolte capacitatea sa expresivă.

pe parcursul școlarității un volum egal de ore ambelor câmpuri de discipline, astăzi raportul s-a modificat în favoarea celor din urmă. Mutațiile diferă de la o secție la alta. Dacă la regie disciplinele de creație și tehnică ocupă 60% din totalul orelor afectate studiului, la actorie și operatorie procentul urcă la 75%. Suferă prin această măsură pregătirea teoretică a studentului? Nicidecum. Restructurărilor au avut în vedere progresele înregistrate în instruirea absolvenților școlii de 12 ani, astfel că s-a putut renunța la o sumă de obiecte de studiu ce repetau programa analitică a liceului, iar altora li s-au fixat un număr mai redus de ore, recomandându-li-se să elimine elementele parazitare și să-și axeze predarea pe temele fundamentale.”

Rectorul descrie apoi pe larg reforma curriculară din IATC. Cum era deja de așteptat, cea mai profundă schimbare se petrece la specializarea regie. Cursurile de nivel licență...

„...califică, în domeniul teatrului: asistenți de regie pentru teatrele dramatice, regizori pentru teatrele de păpuși și marionete, instructori metodologi pentru mișcarea artistică de amatori, iar în cel al filmului și televiziunii, regizori secunzi.”

Ulterior, după practica în instituțiile 22. George Dem. Loghin, „Modernizarea învățământului artistic”, Teatrul nr. 9, 1970, p. 23

respective, dacă obțin rezultate remarcabile, absolvenții pot veni la treapta superioară de calificare (nu ni se spune, însă, pe ce cale, dacă vor trebui să treacă din nou un examen de admitere, sau doar vor trebui să prezinte un portofoliu etc.). Ulterior, deci, cursurilor terminate cu licență, IATC înființează cursuri de doi ani, „suprauniversitare”, pentru licențiații din regie sau – și aici e surpriza! – din alte domenii umaniste. „În același spirit, am introdus cursuri de regie facultative la secțiile de actorie și teatrologie-filmologie.”

Articolul/conferință promite, pentru specializarea actorie, întărirea catedrei de vorbire, organizată pe patru discipline, dar și desfășurarea orelor de măiestrie în sistem laborator. Cum vor arăta, pe ce baze metodologice vor fi organizate aceste laboratoare rămâne, deocamdată, un mister – ceea ce, de la distanța de azi, pare să sugereze faptul că definirea laboratoarelor a fost lăsată pe seama maștrilor de clasă, iar metodicile, ca și până acum, vor rămâne la latitudinea lor [s.n.]. „Eclectismul luminat” semnalat anterior în comentariile Ilenei Popovici nu pare să fi avut vreo alternativă.

(Fragment din Teatrul în Diorame. Discursul criticii de teatru în comunism. Vol. II – Amăgitoare primăvară, în curs de apariție la editura Tracus Arte).

23. Idem, p. 24.

REMEMBER

Continuare din pagina 1

Unde suntem acum? În acel punct mort unde exploatarea la prima mână a arhivelor existente se apropie de finalul inevitabil și nici un plan pe termen lung de salvare a acestui prețios rezervor de resurse nu vine să asigure animarea de durată a memoriei teatrului românesc. Într-un moment în care lumea internațională a teatrului discută soluții pentru digitalizarea tuturor interacțiunilor necesare între artiști și publicul lor – informare despre

spectacole, reclamă, vânzare de bilete, comenzi de băuturi și snack-uri în spațiul online dedicat spectacolului, combinarea creativă de elemente live cu elemente media în spectacole, soluții creative de distanțare a spectatorilor, feedback-ul spectatorilor după eveniment, etc, noi încă suntem în stadiul de a recupera pașii pe care nu ne-am gândit la timp să-i facem. Faptul că avem resurse puține, un personal nealfabetizat digital, o lipsă cronică de viziune pentru viitorul complet

diferit care ne așteaptă și în teatru ca în întreaga societate nu este de natură să grăbească recuperarea distanței care ne desparte de cei care fac eforturi coerente. În încercarea de reducere a acestei distanțe, propunem în acest număr al Scena.ro un DOSAR Special cu comentarii provenind din diverse culturi pe marginea recentei experiențe traversate de întreaga umanitate – lockdown – și despre efectele acestei stări de urgență asupra artelor spectacolului.

EDITORIAL

New from



Routledge  
Taylor & Francis Group

Spring 2020

## A History of Romanian Theatre from Communism to Capitalism

*Children of a Restless Time*

This first book on the subject in decades unveils the striking transformations taking place in the last three decades of Romanian theater since the 1989 fall of the Berlin Wall. Using the personal tone of an insider, the book connects Romanian theater to the international stage experience and analyses in detail, from the viewpoint of an experienced professional, the slow but steady process of reconnecting a local theatre movement to the global stage and its new tendencies, especially the ethical turn in theatre and performance. Based on its author's experience as a theatre critic

and curator, the book questions the relationship between artists and power, both before 1989, behind the Iron Curtain, and in the current global political context, with nationalism manifesting itself in Eastern Europe and beyond, as seen in the critical work of Romanian theatre makers. In the aftermath of the 1989 Romanian Revolution, contemporary Romanian theatre makers are now free not only to speak up but also to contribute to the foundation of a new society. Looking into the future of the Romanian stage in an international context, the book asks a key question: can theatre help revive and reform a society?

*"This book will surely become an indispensable guide to the last few decades, and it is a terrific compass for the next generation too."*

**Tom Sellar**, editor Theater magazine, Yale University

*"Modreanu is a life-long observer and active participant in Romanian theatre. She holds up the mirror but also shapes the scene through her impressive curatorial work at Romania's most significant theatre festivals. Carefully, with great attention to detail, she describes the historical and newly emerging performative landscape like a cartographer"*

**Frank Hentschker**, director Martin Segal Theater Center, CUNY University



photo Cornel Lazia

**Cristina Modreanu** is a Romanian theatre critic and curator, co-founder of Romanian Association for Performing Arts. Modreanu holds a PhD in theatre studies from National University of Theatre and Film in Bucharest, and was a visiting scholar at the Performance Studies Department of New York University. She is a Fulbright alumna and the author of five books on Romanian theatre. Modreanu is currently the editor of the performing arts magazine Scena.ro which she cofounded in 2008, and a curator for theater and performance events, among which Bucharest International Theatre Platform.



# Abonează-te și tu pentru 2020!

www.revistascena.ro



1  
**65 RON**  
abonament nou

2  
**60 RON**  
prelungire  
abonament



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