

Scena.ro

REVISTA DE ARTELE SPECTACOLULUI

Nr. 50 (4) / 2020

Mircea Albulescu

și Securitatea: o relație eșuată
de Ana Teodorescu

- INTERVIU -

Dramaturgul kosovan **Jeton Neziraj**

*„Ca scriitor încerci să risipești ceața
iluziei în care oamenii trăiesc”*



DOSAR SPECIAL

**Teatru și public: reimaginarea
unei relații cu publicul pentru 2021**

**15 ani de Auăleu
la Timișoara**

Abonează-te și tu pentru 2021!



1

65 RON
abonament nou

2

60 RON
prelungire
abonament



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

UPDATE și RESTART: Cine are nevoie de teatru?

1

Deschise, închise, apoi deschise din nou, într-un moment în care toată Europa lua măsuri pentru a se apăra de un nou val de COVID-19. Chiar și în timpul scurt în care au fost deschise oficial în această toamnă (unele, puține, încă sunt deschise, în funcție de numărul de infectări per capita din orașele unde funcționează), teatrele au avut extrem de puțini spectatori, majoritatea oamenilor încercând să reducă pe cât posibil expunerea. Orice s-ar spune, oricâte măsuri și-ar lua o instituție care lucrează cu publicul, oricât de disciplinați ar fi spectatorii, să mergi la teatru într-un spațiu închis, pe care îl împarți cu mulți alți oameni, printre care se pot afla unii purtători de virus asimptomatici, înseamnă să te expui unui risc în plus.

E destul de clar că oamenii nu se vor întoarce ușor în sălile de spectacol. În nici un caz, nu într-un moment în care numărul de noi cazuri identificate în România depășește 5000 zilnic (ca în momentul scrierii acestui articol). În același timp, consumul online de spectacole înregistrează și el un declin, deși se poate prevedea că va crește din nou dacă situația va impune izolare suplimentară. Între timp, obișnuința de a consuma gratuit produse teatrale, fie ele realizate special pentru online, fie nu – așa cum s-a întâmplat în primăvară, în timpul stării de urgență – a creat o derută a consumatorului de cultură, care cu greu va putea fi reînvățat să plătească pentru accesul la produsele culturale, fie el online, fie offline, când se va putea. Acest fapt ar putea afecta mai mult decât ne închipuim acum relația dintre producătorii de cultură, în speță de teatru – fie ei de stat sau independenți – și potențialii consumatori.

De aceea, e timpul pentru o strategie pe termen mediu și lung, de soluții fezabile, de un plan care să includă flexibilitatea, nu să fie anulat de fiecare serie de noi măsuri sanitare. Nu putem

estima evoluția unei pandemii, nu știm când vine un nou val sau când va pleca el, dar trebuie să învățăm să ne repliem, indiferent de ce se va întâmpla.

Avem nevoie de estimări profesionist realizate, de scenarii pe plan național și de măsuri personalizate local. Asta înseamnă să avem un plan B și poate și unul C. Destul de greu pentru cei care nu aveau până acum nici măcar un plan A pe care să-l respecte, funcționând mai degrabă din inerție, de la proiect la proiect, cu permanente schimbări „din mers”, cum se întâmpla în multe teatre de stat, subvenționate indiferent de eficiența lor. În plus, flexibilitatea și măsurile tip plan B trebuie incluse de la bun început în contractele cu artiștii invitați, negociate astfel încât să nu se intre în blocaj pentru că un artist nu e de acord cu difuzarea online a unui spectacol sau pentru că managementul nu a inclus în buget plata pentru servicii tehnice de adaptare online sau costurile pentru internet de mare viteză.

Nu suntem încă pregătiți în România pentru a folosi la maximum posibilitățile infinite ale mediului online, nu avem destui oameni specializați, soluțiile tehnice nu sunt verificate, iar dotările existente în teatre nu sunt încă adaptate pentru nevoile producțiilor digitale. Există mai degrabă aceste dotări în casele artiștilor decât la scenă, aspect care ar trebui și el inclus în contracte, sub forma unei taxe pe echipamentul propriu folosit pentru spectacol. Alternativ, trebuie gândite noi liste de investiții pentru anul viitor, fiindcă și după ce trece pandemia digitalizarea spectacolelor va continua, infiltrând, așa cum s-a întâmplat în alte culturi, estetica spectacolului de teatru, în însăși textura lui conceptuală.

În ceea ce privește relația cu spectatorii, avem noroc că am trecut totuși, chiar dacă relativ recent, la vânzarea online a biletelor, însă apar chiar și așa destule probleme care țin de platformele



Cristina MODREANU

de difuzare online a spectacolelor (ai înregistrarea unui spectacol, dar unde poate fi el stocat pentru a putea fi accesat online pe baza unui bilet digital?), transmiterea biletelor digitale, programarea spectacolelor etc.

Intrarea (forțată în cazul nostru) în epoca digitală a spectacolului implică foarte multe schimbări care afectează relația producător-artist, respectiv producător-spectator, schimbări care au avut deja loc sau erau în plină desfășurare în alte culturi, înainte de începerea pandemiei, în timp ce la noi au venit brusc, ca o avalanșă. Dar poate că e mai bine să se întâmple așa, decât să riscăm iarăși prelungirea unui decalaj istoric de adaptare la nou, care a afectat permanent, de-a lungul timpului, dezvoltarea societății românești.

În 1990, la început de epocă nouă, unul dintre primele spectacole semnate de regizorul Andrei Șerban la Teatrul Național din București se numea *Cine are nevoie de teatru?* E o întrebare pe care e absolut necesar să ne-o punem măcar din când în când. E posibil să nu ne placă răspunsul, dar e cu siguranță mai sănătos să descoperim, cu ocazia recentei crize, care e procentul real din populație pentru care teatrul chiar intră în lista de necesar existențial. UPDATE și RESTART.

ENG

There is a lot of uncertainty regarding the present moment and the upcoming year because of the pandemic. Cristina Modreanu argues that we need better alternative plans if theaters have to stay closed. These could include new clauses in the contracts of the artists like additional remuneration when an actor uses his/her personal technical equipment for a performance and other special clauses. Furthermore, we would need new investment lists for public theaters adapted to the current situation.

11 interviu



Jeton Neziraj: „Ca scriitor, încerci să risipești ceața iluziei în care oamenii trăiesc”

15 cronica de teatru



Refracția prin ecrane paralele...
de Oana Cristea Grigorescu

17 cronica de teatru



Focus dramaturgie contemporană...
de Daria Ancuța

18 cronica de teatru



3+1 perspective asupra muncii de Oana Cristea Grigorescu

19 cronică de carte



Diorame teatrale din comunism de Cristina Modreanu

21 in/out



Corpurile, obiecte ale manipulărilor politice
de Irina Wolf

23 in/out



Shakespeare la feminin
de Cristina Modreanu

24 in/out



Nu există „nu se poate”...
de Dieter Topp

25 focus



www.dmtr.ro - Portalul tău multimedia spre istoria mișcării teatrale românești

Revistă editată de Asociația Română pentru Promovarea Artelor Spectacolului – ARPAS

arpas

ASOCIAȚIA ROMÂNĂ
PENTRU PROMOVAREA ARTELOR
SPECTACOLULUI

Revistă culturală publicată cu sprijinul
Ministerului Culturii

Scena.ro
REVISTA DE ARTELE SPECTACOLULUI

ISSN 2065 – 0248

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

scena.ro | nr. 50 (4) /2020

Preț: 12 lei

Coperta I: Echipa Auăleu, Timișoara
foto: Andreea Eva Herczegh
Tipar: ArtPress, Timișoara

TEATRU ȘI PUBLIC:
**REIMAGINAREA
 UNEI RELAȚII
 CU PUBLICUL
 ÎN 2021**

5 Anchetă de
Robert Bălan



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.

PROIECT CO-FINANȚAT DE:



15 ani de Auăleu la Timișoara



Acesta a fost doar un experiment
 de Cătălina Florina Florescu



Viața de după cursul de arta actorului
 de Radu Horghidan



Mircea Albulescu și Securitatea de Ana Teodorescu



Absența, dispersia...
 de Marian Popescu



E la nave va...
 de Mirella Patureau



Arhiva ca performance fluid
 de Mihaela Michailov



Teatru Virtual...
 de Saviana Stănescu



Self tape-ul...
 de Florentina Bratfanof



La întrecere cu noul Coronavirus de Oltița Cîntec



365 zile în Germania

TEATRU ȘI PUBLIC: REIMAGINAREA UNEI RELAȚII CU PUBLICUL ÎN 2021

Ne aflăm într-o situație excepțională, care impune soluții excepționale în ceea ce privește relația cu publicul a tuturor producătorilor de teatru, oriunde în lume s-ar afla ei. Dacă până acum statutul de artă vie al teatrului cantona publicul în cultura unde era produs spectacolul, cu excepțiile turneelor sau festivalurilor internaționale în care artiștii din diferite culturi împărțeau aceeași scenă, odată cu închiderea sălilor de spectacole și cu migrarea spectacolului online, scena digitală comună, imperfectă dar salvatoare, este împărțită de toată lumea, competiția crescând pe măsură.

Cum gândesc producătorii de teatru din România abordarea publicului în viitor, cu toate incertitudinile care apasă acest viitor? După mai bine de jumătate de an în criză, cum se gândesc ei să reconfigureze relația cu spectatorii, a căror pasiune pentru teatru este subminată de realitatea crudă pe care o trăim cu toții? Ce strategii au pentru recâștigarea atenției pierdute a acestora? În paginile care urmează veți găsi răspunsurile unora dintre acești producători, formulate conform experienței, informației și temperamentului fiecăruia. Repondenții au fost selectați de realizatorul anchetei, Robert Bălan, având în vedere unele dintre cele mai active teatre pe perioada pandemiei. (C.M.)

ENG

How do the theater producers intend to approach the audience in the future with all its uncertainty? How do they intend to reconfigure the relationship with the audience? What is their strategy to gain back the attention of the spectators? You can find the answers of some of the theater producers in the following pages, based on their experience, knowledge and character.

Teatru și public: reimaginarea unei relații cu publicul în 2021

Anchetă de Robert BĂLAN

5

Cât de mult a distrus perioada pandemică relația teatrelor cu publicul rămâne să vedem în următorii ani. Până când lucrurile vor reveni la normal – și e de văzut ce va însemna „normal” anul viitor, peste doi ani ș.a.m.d. – și independenții și teatrele instituționalizate au fost forțați să găsească alternative în spațiul online. Am încercat să aflăm de la câțiva manageri cât de mult a distrus sau schimbat relația cu publicul gratuitatea și abundența

de materiale în online. Și, poate cel mai important, dacă există ceva de făcut anul viitor în acest sens.

Și cu ocazia asta am făcut și un mic experiment. Am încercat să contactez reprezentanții teatrelor prin canalele oficiale de comunicare afișate pe site. Mai exact, pe e-mail. M-am gândit că, în 2020, când lumea comunică mai ales prin intermediul internetului, trebuie să se afle cineva (mai ales la instituțiile care au angajați

specializați în comunicare) în spatele acestor adrese. Rezultatul a fost așa: din 10 e-mailuri trimise „în atenția managerului” am primit doar 3 răspunsuri. Nici măcar un refuz politicos de genul „mulțumim, dar nu avem timp în perioada asta” sau chiar și nepoliticos: „nu ne interesează ancheta sau revista dumneavoastră”. Recunosc că pentru a duce materialul la capăt am trișat și i-am contactat pe câțiva pe e-mail-ul personal sau pe Messenger.

Mihai Măniuțiu, manager Teatrul Național Cluj – Napoca: „Suntem în stand-by”

Cum se vede din postura de manager noua relație cu publicul?

Ne adaptăm situației de la lună la lună și, în ultima vreme, de la zi la zi. Acum – aș zice că suntem în *stand-by*. Solidaritatea febrilă din timpul stării de urgență durează încă, dar într-o formă atenuată și într-o proporție incertă, imposibil de cuantificat în acest moment.

Abundența de materiale online gratuite a schimbat ceva?

Evident că abundența duce la saturație. Toate teatrele lumii au oferit gratuit spectacole online. Doar Teatrul Național din Cluj a avut, în perioada stării de urgență și până în septembrie, peste 393 de evenimente online, oferite gratuit publicului – dintre care 45 au fost spectacole. La spectacole am avut exact 74270 vizualizări. La restul evenimentelor, care au fost încărcate

și pe site, și pe Youtube, și pe pagina de Facebook, este imposibil de calculat numărul de vizualizări. Cu atât mai mult cu cât ele sunt încă acolo și adună vizualizări în continuare. Sunt însă convins că sunt de ordinul sutelor de mii.

Pare publicul interesat de revenirea în sală?

Publicul și-ar dori, firește, să revină. Deschiderea teatrelor ar fi un semn al reînțoarcerii la normalitate. Ar însemna că spectrul virusului s-a îndepărtat suficient de noi. În acest moment, însă, chiar dacă teatrele ar fi deschise, nu cred că am avea un mare număr de spectatori. Până nu se vor simți, ca înainte, în deplină siguranță, spectatorii nu vor reveni, masiv, în teatre. Vorbesc ca manager al unui teatru care vindea între 700 și 940 bilete la fiecare spectacol.

S-au vândut bilete în perioada pandemiei?

După ieșirea din starea de urgență, s-au vândut bilete, însă semnificativ

mai puține, dat fiind că, respectând cu strictețe maximă măsurile de siguranță pentru public, am redus sala de la 940 de locuri la 174. Nu are sens – și e prea trist – să facem comparații între ceea ce a fost înainte de pandemie și ceea ce e acum. Dar, totuși, pentru a nu părea evaziv, pot să constat: în starea de alertă, în luna septembrie, am avut 2 premiere cu public, cu sala „plină” – adică 330 de spectatori în loc de 1800.

Aveți ceva în plan pentru anul următor?

Singurul plan valabil, rațional, pentru anul viitor, e acela de a-ți construi repertoriul în funcție de mai multe variante ale imprevizibilelor scenarii pandemice – a) spectacol cu public b) spectacol în regim *live streaming*, sau c) spectacol înregistrat. Cu alte cuvinte, spectacolele pe care le vom face, și care, azi, sunt deja în faza de proiect, vor fi concepute și realizate în așa fel încât să poată satisface/acoperi toate cele trei variante. Important în 2021 e să nu coborâm ștacheta calității, să nu producem

ENG

Robert Bălan contacted several theater managers to investigate how the pandemic has influenced the relationship between the theater and its audience. Mihai Măniuțiu, Oltița Cîntec, Vava Ștefănescu, Arcadie Rusu, Mihaela Michailov, Anna Maria Popa, Călin Mocanu and Constantin Chiriac share their opinion on the future of theater, the influence of the online activity of theaters and interest of the audience regarding offline performances during the pandemic and in the future.



foto: Arhiva Teatrul Luceafărul Iași

spectacole „de avarie” ori spectacole „de acoperire”. Și cred că asta e posibil. În același timp, este exclus să vorbim despre o stagiune „normală” ori despre un an teatral „normal”. Primul spectacol al anului viitor va fi *Chirița în izolare*, spectacol conceput de Ada Milea.

Credeți că se va schimba ceva în anul viitor din punctul de vedere al interesului publicului?

Actorii, spectatorii, teatrul nu se schimbă peste noapte. Chiar dacă noaptea durează un an, un an și jumătate. Actorii și spectatorii își doresc să se reîntâlnească în interiorul teatrelor și să-și reia dialogul. Funcția fundamentală a teatrului e una cathartică, terapeutică. Deocamdată, teatrele sunt în stare de șoc. Dar își vor reveni. Vom traversa această „punte peste abis” împreună. În rest, nimic din ceea ce ține de profeție – ca să nu mai vorbim de patetismele ori vocalizele retorice ale unora sau altora – nu mă convinge și nu este pe gustul meu.

Olița Cîntec, directoare artistică Teatrul Luceafărul, Iași: „Nu teama de contaminare i-a îndepărtat pe iubitorii teatrului, cât lipsa de predictibilitate.”

Relația cu publicul a suferit metamorfoze, indiscutabil. Gratuitatea și abundența online-ului (explicabile în condiții de distanțare impusă) au operat mici transformări de consum cultural, favorizând comoditatea (canapeaua preferată din sufragerie, multitasking-ul

facilitat de posibilitate de-a pune reprezentăția pe pauză, dispariția problemelor de trafic și găsirea unui loc de parcare etc.), dar au schimbat și tipul de emoție trăit. Emoția vie a fost înlocuită de emoția intermediată tehnologic. Dintr-un alt unghi, scena digitală a îngăduit adresabilitatea dincolo de pereții incintelor teatrale, iar acesta e un atu care ar merita gestionat și post-pandemie. La Teatrul Luceafărul intenționez să facem acest lucru, pentru ca o dată pe lună, de pildă, să avem streaming pentru spectatorii câștigați grație tehnologiei.

În privința *live*-ului, nu teama de contaminare i-a îndepărtat pe iubitorii teatrului, cât lipsa de predictibilitate. Îți faci un plan personal pentru weekend, îți cumperi bilet, apoi, de pe azi pe mâine anunțul autorităților suspendă temporar activitatea cu publicul. Ți-ai complicat viața, trebuie să recuperezi contravaloarea biletului sau să aștepti o reprogramare fără să știi dacă vei fi disponibil atunci, să replanifici în context de totală instabilitate, și uite-așa te trezești într-o încurcătură care nu-ți lipsea în pandemie.

După găsirea vaccinului care să tempereze asaltul SARS CoV-2, vom avea de lucru pentru readucerea spectatorilor la teatru. Noile propuneri artistice vor conta în primul rând, oferta de spectacole. Dar și strategiile de marketing, modalitățile la care vom recurge pentru a-i seduce. Publicul captiv va reveni mai ușor, cel fluctuant se va lăsa convins mai greu, iar pentru cei neobișnuiți cu intratul într-o sală de spectacole menținerea apetitului deschis de online poate deveni o cale cu rezultate.



foto: Arhiva CNDB

Vava Ștefănescu, manager Centrul Național al Dansului: „Nu ne putem gândi la o realitate legată de forma convențională”

Cred că nici un exercițiu specializat de imaginație nu poate reuși să proiecteze ceva în viitor, dar ne face să re-evaluăm această relație, pornind de la o privire mai atentă asupra rolului artei și al artiștilor. În situația îndepărtării unii de ceilalți, cum se întâmplă acum la nivel mondial, cred că premisele acestei re-evaluări sunt de găsit în experiențele pe care le trecem împreună, că ne dăm sau nu seama. Forma prin care traversăm aceste experiențe poate căpăta o dimensiune artistică, sau nu. Ceea ce am numit artă până în acest moment este pus sub semnul întrebării – după părerea mea. A fi împreună mi se pare că este cheia.

Din postura de manager nu îmi pun problema altfel decât am expus-o mai sus. Impedimentul este că în sistemul cultural de stat, angrenajul este mai greu de urnit, oricâte eforturi faci ca instituția să rămână flexibilă și deschisă la provocările actuale. Inerția de a ne raporta la public ca la un consumator și nu ca la un partener la o experiență comună, ne cam deturnează de la o bună evaluare a rolului nostru. În artele performative, „carnea” materialului artistic este chiar natura acestei întâlniri, „pe viu”. Nu sunt foarte optimistă în ceea ce privește găsirea unor soluții, și mă întreb sincer dacă acesta este prețul evoluției umane, schimbarea acestei „naturi” a artelor performative.

Abundența de spectacole difuzate online cred că a dus la un fel de sațietate. Oamenii au căutat paleative pentru a depăși momentul, pentru a „repara” ruptura între ce erau obișnuiți să facă și situația în care sunt. Sunt foarte multe mărturii în acest sens: la un moment dat s-au săturat să se mai uite la un ecran. E greu să găsești măsura bună în această situație. Foarte multe înregistrări nu aveau calitatea optimă pentru a fi difuzate, pentru ca legătura între privitor și materia artistică să se stabilească. Puțini (organizatori, instituții, etc) au fost pregătiți pentru asta, puțini au avut înregistrări ale spectacolelor care să fie făcute cu acest scop. La CNDB am preferat să recurgem mai degrabă la memorie, la arhivă, decât să încercăm să ținem aproape publicul nostru printr-o difuzare a unei înregistrări care nu ar fi adus niciun beneficiu nimănui. În anumite (multe) cazuri ar fi distrus „opera” cu totul dacă ai fi difuzat-o cu pretenția că substituie o reprezentare „pe viu”. Acest lucru este valabil și în cazul relocării spectacolelor în afara sălii de spectacol. Artele performative au nevoie, se pare, de condiții speciale, de locuri „special amenajate”. Dar și această chestiune, a „spațiului special amenajat” cred că ar merita să fie re-evaluată, cred că merită o reflecție în condițiile actuale.

La CNDB s-au vândut bilete numai la cursurile organizate online. CNDB își ia destul de în serios acest rol de serviciu public care se bazează într-o foarte mare măsură pe o relație autentică cu publicul său. Cred că deopotrivă artiștii și publicul așteaptă momentul reîntâlnirii, cu foarte mare intensitate. Ne e dor unul de celălalt. Dar cred că trebuie să avem răbdare, să nu forțăm acest moment al reîntâlnirii, nu numai din motive de siguranță sanitară, ci și pentru că s-ar putea să ne facă să ratăm experiența de a parcurge împreună acest proces, acest moment al vieții noastre, în care putem afla sau înțelege lucruri noi.

În 2021-2022 nu ne putem gândi la o realitate legată de forma convențională a spectacolului, cu atât mai mult la realitatea unui public.



foto: Arhiva Linotip

Arcadie Rusu, Centrul Independent Coregrafic Linotip: „E greu să concurezi cu platformele de filme”

Încercarea de aducere în mediul online a spectacolelor și a artelor performative este mai degrabă un efort de a suplini imediat un gol care s-a creat odată cu închiderea sălilor de spectacole.

Din păcate, trecerea directă, adică filmarea unui spectacol și difuzarea lui în mediul online este la limita experimentului, care mai degrabă îl pune într-o lumină mai puțin bună.

Artele spectacolului: teatrale, performative sau de orice fel, au un parcurs de mii de ani și nu pot fi aduse în mediul online atât de brusc, pur și simplu nu pot fi randate sau își pierd mult din valoare pentru că operează cu puterea prezentului, e un schimb constant de energie între scenă și public, nu mai zic de spectacolele interactive sau participative.

Și poate cel mai important lucru pe care un spectacol îl poate pierde este experiența pe care o poate oferi spectatorului.

E greu să concurezi cu toate platformele de filme la care ai acces oricând, unde poți vedea filme de toate tipurile și din toate timpurile. Trebuie, de fapt, să înțelegem unde ne plasăm fiecare cu tipul de spectacole pe care le avem și dacă acestea merită convertite online.

Gândiți-vă cât timp petrece în fața calculatorului un angajat, care lucrează de acasă, după 6-8 ore în care ochii, mintea și concentrarea sunt conectate la ecran, creierul obosește și începe să piardă atenția. Oare acest spectator care, pentru

a-și limpezi mintea ieșea din casa, venea la spectacol, ar mai fi în stare să vadă un spectacol filmat cu un buget mic?

Nu... și dacă da, s-ar putea să nu-i placă, astfel încât să refuze pe viitor acest tip de experiență. Desigur, există și public care empatizează cu situația spectacolelor, ei trec cu vederea peste ce nu funcționează, încurajând inițiativele artiștilor prin nevoia de a salva ceea ce lor le aduce bucurie, și anume spectacolele. Le mulțumim că sunt alături de noi și că ne dau speranța că ceea ce facem contează!

Eu sunt într-un proces de cercetare, de gândire și analiză a felului în care dramaturgia, interpretarea și felul de prezentare a unui act artistic pot fi compuse în așa măsură încât să treacă de bariera ecranului ca sa ajungă la reflexie, la contemplare și emoție. Dar cu siguranță vor exista destule încercări, mai mult sau mai puțin reușite, pentru că intrăm pe un teren diferit, care cel puțin pe mine mă provoacă cu întrebări zilnice. Din punctul meu de vedere tot acest proces de regândire structurală a unui spectacol, cu folosirea instrumentelor cinematografice, a tehnologiei, va aduce un nou tip de spectacol/film/performance/etc.

Eu cred în adaptare, în căutare și reinventare, deși îmi este foarte tare dor de scenă și de public. Din martie până acum am jucat 2 spectacole în aer liber în festivalul UNDERCLOUD, BABEL și BASMa Curată, și noi de pe scenă, dar și publicul am trăit împreună o emoție diferită, era un soi de libertate, de speranță. Acest tip de spectacol *live* nu se va pierde niciodată, trebuie doar să avem răbdare și să ne luăm acest timp pentru a ne reinventa, cu siguranță vom descoperi lucruri noi la care nu ne-am fi gândit niciodată. Stay positive, stay creative!



foto: Arhiva Replika

Mihaela Michailov, Centrul de Teatru Educațional Replika: „Cum vom crea spectacole când ne vom întoarce în sălile de teatru?”

Există două direcții de provocare în acest moment. Una ține de felul în care creăm evenimente adaptate contextului actual și cealaltă ține de felul în care vom crea spectacole când ne vom întoarce în sălile de teatru în condiții în care să nu fie doar 20 de spectatori. E evident că trecerea la formate online a însemnat pentru cele mai multe dintre spectacolele gândite ca să fie performate live un „deficit de teatralitate”. Una e să îți gândești de la un bun început un spectacol într-un format filmic, digital, și alta e să îl adaptezi. În cazul sectorului independent, care depinde de finanțări cu un deadline strict, adaptarea a fost stringentă. Proiectele au avut nevoie de o expunere online imediată și de o recalibrare a resurselor. Cred că din secunda în care condițiile de reprezentare nu vor mai sta sub semnul incertitudinii, publicul va veni la teatru, mai ales după ce a văzut teatru mai mult online.

La Centrul Replika avem în plan mai multe proiecte de teatru care vor integra realitățile cu care ne confruntăm. Ne dorim să explorăm potențialul teatrului radiofonic și al poveștilor sonore și să

construim un context de apropiere-distanțare de spectator/spectatoare care să ne permită un anumit tip de format al întâlnirii. Ne punem tot mai mult întrebarea asta: ce spații de întâlnire vor crea spectacolele de teatru de acum încolo? Cum putem adânci teatralitatea unui spațiu care are alte coordonate decât cele cunoscute până acum?

Anna Maria Popa, manager Teatrul “Andrei Mureșanu” Sfântu Gheorghe: „Adaptarea s-a transformat într-o luptă pentru supraviețuire”

A fost și încă este o perioadă foarte grea pentru toată lumea, dar teatrul parcă a fost lovit fără milă anul acesta. Este foarte multă instabilitate, legile sunt haotice, apar declarații care se bat cap în cap, iar la mijloc sunt prinși oameni. Adaptarea noastră s-a transformat într-o luptă pentru supraviețuire, iar să faci artă atât de înrâncenat nu cred că e recomandat. Încercăm zilnic să găsim soluții care să corespundă noilor reguli, dar care să nu trădeze totuși crezul nostru artistic, morala sau principiile. În perioada stării de urgență, ne-am mutat și noi în online. A fost unica soluție pe care am avut-o în acel moment. Am participat chiar și la un festival de teatru

online, ceea ce a fost o experiență nu doar inedită, ci și plină de învățăminte. Teatrul însă înseamnă interacțiune, contact, empatie, viață. Aceste lucruri nu prea pot fi transmise prin filmări. Înțeleg că momentan soluția online-ului este una de avarie și e bine să ne folosim de ea, dar mi-aș dori să nu cădem în capcana de a ne imagina că asta e teatru, că nu e! Teatrul există de când lumea și va exista mult după ce nu vom mai fi noi. Acum trebuie să vedem sub ce formă va evolua. Nu cred în normalitate! Cred în inovație, în dezvoltare, în evoluție. Nu vreau un teatru normal! Poate noua realitate ne va ajuta să descoperim un teatru provocator, surprinzător. Cu foarte multă muncă, păstrând constant legătura cu publicul, printr-o comunicare cinstită și directă, am observat că spectatorii noștri ne-au rămas aproape. Chiar dacă, atunci când jucăm, o facem pentru un număr mult mai mic de persoane, e o bucurie să observ că acele câteva locuri se ocupă instant. Oamenii au la fel de mare nevoie de noi precum noi de ei. De asemenea, consider că traversăm o perioadă care necesită unitate. „Parteneriat” – acesta este cuvântul acestei perioade. Printr-un parteneriat am reușit să organizăm cea de a cincea ediție a Festivalului DbutanT, prin mai multe parteneriate cu teatre din zone care se încadrau în scenariul verde, am reușit să realizăm turneul cu „Dragonul de aur” cofinanțat de AFCN, prin parteneriate reușim să inovăm, să rămânem prezenți și să ne adaptăm cât mai bine la noile condiții. În ultimele luni, am muncit enorm la nașterea și implementarea teatrului VR. Dacă nu reușim să ne dezvoltăm în această realitate, atunci ne adaptăm și ne mutăm în realitate virtuală. În decembrie, lansăm teatruVR.ro, o platformă inedită de teatru adaptat la VR360. Vă invit să testați această nouă artă. Ea nu este gândită să înlocuiască teatrul, dar cu siguranță poate reprezenta o alternativă fascinantă!

Călin Mocanu, manager
Teatrul Țândărică: „Ne vom
adapta necesităților în
funcție de acest «închide-
deschide» teatrul”

**S-a distrus ceva prin abundența
de materiale online gratuite?**

Din contră, conform unei programări mediatizate, faptul că am pus la dispoziție pe pagina noastră de Facebook spectacole filmate în trei camere, la o calitate foarte bună, ne-a adus în plus de la 7.500 la 138.254 de followeri, cele 170 de spectacole difuzate au avut 272.456 de spectatori direcți și am avut impact a asupra 4.434.811 persoane (reach).

**Pare publicul interesat de revenirea
în sală? S-au vândut bilete în perioada
pandemiei?**

În momentul în care regulile și regulamentele în vigoare au permis, am vândut sălile integral deci da, consider că publicul a fost interesat de revenirea în sala de spectacol.

**Ținând cont de situația actuală, aveți
ceva în plan pentru anul viitor? Cum
se vede din postura de manager noua
relație cu publicul?**

Activitatea online a creat premisele revenirii în sala de spectacol, după cum ați văzut mai sus și în vânzarea biletelor. În afară de difuzarea spectacolelor pe pagina noastră de Facebook, noi am generat conținut separat de streaminguri: am creat campanii, personaje și programe special pentru conținutul online („Știrile Țândărică”, concursuri, întâlniri live cu personajele din spectacolele noastre). Cu ajutorul unor sponsorizări, concursurile au avut mare succes, iar cifrele de mai sus demonstrează premisele unei așteptări. Anul viitor, strategic vorbind, în funcție de acest „închide – deschide” teatrul, ne vom adapta necesităților spectatorilor



Premiile Constantin Chiriac, Ediția a VI-a, 2020 • foto: Arhiva TNRS

noștri. O citire mai atentă a segmentelor de public, ne duce la concluzia că drumul cam acesta este, segmentele de public răspund invitației noastre.

Împreună cu echipa mea, realizăm împreună content, avem trei spectacole în pregătire (*Strada*, regia Mihai Gruia Sandu, *Mateiaș Gâscarul*, regia Baczo Tunde, *Cartea junglei*, regia Decebal Marin) și căutăm noi sponsori care să faciliteze premii și să susțină campanii viitoare.

**Constantin Chiriac, director
general Teatrul Național “Radu
Stanca” Sibiu: „Am început
să lucrăm în ambele
variante: online și live”**

**Cum se vede din postura de manager
noua relație cu publicul?**

Teatrul Național „Radu Stanca” a reacționat imediat împreună cu echipa pe care o conduc încă de la început de martie, înainte de declanșarea pandemiei. Trebuia la 1 martie să lansez biletele la vânzare pentru ediția FITS cu numărul XXVII, cu tema „Puterea de a crede”. Erau 585 de spectacole din 75 de țări în 75 de spații de joc, cu un public estimat la 75.000 de spectatori pe zi. Totul, absolut totul era pus la punct: bilete de avion, cazări, voluntari, spații

de joc, responsabili pentru fiecare spațiu, condiții tehnice, contracte care urmau să fie semnate imediat cu începerea vânzării de bilete. Ceremonia urma să fie în 27 martie, odată cu sărbătorirea Zilei Mondiale a Teatrului. În 14 martie aveam programul Teatrului Național până la final de august, cu multe spectacole din martie, aprilie, mai, iunie, iulie, august *sold-out*. Când a început starea de urgență, paradoxal, publicul care ne iubește, a reacționat incredibil: mai puțin de 10% din biletele care fuseseră deja cumpărate au fost returnate. Și atunci am spus: ce facem? Am început să difuzăm zi de zi din conferințele speciale ale festivalului pe care le-am făcut (și sunt sute) de-a lungul anilor. Zi de zi am transmis câte o conferință la ora 17:00.

Din cele 121 de spectacole pe care le avem în repertoriu, unele din ele au fost filmate, iar atunci am început să transmitem câte patru pe săptămână: joi, vineri, sâmbătă, duminică. De asemenea, de la ora 21:00, am făcut „Fotoliul cu povești și poezie”, în care toți actorii teatrului prezentau în jumătate de oră, pentru copii, pentru maturi, pentru seniori, poezii sau povești. Iar, de la ora 21:30, Secția Germană a teatrului național susținea o altă jumătate de oră pentru publicul de limbă germană. Actorii acestei secții și-au extins difuzarea

și în alte zone vorbitoare de limbă germană: Germania, Austria, Elveția, Olanda, Ungaria, nordul Serbiei, sudul Slovaciei ș.a.m.d.. A fost o reacție incredibilă între 14 martie și 1 iunie; am reușit să avem 3 700 000 de vizitatori.

În perioada asta am organizat Festivalul Internațional de Teatru online. Pentru prima dată un festival de teatru din lume era amânat un an, așa cum s-a întâmplat cu Olimpiada, dar noi am făcut un festival online. Am reușit să facem 12 conferințe speciale, cu unii dintre cei mai mari artiști ai lumii: Sasha Waltz, Angela Gheorghiu, Denis O'Hare, Emmanuel Demarcy-Mota, Pippo Delbono, Peter Stein, Luk Perceval, Krzysztof Warlikowski, Thomas Ostermeier, Akram Khan, Declan Donnellan & Nick Ormerod, Robert Wilson. De asemenea, am gândit un program pentru copii împreună cu Abracadabra și Marian Râlea și, astfel, am făcut un concept de festival în care, de dimineață de la ora 09:00 până seara, la ora 24:00, erau spectacole – toate subtitrate în engleză dacă erau din România, sau subtitrate în română dacă erau din străinătate. Au fost 138 de evenimente. Am ținut online, de asemenea, Bursa de Spectacole; am ținut online, dar live, atât Bursa de Spectacole și Platforma Doctorală, cât și Therme Forum. A fost o muncă incredibilă, dar succesul inimaginabil: 1 700 000 de spectatori din 104 țări ale lumii. Numai Jocurile Olimpice au avut participări din mai multe țări.

După, am început toate proiectele pe care urma să le facem, cu o dublă dimensiune: online și live. Practic, de fiecare dată am lucrat la două spectacole: un spectacol care devenea film sau o întretăiere dintre film și teatru și un spectacol de teatru normal. Am început cu *Autobahn*, apoi cu *Tom și Jerry 2.0*, apoi cu *Maternal*. Am început să filmăm spectacolele din repertoriu în condiții tehnice absolut extraordinare. Am schimbat lista de

investiții cu sprijinul Primăriei Sibiu și am achiziționat aparatură pentru înregistrat și pentru streaming. Astfel, am reușit să avem 8 spectacole digitale, iar din august am jucat tot timpul în paralel: *live*, cu jumătate sau cu o treime din spectatori, dar am dezvoltat mult mai mult spectacole online. De asemenea, am hotărât ca tot ce am prezentat în festival să difuzăm în fiecare sâmbătă. Din octombrie, prezentăm sâmbătă, duminică, luni și marți spectacole absolut excepționale create de autori măreți, în condiții tehnice incredibile. Să poți să vezi *Mesia* lui Bob Wilson, să poți să vezi *Tobe de pe dig*, în regia Arianei Mnouchkine, să poți să vezi *Frați și surori* de Lev Dodin, să poți să îl vezi pe Silviu Purcărete cu *Povestea prințesei deocheate* sau *Richard al III-lea*, de la Tokyo Metropolitan, e realmente un lucru fantastic. Tot astfel, să poți să o vezi pe Angela Gheorghiu cu *Adriana Lecouvreur* e un lucru extraordinar.

S-a distrus ceva prin abundența de materiale online gratuite?

Toate aceste experiențe ne-au dat certitudinea că, atunci când faci un lucru de valoare, publicul este interesat, indiferent de abundența materialelor online transmise gratuit. E clar că e o altă relație cu publicul și, atunci când ai grijă de public, el are grijă de tine. Am schimbat „Fotoliul cu povești și poezie” cu „Actori.SB.Online – Daruri teatrale” și trei zile pe săptămână, de la ora 21:00, actorii teatrului național se adresează publicului. E o mare bucurie să vedem că sunt seară de seară mii și mii de spectatori, atât la Secția Română, cât și la Secția Germană. Ne bucură că spectatorii nu vin numai din România, ci de pretutindeni. Bineînțeles că trebuie să gândim pe mai departe: am început să facem spectacole-lectură, am început să facem conferințe noi. Gândim pentru spectatorii noștri o legătură cât mai apropiată și mai fierbinte – vrem să le înțelegem fricile, grijile, nevoia de frumos, nevoia de emoție, nevoia de miracol.

Pare publicul interesat de revenirea în sală, s-au vândut bilete? Aveți ceva în plan la capitolul acesta pentru anul viitor?

Publicul nostru a fost mai mult decât bucuros să revină în sala de teatru. A respectat cu sfințenie, la fel ca și noi, toate condițiile de distanțare, toate condițiile de igienă. Cât privește planul nostru pentru anul viitor – vom merge mai departe și cred că o bună bucată de vreme online-ul se va mixa cu spectacolele live. Am conceput spectacole în care reușim să jucăm și cu spectatori, dar și să transmitem live, așa cum e spectacolul lui Bobi Pricop, *LIVE*, pe care, de altminteri, îl transmitem împreună cu ICR New York în America, împreună cu *Felii*, cu Ofelia Popii, și *Moroi* a lui Alexandru Dabija. Facem un program special cu Japonia și vom încerca cu fiecare țară importantă, unde există Institut Cultural Român, să facem acest lucru. De asemenea, ne gândim cu insistență la copii, dar și la publicul matur ori la seniori, și încercăm ca, pentru perioada decembrie, ianuarie, februarie, să înregistrăm programe speciale pentru ei. Lucrăm pentru festival în ambele variante, atât live, cât și online, și probabil că, așa cum aveam o secțiune a spectacolelor de patrimoniu, vom avea și o secțiune a marilor spectacole din lume, pe care ne-ar fi fost imposibil să le aducem, din cauza prețurilor, a distribuțiilor și a condițiilor tehnice, și le vom prezenta online în ediția viitoare. Încercăm împreună să construim speranță pentru a da oamenilor puterea de a visa.

Echipa Scena.ro nu a avut posibilitatea de a verifica cifrele furnizate de interlocutori. Responsabilitatea pentru acestea aparține fiecăruia dintre ei.

În direct din Kosovo, Jeton Neziraj: „Ca scriitor, încerci să risipești ceața iluziei în care oamenii trăiesc”

Interviu realizat de Cristina MODREANU

11

Culturile mici au tendința de a-și respinge proprii artiști și de a-i recunoaște numai după ce ei pleacă și au succes în altă parte din lume. Tu ești un caz special, cum se găsește rar în astfel de culturi, fiindcă piesele tale au succes în multe locuri din lume și totuși ai ales să trăiești în țara ta. Care sunt beneficiile și care sunt dezavantajele acestei poziții?

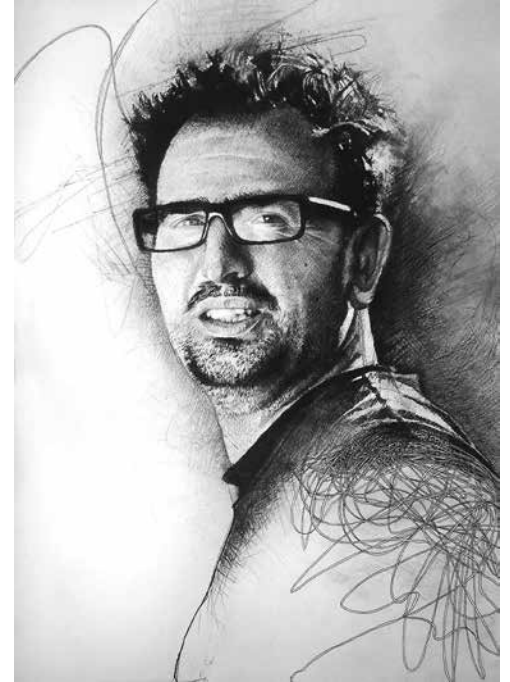
Foarte bună întrebare, dar în același timp destul de dificilă. Dat fiind că în timpul ultimilor 15 ani am fost activ ca dramaturg în mod constant, dar am fost și direct implicat în procesul producției de teatru, nu am avut timp să mă gândesc la o listă de „beneficii” și „dezavantaje” legate de a trăi și a face teatru în Kosovo. Dar sunt sigur că beneficiile sunt multe și sunt de natură să te împlinească. Mă consider privilegiat să trăiesc în Kosovo și să fiu martor la nașterea unei noi țări, a identității sale care prinde contur încet-încet. E o oportunitate rară pentru un dramaturg. Artiștii din Kosovo trăiesc istoria în timp ce se face, o istorie care, printre altele, va fi prezentată viitoarelor generații și prin intermediul creațiilor acestor artiști. De aceea putem vorbi și despre un simț al responsabilității pe care artiștii din Kosovo trebuie să-l aibă.

Pe de altă parte, bineînțeles că atunci când trăiești într-un asemenea *mindset* – să-l numim „stupiditățile noastre balcanice comune” – pur și simplu nu poți să eviți defăimările, atacurile, resentimentele, imposibilitățile, obstacolele care intervin într-un

asemenea context. Mulți artiști renunță. Preferă să plece. În ce mă privește, am fost întotdeauna și încă sunt obosit să fug. Așa a fost până acum, chiar dacă nu știu ce va urma. Greutățile sunt bineînțeles numeroase și întotdeauna există motive să renunți.

Oricum, cum spunea un poet, „renunțarea e ultimul nostru cuvânt”. Așa că am împins multe lucruri înainte, le-am făcut să se miște chiar și atunci când nu era nici o speranță că s-ar putea mișca ceva. A fost o luptă constantă cu statul birocratic, cu militanții de partid, cu naționaliștii frustrați, cu veteranii de război, cu colegii geloși, cu fanaticii religioși, cu politicienii stupizi, cu directorii de teatru aroganți și primitivi, o luptă cu oportunitățile limitate, o luptă cu porți închise în față și tot așa. Dar într-un fel toate luptele astea dau sens teatrului și acțiunii de a face teatru.

Mulți oameni de aici cred că prin aducerea la suprafață a problemelor din Kosovo noi contribuim la deteriorarea imaginii internaționale a Kosovo. Ei se așteaptă să fim un fel de agenți de propagandă, care să călătorească cu producții în Europa și să le spună tuturor despre „extraordinarul și înfloritorul Kosovo”. Și bineînțeles că noi nu facem asta. Dar promovăm, desigur, teatrul din Kosovo, promovăm și Kosovo fiind în același timp critici, fiindcă e o critică prietenoasă ceea ce facem noi, criticăm această țară pentru că o iubim. Nu suntem ca unele canale media europene cinice care reproduc aceleași clișee când scriu despre Kosovo, și anume



Jeton Neziraj • desen: Biba Kayevich

că acesta ar fi un cuib de crime periculos. Noi mergem dincolo de clișee, scopul criticii noastre nu este umilirea acestei țări, ci schimbarea. Și totuși, sunt mulți care ne văd drept dușmani ai acestei țări, drept artiști anti-naționali, agenți trădători servind interese străine – unii dintre ei au exprimat public dorința ca noi să murim sau să dispărem... Dar, pe de altă parte, există și o întregă armată de suporteri, un public loial, artiști și intelectuali care cred în munca noastră, în munca depusă pentru schimbarea acestei țări, care cred în calitatea artistică a teatrului nostru. Lor le-am demonstrat deja că poți să le faci pe amândouă, să rămâi în Kosovo, să înfrunți toate problemele și să fii în același timp

ENG

Cristina Modreanu interviews playwright Jeton Neziraj from Kosovo. He talks about the benefits and disadvantages of being an artist in a small new country. There is struggling and judging, but there is also the satisfaction of contributing to the country's development. He describes his activity as director of the National Theater of Kosovo and his fight against its politicization and mediocrity. Jeton now runs an independent theater company, Quendra Multimedia and won the KulturPreis Europa this year.



Jeton Neziraj • foto: Slavica Ziener

artist și companie de succes internațional.

La un moment dat ai fost director artistic al Teatrului Național din Kosovo, iar acum conduci propria companie, Quendra Multimedia. Ai putea compara cele două tipuri de structuri, cea națională, instituționalizată și cea privată, independentă? Care sunt diferențele între ele în Kosovo, în special din punct de vedere estetic?

Teatrele publice – naționale sau locale – sunt peste tot în Balcani, cu puține excepții conduse într-o manieră partizană. În sensul că abia funcționează și în majoritatea cazurilor sunt dominate de haos managerial, de control politic și suferă din lipsă de buget, nu-și pot crea și menține un repertoriu, sunt permanent criticate și eșuează în a produce spectacole de calitate. Așadar, sunt structuri complexe, așa cum sunt societățile în care ele funcționează. Acesta a fost cazul, mai mult sau mai puțin, și cu Teatrul Național din Kosovo când eram acolo și așa este și azi – poate chiar mai rău într-un fel. Când eram acolo încercarea cea mai grea era să eliberez teatrul din ghearele politicului. Nu pentru că politicienii ar fi avut un interes pentru teatru sau pentru conținutul spectacolelor produse, ci pentru că îi interesa clădirea, sala noastră, pentru întâlniri guvernamentale, pentru campanii electorale ale diverselor partide, lucruri de tipul ăsta, dar și pentru angajarea unor militanți politici.

Din alt punct de vedere, cel mai dificil a fost să scap teatrul de o estetică prăfuită, să evit producerea de spectacole care nu aveau nimic de-a face cu realitatea în

care trăiam... Teatrul era plin de comedii menite doar să distreze publicul. Am încercat să schimb această direcție, am vrut să fac din acest teatru un spațiu liber unde numeroasele teme sociale să poată fi dezbătute, chiar și cele mai delicate dintre ele. Complexitatea poverii societății din Kosovo e ilustrată poate cel mai bine de exemplul următor.

Etnicii Romi care, în timpul războiului din Kosovo au fost de partea sârbilor în unele cazuri, au fost folosiți de armata și poliția sârbă ca să sape morminte sau să dea foc unor sate albaneze. Și după război, ei au devenit ținta atacurilor și intimidării produse de majoritatea albaneză. Am făcut această digresiune ca să explic puțin contextul poveștii care urmează. Unul dintre primele spectacole pe care le-am făcut când am preluat postul la Teatrul Național din Kosovo, în stagiunea 2008-2009, imediat după declararea independenței, a fost *Tartuffe* de Molière. Dar am făcut un *Tartuffe* musulman, iar spectacolul era regizat de regizorul Rom Rahim Burhan care venea din Germania, dar este originar din Skopje. Furia criticilor de după spectacol a fost uriașă. Atacurile au venit chiar și din partea academicienilor – ei au cerut statului să închidă Teatrul Național „după acest scandal”. Au fost atacuri rasiste împotriva regizorului, dar și eu am fost atacat ca „agent al ambasadelor străine” care lucrează pentru „distrugerea identității albaneze” și care își dorește „amestecarea sângelui pur albanez” – genul ăsta de *bullshit* rasist. Totuși, deși numărul celor care ne atacau era mai mare, am fost impresionat de faptul că au fost și considerabil de mulți jurnaliști și artiști care au sărit în apărarea spectacolului și a regizorului Rom. O dezbateră de asemenea natură, poate chiar mai aprigă, s-a stârnit când am primit o invitație de la teatrul Atelier 212 din Belgrad să ducem acolo spectacolul. Am acceptat

invitația și dacă acest spectacol ar fi fost jucat acolo ar fi fost un moment istoric, fiindcă ar fi avut loc o vizită a unui teatru public din Kosovo în Serbia după aproape 20 de ani de lipsă de comunicare și schimburi culturale. Sfârșitul e predictibil: spectacolului nu i s-a permis să meargă în turneu, interdicția venind de la Ministerul Culturii din Kosovo, contractul meu nu a fost prelungit, iar consiliul consultativ al teatrului a fost demis. Kokan Mladenovic, directorul teatrului Atelier 212, care ne invitase, a trecut și el printr-o situație similară în Serbia.

Cred că aceste exemple explică natura complexă a poziției Teatrului Național din Kosovo în acel moment. Lucrurile s-au mai schimbat de atunci, dar nu atât de repede cât ne-am dori noi, artiștii.

Între timp, lucrul cu Quendra Multimedia, compania teatrală pe care o conduc acum, este de o natură complet diferită și generează alte dificultăți. Printre acestea se numără și lipsa de acces la fonduri publice, asta în principal din cauza abordării noastre critice din spectacole. Totuși, acest aspect a început să se schimbe în ultimii ani, nu pentru că ar avea guvernul o înțelegere mai mare a ce facem noi, ci datorită succesului internațional al muncii noastre, care a avut impact mai întâi asupra publicului, apoi asupra politicienilor. Pe de altă parte, aș putea spune că am fost norocoși că nu am depins de fonduri publice din Kosovo, altfel munca noastră ar fi fost imposibilă. Quendra Multimedia este finanțată în principal de organizații internaționale, inclusiv Uniunea Europeană. Iar asta ne-a dat ceva confort și am putut să fim critici, chiar și la adresa UE, la adresa rolului jucat de comunitatea internațională în Kosovo și tot așa.

Dar principala dificultate e una de natură tehnică. În aproape 20 de ani de existență încă nu am reușit să avem

propriul sediu, propriul spațiu de joc. Un loc pe care l-am avut pentru o perioadă de aproape 10 ani era un mic spațiu la subsol pe care îl foloseam pentru repetiții dar l-am pierdut în acest an. Ne luptăm acum pentru asta cu municipalitatea din Prishtina. Va fi o luptă îndelungată, dar teatrul învinge întotdeauna...

Ai primit anul acesta KulturPreis Europa – Premiul european pentru performanță culturală. Premiul ți-a revenit pentru, citez, „rolul tău de ambasador cultural între Est și Vest”. În această calitate, care sunt principalele lucruri pe care vrei să le comunici și să le susții, pentru ca această relație între Est și Vest să se îmbunătățească?

Trebuie să spun că motivarea acestui premiu a sunat puțin prea ambițios pentru mine. Mai mult decât scriitor, pare că aș fi un fel de lider religios, politician influent sau oficial UE care a lucrat sistematic pentru a crea înțelegere și conectare între Est și Vest. Când, de fapt, toată contribuția mea, ca a oricărui dramaturg, a fost efortul de a scrie piese (repet, efortul!) care să rezoneze cu timpul, cu pulsul vremii, piese care, în nucleul lor, iau apărarea celor opresați, disturbă centrele de putere și pe opresori, piese care povestesc despre traumele acestui timp și dezvăluie dilemele viitorului, piese care speră să emancipeze și să facă societatea mai conștientă de lumea din jur, de dincolo de nasul nostru... Aici cred că se află potențiala mea contribuție – contribuția oricărui scriitor care are acest scop, de a vorbi despre dramele și visurile oamenilor din societățile noastre. Fiindcă scriitorul fiind critic la adresa, să spunem, a Europei de azi, arată, de fapt, că vrea o Europă mai bună. Fiind critic la adresa țării sale, el aspiră ca ea să devină mai bună. Când scriitorul vorbește despre violență, el aspiră la pace. Când vorbește despre fundamentalismul religios, el aspiră la armonie. Când



The Return of Karl May • foto: Atthe Mullh

se poziționează împotriva fascismului, el aspiră la libertate. Și tot așa.

Dar nu vreau să sune a aroganță: am acceptat premiul cu mare plăcere, iar vestea despre el a avut largi ecouri în media din Kosovo. M-am simțit, bineînțeles, motivat. Dar ca să mă întorc la întrebarea ta: desigur, mi-ar plăcea să văd mai multe schimburi culturale între diferite țări, și în special între culturi diferite, între zone religioase și geografice diferite, pentru că asta contribuie la înțelegere, iar înțelegerea risipește frica de celălalt, frica de „cel necunoscut”.

Când un prost din Kosovo a comentat acum câțiva ani într-o dezbatere în rețelele sociale susținând că sîrbii sunt „barbari incorigibili”, primul lucru care mi-a venit în minte a fost că tocmai autorul comentariului este, de fapt, un barbar. Și se găsesc mulți ca el în Serbia, în Kosovo și peste tot în țările noastre. Ce veau să spun e că uneori e de ajuns să vezi un spectacol de teatru venit dintr-un loc în care „toți sunt barbari”, să vezi un film, să citești o carte, să vizitezi un loc și atunci n-ai mai emite un asemenea barbarism despre o societate unde „toți sunt barbari”.

În descrierea personalității și carierei tale de dramaturg se spune că ești „un autor politic” trăitor în Balcani. Cum ajunge cineva să fie descris astfel? Care sunt temele care fac din tine un autor politic?

Mulți dramaturgi preferă o poziție să spunem confortabilă în privința temelor abordate. Acești scriitori nu vor să se implice în subiecte complexe politice și sociale, care sunt adesea turbulente, chiar periculoase. Chiar și când tratează o temă politică, ei preferă să nu o facă direct, iar tonul lor este unul „neutr”. Unii dintre acești scriitori nici nu cred că teatrul ar trebui să abordeze teme politice, așa încât ei reduc „teatrul politic” la „propagandă”, „pamflet” sau „politică la zi”. Cu asemenea definiții ei subapreciază teatrul care tratează subiecte politice, în special acel teatru care reacționează la crizele prezentului, la violență, oprimare și alte probleme curente.

Eu aparțin unui alt tip de dramaturgi, care e probabil mai puțin numeros. Eu cred că teatrul trebuie să aibă subiecte curente, urgente, care se petrec sub ochii noștri, un fel de teatru al prezentului



The Return of Karl May • foto: Atdhe Mulla

necesar. Asta nu înseamnă că trebuie să dăm o misiune teatrului. Ce vreau să spun e că teatrul nu are confortul de a fi instalat într-un loc călduț și de a se ocupa cu „educarea sentimentelor”. Teatrul educă, într-adevăr, felul în care simțim, dar ar trebui să educe și creațiile noastre, și simțul responsabilității pentru lumea din jur. Desigur, teatrul aspiră spre schimbare. Dar o piesă nu e scrisă – sau cel puțin eu nu le scriu așa – cu gândul la schimbare. Eu scriu cu gândul la un adevăr care este ascuns societății de către structuri politice sau religioase. Ca scriitor, încerci să trezești societatea pentru ca aceasta să-și confrunte trauma sau rana. Încerci să risipești ceața iluziei în care oamenii trăiesc, și astfel scriitorul devine un fel de chirurg care taie în corpul pacientului, îndepărtează părțile afectate, cu scopul de a însănătoși corpul. Prin atingerea rănilor și traumelor unei societăți scriitorul nu vrea să producă durere, ci să vindece.

Temele despre care scriu eu sunt xenofobia, corupția, rasismul, fundamentalismul și radicalismul religios, crimele de război, homofobia, fascismul, dar scriu și despre relațiile unor străini cu localnici, despre părerile rasiste ale Europei față de Balcani, despre stereotipurile vestice și prejudecățile față

de est și tot așa. Acestea par subiecte comune. Și totuși, în contextul în care ele sunt puse în scenă și prin felul în care sunt abordate, ele pot fi adesea greu de digerat de către public. Atât de dificil încât adesea e nevoie de prezența poliției, atât în Kosovo cât și în Serbia, unde spectacolele noastre se joacă regulat.

De curând, am primit un comunicat de presă de la Quendra Multimedia care m-a făcut să zâmbesc de la prima propoziție: comunicatul anunța cea mai recentă premieră a voastră, Reîntoarcerea lui Karl May și suna ca o odă la adresa teatrului german Volksbühne. Se spunea acolo că oamenii de teatru din Kosovo lucrează intens pentru salvarea marelui teatru german cu o nouă producție. Despre ce e, de fapt, acest spectacol?

În piesele mele din trecut a mai fost vorba despre scriitorul german Karl May și romanul său de aventuri „Durch das Land der Skipetaren” (Prin țara skipetarilor), dar numai superficial. Am ironizat portretele naive făcute de el albanezilor. Când teatrul Volksbühne din Berlin ne-a invitat să coproducem o piesă pentru festivalul lor POSTWEST, m-am gândit că era timpul să-l iau pe May în serios. Am fost mereu fascinat de obsesia germanilor pentru Karl May.

Este cel mai bine vândut autor german din toate timpurile. Cărțile lui sunt distractive, dar și pline de prejudecăți și rasism. Au fost scrise într-un timp în care germanii se considerau cultural superiori altora, în special celor din est, și bineînțeles superiori albanezilor. Acest tip de abordare a avut, după cum știm, într-un final, urmările sale. Și totuși, germanii nu s-au eliberat încă de acest simț de superioritate. Aceste prejudecăți pe care le-a sădit Karl May prin literatura lui despre albanezi și despre alții au fost perpetuate și amplificate de alții și au prins rădăcini în societatea germană. Așa că am scris piesa satirică *Reîntoarcerea lui Karl May* care din păcate, din cauza pandemiei, nu a putut avea premiera la Berlin, la Volksbühne. Am prezentat-o prima dată în octombrie la Prishtina, la Teatrul Național din Kosovo. Fac parte din piesă cele două comunicate de presă, unul de la Teatrul Național, celălalt de la Biroul Președintelui Kosovo-ului.

Reîntoarcerea lui Karl May confruntă publicul cu abordarea aproape demonizantă a Europei de Vest față de cea de Est, o superioritate culturală, intelectuală și politică asumată, care după Aleksandr Hemon¹ este adânc înrădăcinată în colonialism și rasism. În piesa mea, Kara Ben Nemsî, faimosul protagonist din cărțile lui Karl May fuge din Est și împreună cu un grup de actori din Kosovo se îndreaptă spre țările germane. În această călătorie epică ei îi întâlnesc pe Slavoj Žižek, Peter Handke, un membru al *Nationalsozialistischer Untergrund* și multe alte personaje.

*1. Aleksandr Hemon este un scriitor bosniac-american, autor de ficțiune, eseistică și critică. Cele mai cunoscute romane ale sale sunt *Nowhere Man* (2002) și *The Lazarus Project* (2008)*

Refracția prin ecrane paralele – noi referințe în teatrul transmis online

Oana Cristea GRIGORESCU

15

Două linii paralele se întâlnesc la infinit, postulează una din axiomele geometriei euclidiene. Axioma nu cere demonstrație, iar adevărul ei îl simțim direct de la închiderea teatrelor în pandemie. Ecranele care despart publicul de artiști impun ajustarea paradigmei de receptare la noua relație de comunicare între parteneri aflați în spații fără contact fizic, teoretic paralele. Teatrul transmis pe ecrane, filmat sau prin streaming online, a dizlocat rutinele spectatorului cufundat în întuneric în sala de spectacol. Ce se schimbă când un ecran ne desparte de scenă e întrebarea de al cărei răspuns depind strategiile de supraviețuire ale artiștilor și ale teatrului în perioada aceasta. Întorcându-ne la metafora paralelelor, se naște întrebarea: care e noul sistem de referință din care trebuie privit teatrul online pentru ca de o parte și de cealaltă a ecranului să se producă osmoza? După un prim gest reflex de negare și refuz al autenticității trăirilor în fața ecranelor, artiștii și criticii se mobilizează să găsească căile de adaptare la noua realitate comunicațională. Începând din luna mai am urmărit festivaluri de teatru exclusiv online, am recunoscut importanța filmărilor profesionale ale spectacolelor de arhivă, am vizionat producții transmise din sala fără spectatori sau premiere gândite și produse pentru camera de filmat. Rămâne de văzut dacă nu asistăm chiar la nașterea unui nou gen, analog formei *dance for camera* care folosește explicit camera de filmat pentru a construi corpuri-imagini dinamice, pentru a conduce ochiul privitorului spre gestul decupat în cadru ca punct de echilibru între prim-plan și fundal. Am urmărit câteva premiere pe care le-am

putea numi *theater for camera*, nici teatru, nici film, dar care hibridează genurile în căutarea unui limbaj ajustat comunicării prin ecrane. La fel ca în cazul dansului filmat, și teatrul pentru transmisia online – să-l numim aici *theater for camera* – poate lua forme variate care merg de la producții special concepute pentru a fi filmate, până la adaptări ale spectacolelor de scenă cu intenția de a explora posibilitățile noului format. Echipele pluridisciplinare de artiști (dramaturg, regizor, cameraman, sound designer, actori) au abordat creativ performativitatea în căutarea mijloacelor de a transpune prezența fizică a actorilor în mediul online, provocați să descopere vehiculul adecvat trecerii cuvântului în spațiul virtual.

Să luăm ca studiu de caz cele trei spectacole transmise exclusiv online în cadrul Platformei Internaționale de Teatru București #7 (1-4 octombrie 2020), o ediție de pandemie care a prezentat trei forme diferite de spectacol. Tema acestui an, *Ne arde casa/Our house is on fire*, stabilită încă din 2019, se concentrează pe problemele de mediu, pe criza climatică și anticipa, fără să știe, anul pandemiei. În continuitate cu opțiunile estetice ale ARPAS, producătorul PITB#7, ediția se conjugă la feminin: două artiste femei, Alexandra Pâzgu și Alexandra Badea, românce care trăiesc în Austria, respectiv în Franța, constituie nucleul dramaturgic al festivalului, completat de *Medeea electronica*, actualizarea contemporană a Medeei produsă de grupul britanic Pecho Mama. Selecția pledează pentru promovarea artistelor, fără ca argumentul feminist să fie o justificare restrictivă. Se poate însă observa valoarea vocilor feminine în



teatrul ultimului deceniu, mai ales dacă vorbim despre artiste românce active în cultura de adopție. Atât Alexandra Pâzgu, cât și Alexandra Badea scriu în limba țării de rezidență, problematizează și se raportează la tematici cu relevanță socială și civică din perspectiva largă, europeană, a identității lor redefinite cultural.

*În amonte*¹ e titlul de scenă al piesei Alexandrei Pâzgu, *Valuri, variațiuni*, câștigătoarea premiului german pentru literatură „exil” la categoria dramă în 2018. După premiera absolută de la

1. Spectacol realizat în colaborare cu *Werk X-Petersplatz*, prezentat cu sprijinul Forumului cultural austriac prin programul *Performing Austria*.

ENG

The reluctance of most artists towards online theater was followed by their acknowledgment that there might be no other way to express themselves in the near future. Oana is describing some of the online performances as theater for camera and she chooses as her case study Bucharest International Theater Platform #7 with the theme *Our house is on fire* that presented this year three online performances – *Upstream* written by Alexandra Pâzgu, *Medeea electronica* by Pecho Mama and *Red line* written by Alexandra Badea.



Pecho Mama - Medea Electronica • foto: Katrina Quinn



În amonte • foto: Alexander Gotter

RED LINE, FRANȚA/ROMÂNIA
PLATFORMA INTERNAȚIONALĂ DE TEATRU BUCUREȘTI
ONLINE EVENT



Red Line • Screenshot

Schauspiel Leipzig, textul a fost montat la Viena de tandemul dramaturg-regizor Alexandra Pâzgu-Alexandru Weinberger-Bara, asociați în *baldanders collective*. Ambii sunt români, iar experiența exilului lor cultural este discontinuu integrată în spectacol. Tema gestionării identității emigranților e introdusă de parabola somonilor care își depun icrele la capătul unui drum parcurs pe râu, în contracurent. *În amonte* e un spectacol gândit pentru scenă, suspendat după câteva reprezentații de declanșarea pandemiei și filmat în primăvară pentru transmisia online. Acum, pe ecrane, proiecția video de pe cortina de fundal a scenei constituie elementul de pasaj între actori și audiență. În economia spectacolului proiecția reverberează peisajul mental-emoțiv al celor trei personaje, două emigrante din generații diferite și un personaj simbolic, Lachs-Somonul. Textul de esență postdramatică se desface în subteme concentrice pentru a circumscrie condiția generației crescute cu orizontul emigrării: despărțirea de trecut, acomodarea la noua identitate, refuzul *specificului național*, definirea motivațiilor existențiale. Toate sunt straturi culturale și emoționale de care personajele se dezbracă, la propriu în scenă, pentru a ajunge în final la piele. Pielea ca expresie a naturii umane universale. Spectacolul filmat păstrează dispozitivul frontal de scenă, dar montajul de imagine decupează în prim-plan gesturi de susținere a vocilor textului structurat ca un poem, fără punctuație, în flux verbal liber. Natura sa fluidă se conjugă cu fragmentarea narativă și găsește în detaliile acvatice simbolice (somonul de pluș, cromatica costumului lui Lachs, proiecția acvariului cu pești și a râului) o formă de a reduce

distanța dintre actori și publicul de acasă. Toate aceste elemente pledează pentru transpunerea funcțională și emotivă a spectacolului de scenă, lăsând audienței spațiul interior de proiecție mentală a propriilor repere la temă.

Grupul britanic Pecho Mama, specializat în concerte teatralizate, evocă cu *Medea electronica* formatul teatrului radiofonic la vedere. Sunetele sunt create și vocile mixate live în cursul spectacolului. Dincolo de calitatea muzicii asimilabile operei rock-progresiv, performanța constă în faptul că întregul material sonor preînregistrat sau produs live e mixat sincron cu partitura de voce și text a Medeei, interpretată de Mella Faye care semnează scenariul și regia spectacolului. De altfel, fizic, pe scenă sunt prezenți doar Medeea și doi muzicieni. Pentru spectatorul de acasă primele cinci minute par să dezvăluie mecanismul și lasă falsa impresie că performance-ul sonor va intra într-o zonă previzibilă. Nimic mai fals, recuzita suspendată deasupra scenei va fi sursa efectelor sonore și de lumină ce vor conferi dinamică scenei. Dialogul Medeei cu vocile preînregistrate ale celorlalte personaje (copiii, Iason, avocatul, știrile de la radio etc.) implică audiența în descifrarea cursului narativ al poveștii proiectate în Londra anilor '80. La fel ca în teatrul radiofonic, tensiunea e riguros dozată de sunetele complementare muzicii, acestea fiind

chiar mai importante decât partitura de text rostit. Recurența soneriei telefonului e resortul care tensionează suspansul prin manipularea imaginației publicului. Recepția la distanță e amorsată sonor, componenta vizuală având aici un rol secundar. *Medea electronica* reușește imersia audienței în performance prin manevrarea complexă a sunetului cu mijloacele spectacolului sonor.

Premiera absolută produsă de PITB#7, *Red line*,² cea mai recentă piesă a Alexandrei Badea, atacă o temă sensibilă, manipularea politicianistă a crizei climatice. În versiunea „lecturii de ecran” transmisă live, producția și-a găsit o rezolvare regizorală care o validează și ca posibil spectacol online. Logica montajului de imagine alternează cele patru personaje filmate în plan american și reușește astfel să tensioneze și să amorseze presiunea crescândă a textului. Dialogurile și didascalile sunt livrate la vedere prin divizarea ecranului astfel încât toți actorii implicați într-o scenă sunt simultan vizibili și par să dialogheze. Această soluție minimalistă dinamizează și accentuează prezența fizică a actorului. Din nou, apelul la imaginația audienței estompează bariera fizică dintre ecran și scenă, iar textul livrat tehnic, cu gravitate impune relevanța temei tratată cu instrumentele teatrului politic.

Aceste trei soluții de adaptare a teatrului la transmisia online fac posibilă întâlnirea dintre public și scenă prin apelul la imaginația și participarea mentală a audienței; cu alte cuvinte schimbăm sistemul de referință din care judecăm scena. Imaginile semnificate sunt susținute de tratarea complementară a sunetului ca vehicul al emoției în traversarea ecranelor. Fizica ne învață că în procesul refracției, unda își schimbă direcția de propagare la trecerea printr-un ecran. Ceea ce s-ar traduce în cazul teatrului online prin creșterea ponderii sunetului și a selecției vizuale în montajul producțiilor transmise pe ecrane.

2. În distribuție: Nicoleta Lefter, Andi Vasluianu, Virgil Aioanei, Nicholas Cațianis jr.

Focus dramaturgie contemporană sau teatrul ca artă a „dezînsingurării”

Daria ANCUȚA

17



Noi nu, niciodată • foto: Andra Salaoru



Totul e bine când se termină cu bine, regia Radu Nica • foto: Bogdan Botas

Dramaturgia contemporană își găsește locul, cel mai adesea, în repertoriul teatrelor independente. Deschiderea spre texte care se abat de la structurile clasice, dar și înclinația spre experimente transformă spațiile independente în locuri ideale pentru noua dramaturgie.

Reactor de Creație și Experiment, spațiul clujean care nu doar montează, dar și încurajează activ dezvoltarea de noi texte dramatice, a propus, în perioada 7-29 octombrie, *focus-ul Contemporary Playwriting in Romania*. Pornind de la opt spectacole care au la bază opt perspective dramaturgice feminine, inițiativa realizată în parteneriat cu platforma de livestreaming *HowlRound*, își propune să analizeze și să potențeze vocile tinere din dramaturgia românească. Șase producții Reactor, o inițiativă a Centrului de Teatru Educațional Replika și un proiect al trupei Țais sunt aduse (virtual) laolaltă și, în ciuda diferențelor stilistice, trasează împreună harta atributelor definitorii pentru noile direcții

ale scrierii de teatru. Textele celor opt autoare își au rădăcinile adânc ancorate într-un prezent problematic, care cere imperativ vizibilitate. Atât în *Copii răi* (de Mihaela Michailov) cât și în *Avioane de hârtie* (de Elise Wilk) ne izbim de un sistem educațional precar, fundamental instabil, care anulează individualitatea, perpetuează și normalizează abuzurile. *Noi nu, niciodată*, textul scris de Petro Ionesco și inspirat de istorii personale ale echipei de creație, reprezintă o deconstruire a diferitelor tipuri de sofisme regăsite în limbajul de zi cu zi, în dezbaterile publice sau chiar în știrile false care inundă rețelele de social-media.

Generațiile tinere sunt încurajate să pună tot mai des semnul „=” între „ușor

accesibil” și „de calitate”. În afara câtorva proiecte adresate publicului foarte tânăr, teatrul instituționalizat depune rar efortul de a-și fideliza un public atât de „capricios” cum este cel al tinerilor. Însă inițiativele independente fac eforturi pentru a deveni accesibile chiar și în zone din România în care teatrul nu pătrunde de obicei, oferindu-le spectatorilor provenind din diverse medii sociale/culturale/economice un spațiu în care să se simtă reprezentați. Căci, probabil, cea mai acută nevoie a unui tânăr care consumă orice fel de produs artistic este necesitatea de a se regăsi pe sine în poveste.

Continuarea în pg. 48

ENG

Creation and Experiment Reactor in partnership with the livestreaming platform *HowlRound* presented *focus – Contemporary Playwriting in Romania*. Daria Ancuța shortly reviews *Bad Kids* by Mihaela Michailov, *Paper planes* by Elise Wilk, *Not Us, Not Ever* by Petro Ionesco, *Finally the End* by Brîndușa Ban, *Glory* by Alexa Băcanu, *Our Little Centenary* based on *centenar.odă* by Maria Manolescu, *All's Well that Ends* by Andreea Tănase and *I Like Sushi* by Ioana Hogman.

3+1 perspective asupra muncii

18

Oana Cristea GRIGORESCU



Marele B • foto: Arhiva Reactor

La vremea premierei, în noiembrie 2019, virusul era departe, nu ne privea direct. În schimb, presiunea pe care o resimțeam la muncă, acasă, în relație cu sistemul educațional, sanitar, birocratic etc. creștea peste valorile limită de pe cadranul manometrelor interioare. Bine că ne-a oprit pandemia, îți spui la finalul vizionării cabaretului, acum, după nouă luni de frânare forțată a lumii știute. În ritmul ăla ne prăjeam de tot. Deși, în răstimp, tensiunea nu a scăzut, ci am schimbat doar combustibilul ce întreține flama din mințile noastre. Continuăm să ne consumăm, iar tema epuizării premature sub presiunea exterioară e mai actuală ca oricând. Cu un hohot de râs îi putem rezista sau, cel puțin, reduce efectele?

În răspăr cu *glamour*-ul cabaretului, burlesc și cinic, spectacolul *Marele B – un cabaret despre burnout* de Maria Manolescu Borșa s-a acomodat confortabil pe ecrane la un an după premiera de scenă a coproducției Sound Reactor&ZUG. zone Cluj. Sigur, cabaretul mizează pe apropierea și provocarea directă a audienței, relaxat instalate cu un pahar în față, la mică distanță de artiști. Acum, mutarea din mica sală de teatru de la ZUG. zone pe ecrane uzează de o armă redutabilă: textul inteligent, alert, cu umor acid al Mariei Manolescu Borșa ambalat lejer în parafraze muzicale

ce trimit la genuri interpretate în falset controlat de cei cinci artiști (operă, hip-hop etc.). Filmarea reprezentației de la premieră fixează sonor și reacțiile publicului, prins în capcanele ironiei amorsate de gazda cabaretului. Acest dublu dialog al moderatorului, cu actorii și cu sala, dă fluență spectacolului și introduce intermezzourile muzicale între scenele de text. Fidel tiparului pe care îl pariodiază, spectacolul rămâne impredictabil, spontan, alimentat de textul proaspăt, fin dozat cu umor de cea mai bună calitate al Mariei Manolescu Borșa.

Scenariul repertoriază trei tipuri de burnout încarnate de trei personaje generice, aflate în competiție pentru premiul în bani care să le permită să-și schimbe viața: excesul de muncă din multinaționale prin naiva Corporatista Trista, uzura anilor de maternitate prin impostata (vocal) Mama Deea Medeea, raporturile feudale din sistemul de sănătate prin dezabuzatul Doctor Fără De Minți. În plan secund, întrezărim condiția artistului independent prin personajul Miciei Pianiste Care Nu Există. Maestrul de ceremonii și regizorul spontan al cabaretului e MC Pasiune interpretat de Adonis Tanța care își asumă și regia spectacolului. Dezinvolt, provocator, fermecător în apariția androgenă, Adonis Tanța calchiază rolurile proprietarului de cabaret și moderatorului cinic în relație cu concurenții și sala. Personajul cu grima pe figură e gazda versatilă a concursului, manipulează personajele și le expediază arogant în culise, complice cu publicul. Pasajele coregrafice dintre scene pastişează dansul de cabaret, la fel ca și costumele fals sexiste, fals strălucitoare.

Eficiența gesturilor mici și mai ales dozarea în crescendo a situațiilor parodice sunt responsabile de dinamica scenei, ocolind abil locurile comune. Personajul

Oanei Hodade, Corporatista Trista e gata să se frângă sub presiunea manipulării perverse de la *team building*. Partitura ei muzicală interpretată cu voce simplă, civilă e potențată prin contrast de apariția impostată a Mamei Deea Medeea. Cristina Tureanu are o voce educată muzical, iar lamentoul mamei casnice pastişează burlesc ariile belcantoului. Postura melodramatică a Deei Medeea e secundată de replica sarcastică a corului antic redus la două voci. Apariția copilului „născut” a doua oară de sub fustele mamei e o lovitură de teatru în falset ce întărește nota bufă a personajului. Lucian Teodor Rus, asistat de cele două surori medicale, produce un delicios jurnal de depresie al chirurgului rezident, cu referințe la psihoza (4.48!) automutilării. Cavatina recurentă a pacientei anesteziate (Oana Hodade) subliniază tragi-comic grotescul situației. În buna tradiție melodramatică, concursul se încheie tragic cu moartea prin epuizare a artistei independente, Mica Pianistă Care Nu Există interpretată de excelenta muziciană Renata Burcă, care semnează și muzica spectacolului. Nu putem să nu sesizăm că e un final premonitoriu pentru criza artiștilor independenți din anul pandemiei 2020, expediată în culise de personajele de operetă de la Ministerul Culturii. Spectacolul e un divertisment cu bemoli, condus cu aplomb și interpretat cu măsură de întreaga echipă. Tonalitatea spectacolului modulează falsul cabaret în tragicomedie lirică. Hazul de necaz e de tot râsul, cu toate că (pre)textul cât se poate de serios al spectacolului rămâne să ne bântuie când ne privim dimineața în oglindă, înaintea unei noi zile de muncă. Concluzia optimistă e că nu vom claca muncind cât timp nu ne lăsăm conduși de Marele B.

ENG

Oana Cristea Grigorescu reviews the performance *The Great B – a cabaret about burnout* written by Maria Manolescu Borșa and directed by Adonis Tanța, which had its premiere in November 2019, when the pandemic was far from our daily lives. The performance can now be seen in its filmed version which can still reflect humor, spontaneity and unpredictability, where three characters suffering from three types of burnout compete for the prize meant to change their lives.

Diorame teatrale din comunism: o revizitare critică a trecutului recent

Cristina MODREANU

19

Cărțile Mirunei Runcan au fost pentru mine, încă de când am început să scriu despre teatru, o inspirație și un exemplu continuu. *Modelul teatral românesc* (2000), *Teatralizarea și reateatralizarea în România* (2003), *Fotoliul scepticului spectator* (2007), mi-au însoțit parcursul de la jurnalist specializat în cultură, de critic de teatru, de doctorand al UNATC și m-au ajutat enorm în procesul de specializare în studiile teatrale desfășurat pe parcursul ultimilor 25 de ani. Dar parcă niciodată nu mi s-a părut mai relevante o întâlnire cu o carte (mai exact cu două volume generate de aceeași cercetare) așa cum s-a întâmplat cu *Teatru în diorame. Discursul criticii teatrele în comunism*, prin cele două părți ale sale de până acum, *Fluctuantul dezgheț. 1956-1964* și *Amăgitoarea primăvară. 1965-1977*. Le-am citit pe amândouă cu sufletul la gură, cu nerăbdarea de a afla nu numai ce materiale i s-au părut relevante cercetătoarei din cele pe care le-am consultat parțial și eu, grație arhivei digitalizate cimec.ro, ci mai ales care sunt concluziile pe care le trage aceasta în urma selectării și analizării lor. Miruna Runcan face o secțiune oblică în colecția online a revistei Teatrul, apărută chiar în 1956 și analizează, prin intermediul intervențiilor publicate aici, diferite aspecte ale impactului criticii teatrale asupra scenei în timpul comunismului. Este un proces minuțios și fascinant de reconstituire a unei epoci teatrale, pe care autoarea o împarte – deocamdată, fiindcă sper că urmează și cel de al treilea



volum care să ajungă până în 1989 – în două segmente, din perspectiva aspectelor politico-ideologice care marcau și domeniul teatral, așa cum marcau întreaga societate. Calitatea analizei vine nu numai din capacitatea de selecție relevantă și de sintetizare elocventă, ci și din atenția cu care este realizată contextualizarea acestor epoci, nu doar așa cum se reflectau ele în documentele din epocă, ci și așa cum o intuiește autoarea din alte lecturi și, parțial, din propria experiență (cu precădere pentru perioada din cel de al doilea volum). În primul volum, *Fluctuantul dezgheț*, Miruna Runcan reface traseul ascensiunii profesiei regizorale în teatrul modern de la noi, reflectat în dezbaterile aprinse ale epocii despre funcția regizorală și dimensiunea estetică a teatrului, pe fondul luptei aparatului de stat de a impune, prin metode propagandistice, un anumit tip de teatru, și anume cel

realist-socialist. Dacă dramaturgii epocii erau mai ușor de controlat, ba chiar li se puteau comanda (sugera) piese cu anumite subiecte, regizorii erau greu de ținut în frâu, metaforele scenice greu de interpretat, iar inventivitatea subversivă a actorilor implicați în spectacolele „cu mesaj” era un adevărat pericol.

Sunt analizate, în ambele volume, raporturile cu lumea teatrală internațională, prin turnee, prin publicarea unor articole ale celor care reușeau să călătorească în interes profesional sau prin traduceri ale unor articole din presa de specialitate din străinătate. Și, mai ales, sunt inserate, sub forma unor interludii care întrerup benefic cursul ideilor teoretice, exemple de spectacole sau studii de caz dedicate unor personaje din epocă sau unor autori, toate relevante pentru subiectele abordate. Volumul I are ca exemplu de spectacol celebrul *Cum vă place* al lui Liviu Ciulei, pe marginea

ENG

The books written by Miruna Runcan have always inspired Cristina Modreanu during her professional path of the last 25 years of theater studies. The last book is the most impressive one *Theater in Dioramas. The Discourse in Theatre Criticism during Communism* and has two parts *The Fluctuating Thaw. 1956-1964* and *The Deceptive Spring. 1965-1977*. Professor Miruna Runcan retraces the path of the director in the Romanian modern theater, analyzes the relations with the international theatrical world and much more.

căruia s-a dus o adevărată bătălie între adepții noilor formule regizorale și apărătorii conservatori ai „primatului textului”. Conflictul din jurul acestui spectacol este emblematic pentru atmosfera îmbibată ideologic în care avea loc evoluția, adesea trunchiată sau chiar blocată pentru o perioadă, a teatrului românesc în timpul regimului comunist. Dar, așa cum înțelege oricine se apleacă mai atent asupra studiului epocii, ceea ce noi numim azi „regimul comunist din România” nu este deloc o perioadă omogenă, coerentă, lineară. De aceea, diferențele identificate de autoare între o epocă și alta, variațiile și fluctuațiile ce au loc chiar înăuntrul unei perioade desemnate, sunt extrem de relevante pentru cititorul/cititoarea contemporană, în special pentru cei care nu au trăit în timpul acela.

Un spațiu destul de amplu este acordat în primul volum „criticii criticii”, în dorința de a scana cu atenție relațiile de putere dintre criticii profesioniști și aparatul de stat care supraveghea și sancționa ideile neconforme cu politica PCR. Subiectul este reluat și în volumul al doilea, *Amăgitoarea primăvară*, care analizează o perioadă ceva mai generoasă atât cu libertatea exprimării în scris, cât și cu mijloacele de conectare la tendințele internaționale de dezvoltare teatrală.

Amăgitoarea primăvară pornește tot de la poziționarea criticii de teatru între aparatul de partid și instituțiile de spectacol pe care criticii de la revista *Teatrul* le monitorizau atent, și se referă în continuare la polemicile din perioada decupată aici, fie ele referitoare la aspecte estetice, aceeași luptă între text și regie, fie la aspecte administrative, precum restructurarea instituțiilor teatrale, presiunile organizatorice și economice, cerințele de implementare a directivelor politice în activitatea teatrală (în special după Tezele din iulie 1971). Mult mai amplu decât primul volum, fiindcă acoperă

și o perioadă mai întinsă, acest volum include și capitole dedicate impactului criticii de teatru asupra învățămîntului teatral, autorității criticilor (stabilite prin impactul revistelor culturale din epocă), dar și circulației artiștilor și a ideilor prin turneele permise în epocă în mod mult mai generos decât în oricare alt segment istoric al regimului comunist. Autoarea se concentrează și asupra cercetării, domeniu insuficient dezvoltat la noi, atât în dimensiunea critică, cât și în cea sociologică, exprimată de interesantul personaj Pavel Câmpeanu, sociolog cu un interes special pentru teatru. În acest volum, interludiul spectacologic este dat de celebrul spectacol *Revizorul*, semnat de Lucian Pintilie al cărui „caz” este analizat în profunzime și reconstituit multidimensional.

Aceasta este, de altfel, o altă calitate a abordării propuse de cercetătoare, și anume redarea, prin perspectivele diferite incluse, a unei imagini tip 3D (diorame în scris), care ajută cititorul, în lipsa oricărei cârje vizuale, să-și imagineze spectacolele aduse în discuție, dar și mesele rotunde descrise sau atmosfera unor redacții culturale ale vremii.

Poate că e la mijloc și entuziasmul meu, venit din aceea că în prezent desfășor o analiză similară a acestei epoci teatrale, văzute prin intermediul dosarelor de Securitate ale unor artiști, dar cred că nu greșesc când spun că scriitura Mirunei Runcan are puterea de a activa imaginația cititorului contemporan, oferindu-i șansa de a vedea fragmente din fresca unei epoci extrem de complicate, în care nimic nu se desena în alb și negru, ci într-o infinită gamă de gris-uri. Este inspirată ideea de „diorame” în care să fie aduse împreună elemente semnificative ale unei epoci, ilustrând specificul ei teatral, iar compoziția realizată de autoare nu este una muzeală, ci foarte vie, animată de căldura cu care sunt

invocate personajele epocii, multe devenite și rămase celebre până azi, de la Sică Alexandrescu, la Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, David Esrig, Radu Beligan, Radu Penciulescu, Valentin Silvestru, B. Elvin și mulți alții. Chiar și cititorii avizați pot face descoperiri neașteptate, în cazul meu aceasta fiind Mihai Nadin, tânăr critic de teatru în epocă, emigrat foarte repede și devenit cercetător cu o carieră strălucită în Statele Unite ale Americii. Ca paranteză, numărul criticilor emigrați în timpul comunismului pare la fel de mare ca al artiștilor, iar faptul că unii dintre ei au făcut cariere semnificative peste granițe – pe lângă Mihai Nadin, îi putem numi pe George Banu, Ana Maria Narti, Mirella Patureau, Mira Iosif – a însemnat implicit că peisajul local al criticii de teatru a rămas mult mai sărac.

Extrem de utilă pentru un public țintă ce depășește mediul teatral, studiul amplu realizat de Miruna Runcan acoperă o plajă de interes ce abia acum începe să se concretizeze la noi, în decalaj cu alte culturi, și anume cea a studiilor teatrale dedicate istoriei recente. Poate că era nevoie să treacă acești 30 de ani post-comuniști ca să luăm distanța necesară pentru o privire detașată, obiectivă, care să ne ajute să înțelegem cum am ajuns unde suntem. Sau poate că este și acesta doar un clișeu menit să ne scuze lipsa cronică de curiozitate intelectuală care generează astfel de cercetări de nișă, dar extrem de importante.

Studiul Mirunei Runcan, pe care îl salut cu pozitivă invidie colegială, este o excepție strălucită.

Corpurile, obiecte ale manipulărilor politice

Irina WOLF

21



Viața este vis • foto: Andreas Pohlmann

Cu toate că în luna mai nu era sigur dacă teatrele din Austria vor avea voie să își redeschidă porțile în toamnă, directorii au convocat, conform tradiției, conferința de presă prin care au anunțat repertoriul stagiunii 2020-2021. La Burgtheater, de exemplu, sunt prevăzute până în iunie 2021 șase premiere mondiale și zece premiere naționale. Multe dintre acestea sunt reprogramări ale unor spectacole ce nu au putut fi realizate în primăvară din cauza pandemiei. În mod normal, stagiunea de la Burgtheater se deschide cu o coproducție realizată pe timpul verii împreună cu Festivalul de la Salzburg. În timpul lockdown-ului devenise însă clar că o montare în august 2020 a piesei lui Schiller *Maria Stuart* în regia lui Martin Kušej ar implica un ansamblu de actori mult prea numeros. Astfel, coproducția a fost amânată pentru vara anului 2021 și Kušej, care este din 2019 directorul Burgtheater, a fost nevoit să regândească repertoriul stagiunii.

Prin urmare, premiera de deschidere

din data de 11 septembrie a fost *Viața este vis*. Cea mai cunoscută piesă a lui Pedro Calderón de la Barca, o paradigmă despre conceptul de libertate al ființelor umane, s-a potrivit de minune cu situația actuală. „În vremurile recente de nesiguranță profundă se pune întrebarea cum intervenim din nou în mod activ în modelarea lumii noastre după ce am fost închiși și am trăit într-o stare ireală, de vis”, își justifică regizorul alegerea care este în conformitate cu motto-ul stagiunii „politica corpurilor”. Cunoscut drept un adept al textelor clasice, nu este de mirare că Martin Kušej și-a îndreptat atenția către o piesă veche de 400 de ani. Povestea lui Segismundo, încarcerat de la naștere de propriul lui tată, Regele Basilio, rege fictiv al Poloniei, amintește de primul lockdown datorat pandemiei. Cu toate că au fost respectate măsurile de protecție împotriva răspândirii virusului, mare mi-a fost surprinderea când am aflat că spectacolul are o durată de peste trei ore (cu o pauză). Montarea



Bolta Cerului • foto: Ruiz Cruz

poartă marca regizorului Martin Kušej: decorul este sumbru, trecerea între scene se face prin blackout, actorii vorbesc fără lavalieră. Finalul este modificat. Versurilor poetului baroc le este adăugat un fragment din piesa *Calderon* a lui Pier Paolo Pasolini. Din nou se invocă libertatea, dar de data aceasta nu cea a individului, ci cea a colectivului. Rosaura visează că este o deținută într-un lagăr de concentrare nazist. Un final care amintește în mod metaforic de taberele de refugiați din lumea întreagă.

Bolta Cerului (Das Himmelszelt, în original *The Welkin*) s-a numit a doua premieră de la Burgtheater. Cui aparține corpul feminin? Unde se află granița între adorarea femeii-mamă și disprețul față de femeia-ființă-sexuală? Lucy Kirkwood (36 de ani), una dintre cele mai de succes autoare britanice ale momentului, tratează aceste întrebări ale feminismului într-o piesă excelent scrisă. *Bolta Cerului* este un thriller. Acțiunea are loc în 1759 într-un mic sat din Norfolk. Este anul apariției cometei Halley. O fetiță a fost ucisă. Un cuplu este acuzat și condamnat. Bărbatul este spânzurat

ENG

The seasons at the Burgtheater in Vienna had to be reconfigured due to the pandemic. The staging of *Maria Stuart* directed by Martin Kušej had to be rescheduled for next summer due to its large cast. Instead, the most popular play of Pedro Calderón de la Barca, *Life is a Dream*, was staged for the opening on 11th of September at Burgtheater. The story of Segismundo, imprisoned by his father, resembles the first lockdown imposed by the pandemic.



Bufetul automat • foto: Matthias Horn

imediat, dar femeia, Sally Poppy, susține că este însărcinată. Sarcina nu ar permite executarea ei, ci doar deportarea. Însă cum poate fi depistată sarcina? Douăsprezece matroane sunt reunite într-un juriu pentru a stabili acest lucru. În timp ce acestea deliberează în sală, mulțimea furioasă adunată afară vrea să o vadă pe Sally spânzurată. La fel ca în *12 Oameni Furioși*, deliberările sunt influențate de circumstanțele și personalitatea matroanelor. Abordarea este magnifică. Lucy Kirkwood redă minunat paradoxul situației femeilor, pe de-o parte garant al respectabilității și moralității societății prin maternitatea lor, pe de alta victime ale violenței masculine. Autoarea reușește să localizeze piesa în secolul al XVIII-lea și totuși să păstreze legătura cu prezentul prin mici detalii. Limbajul oscilează aproape imperceptibil între expresii „învechite” și înjurături moderne. Și această montare în regia Tinei Lanik are o durată de peste trei ore, demonstrând că, de fapt, pandemia nu pare să fi afectat estetica spectacolelor la cel mai important teatru din spațiul german. Ce-i drept, se spune că toți colaboratorii Burgtheater – actori și tehnicieni deopotrivă – sunt testați periodic la fiecare cinci zile (!), iar până acum nu s-a depistat niciun caz de infectare cu noul Coronavirus.

„Politica corporilor” se află și în focusul stagiunii de la Akademietheater, cea de-a doua sală a instituției (Burgtheater este sala principală). Spectacolul de deschidere a fost dedicat migranților înecați în Marea Mediterană. *antigona. un recviem* se numește noua piesă a autorului austriac de succes Thomas Köck (34 de ani). Întâmplarea face ca premiera să fi avut loc la numai o zi după incendiul devastator ce a distrus aproape complet



Incineratorul de cadavre • foto: Matthias Horn

tabăra de refugiați Moria de pe Lesbos.

Köck „recompune” piesa lui Sofocle, aducând în prim-plan eșecul politicii actuale a migrației. Dacă la Sofocle Antigona se răzvrățește pentru că apreciază drepturile zeilor ca fiind mai mari decât cele ale oamenilor, la Köck dreptul uman este cel mai important. Ca de obicei, Köck împletește toate acestea cu acuzații dure împotriva capitalismului, a neoliberalismului, a politicianilor tehnocrați lipsiți de suflet. În montarea lui Lars-Ole Walburg scenele de dialog în ritm iambic alternează cu pasaje corale însoțite de muzică sugestivă. Din când în când, videoclipuri ale unei suprafețe de apă sunt proiectate pe peretele din spate. Spectacolul este destul de static, dar compact, cu o durată de o oră și jumătate.

Franzobel, un alt autor austriac contemporan foarte apreciat, a adaptat pentru scenă romanul *Incineratorul de cadavre* (Der Leichenverbrenner) al scriitorului ceh Ladislav Fuks. Publicat în 1967 (și filmat în același an în Republica Cehă), acesta are ca temă principală fascismul. Incineratorul este un bărbat care neagă în mod constant realitatea. După propria sa estimare, este apolitic, devine însă o victimă ușoară pentru naști. Nu este nevoie de prea multă manipulare și așa-zisul ins inofensiv se transformă într-un colaborator periculos. În curând, incineratorul va denunța evreii și, în cele din urmă, își va ucide chiar și soția și copiii. Pe lângă textul foarte reușit al lui Franzobel, spectacolul impresionează prin regia semnată de păpușarul Nikolaus Habjan, cunoscut și apreciat în spațiul german pentru păpușile sale de dimensiune umană deosebit de expresive.

Una dintre marile realizări ale noii direcțiuni a Burgtheater este cea de a

aduce pe scenă autori rar montați. Anul acesta a fost rândul Annei Gmeyner și al său *Bufet automat* (Automatenbüffet). Piesa nu este o descoperire, ci mai degrabă o redescoperire: scris în 1932, textul a avut destul de mult succes la vremea sa. Protagonistul este un bărbat pe nume Adam, care „pescuiește” dintr-un iaz o femeie pe cale de a se sinucide. Aceasta se numește, cum altfel, Eva. Adam are planuri mari pentru mica localitate în care trăiește: vrea să transforme iazul pentru a furniza populației hrană sănătoasă, apă curată și pentru a crea locuri de muncă în viitoarea fabrică de conserve. În calea sa stau însă propria soție – în același timp proprietara bufetului automat – și alți membrii de seamă ai localității (pastorul, învățătorul etc). Este de la sine înțeles că Eva îl va ajuta pe Adam. Însă ea este, în primul rând, o suprafață de proiecție de natură sexuală pentru bărbați. Și exact de acest „avantaj” se va folosi Adam. Montarea de la Akademietheater este grotescă și plină de umor. Regizoarea Barbara Frey și scenograful Martin Zehetgruber au găsit o soluție ingenioasă pentru bufetul automat din titlu: un perete alcătuit din multe cutii mici, iluminate și dotate cu uși, în care se află câni de bere cu spumă rigidă. Până și pianistul este un automat viu: stă cuminte închis într-o cameră, din care i se permite să iasă numai atunci când cineva introduce o monedă.

Bufetul automat a fost ultima premieră ce a avut loc în data de 30 octombrie. Patru zile mai târziu, teatrele austriece au fost nevoite să își înceteze din nou activitatea din cauza celui de-al doilea lockdown. Următoarele premiere de la Burgtheater, *Bunbury* (Ce înseamnă să fi onest) de Oscar Wilde (în regia lui Antonio Latella) și *Richard al II-lea* de William Shakespeare (în regia lui Johan Simons) sunt reprogramate pentru luna decembrie. În urma creșterii actuale îngrijorătoare a numărului de cazuri (grave) de Coronavirus mă tem că vor avea loc abia în anul 2021.

Parte dintr-o trilogie shakespeariană produsă recent de Donmar Warehouse din Londra și preluată de către St. Anne's Warehouse din New York în stagiunea sa online din această toamnă, noul *Julius Caesar* cu distribuție integral feminină face senzație în lumea anglofonă pentru curajoasa abordare propusă de regizoarea Phyllida Lloyd, o abordare extrem contemporană. Amintind puternic de producția Netflix de succes, *Orange is the new black*, *Julius Caesar* este relocat într-o închisoare de maximă securitate, fiind sugerată posibilitatea ca piesa să fie jucată de către deținuți, readuși în două momente la realitate de către paznicii lor, care rup brutal firul poveștii. În afara acestor întreruperi însă, intensitatea cu care sunt jucate scenele îl absoarbe pe spectator în vortexul jocurilor pentru putere în numele cărora seucid până și prietenii. Jocuri de putere reactivate și la fel de valide ieri ca și azi, în lumea liberă sau în închisoare. Care este, de fapt, diferența dintre cele două? Pare să fie una dintre întrebările avansate de spectacol.

Spectacolul, jucat inițial pe o scenă elisabetană, cu publicul așezat pe toate cele patru laturi, și având câteva imagini proiectate pe ecrane plasate în scenă, a fost transformat în film, ca să poată fi vizionat de către un public internațional, aflat în *lockdown* (eu l-am văzut preluat de către St. Anne's Warehouse din New York). Scenele filmate în afara sălii de joc nu sunt cu mult mai multe, doar începutul, intrarea lui Caesar și a „curții” lui în scenă e filmat într-o închisoare reală. Camerele de supraveghere sunt omniprezente, ca în orice închisoare, iar parte din imaginile filmate de ele sunt mărite în unele momente și proiectate pe ecranele din interior. În afara contextului opriment,

de viață dusă sub supraveghere, care îi este imprimat întregii montări, conceptul spectacolului include momente de concert rock, cântate la mare intensitate de către actrite și o coregrafie bazată pe colectivul de deținute ca interpret colectiv. În afara song-urilor tumultuoase din scenele de conflict, o baladă minunată este cântată live în momentul în care amintirea soției pierdute îl bântuie pe Brutus. În interpretarea cunoscutei actrițe Harriet Walter (*Sense and Sensibility*, *Atonement*, ș.a), celebrul personaj este extrem de nuanțat, are momente de forță, dar și clipe în care remușcările i se citesc pe față, iar lacrimile îi joacă în ochi. Când își amintește de soția iubită și dansează cu spiritul ei, apoi cu spiritul lui Julius Caesar, pe care l-a iubit și trădat, spectacolul atinge un maxim emoțional.

De altfel, strategia regizoarei Phyllida Lloyd pare să fie chiar alternarea abilă de scene jucate în forță, cu personaje violente, chiar brutale, credibile pentru locul în care a fost mutată acțiunea, alternate însă cu mici scene emoționante care mută accentul și deschid pragul înspre o altă dimensiune, posibilă și pentru cei aflați în detenție – fie ea una reală, ori una simbolică.

Un alt moment cheie al spectacolului este rezolvarea dată de regizoare celebrului discurs al lui Mark Anthony care este regizat de acesta și transmis în direct prin camerele de supraveghere, ca într-un program TV intern, urmărit de toate deținutele. O parte dintre acestea devin mulțimea manipulată de vorbitor cu abilitate, așa cum și discursul este construit pas cu pas, un model de oratorie ca instrument inflamator al mulțimii. În rolul lui Mark Anthony minunata Jade Anouka, care începe să-și construiască și



Julius Caesar • Screenshot

o carieră de televiziune (*Dark Materials*) își demonstrează iubirea față de Julius Caesar întorcând inteligent mulțimea împotriva ucigașilor lui. E tristă și blândă la început, evocând imaginea lui Caesar, până când toți cei de față și-l amintesc atât de bine încât își pun pe față măști cu chipul lui, iar când mulțimea e astfel transpusă Mark Anthony scoate testamentul prin care Caesar le dăruiește oamenilor averea lui, și astfel învârte brusc roata. De aici până la revoltă nu mai e decât un pas, care este repede făcut, Casius și Brutus, încolțiți, își pun servitorii să-iucidă, în timp ce spiritul lui Julius Caesar veghează ironic. O nouă și ultimă transmisiune în direct are loc cu Brutus mort și militarii care au învins arătându-i corpul, ca într-un video al Hamas, pereche cu momentul uciderii lui Julius Caesar.

Producția cu *Julius Caesar* a fost inspirată de un atelier creativ susținut cu prizonierii unei închisori, introduși în universul lui Shakespeare de către actorii Companiei Clean Break în parteneriat cu University Prison Partnership Project. Într-un discurs cu care începe spectacolul, actrița Jade Anouka le amintește spectatorilor că 50 la sută din femeile aflate în închisoare pentru acte de violență au fost victime ale abuzului domestic.

Lor le este dedicat acest spectacol shakespearian integral feminin.

ENG

St. Anne's Warehouse in New York presented this autumn *Julius Caesar*, part of a trilogy produced by Donmar Warehouse in London. The performance directed by Phyllida Lloyd was a sensation in the English-speaking countries. Phyllida Lloyd chooses a contemporary approach relocating Julius Caesar in a prison. This year the performance was transformed into a film that could be viewed by an international audience. The production of *Julius Caesar* was inspired by a creative workshop with prisoners.

Nu există „nu se poate”: cum se experimentează cultura și arta pe timp de coronavirus în Germania

24

Dieter TOPP



Dieter Topp • foto: Arhiva personală

Viața culturală în spațiul public e la pământ. Vizitele la muzee, mersul la teatru, reprezentațiile la operă, un concert... nimic nu e posibil momentan, nu? Fals!

Există o mulțime de modalități prin care te poți bucura în continuare de artă și cultură – în ciuda interzicerii evenimentelor și a restricțiilor de a ieși din casă, chiar și în cel de-al doilea val al pandemiei.

„Criza coronavirus 2” afectează în mod special scenele. Când au trebuit să se închidă prima dată, mulți au căutat soluții creative pentru a rămâne în contact cu publicul pe cale digitală. S-au organizat livestream-uri, s-au urcat spectacole online, s-au transmis salutări de acasă sau s-a experimentat cu formate noi. Schauspielhaus Bochum a început un proiect digital în premieră când teatrele erau închise. 14 autoare și autori de limbă germană – printre care Elfriede Jelinek, Roland Schimmelpfennig și Sibylle Berg – au scris texte noi despre situația actuală. Scurtmetrajele „Bochumer Short Cuts” se pot vedea pe pagina teatrului.

Teatrul Heidelberg în colaborare cu Biroul Cultural au inițiat o acțiune de solidaritate pentru susținerea artiștilor independenți. În fiecare zi de la ora 11.00 câte un artist se prezenta cu un video pe scena digitală, primind un onorariu de 500€.

Opere și teatre de top urmărite live de pe

canapea, teatre cu renume internațional, opere și scene de concerte și-au mutat programele pe internet: sală de teatru digitală, program de livestream, „oferte pentru acasă”, programe virtuale și multe altele...Cultura devine digitală și numeroși artiști apar pe internet. Există concerte, spectacole de scenă și lecturi în livestream-uri. Performance-urile DJ-ilor sunt transmise live din cluburi goale. Operele și teatrele pun la dispoziție cele mai bune spectacole ale lor online. Ansamblurile de cameră și orchestrele își prezintă ofertele pe scena digitală – uneori chiar live. Comedii și cabaret, programe de artă, prelegeri, coregrafii și discuții: Cultura online e vie. Chiar?

Și ce e de făcut, când numărul spectatorilor în teatre este drastic redus și când trebuie să păstrezi distanța pe scenă? Nevoia te face creativ. Multe teatre au oferte speciale – de la teatru în aer liber la mini-spectacole, însă și ele cu un număr mult mai mic de locuri pentru spectatori.

Düsseldorfer Schauspielhaus a prezentat timp de trei zile, pentru prima dată sub cerul liber, un fel de *preview* al următoarelor premiere, în piața din fața teatrului. Acest eveniment de *kick-off* înlocuiește petrecerea de deschidere a stagiunii care are loc în întregul teatru. În primele săptămâni din septembrie au început premierele – însă în sala mare au fost ocupate numai 180 de locuri din 737, din cauza regulilor de distanțare impuse de coronavirus, iar numărul ar mai putea să scadă.

Noua directoare artistică a Teatrului Dortmund, Julia Wissert, s-a prezentat la începutul lui octombrie, nu pe scenă, ci într-o plimbare prin oraș. Cinci autori au scris texte despre Dortmund pentru piesa «2170». Publicul, împărțit pe grupe, merge prin oraș în locuri diferite: conform

condițiilor coronavirus. Pe lângă asta, directoarea pregătește și formate mai mici în care, de exemplu, actorii și spectatorii sunt cu toții pe scena teatrului în timpul spectacolului – la o distanță adecvată. În Teatrul din Köln, directorul artistic Stefan Bachmann a pus în scenă piesa lui Jelinek «Schwarzwasser» (Apă neagră) într-o versiune potrivită pentru noul virus Corona: Spectatorii merg în mai multe grupuri printr-un teatru scufundat în liniște. Doar 46 de spectatori pot participa în total.

Tocmai pentru a contracara toată situația și pentru a ieși din criză împreună, a luat naștere inițiativa #fiialături. În cadrul acesteia s-au oferit atât bilete pentru concerte fantomă și alte evenimente care nu vor avea loc niciodată, cât și bilete de solidaritate, pentru a ajuta o breaslă care se află în fața unei provocări nemaiîntâlnite. Întreaga industrie a evenimentelor, și din fața și din spatele culiselor împreună cu toate industriile conexe n-au supraviețuit încă anulul 2020, dar o vor face. După asta nu va mai fi nimic ca înainte, totul va fi pradă schimbării. Deja o putem vedea.

Coregraful Jeremy Wade, care a fost recent în turneu cu nouă ediții ale spectacolului său *Future Clinic of Critical Care*, a pus diagnosticul: „Suntem extenuați. (...) Nu vrem să ne întoarcem la condițiile de muncă imposibile, nesustenabile, inumane ale mașinăriei de producții culturale și la contractele care îți rup spinarea.” Și: „Trebuie să regândim relația noastră cu publicul, cu oamenii din jur, cu lumea. Curatorul HAU (Haus am Ufer) din Berlin, Ricardo Carmona, a făcut de curând referire la o zicală despre lume: „We can't go back to normal because normal was the problem.” (TAZ)

ENG

Dieter Topp argues that we can still enjoy art and culture even in the pandemic: Bochumer Schauspielhaus presented 14 new plays in 14 short films which resulted in the project “Bochumer Short Cuts” and Düsseldorfer Schauspielhaus replaced their kick-off party with a preview of their premiere outside, in front of the theater. The theater world is making a great effort to adapt, but the light at the end of the tunnel is still out of sight.

Dicționarul multimedia al teatrului românesc este un proiect editorial inedit, creat integral online, care profită de potențialul noilor media pentru a trezi interesul noilor generații pentru trecutul recent al scenei românești.

Gândit de criticul de teatru Cristina Modreanu și produs de Asociația Română pentru Promovarea Artelor spectacolului împreună cu partenerii săi implicați în procesul de educație, prestigioasele universități Universitatea Babeș-Bolyai și Universitatea de Arte din Târgu-Mureș, prin departamentele lor de teatru, Dicționarul multimedia al teatrului românesc românesc își propune ca, prin dimensiunea sa multimedia, să vină în întâmpinarea noilor generații, pentru care dimensiunea vizuală este esențial.



Selecția de artiști și spectacole pentru noul Dicționar multimedia al teatrului românesc este operată de către un grup de specialiști în teatru independenți sau afiliați principalelor universități din țară, printre care Miruna Runcan, Mirella Patureau, Oltița Cîntec, Cristina Modreanu, Oana Cristea Grigorescu, Gina Șerbănescu, Magda Mihăilescu, Emma Pedestru, Vera Molea, dar din echipă fac parte și cei mai buni studenți la teatru ai universităților partener.

Dicționarul include în prima sa etapă 50 de fișe multimedia, împărțite în două secțiuni: Artiști și Spectacole care acoperă perioada 1950-2020. Intenția inițiatorilor este să continue completarea Dicționarului, pe măsură ce vor accesa noi fonduri.

Publicăm în paginile următoare fragmente selectate din câteva dintre articolele comisionate și scrise special pentru Dicționarul multimedia al teatrului românesc. (Scena.ro)



Litera C: George Constantin

Deși este adesea complimentat pentru talentul său actoricesc și majoritatea rolurilor jucate îi aduc critici pozitive, George Constantin este, totodată, descris de oamenii din jurul său ca fiind timid. Actorul însuși se confesează, într-un interviu, astfel: „Sunt plin de complexe și, uneori, aș zice, chiar speriat. Sunt un timid prin excelență. Până la spaimă. Ar putea să pară o mare farsă ce spun eu aici pentru cei care mă știu de pe scenă, dar

ăsta e adevărul... Fricile mele sunt foarte mari și multiple. Începând cu mine, ca existență, și sfârșind cu profesia mea.”¹ Dacă în viziunea generală a oamenilor „a fi actor” înseamnă „a fi extrovertit”, George Constantin ține să afirme exact opusul. Chiar dacă pe scenă se dedă cu toată ființa rolurilor pe care le interpretează, în viața sa de zi cu zi este un om obișnuit, cu frici și insecurități asemenea oricărei alte persoane. Timiditatea sa este,

1. Eva Sîrbu, „Nu cred în spontaneitate”, interviu cu George Constantin, Cinema, numărul 8, 1973.

ENG

*The Multimedia Dictionary of Romanian Theater is an online project meant to raise awareness of the Romanian theater history amongst young people. The first stage of the dictionary includes 50 multimedia files, divided into two sections: Artists and Shows covering the period 1950-2020. scena.ro presents several fragments extracted from articles that were written for this project about famous Romanian actors Irina Petrescu, Rodica Tapalagă, George Constantin and about the productions *As you like it* (1961) and *The Master and Margarita* (1981).*

bineînțeles, însoțită de o modestie pe măsură. Răspunsul pe care îl oferă la o întrebare referitoare la capacitățile sale actricești evidențiază această modestie:

„În comparație cu marii actori din lume (ce i-am văzut doar în filme) sau cu rușii stanislavskieni, văzuți în tinerețe, precum Cerkasov...răspunsul este nu. În comparație cu ce se întâmplă la noi sunt doar un actor bun. Acum toți la noi sunt „actori mari”, „mari personalități”, „maestri”. S-a pierdut noțiunea de valoare. Țara aceasta a avut actori mari, unii monumente de teatru. I-am văzut jucând, nu puteai să stai în fața lor cu pălăria pe cap și mâinile în buzunare. Mă gândesc la Aura Buzescu, Maria Filotti, Nicolae Bălțățeanu, Sonia Cluceru și alții. În vremurile astea golănești

și aspre aş putea fi numit actor bun.”²

Este conștient de puterea lui de afirmare pe scena românească, dar nu aspiră către măreția marilor actori din lume. Poartă un respect deosebit actorilor români foarte buni din generațiile anetrioare lui, unii dintre aceștia fiind chiar maestrul care l-au îndrumat pe el în cariera sa de actor. Într-un alt interviu, apărut în revista *Cinema*, în anul 1973, întrebat dacă a ajuns să ia cunoștință de faptul că lumea îl aseamănă cu Orson Welles, el răspunde cu aceeași modestie:

„Știu, dar cred că e o mare prostie. Mi-e și jenă să vorbesc despre asta. Orson Welles este un titan. În artă, în știință,

2. *Dănuț Deleanu, Să ne amintim de ei. Cum a murit de inimă rea actorul George Constantin, amenințat că va fi dat afară din casă, [https://miscareaderezistent.ro/...](https://miscareaderezistent.ro/), accesat la data de 15.05.2020.*

în viață. Nevoia asta de a găsi asemănări este, cred la noi mai degrabă o nevoie de a avea și noi „faliții noștri”. Știți, noi ar trebui, de fapt, să avem miturile noastre și, pentru că nu vrem să le avem, împrumutăm de la alții. Numai că un om nu poate semăna decât cu el însuși, cu generația lui, cu evenimentele care se petrec la o anumită etapă...”³

George Constantin aduce în discuție, astfel, tendința oamenilor de a sanctifica tot ceea ce este străin și necunoscut lor. Înclinăm să credem că tot ceea ce se întâmplă în afara țării noastre se desfășoară mai bine, de aici și nevoia de a găsi corespondenți naționali unor vedete internaționale. Actorul susține, în schimb, o altă perspectivă: susținerea și încurajarea propriilor noastre valori. (Diana Ciupercă)

3. *Eva Sîrbu, loc. cit.*



Litera C: Cum vă place (1961)

Legendarul spectacol cu *Cum vă place*⁴, de William Shakespeare a avut premiera la Teatrul Municipal (Bulandra de azi), sala Izvor, în iunie, la finalul stagiunii 1960-1961. Fusese o stagiune bună, chiar dacă fără multe premiere pentru cele (recent) două săli. Pe lângă două spectacole „de serviciu” puse în scenă de Ion Olteanu și Dinu Negreanu, Ciulei semnase și scenografia la *Menajeria de sticlă* de Tennessee Williams, premieră pe țară în regia lui Negreanu, cu Lucia Sturdza Bulandra (care va fi înlocuită după dispariția din septembrie 1961 de Nelly Sterian) și o echipă tânără, de mare viitor: Lucia Mara, Octavian Cotescu și Septimiu

4. *Acest articol este o adaptare condensată a serialului „Bătălia Cum vă place. Studiul de caz” de Miruna Runcan, apărut în numerele 923-927 ale săptămânalului Observator cultural, mai-iunie 2018.*

Sever. Pintilie făcuse și el o premieră pe țară, tot import american, cu *Un strugure în soare* de Lorraine Hansberry⁵, text la mare trecere oriunde în lume în anii respectivi, fiindcă trata dramatic tema fierbinte a discriminării rasiale în Statele Unite (a produs, în același an 1961, un film la fel de celebru pe atunci, cu Sidney Poitier în rolul principal; iar la Municipal, a oferit bune partituri pentru Mircea Albulescu, Victor Rebengiuc, Beate Fredanov și alții). În stagiunea următoare va avea premiera un alt spectacol de mare ținută, cu *Copiii soarelui* de Maxim Gorki, regizat de Liviu Ciulei și Lucian Pintilie, cu cel dintâi făcând un rol antologic în profesorul Protasov.

Contextul politic al apariției sale e unul ceșos: după cei doi ani de relativă deschidere provocată, în țările comuniste, de declanșarea în 1956 a „dezghețului” ideologic al lui Nikita Hrusciiov, anii 1958-1960 sunt, din nou, unii de represiune dramatică, în care procesele politice, limba de lemn, cenzura și controlul discursurilor artistice revin cu agresivitate. Între 1962 și 1964 se insinuează, treptat și discret, zorii unei noi relaxări, mai degrabă confuze, însă unii scriitori interziși încep să fie recuperați, unor cărți, filme și piese străine li se permite publicarea ori difuzarea, România începe să semneze tratate

5. *Lorraine Hansberry (193-1965) Scriitoare și activistă americană, cea dintâi femeie de culoare premiată cu New York's Drama Critic's Circle Award, la doar 29 de ani.*

pentru reluarea relațiilor cu diverse state occidentale sau organisme internaționale (UNESCO, etc.), se organizează a doua ediție a Festivalului Enescu. În 1964 sunt amnistiați deținuții politici.

Contextul estetic al apariției spectacolului e, însă, unul la fel de complex. În teatru, anul 1956 este cel al marii dezbateri a „reteatralizării”, termen pus în circulație de Radu Stanca și Liviu Ciulei în câteva eseuri dedicate regiei și scenografiei⁶. Dezbaterea, aprinsă și nu lipsită de polemici, coagulase o nouă generație de regizori (alături de cei pomeniți întră în joc Mihai Raicu, Lucian Giurchescu, Sorana Coroamă-Stanca, Horea Popescu, Dan Nasta ș.a., iar în anul respectiv absolvă IATC Lucian Pintilie, David Esrig, Radu Penciulescu), ale căror spectacole de mare calitate vor putea fi văzute și comentate de presa centrală în cadrul unui festival concurs național dedicat tinerilor artiști. Mișcarea „reteatralizării”, una de accelerată modernizare a regiei, scenografiei și esteticii teatrale în ansamblul ei nu a putut fi oprită din drum de „reînghețul” din 1958, iar tinerii regizori, cărora li se vor adăuga Vlad Mugur, Janos Taug, Ion Cojar, Valeriu Moisescu, Dinu Cernescu își vor consolida cu grabire un statut de frunte în mediul teatral din întreaga țară. (Miruna Runcan)

6. *Vezi, în acest sens, Miruna Runcan, Teatralizarea și reteatralizarea în România. 1920-1960, Cluj, Eikon, 2003.*



Litera M: Maestrul și Margareta (1981)

Elementul de bază al scenografiei semnate de Andrei Both este, în mod surprinzător, o cameră de ospiciu: „Spațiul alb și aseptice al ospiciului îi reunește pe cei care au comis abateri de la normă și dogmă, sfidări aduse lumii explicate mecanicist, perfect logic și previzibil, ori lezări aduse unui homocentrism trufaș, unui optimism mărginit, lipsit de simțul realității și al umorului.”⁷ Însă „dincolo de pereții albi ai clinicii-temniță văruite, înșelător-ospitaliere și funest-primitoare, se ridică un alt zid, din cărămidă igrasioasă: locuința-vis de dragoste și creație a Maestrului, un spațiu sinistru, înăbușitor, pândit de intruziunea agresivă a lumii. Dinapoia lui, scena, întreagă, cuprinde, într-o reprezentare simbolică și rafinat-naivă, un univers dantesc din care nu lipsesc hrubele Infernului, cercurile Purgatoriului și treptele către un cer lipsit de stele, dar obsedat de „discul de argint” al Lunii.”⁸ „Montarea a preferat supraaglomerarea imagistică și popularea intensă a spațiului scenic. Se simte

7. Doina Modola, în revista *Ramuri*, 15 februarie 1981, apud Cătălina Buzoianu: *magie, abur, vis. Antologie de Florica Ichim și Irina Zlotea (Fundăția Culturală „Camil Petrescu”, prin Editura Cheiron, 2018), volum 1, p. 180-181-182*

8. Mira Iosif în „*Maestrul și Margareta de Mihail Bulgakov*”, *Teatrul*, nr. 12, anul XXV, decembrie 1980, p. 48-51

unitatea viziunii spectacolului, a cărei autoare, Cătălina Buzoianu, n-a recurs la descărcarea canonic teatrală a subiectului, la clarificare și ordonare acțională, ci s-a decis pentru respectarea literală a universului suprapopulat de fantasme reale și de realități fantasmagorice.”⁹ (...)

Maestrul și Margareta este însă, neîndoind, și un spectacol de actorie, performanța echipei fiind lăudată la superlativ în toate cronicile scrise despre spectacol. În special cuplul format din Ștefan Iordache, în rolul Maestrului și al lui Yeshua, respectiv Valeria Seciu, în rolul Margaretei, a primit numeroase aprecieri entuziaste în publicistica vremii. Criticul Cezar Ivănescu ne oferă o perspectivă aproape exhaustivă despre jocul actorilor: „Originala viziune regizorală a Cătălinei Buzoianu, materializată în cele aproape cinci ore de spectacol tensionat și sufocant prin ritm dramatic și imprevizibil vizual și sonor, nu ar fi devenit evidentă, desigur, fără incomparabila dăruire a actorilor și a tuturor celorlalți artiști care au realizat acest magnific spectacol (Andrei Both, Liana Manțon, Mircea Florian, Miriam Răducanu). Jocul actorilor ni s-a părut a avea ca dominantă distanțarea, aproape ca o ilustrare a celebrului „paradoxe du comédien”, magistrală pentru că nu se trișează, convenția scenică nefiind vidată de puternica trăire afectivă. O mare lecție de teatru, oficiată de Ștefan Iordache (*Maestrul, Yeshua Ha-Nozri*), impresionant prin știința evocării fragilității și a frumuseții sufletului și trupului uman în suferință cumplită, întrupare caldă

9. Doina Modola, în revista *Ramuri*, 15 februarie 1981, apud Cătălina Buzoianu: *magie, abur, vis. Antologie de Florica Ichim și Irina Zlotea (Fundăția Culturală „Camil Petrescu”, prin Editura Cheiron, 2018), volum 1, p. 180-181-182*

a ultimului recurs posibil al bunătații, de Valeria Seciu (*Margareta*), a cărei ironie continuă cu care își subminează personajul obiectualizează o feminitate tulburătoare, prototipală, feciorelnică și maternă (*mater dolorosa*), recreând imaginea mitică a „eternului feminin”, de Octavian Cotescu (*Profesorul Stravinski, Pilat din Pont*), iluzionist perfect prin mobilitatea registrelor tonale, trecând cu dezinvoltură de la bonomia glumeață la gravitatea întunecată, interiorizată profund, de Gheorghe Visu (*Ivan Bezdornâi, Levi Matei*), patetic și transfigurat înspre sfârșitul spectacolului, de Dan Condurache (*Woland*), uluitor prin eleganța mișcării scenice, prin rostire și prin continuă prezență vie, imprevizibilă, „diavolească”, de Mitică Popescu (*Koroviaev*), fulgurant, caustic, burlesc, pentru a evidenția coșmarul, jovial și foarte uman alteori, stăpân perfect pe arta magiei scenice, identificată cu esența personajului evanescent pe care-l întruchipează, de Ioana Pavelescu (*Hella*), actriță totală realizând un straniu balet fără greșală, într-un rol dificil în care morbiditatea este luminată de umor (...).¹⁰

Abundența de publicații care au clasat *Maestrul și Margareta* ca fiind un spectacol de excepție, dovedesc faptul că încercarea Cătălinei Buzoianu de a aduce faimosul roman pe scenă, în ciuda dificultăților de ordin narativ, a fost un succes, rezultând într-o creație teatrală sincretică, amplă semiotic și ofertantă din punct de vedere interpretativ. (Andreea Lupu)

10. Cezar Ivănescu, în revista *Luceafărul*, 10 ianuarie 1981, apud Cătălina Buzoianu: *magie, abur, vis. Antologie de Florica Ichim și Irina Zlotea (Fundăția Culturală „Camil Petrescu”, prin Editura Cheiron, 2018), volum 1, p. 183-184-185*



Litera P: Irina Petrescu

Irina Carmen Petrescu s-a născut pe 19 iunie 1941, fiică a medicului militar Constantin Petrescu și a Elenei Petrescu, a cărei biografie conținea, ca date identitare, amănuntul de a fi descendenta unei familii de expropriați. A trăit, aproape toată viața, în casa în care a venit pe lume, dintr-un vechi cartier bucureștean, pe care a părăsit-o doar în ultimele luni

ale bolii ce avea să-i aducă sfârșitul, pe 19 martie 2013, la Spitalul Elias.

Cunoscută cu deosebire pentru strălucirea cu care a dominat ecranul românesc în anii ,60 – ,70, epocă în care doar forța talentului sau un miracol al împrejurărilor putea propulsa, în România, ceea ce numim o vedetă, un star, Irina Petrescu întruchipează, în istoria spectacolului, cazul destul de rar, și întotdeauna

paradoxal, al actorului venit în teatru din lumea cinematografului. De obicei, drumul străbătut își are punctul de plecare pe scenă. Prin tradiție, prin ținta studiilor. Există mari actori de film care au superstiția teatrului văzut ca o retragere în umbră, drept care îl refuză (vezi Catherine Deneuve) și unii dispuși să conviețuiască în deplină schizofrenie, cu riscul de a înfrunta nebunia (vezi Al Pacino). Irina Petrescu a găsit calea regală a împăcării, a armonizării privirilor aruncate dincolo de orizontul scenei și, respectiv, al ecranului, îngăduindu-le să se concureze cordial, ba chiar să stimuleze o competiție care, cu timpul, va da un tot mai restrâns câștig de cauză artei care a lansat-o, cinematograful.

„Deși venise în teatru cu aura filmelor de care își legase numele încă din anii studenției – spunea Virgil Ogășanu – Irina a trăit pe scenă cu pasiunea celui care descoperă în teatru însăși rațiunea lui de a fi”.¹¹

11. *Magda Mihăilescu: Sora mea din Australia. Trecute întâlniri cu Irina Petrescu, Editura UCIN 2019, pag. 184*

S-a lăsat acaparată treptat, și cine îi urmărește cariera poate observa cum principiul vaselor comunicante – film și teatru – dictează dominantă unei etape sau a alteia. Fără doar și poate, cea de a doua „casă”, scena, i-a oferit certitudinea pământului ferm, la capătul unor triste experiențe ale școlarizării. Considerată de familie prea firavă pentru a urma Arhitectura, așa cum și-ar fi dorit, după terminarea Liceului Iulia Hasdeu, în 1957, Irina Petrescu s-a înscris la Facultatea de Filologie, secția Limba franceză. Greu de crezut, dar nu a luat proba esențială. Urmările sunt cunoscute. Întâmplarea a făcut ca regizorul Savel Știopul să o remarce într-o seară, la un restaurant, în compania părinților care o luaseră cu ei, pentru a-i mai alina tristețea. Cineastul a cerut permisiunea de a o invita, a doua zi, pentru probele unui film după un scenariu de Marin Preda ce urma să intre în producție. *Povestea prietenilor mei* nu avea să fie ecranizată niciodată, iar cele câteva cadre ale adolescenței de 16 ani, trase de operatorul Guyri Herschdörfer, au fost închise într-un sertar, la studioul Bufta.

Savel Știopul a insistat ca Irina să se înscrie la examenul de admitere la IATC (astăzi UNATC). Înaintea ultimului hop, Limba română, a fost eliminată din concurs, pentru ascunderea, „cu intenții dușmănoase” – i s-a comunicat – a unor amănunte din biografia familiei. S-a întors la Filologie, nu fără dificultăți provocate tot de dosar. Destinul a continuat să se joace de-a v-ați ascunselea cu viitoarea actriță. Liviu Ciulei căuta prin liceele bucureștene o fată tânără, dar care să poată interpreta o nevestă puțin trecută de 20 de ani, în viitorul său film *Valurile Dunării*. Cum nu a găsit-o, i-au sărit în ajutor asistenții lui Savel Știopul care i-au istorisit povestea cu probele uitate ale absolvenței de anul trecut. Le-a văzut, i-au convenit și proaspăta studentă s-a despărțit din nou de Filologie, de data aceasta din proprie voință. Așa s-a născut o stea și, inclusiv legenda neconformă cu realitatea, a descoperirii Irinei Petrescu de către Liviu Ciulei. Marele artist rămâne, însă, cel care a lansat-o și care, mai târziu, avea să-și pună pecetea pe cariera ei teatrală. (Magda Mihăilescu)



Litera T: Rodica Tapalagă

Dacă în viața de zi cu zi se autocaracterizează ca fiind o femeie obișnuită¹², pe scenă, fizicul actriței are de câștigat. În colectivul pretențios de la Craiova aplică temeinic îndrumarul dobândit pe băncile facultății și lucrează la primele roluri. Eforturile sale nu rămân nerăsplătite: în 1961 devine ultima angajată a doamnei Lucia Sturdza Bulandra, care o remarcă în spectacolul *Tânăra Gardă*. O privire

12. *Rodica Tapalagă pentru Alecu Popovici, „De vorbă cu frații Tapalagă: Rodica și Ștefan”-interviu, Revista Teatrul, nr. 11, 1973, p.37*

obiectivă asupra teatrografiei sale din cadrul Teatrului Bulandra ne conduce spre imaginea unui trecut generos, de-a lungul căruia a fost distribuită în roluri de forță unde feminitatea, încrederea în sine și dorința de a cuceri primează. Nu putem să ignorăm, însă, interviul scurt pe care îl acordă, alături de fratele ei, Ștefan Tapalagă, în care putem citi printre rânduri despre drumul anevoios spre consacrare:

„Am luptat mult în Teatrul „Bulandra”, unde, la început nimeni nu mă vedea în nimic... Eram singură, am avut o evoluție foarte grea. Publicul mă știa din acel film, în care faptul că apăreau doi frați, încălzise inimile spectatorilor, apoi de la TV, de la emisiunile de divertisment.”¹³

Confruntând cele două surse, e necesar să lansăm o întrebare fără de care am perpetua existența unui comportament nociv, în care actorul ajunge să joace o singură partitură. Definesc, deci, rolurile care consacră un actor întregul lui parcurs? Suntem conștienți de faptul

13. *Ibidem, p.38*

că este necesar să facem ordine în haosul care ne domină viața de zi cu zi. În teatru, avem nevoie de povești și de oameni „adecvați”, care să facă credibile întâmplările de pe scenă. Din păcate, de la un punct încolo, ordinea absolută devine o metodă de a pune oamenii într-o cutie adâncă, fără posibilitatea de a se proteja de întunericul hăului în care alunecă. Ori, din acest hău, Rodica Tapalagă a demonstrat că se poate ridica, chiar și după o absență de aproape zece ani din peisajul teatral românesc, în care a păstrat totuși legătura cu scena prin intermediu soțului ei, scenograful Ion Popescu-Udriște:

„Da, joc rar, m-am obișnuit cu «pauzele» care mă sperie când sunt prea mari. (...) Până atunci trăiesc pentru și prin teatru, alături de soțul meu, scenograful Popescu Udriște și am un rol principal», ca mama a lui Barbu Popescu, în vârstă de 3 ani...”¹⁴ (Iuliana Mardare)

14. *Rodica Tapalagă pentru Alecu Popovici, „De vorbă cu frații Tapalagă: Rodica și Ștefan”-interviu, Revista Teatrul, nr. 11, 1973, p.39*

DICȚIONARUL MULTIMEDIA AL TEATRULUI ROMÂNESC

www.dmtr.ro



DMTR



PROMO



#CAIETELEMASCA

#totuldespreTeatrulOutdoor

noua ta bibliotecă online de teatru

www.caietelemasca.ro



Scanează!



AUĂLEU este o antrepriză artistică autonomă înființată în 2005 în garajul și curtea unei case la periferia artei și a orașului Timișoara. În 15 ani de existență, trupa a jucat spectacole & a produs diverse evenimente culturale în case părăsite, bodegi, cluburi, beciuri, sub poduri, în corturi militare, piețe, hoteluri, pe scene improvizate, prin parcuri, în penitenciare, prin majoritatea orașelor țării & prin Europa.



Auăleu, Timișoara • foto: Andreea Eva Herczegh

Dacă „independent” înseamnă „care se bazează pe forțe proprii”, conform DEX-ului, suntem independenți, dacă „neconvențional” înseamnă a nu avea salarii, atunci suntem neconvenționali, dacă „alternativ” înseamnă doi actori într-un bar, nu suntem alternativi, dacă „underground” înseamnă a nu avea turnee cu bilete de 100 de lei, atunci suntem bucuroși să fim underground, iar dacă „liber” înseamnă felul nostru de a fi, atunci Auăleu este o antrepriză artistică liberă.

Auăleu luptă să își păstreze demnitatea, atât de greu de păstrat în colțul nostru de lume, se străduie să nu trădeze teatrul, scopul, principiile sale și rațiunea de a exista a unui spectacol pe o scenă.

67 de posturi ocupate de 10 oameni

Auăleu produce un spectacol anual și joacă (într-o casă veche care găzduiește de asemenea cafeneaua Scârț Loc Lejer și Muzeul Consumatorului Comunist) într-o cameră de 25 mp pentru 30 de spectatori, o medie de 150 de spectacole pe an cu casa închisă, fără reclamă. (cel mai vechi show se joacă de peste 14 ani și are peste 250 de reprezentații)

Prețul билетelor de la Auăleu a fost decis de către public, iar parte din recuzitele, decorurile și costumele ce apar în spectacole sunt donate de către spectatori sau sunt recuperate prin metode neortodoxe. Auăleu nu lucrează cu banii statului.

Spectacolele Auăleu sunt un mix de teatru, concert, lirică, cabaret-noir, circ, musical, animație, basm și tragi-comedie pe texte proprii și se situează la granița dintre râz și surâs, toate având în comun o estetică a derizoriului proprie trupei.

Auăleu este o trupă stabilă de 7 actori, 7 muzicieni, 1 dramaturg, 8 recuziteri, 3 plasatoare, 9 mașiniști, 2 sunetiști, 3 luminiști, 2 costumieri, 4 cabinieri, 2 vânzătorii de bilete, 5 șoferi, 2 regizori tehnici, 1 p.r.-ist, 1 director de scenă și 10 directori. Aceste 67 de posturi sunt ocupate de 10 oameni: Ioan Codrea, Marian Pîrvulescu, Ovidiu Mihăiță, Armand Iftode, Laurențiu Bănescu, Christine Cizmaș, Jasmina Mitrici, Norbert Lovasz, Sol Faur & Andrei Racolța.

Muzeul Consumatorului Comunist

În anul 2015 Asociația Culturală Auăleu deschide „Muzeul Consumatorului Comunist”, primul muzeu de acest fel din estul Europei, cu resurse proprii, după o perioadă de pregătire de cinci ani. În scurt timp muzeul devine un punct de atracție major pe harta orașului Timișoara datorită caracterului unic dar și a faptului că accesul publicului este liber, iar interacțiunea vizitator-exponat nu este îngrijită sub nicio formă.

Pe parcursul anilor, Asociația Culturală Auăleu a produs și a coprodus numeroase evenimente culturale, concerte, premiere, spectacole, expoziții, festivaluri șamd. În prezent această asociație este parteneră în două proiecte majore ale asociației „Timișoara Capitală Europeană a Culturii 2021”.

În anul 2017 Asociația Culturală Auăleu câștigă fără să vrea premiul AFCN pentru antreprenoriat cultural.

Restul e huiduială. (Echipa Auăleu)

ENG

AUĂLEU summarizes what it means to be an independent, unconventional, 15 years old theater, that produces one performance per year. Auăleu struggles to preserve its dignity, so difficult to protect in our corner of the world, it strives not to betray the theater, its purpose, its principles and the reason for which a performance exists on a stage. They usually play in a 25 sqm room for 30 spectators and there are only 10 people in the team.

Absența, dispersia, vizionarea, includerea

Marian POPESCU

32



Contextul pandemic a produs, pentru lumea artelor vii, probleme complicate, unele insurmontabile. Dincolo de restrângerea drastică a posibilității de a prezenta public spectacolele, în anumite perioade, chiar interdicția, pentru protecția sanitară a publicului și artiștilor, rămâne îngrijorătoare lipsa de certitudine că « revenirea la normal », la timpul pre-pandemic, ar mai fi posibilă. Tot mai multe semne, semnale, rapoarte etc. indică limpede că o nouă dimensiune a existenței noastre cere adaptarea: vom trăi mereu cu grija, când mai acută, când mai lejeră, a protecției proprii sănătății, dar și a celorlalți. În aceste condiții, *condiția profesională* a creatorilor și a interpreților de spectacole, ca rezultat al interdicției de a prezenta public spectacolele, e pusă în discuție acum. Când nu mai poți să te pregătești (« să repeți ») în vederea realizării rolului, despre ce fel de spectacol mai poate fi vorba ?

Multe teatre sunt legate de clădire. Spațiile teatrale închise au fost construite pentru a găzdui un număr de persoane. Publicul. Când asta nu mai e posibil, oferta de spectacole prezentă e, practic, suspendată, producând

uzura spectacolului prin neprezentarea sa. Alternativa de a crea în aceleași spații de joc, unde scena are dimensiuni variabile, spectacole care să poată fi văzute de un număr limitat de spectatori, pentru a respecta legea în contextul restricțiilor, distanțării etc. cerute de contextul pandemic, înseamnă o *schimbare a anatomiei spectacolului* care va avea mai puțin de-a face cu *viziunea realizatorilor* și care cere interpreților un tip de antrenament care să permită expresivitatea în fața unui public *dispersat* și nu *compact*. Când dinspre scenă vezi ici și colo câte o spectatoare, câte un spectator, consumul de energie este mult mai mare, iar *suportul psihologic, energetic* dinspre acest tip de public e mult diminuat. Dacă nu cumva produce o stranie căreia cum îi poți face față?

Cum se va modifica paradigma *creației artistice* în cazul artelor spectacolului? În teatru, dans, operă, muzică, acolo unde e nevoie de o *scenă* (în spațiu închis, în spațiu deschis), *fizică*, acolo unde e nevoie de un *public prezent*? Ca și în cazul cărții ca obiect fizic, pe care îl poți simți, mirosi, manipula, și în cazul spectacolului fizicalitatea, o știm, e esențială: participarea prin reacții, zgomote, olfactiv, socializarea live sunt parte a spectacolului. Ipoteza că acestea toate nu ar mai putea exista e o *distopie*. Nu suntem pregătiți pentru așa ceva. Nimeni nu este. Niciunde. Corpul uman are esențial nevoie de corpul uman. De *prezență și interacțiune*. „Riturile de interacțiune”, cărora Erving Goffman le-a dedicat o lucrare, sunt în contextul pandemic deturnate total, înlocuite de substitutul „participării” intermediare a publicului, în online. Dacă, după Goffman, viața socială e „un teatru, dar un teatru

în mod special periculos”, teatrul lipsei de participare fizică e unul al absenței, al dispersiei, al videospectatorilor. Participarea video e higienică, aseptică și se manifestă fără zgomot.

Ceea ce ni se întâmplă acum, cu consecințe și durată neștiute încă, cere o revizuire a unora dintre ideile din fenomenologie. Maurice-Merleau Ponty, în *Fenomenologia percepției*, afirmă, la un moment dat: „Nu numai noțiunea de corp este legată, în mod necesar, prin noțiunea de prezent, cu aceea de pentru sine, ci și existența efectivă a corpului meu este indispensabilă existenței ‚conștiinței’ mele”¹. Iar impactul asupra paradigmei spectacolului viu e de evaluat în acest moment. Dincolo de pierderile financiare.

Vor apărea noi forme, formule de spectacol? Probabil. Va fi o perioadă de tranziție în care existența „hibridă” a teatrului, de pildă, va presupune posibilitatea, admisă legal, de prezentare a spectacolului ca și până acum, dar niciodată identic (căci o sală plină de, să spunem, 400 de oameni pare că nu va mai fi permisă, cel puțin în următoarele 18 luni-2 ani, ci una cu distanțare între spectatori), dar și crearea de spectacole în care participarea publicului să fie, prin online, inclusă ca element de creație. Apariția și succesul unor tratamente și vaccinuri care să rezolve criza sanitară pot determina atenuarea unor măsuri. Nu se știe încă pentru cât timp.

Între *prezența fizică* și *prezența în online* artele scenei vor evolua – trebuie să o facă – pe terenul unde ceea ce era cunoscut până acum într-un fel cere schimbarea unei paradigme.

1. Editura Aion, 1999, p.502, trad. de Ilieș Câmpeanu și Georgiana Vătăjelu

ENG

The new coronavirus situation requires adaptation from the artists and the audience. Marian Popescu states that we are not ready for this and the perspective that the physicality in theater will not exist anymore sounds dystopian. In order for theater to evolve in this period of time, when it oscillates between offline and online, a change of paradigm is needed. What we thought we knew until now – how to create and watch a performance in a physical place – has to be adapted.

E la nave va ...sau cu toții îmbarcați pe aceeași corabie

Mirella PATUREAU

33

De câteva luni tot scriu și caut să definesc perioada asta fără precedent pe care o traversăm. Mai precis, încerc să definesc ce ar trebui să fie teatrul, ce ne rămîne și ce mai putem salva, sau mai ales, ce putem inventa, acum cînd luminile rampei se sting peste tot, se reaprind și se sting din nou. Și de fiecare dată optimismul meu e depășit de realitate. La început lucrurile păreau previzibile, se plănuia pe aici, prin Franța, chiar o zare de lumină, tineri regizori pregăteau o stagiune teatrală „coronavirus compatibilă”, lansată de Thomas Jolly, cel care în vara unui Avignon de altă dată ne subjugase cu un spectacol de 18 ore, *Henry VI* de Shakespeare. Treptat, lucrurile păreau din nou posibile, la ieșirea din stagiunea de vară, în aer liber și treptat din nou în săli, cu protocoale sanitare stricte. Ne bucuram chiar de o versiune înghesuită într-o săptămînă a Festivalului de la Avignon în octombrie, retezată însă scurt, cu două zile înainte de final.

Deziluzie, strîngem din nou jucăriile și așteptăm. Fenomen important, prezența online a teatrului, arhive scuturate sau experiențe recente, create ad-hoc. Ne ascuțim condeiele și perfecționăm armele să vorbim de noile produse, hibride, create sau adaptate special pentru ecranele de ordinator sau de smartphone. Dar nu despre noile forme aș vrea să vorbesc aici, apelul la noile tehnologii nu datează de azi sau chiar de ieri, ceea ce s-a schimbat e raportul

de forțe care le favorizează astăzi, și care va lăsa urme. Dar dacă teatrul, artă socială prin excelență, este o întîlnire, e vorba să vedem acum ce fel de întîlnire ne poate permite secolul nostru, la școala aprigă a pandemiei. Grotowski scria undeva că poți face teatru fără scenografie, fără lumini, fără text, poți renunța la multe, dar ai nevoie doar de două elemene esențiale, două persoane, actorul și spectatorul. Începînd de la această întîlnire se naște teatrul.

Pandemia va trece, ca toate ciumele și alte crize, ce vom face însă după? Ce fel de întîlniri merită să ne intereseze? Un lucru e sigur, nu vom putea continua să mergem la teatru pentru a continua să vedem aceleași spectacole fără risc, spectacole culinare cum ar spune Brecht. Odiñoară, cînd am venit la Paris, obișnuită cu un teatru unde căutam de fiecare dată „șopîrla”, provocarea ascunsă, riscul, mă plictiseam de moarte la teatru. Deși, chiar a doua zi am văzut un spectacol puternic și „angajat” (nu mergeam la bulevard, cu bilete prea scumpe de altfel), *Tragedia optimistă* de V. Vișnievski, montată de Jean-Pierre Vincent (coincidență tragică, J.P. Vincent a dispărut în acest început de noiembrie, răpus de Covid, pregătea un spectacol cu *Antigona*, la Teatrul Național din Strasbourg). Din fericire, sau m-am adaptat, sau am redescoperit mizele importante ale altor înfruntări... Și deodată, acum cînd porțile teatrelor



s-au reînchis, cînd luminile rampei s-au stins și primejdia ne pîndește la fiecare colț de stradă, sau mai exact, de cafeenea, problema se pune altfel, dar din nou, vital, în condiții extreme. Fără să uităm că nu e nicio ficțiune, virusul ucide în jurul nostru, morții se ridică la aplauze doar la teatru...

Da, nu mai pot merge la teatru să văd spectacole calme și voioase, din coconul de altădată. Și cred că aș dori să văd în primul rînd spectacole care ne vorbesc despre ce trăim acum, în cuvinte simple, directe. Și mai ales să ne întoarcem la întîlnirile esențiale, la un teatru care ne vorbește despre om și destin, om și spiritualitate, despre libertate și adevăr. Pînă la pana generală sau închiderea sălilor de spectacol, am continuat să mergem la teatru. În condiții de maximă prudență sanitară, ca și cum nimic nu s-a întîmplat. Întrebarea este, putem continua să ne prefacem că nimic nu s-a întîmplat? În Franța adăugați și ororarea ultimelor atentate islamiste. Ce putem juca, mai putem juca doar vodeviluri sau texte conținînd pe setea de viață și bucura de a trăi? De ce nu, răspund francezii,

ENG

The theater world during the pandemic was full of hopes, disillusion and uncertainty until now. Mirella Patureau is asking: what should the theaters produce after the new coronavirus will disappear? Can the audience go back to the performances pre-coronavirus? She states that she would like to return to the meetings full of meaning between the theater and its audience. One example is *Iphigenia* by Racine directed by Stéphane Braunschweig which premiered on 28th of September.

care nu pot renunța la spiritul provocator, la caricatură, sau la libertatea de gândire. Libertatea de a rîde de orice, dar nu cu oricine! Unul din spectacolele recente la Bouffes du nord, teatrul mitic al lui Peter Brook, o trupă nonconformistă și delirantă, *Les Chiens de Navarre* juca, sau improviza, în fiecare seară un spectacol intitulat *La Peste c'est Camus, mais la grippe c'est Pagnol?* Alternativa era clară și concluzia era reinventată în fiecare seară, căci dacă ciurma lui Camus avea referințe politice directe, comediiile lui Pagnol sub soarele cald al sudului, trimit la o lume definitiv ireverențioasă. Insist să cred că experiența tragică a acestor zile nu poate să treacă fără să lase o urmă, că avem nevoie de texte care ne vorbesc despre azi, clasice sau contemporane, fără să fie neapărat didactice, cum le visa odinioară Brecht.

M-aș opri aici la un spectacol recent, sobru și elocvent, clasic dar extrem de actual, ca o reparație necesară: *Iphigenia*, de Racine, după Euripide, montată de Stéphane Braunschweig la Teatrul Odéon din Paris. O alegere repertorială impusă de actualitate, în ultimă instanță, intrată în repetiții în aprilie trecut, cu două distribuții, pentru eventuale accidente de parcurs. Premiera a avut loc pe 28 septembrie și trebuia să continue până pe 14 noiembrie, reprezentațiile fiind oprite brusc pe 29 octombrie. De ce să jucăm așadar azi un text din repertoriul clasic francez, jucat în 1674 la Curtea din Versailles, inspirat din mitologia greacă și mai ales din Euripide? Argumentele regizorului plasează însă textul în cea mai acută actualitate. Citez pe larg din dosarul de presă al spectacolului. Nu prevăzuse să pună în scenă tragica poveste a Ifigeniei, fecioara sacrificată pentru a permite flotei grecești să plece să cucerească Troia. Se gândise la ea acum vreo 25 de ani, dar nu găsisese „o poartă de intrare” pentru piesă, una care s-o facă să aibă o rezonanță în prezentul nostru. Acum însă, când lumea noastră a fost brusc oprită, după primul

moment de siderație, în martie trecut, s-a regîndit la armata greacă ținută în portul din Aulida pentru că vînturile au încetat să mai bată. Și, continuă regizorul, cînd ieșea pe străzile din Paris, pustii, într-o tăcere ireală, ceea ce îi apărea în fața ochilor era peisajul unei mări calme, ca o baie de ulei. Mai mult, viziunea marilor puteri ale planetei stopate net în cursa lor către profituri infinite îl conducea iremediabil către Grecia lui Agamemnon, Ulysse și Menelaos. Deci, pentru ca vînturile să sufle din nou și ca navele să-și umfle pînzele către Troia, Agamemnon trebuia să-și sacrifice propria fiică, Ifigenia. Ecuția propusă de proorocul Calchas e simplă și implacabilă, grecii trebuie să plătească acest preț exorbitant pentru ca acțiunea comună să-și atingă scopul, nu există alternativă. E ușor de citit aici ecuația actuală, ce să alegi, ce trebuie salvat, economia sau viața? Prin ezitățile dureroase ale lui Agamemnon, Racine pare să pună această întrebare: ce suntem gata să sacrificăm din ce ne este cel mai scump pentru a ne satisface dorințele? Pentru Braunschweig aici se situează adevărata contradicție tragică, cea a lui Agamemnon și cea a societății noastre, cînd trebuie să decidem între imperative economice și imperativul etic de a salva vieți. Pe de altă parte, Racine rescrie piesa lui Euripide și adaugă un *happy-end* neașteptat, aș spune chiar o soluție de compromis: în locul Ifigeniei este sacrificată o străină, o falsă Ifigenie. Pentru regizor, Racine ne spune astfel că dacă reușim să deplasăm sacrificiul a ceea ce ne este cel mai scump către ceva mai puțin prețios, atunci totul poate pleca din nou, ca și cum nimic nu s-ar fi întîmplat și istoria își va urma marșul cuceritor. (Nu este însă asta oare definiția blîndă a artei de a face compromisuri, arta de curte sau de intelectual la ananghie?) Să nu uităm însă și o altă morală, cel care plătește în final este eternul țap ispășitor, sau străinul.

Spectacolul, jucat în sala Ateliereilor Berthier, se deschide pe o lume imobilă, în nemișcare. Un platou îngust, între două rînduri răsfirate de spectatori, față în față. Viziune bifrontală, în spatele lor, pe două ecrane uriașe e proiectată imaginea unei mări de cleștar sub un cer senin. Un calm permanent, indiferent la agitația oamenilor, o lume în criză, eternă sau actuală. O lume pusă în fața aceleiași dileme, a salva vieți sau a prezerva economia. Trimiterea la actualitate e directă, dar fără stridențe moderne. Tabăra grecilor este un vast *open space*, actorii poartă costume sobre de oameni de afaceri, între gri și negru, albul e rezervat Ifigeniei; un birou *high tech*, cu o fîntînă de plastic într-un colț unde din cînd în cînd actorii vin și se servesc cu un pahar de apă. Personajele par prinse în capcană, într-un spațiu redus, limba e superbă, puternică, implacabilă. Efectul e maiestuos, se joacă la distanță, fără efuziuni fizice, dar jocul e intens, versul racinian, noblețea alexandrinilor pare tăiată într-o dimensiune universală. Actori și public, uniți în aceeași comunitate, în sala teatrului, la adăpost, în vreme ce afară pandemia amenință să ne înghită sub suflul ei de gheață. Rămînie așadar să găsim, alături de oamenii de teatru textele ce ne vor acompania și ne vor da curajul necesar să ne recunoaștem, cînd vom ieși, cîndva, la mal.

Scena.ro
REVISTA DE ARTELE SPECTACOLULUI

PODCAST

Să vorbim despre Revoluție - Podcast Scena.ro # 2

O serie de episoade de podcast având ca invitați artiști, jurnaliști, psihologi, politicieni cu background-uri sociale și etnice diferite pune în discuție ideea de revoluție: 30 de ani după Revoluția din 1989, ce poate fiecare dintre noi să facă pentru ca revoluția să devină completă? Scopul podcastului este acela de a ajuta la circulația ideilor

noi, de a impulsiona acțiuni și de a inspira oamenii activi să-și urmărească propriile căi pentru a produce schimbarea socială. Invitații seriei: Daniel David, Mircea Toma, Saviana Stănescu, Maria Manolescu Borșa, Alina Nelega, Elise Wilk, Alexander Nanau, Răzvan Luțac, Radu Jude, Nicușor Dan, Șerban Pavlu, Bogdan Mirică, Rodica Lazăr, Mihai Călin.



Serie de podcast-uri produsă de revista Scena.ro prin intermediul Asociației Române pentru Promovarea Artelor Spectacolului, în parteneriat cu Radio România Cultural, cu sprijinul Goethe Institut.

Moderatoare: Cristina Modreanu și Oana Cristea-Grigorescu

Podcast-urile Scena.ro
pot fi accesate aici

<https://soundcloud.com/revistascenaro>



Arhiva ca performance fluid

Mihaela MICHAILOV

36



În 2020, într-un an tensionat artistic, în care cele mai multe instituții de spectacol au fost dominate de obsesia revenirii la normalitate – fără să chestioneze de fapt ce înseamnă această normalitate – Centrul Național al Dansului a creat un proiect de valorizare a arhivei. O arhivă performativă care a implicat revizitarea unor spectacole reprezentative pentru transformări stilistice și conceptuale din ultimii 20 de ani în dansul contemporan. Revizitarea e o acțiune de recuperare cu dublă valoare: socio-politică și afectivă. E un gest de intensificare a unor momente care au marcat harta dansului, punctându-le traectoria. E o reflecție asupra urmelor. Întâlnirea cu spectacole de arhivă reprezintă, de fapt, întâlnirea cu lumile pe care le-au expus, cu diferite contexte care le-au generat, cu prezentul în care s-au sedimentat. Reprezintă întâlnirea cu prelungirea unui spectacol. Și-n această prelungire se intersectează două priviri: privirea spre trecutul care a declanșat creația și privirea adâncită în prezentul în care respectiva creație se depune. Și pentru că dansul contemporan a stat mereu sub semnul nevoii de a-și recupera istoria, de a o afirma și articula prin

cercetare, explorare, reconstrucție, programul realizat în 2020 contribuie la acest demers arhivistic mai mult decât vital într-o perioadă în care materialitatea performance-ului capătă noi dimensiuni.

În *Dance me to the End of...* (*exerciții, distanțe, apropieri*), trei departamente din Centrul Dansului au colaborat pentru a imagina un format de arhivare performativă cu valoare educațională: Departamentul de Educație și Formare, Departamentul de Programe (producție și prezentare de spectacole și alte evenimente) și Departamentul Resurse, prin accentul pus pe Arhivă și Mediatecă. Intenția a fost de a crea un cadru care să le permită cursanților și cursantelor Academiei de Dans și Performance să se familiarizeze cu spectacole importante din istoria recentă a dansului contemporan, recreându-le, participând direct la reconstrucția lor. Accesul la istorie devine unul profund performativ, intens corporal, un acces la culoarele receptării spectacolelor în momentul în care au apărut, la intențiile care le-au făcut posibile, și la felul în care deschid astăzi un câmp de relaționări imediate. Pentru cele și cei care au refăcut în 2020 performance-urile, istoria acestora e o mobilizare reflexivă și afectivă.

Programul propus de CNDB dezvoltă, pe de o parte, acest teritoriu de recuperare creativă a unor spectacole: *Despre tine* (1997 – coregrafie Vava Ștefănescu), *Outcome* (2001 – Manuel Pelmuș), *Stars High in Amesia's Sky* (2003 – Manuel Pelmuș), *8 days a week* (2006 – Eduard Gabia), *Iluzionistele* (2009 – Mădălina Dan), *Pretend We Make You Happy* (2010 – Andreea Novac). Pe de altă parte, se raportează la diferite perioade istorice asimilate participativ. În cadrul *Dance me to the End of...* (*exerciții, distanțe,*

apropieri) au fost create performance-urile *Coreomaniacii* (Simona Deaconescu), *Less might be more, but sometimes less is just nothing* (Willy Prager) și filmul *Un loc în timp* (coordonat de coregrafii Jan Burkhardt și Sigal Zouk).

Dubla perspectivă de abordare a istoriei – prin reconstrucție și generare de noi conținuturi artistice – explorează multiple modalități de integrare a arhivei în discursul performativ.

Re-enactment-ul unor spectacole este, pentru generațiile de dansatori care se formează astăzi și care le cunosc foarte puțin, un act de absorbție corporală a contextelor acestor spectacole și, în același timp, o interogație critică a sensurilor lor.

A recupera înseamnă a te întâlni cu prezentul care citește performativ istoria, care se atașează și se distanțează de ea. Arhiva creează atașamente și necesare puncte de suspensie a istoriei. Tocmai de aceea, rolul arhivei poate fi transformator în raport cu prezentul, în sensul în care îi oferă un cadru de înțelegere mai profund. Și nu doar transformator, ci și vizionar.

În excelentul eseu „Reconstruction 2. Reconstruind *Pupilija, Papa Pupilo pa Pupilčki*” (spectacol din 1969 care a marcat teatrul neoavangardist sloven), coregraful și teoreticianul Janez Janša afirmă: „Scopul reconstituirii piesei *Pupilija*... nu a fost de a retrăi un performance din trecut, ci de a trăi o relație cu istoria: ceea ce vedem atunci când ne dăm seama că reconstituirea reprezintă propria noastră relație cu istoria. Privind o reconstrucție, ceea ce privim de fapt este relația noastră cu istoria”.

Dance me to the End of... (*exerciții, distanțe, apropieri*) definește exact acest raport de conexiuni cu o istorie în mișcare.

ENG

The National Dance Center presented a performative archive that involved revisiting representative performances which reveal stylistic and conceptual transformations of the last 20 years in contemporary dance. Within the project *Dance me to the End of...* (*exercises, distances, closenesses*) the performances *Choreomaniacs* (*Coreomaniacii*, Simona Deaconescu) and *Less might be more, but sometimes less is just nothing* (Willy Prager) and the movie *A place in time* (*Un loc în timp*, coordinated by Jan Burkhardt și Sigal Zouk).

În aprilie, după doar două săptămâni de carantină pandemică, am primit o provocare interesantă de la un teatru experimental din Ithaca, orașelul universitar din statul New York unde sunt profesoară de scriere dramatică și teatru contemporan: să scriu o piesă scurtă a cărei acțiune se întâmplă chiar atunci, în timpul pandemiei. Cinci alți dramaturgi din țări diferite au primit aceeași temă artistică: Santiago Loza din Buenos Aires, Iva Brdar din Belgrad, Rebekka Kricheldorf din Berlin, Jorgelina Cerritos din San Salvador, Lyrae Van Clief-Stefanon din Ithaca. Ne-am mobilizat cu toții și am scris piesele scurte care ulterior au fost inter-conectate într-un spectacol virtual numit *Felt Sad, Posted a Frog (and other streams of global quarantine)*, regizat de Sam Buggeln și Beth F. Milles. Titlul spectacolului virtual – Am fost trist, am postat o broască – era desigur menit să aducă o brumă de umor și să facă tristețea singurătăților carantinate mai suportabilă. Eu am scris *Zoom Birthday Party*, o piesă care se petrece în timp real, pe Zoom – e ziua de naștere a unei studente românce la New York, al cărei frate mai mic locuiește cu bunica în Oești, un sat din județul Argeș. Mama lor lucrează în Italia, având grijă de un bătrân, ca să poată întreține familia. Știm bine cât de des se întâmplă astfel de lucruri în România... Mă joc și cu stereotipul lui Dracula, tocmai pentru că americanii îl cunosc foarte bine și îmi place să-i provoc puțin în piesele mele cu imigranți, împingând imagini familiare spre nefamiliar și absurd, pentru a arăta tragicomedia vieții imigrantine. Spectatorii români for avea șansa să vadă *Zoom Birthday Party* în traducerea mea, cu distribuția originală – Helen T. Clark, Elizabeth Mozer, Joey D'Amore – în cadrul Festivalului Național de Teatru (FNT – secțiunea Esteticile Pandemiei).

Noi am făcut acest spectacol online în Mai, cu un live video mixer (Noah Elman) și complicate eforturi de a conecta actorii care jucau din camerele lor fără să poată vedea ceea ce vizionau spectatorii. Acum tehnologiile teatrului virtual au progresat, artiștii au devenit mai dinamici, inovația e posibilă, estetica Zoom s-a mai sincronizat cu posibilitățile dramatice și performative. Să nu uităm că Zoom era doar un mediu pentru conferințe virtuale inițial...

Săptămâna trecută am văzut o piesă foarte interesantă pe Zoom, pentru care spectatorii plătesc 20-25 de dolari, iar link-ul la spectacol e oferit pentru 24 de ore. Producătorii de teatru au găsit în sfârșit formule mai avansate de a face bani din vânzările de bilete.

Russian Troll Farm: A Workplace Comedy de Sarah Gancher (care a absolvit masteratul de scriere dramatică de la New York University, ca și mine) a fost co-produsă de câteva companii teatrale: TheaterWorks din Hartford, Connecticut; TheaterSquared din Fayetteville, Arkansas, în asociere cu trupa The Civilians din New York. Iată că au înflorit coproducțiile cu teatre regionale.

Spectacolul e inspirat de o serie de articole apărute în presa americană în care e dezvăluit faptul că Internet Research Agency, o agenție guvernamentală din Rusia, a folosit clasicile metode de propagandă ale KGB pentru a crea dezinformare și haos în alegerile prezidențiale americane din 2016, care l-au adus pe Donald Trump la conducerea celei mai puternice țări din lume.

Autoarea piesei a declarat că ea chiar s-a lăsat influențată de postări cu greșeli gramaticale de pe Facebook și Twitter, pe care le bănuiește a fi ale *troll*-ilor din Rusia.



Regizorul și designerul multi-media Jared Mezzocchi a creat un decor virtual în care vedem și actorii și *trend*-urile pe care ei le generează. Când hashtag-ul #TunnelKids prinde și reușesc să o denigreze pe Hillary, toți se bucură de parcă ar fi luat Oscar-ul cu un scenariu de film. Spectacolul are o structură dramatică de sitcom TV – *The Office* sau *Parks and Recreation* – fiind o satiră politică eficientă în spațiul american pentru că oferă tipologii cunoscute, amuzante, prin intermediul personajelor rusești; plus un subiect (electoral) fierbinte.

Scriitoarea s-a documentat serios, într-o replică apare și vechiul nostru slogan din timpul lui Ceaușescu – „noi ne facem că muncim, ei se fac că ne plătesc” – care se pare că era valabil și în Uniunea Sovietică... Bine explorată este și drama existențială a unei ofițere KGB, care afirmă că dezinformarea propagandistică și PR-ul au multe similarități, sau cea a unei foste jurnaliste care se concentrează pe profesionalismul dramaturgiei manipulării și vrea să-și facă treaba bine *no matter what*.

Sunt multe de spus despre Teatrul Virtual sau subiectele Est-Europene și abordarea lor americană, dar mă opresc aici pentru că în acest moment suntem probabil cu toții mai mult sau mai puțin extenuați de viața noastră Zoom-ificată...

ENG

Saviana Stanescu talks about virtual theatre during the pandemic, with a focus on the Cherry Artspace production of her play, *Zoom Birthday Party*, which will be presented in the National Theatre Festival in Bucharest; and *Russian Troll Farm* by Sarah Gancher, a biting political satire that makes great use of the hybrid esthetics of Zoom theatre.

Self tape-ul, o carte de vizită a actorului

Florentina BRATFANOF

38



foto: Ilina Schileru

Suntem la finalul unui an în care interacțiunile față în față dintre oameni au devenit din ce în ce mai controlate și, de fapt, din ce în ce mai rare. Procesul de casting are și el de suferit, foarte grav pe partea de *scouting*, adică de căutare continuă de noi talente. Un director de casting bun este cel care continuă să observe și să descopere noi actori, chiar dacă nu îi cunoaște „pe viu”, ci prin munca lor. O parte importantă a acestei căutări era vizionarea spectacolelor de teatru. Cum această parte nu mai există momentan, este nevoie de adaptare la noua realitate. Un instrument important în procesul de casting și de căutare a devenit și în România proba pe care actorii o înregistrează singuri, *self tape*-ul.

După cum scriam și în numărul 49 al revistei Scena.ro, la invitația Platformei Internaționale de Teatru #7 (Bucharest International Theater Platform), creată și curatoriată de Cristina Modreanu, am organizat pe Zoom, între 30 septembrie și 2 octombrie, prima ediție a atelierului *Self Tape Workshop*. Am avut-o ca parteneră de lucru pe Bettina Lohmeyer – actriță și acting coach care locuiește la Berlin. Plecând de la respectul față de munca actorului și procesul de construcție al personajului, am creat împreună

un atelier practic în care am lucrat, în limba engleză, online și offline, împreună cu 10 actori din București, Arad, Cluj, Iași, modele de selftape-uri, demontând procesul individual de alcătuire a probelor și arătându-le actorilor ce se vede, ce rămâne filmat. Au fost trei zile pline de vizionări, feedback constant, filmat noi versiuni de probe. Munca din timpul atelierului ne-a inspirat și pe noi, dar și pe actorii care au participat. Redau aici o mică parte dintre impresiile participanților, câteva din rândurile lor:

„... a fost o experiență benefică pe care aș repeta-o oricând. În urma workshopului mă simt mai motivată și mai cu chef de joacă. Deși eu am avut parte doar de varianta online a workshopului nu am simțit asta ca fiind un dezavantaj, poate și datorită faptului ca în ultimele luni interacțiunea pe Zoom a devenit o normalitate pentru mine.” Cristina V.

„Mă bucur foarte mult că am participat la workshop și mulțumesc pentru această ocazie. Mi s-a părut foarte interesant să îi văd pe colegii mei și opțiunile lor de joc, cred că ajută formatul ăsta de lucru în echipă ca să vezi abordări diferite ale textelor și ca să îți dai seama cam cu ce are de-a face un regizor în momentul castingului. Mi-a plăcut enorm și că am lucrat unu la unu și faptul că atunci când am tras dublele am avut feedback din două perspective – a unui coach și a unui director de casting. Mi se pare important să fii conștient de ajustările pe care le faci treptat ca să ajungi la un rezultat mai bun. Atât tu cât și Bettina ați creat un spațiu safe de lucru în care m-am simțit în largul meu, fără să simt nici un fel de presiune. Bettina mi se pare un model de optimism și curiozitate în meseria asta și îți mulțumesc mult că am cunoscut-o, sper ca ediția off-line a workshop-ului să se concretizeze

la un moment dat.” Nicoleta M.

„Sunt încântată că acum am o parte dintre unelte. Apropo, am avut un spectacol ieri, un spectacol destul de greu unde sunt chestii *deep* de jucat și de multe ori nu ajungeam acolo unde trebuia și încercam mai mult să dau impresia (spectatorilor) că simt una sau alta. Ieri și alaltăieri, la repetiții și la spectacol, aproape instinctiv am aplicat o parte din pașii lucrați cu Bettina și au fost ca niște butoane pe care le-am apăsăat și au declanșat instant emoție reală, emoție pe care a încasat-o direct și partenera de scenă și sunt sigură că și spectatorii. De asemenea, m-am concentrat mai mult pe partenera de scenă, pe ochii ei, pe reacțiile ei și știu că asta e o consecință a workshopului.” Alexandra S.

Cum actoria este o meserie care se învață și se practică aproape în continuu, aceste tipuri de ateliere foarte aproape de munca de creație a unui personaj ar trebui să fie repetitive, periodice. Indiferent de studiile absolvite, actorii au o nevoie continuă de a se „antrena”, de a descoperi lucruri noi, ca în orice altă meserie vocațională.

Revenind la situația actuală: procesul directorului de casting de a vedea actori se poate continua și prin aceste probe individuale, prin care actorul lasă să se întrevadă posibilitatea unui personaj, chiar dacă resursele de spațiu, recuzită, lumină, costum sunt minime. Aș încuraja orice actor care are de făcut un *self tape* să respecte termenul limită de trimitere și să le facă atent, căci directorul de casting și regizorul se uită la aceste probe cu mare atenție și, chiar dacă actorul nu e reținut pentru un rol anume, înregistrarea rămâne o ocazie să se prezinte și să arate ce poate face. Așadar, *self tape*-ul este cartea de vizită a unui actor în industria în care vrea să lucreze.

ENG

Florentina Bratfanof shares the participants' feedback for the *Self Tape Workshop* that she organized within the Bucharest International Theater Platform # 7. She states that the self tape is like a business card for the actor and adds that a good casting director is the one who is seeking to discover new actors. The self tape became a useful tool in achieving this purpose in Romania, especially now, when attending live performances is no longer an option.

Cu fix o lună de zile înainte de scrierea acestui text, începea a XIII-a ediție a Festivalului Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr Iași, pe care-l curatoriez încă de la debuturile lui. Recunosc că n-a fost niciodată atât de complicat, nici măcar la prima ediție (în 2008, în plină criză economică) și nici la cea de-a VI-a, când, din cauza dificultăților financiare era cât pe ce să anunț public că mica istorie a evenimentului se va opri, atâta vreme cât nu i se acordă sprijinul meritat (FITPTI e singurul eveniment de gen din urbea autointitulată „oraș al culturii”, unicul de asemenea amplasat internațional din regiune, s-a remarcat la nivel continental prin deschiderea către valorile europene, la nivel global prin itinerarea unora dintre cele mai variate tipuri de expresie artistică în exclusivitate națională și are o imagine bine consolidată la nivelul comunității – calități subliniate de comisia de experți internaționali care l-au evaluat și i-au atribuit *label-ul* „festival remarcabil”). Acum a fost ca o cursă de viteză cu obstacole neprevăzute, cu schimbarea regulilor în chiar timpul cursei, o întrecere între noi, organizatorii, și SARS CoV-2, de fapt cu efectele lui reflectate în numărul de îmbolnăviri și în restricțiile sanitare stabilite de decidenți.

Când pandemia s-a oficializat și în România, în prima decadă a lui martie, ceea ce urma să se petreacă în primele

zile ale lui octombrie sub umbrela festivalieră era în parte consistentă stabilit. Trupe din Argentina, Elveția, Italia, Franța, Germania, Coreea de Sud, Japonia, Islanda, Suedia, Mexic, Marea Britanie, China, Indonezia, Vietnam își exprimaseră interesul, își dăduseră acordul. Urma semnarea contractelor (bugetul abia fusese anunțat – așa e la noi, știi târziu pe ce finanțe poți conta!), când m-am trezit că starea de urgență ne plasa în izolare pentru cine știe cât. Incertitudinea a fost cel mai redutabil adversar, alături de perpetue schimbări și lipsa de predictibilitate dincolo de limitele intervalului de incubație a noului Coronavirus, adică 10-14 zile. Nu luasem în calcul anularea ediției nici măcar în săptămânile în care stând în casă ne îngrozeam cu toții de ravagiile pe care chestia asta microscopică le face unei întregi planete!

Când pandemia s-a certificată ca o problemă cu care vom avea de furcă vreo doi ani, iar arta teatrală s-a refugiat în online, eram ferm decisă să facem ediția curentă a FITPTI în mediul virtual. Am lucrat mai mult decât altădată, cu versiuni de program alternative, străduindu-mă să anticipez cât mai multe din variabilele posibile. Am imaginat mai multe planuri, adăugând, eliminând, punând *on hold*, activând. Așa că fila pandemică a FITPTI (intitulată chiar „avarie pandemică”) a fost un cumul de spectacole pe viu (în



sală și aer liber), online streaming (în timp real și variante filmate), radiofonic, lecturi performative, lansări de carte, expoziții, dezbateri. Artiști din 10 țări (Austria, Germania, Georgia, Islanda, Japonia, Franța, Rusia, Marea Britanie, Italia și România) au fost împreună, chiar dacă (unii) de la distanță, șase zile pline de tentații artistice, un total de peste 90 de evenimente disponibile în șase locuri din oraș.

În ciuda noului Coronavirus, am avut și participanți din Germania (Compania PasParTout) care au venit și au jucat, asumându-și la revenirea acasă o carantină de două săptămâni. E unul din elementele care fac emoționante reuniunile de acest fel. Festivalurile rămân o sărbătoare a creatorilor și a spectatorilor indiferent cât de complicate sunt vremurile. Important e să nu renunțăm, să canalizăm creativitatea spre soluții acceptabile pandemic, să nu frângem conexiunea cu publicul.

Pe 10 octombrie, am deschis în computer un nou folder, pe care l-am denumit FITPTI2021.

ENG

Making Iasi International Theater Festival for Young Audience happen was never so difficult as it was in 2020, states artistic director Olița Cîntec. When the lockdown started, most of the festival's programme had already been settled. She and her team never considered the possibility of canceling the events, instead they found safe ways in which they could successfully finalize the 13th edition. Olița reminds us that it is important not to give up on theater.

Acesta a fost doar un experiment

Cătălina Florina FLORESCU

40



Prolog: În 1968 Peter Brook scria: „I can take any empty space and call it a bare stage”. Ca dramaturgă, relația mea spațială este hârtia nescrisă, goală.

Scena întâi: Este martie. Tăcerea s-a instalat brusc ca într-o filmare time-lapse, numai corpurile noastre se mișcă la fel. Discrepanța, nesincronizarea sunt năucitoare. Caut online cum rezistă alții, trăiesc *prin străini*.

Scena a doua: Oamenii ies la ferestre, bat în oale sau se duc în mașini și claxonează, strigă pentru a le mulțumi celor din linia întâi. New York este supranumit orașul-fantomă. Oamenii au devenit un spectacol ad-hoc. Pentru o vreme se joacă „piesa” asta de un minut în fiecare seară la ora 19.

Scena a treia: Poți însă crea teatru într-o perioadă în care simți că trăiești pe un câmp de luptă? Le poți cere actorilor să nu mai învețe replici, ci doar să le citească în fața ecranelor? Va fi cathartic pentru actori (și spectatori) când doar fizionomia va fi unicul lor performer? Va fi teatru fără decor? Fără costume? Când legătura la Internet te lasă când ți-e lumea mai dragă? *A scris cineva (profetic) despre estetica și etica din Zoom?!*

Scena a patra: *Cățelul sinucigaș și Laika* urma să debuteze la Londra exact în seara alegerilor americane. Planul era

simplic: odată cu afișarea rezultatelor și a transformării hartei Statelor Unite în albastru sau roșu, actrițele din capitala britanică în regia lui Leo Băcică ar fi jucat într-o piesă în care accentul este pus pe memoria colectivă (câți își mai aduc aminte de Laika?), pe imigranți și statutul lor incert, pe istoria (re)trăită. Montarea în Zoom a presupus în primul rând adaptarea scenariului astfel încât didascalii să fie reduse la minimum; textul a fost redus să nu depășească o oră. Odată încheiată înregistrarea care a avut actori de la New York, București și Londra, piesa a intrat în post-producție. Teatrul nu trebuie să devină cinema.

În Zoom însă actorii nu își folosesc corpul total, iar interacțiunile sunt vag și artificiale făcute. Pericolul de a face o piesă montată prin aplicații și ajutată de tehnologie constă în faptul că aceasta își pierde mult din valoarea afectivă.

Scena a cincea: Era deja greu să umpli sălile de teatru când nu ești Shakespeare sau nu ai un regizor alb, consacrat, bărbat. În Zoom acum riști să faci ceva mediocru pentru că nu ai aparatul performanță, actorii își zic replicile de acasă, nu ai buget și te expui limitărilor inerente din acest mediu. Mergi legat la ochi producând un teatru în/de criză care este aidoma unui pacient, sleit de puteri. Știi că după această perioadă va urma convalescența. Zilele din Zoom nu se vor încheia propriu-zis pentru că ai descoperit că: piesele pot ajunge mai ușor la oameni, cei care nu își permiteau să meargă la teatru vor putea accesa un link stând îmbrăcați de casă, dar cum nu ai pus preț la bilete, lumea le poate vedea gratis, oricând. Mai rău, se poate viziona piesa din Zoom în timp ce oamenii se pot uita și la altceva. Astfel, valoarea materială și intelectuală a pieselor se pierde.

Scena a șasea: La *Snowdrops and Chlorine*

am lucrat cu Reg Flowers. Piesa este despre cancerul la sân atât la bărbați cât și la femei. Este compusă din scurte episoade ceea ce pare să meargă mai bine în Zoom. Dan Basu m-a ajutat grafic. În timp ce actorii vorbeau despre crizele din sistemul medical, al educației și cel personal, el desena animând piesa fără a o încărcă. Nu m-am îndrăgostit brusc de Zoom, dar am simțit o altfel de căldură pe care până atunci nu o simțisem pentru că la final am folosit mărturia unui supraviețuitor. Piesa fusese concepută să fie jucată într-un decor aidoma primelor operații cu public la care doctorii erau aplaudați. În 2020, toți ne ferim de un virus, iar teatrul este în stradă la protestele pentru *Defund the Police*. Nu știm când se va termina această tragedie medicală și socială.

Scena a șaptea: Prima piesă de zece minute pe care am scris-o în pandemie a fost dintr-un foc. *Cliffhanger* este cea mai citită în Zoom într-un timp record. Replicile sunt scurte, iar didascalii au dispărut. Am scris-o lăsându-le pe cele două personaje feminine să discute fără inhibiții despre intimitate pentru că acum avem mult timp să reflectăm ce *trebuie* să schimbăm.

Epilog: Am mizat pe garanții (e.g., actorii ne vor aștepta în săli), dar într-o zi pandemia ne-a închis *ermetic* dincolo de ecrane. Peter Brook credea că se poate face teatru oriunde. Eu vreau un teatru-mărturie. Trebuie să călătorim în școli, spitale, centre ale victimelor, aziluri pentru bătrâni, peste granițele țării la autoarele din diaspora pentru că acolo sunt poveștile intersecționale care așteaptă să fie spuse. Pandemia va trece. Dar pericolul este ca Zoom să rămână pentru că este ieftin și, *inconștienți*, investim puțin în cultură uitând că fără artă putem fi orice, dar nu oameni.

ENG

In this article, structured as a play with prologue, scenes and epilogue, Cătălina Florescu shares her experience with the pandemic and the theater. Her play *Suicidal Dog and Laika* directed by Leo Băcică had to „suffer” an online adaptation for the premiere in London last spring. Cătălina writes about the mediocrity that online performances risk, but she states that she had a good experience with *Zoom for Snowdrops and Chlorine*.

Articolul de față e un răspuns la întrebarea adresată de domnul Răzvan Penescu într-o postare pe Facebook referitoare la numărul mare de locuri la specializările din domeniile legate de teatru din România, în raport cu posibilitățile de angajare ale absolvenților: „Oare nu e o cruzime a unor adulți față de niște adolescenți visători? Întreb la rândul meu: în ce măsură profesorii au vreun rol, vreo vină sau vreo responsabilitate?

Câteva cifre: 277 de locuri la specializarea Artele Spectacolului - Actorie, aprox. 200 de absolvenți anual, 1405 locuri deja ocupate în teatrele de stat, imposibilitatea estimării numărului de locuri disponibile din teatre în următorii ani, șanse de angajare pentru absolvenții de Actorie după licență sau master... mici spre foarte mici, dacă nu chiar inexistente¹.

E o cruzime să predăm Arta Actorului știind că studenții au șanse foarte mici de angajare? Felul în care predăm, principiile și metodele pe care le aplicăm determină într-o măsură anume șansele lor de integrare profesională? Suntem conștienți de dinamica mediului socio-politic privitoare la domeniul teatru? Ne adaptăm discursul în raport cu realitatea? Cât de afectați suntem de problemele sistemului existent? Am devenit cinici? Suntem izolați în laboratoarele noastre sau suntem conectați la lume?

Care sunt diferențele dintre un pedagog de teatru și un regizor de teatru, ținând cont că noi le facem pe amândouă? Sunt studenții noștri doar o sursă de venit pentru noi? Oare catedra de arta actorului e realmente locul nostru? Îi păcălim? Avem admiteri reale? Ne putem asuma anumiți

1. Statistică preluată din lucrarea *Sinzianei Nicola* – „Analiză de risc și modele de protecție socială în domeniul teatral.”

studenți mai puțin înzestrați, cu mai puține șanse? Putem dezvolta metode speciale dedicate lor? Poate oricine să facă teatru? Poate oricine să predea teatru? Când studentul nu înțelege sau nu face, e vina lui? Și responsabilitatea? Cât de oboșiți suntem? Cât de mult rănim inutil? Dezvoltăm real potențial creator și personalități creatoare?

Piața e mică, se fac puține spectacole de teatru în România, raportat la numărul de posibil beneficiari. Câte spații alternative cu potențial de spațiu de reprezentare au stagiuni teatrale? Câte spații outdoor ar putea găzdui spectacole de teatru (parcuri, campusuri studențești, teatre de vară, terase? Câte spectacole independente se fac vara în teatrele de stat, când sălile stau goale? Câte case de cultură din țară stau goale? Câți dintre noi profesori știi cu exactitate răspunsul la aceste întrebări?

Golul cultural naște un potențial imens. De ce nu se cesesează acest potențial? Oare nu pretindem noi, profesorii, că îi pregătim pentru „marea artă”? Oare nu le transmitem subtil sau chiar tare și răspicat în unele cazuri mesajul că „marea artă” se face doar în clădirea teatrului? Oare nu le oferim o definiție greșită despre demnitate și calitate profesională? Oare nu îi învățăm că „teatru bun” se face doar într-un fel (al nostru) și doar în anumite condiții? Oare nu ne lăsăm păcăliți de ipostaza maestrului care „știe el mai bine”? Oare nu îi umilim în facultate doar pentru a putea spune: „eu ți-am zis din anul doi că n-ai nici o șansă!”. Și totuși, poate fi reușita lor în totalitate responsabilitatea noastră?

Care e rolul nostru, al profesorului? Nu e oare să vedem și să dezvoltăm strategic potențial creator? Nu e rolul nostru să dăm societății personalități artistice creatoare? Societatea românească la care



ne referim sunt doar acei 5-10% care vin la teatru? Nu e cumva rolul nostru să le arătăm imensul potențial al unei țări sub-dezvoltate din punct de vedere cultural? Mai au vreo șansă individualitățile în 2020 în România? Șansa să ce? Să ajungă vedete? UNDE??? Putem înțelege că teatrul se face doar în echipe de creație și să încercăm să dezvoltăm individualități capabile să lucreze în echipă?

Orice irosire a potențialului artistic e un act crud care denotă lipsă de sensibilitate și educație, cinism și incapacitate de înțelegere a efectelor pe care arta le are în cadrul unei societăți și asupra conștiinței individuale și colective. Cultura e o nevoie ascunsă, neconștientizată, care devine evidentă ca nevoie abia în timpul întâlnirii cu actul de cultură.

Pedagogul de Arta Actorului este primul mare reper din viața artistică a oricărui viitor actor. Așa cum psihologia spune că suntem 60% părinții noștri... Cât la sută suntem profesorii noștri? O parte din noi va ajunge inevitabil pe scenă odată cu fiecare student pe care l-am pregătit.

O mărturisire: Mi-e frică de fiecare dată când intru în sala de curs să nu ratez și să nu stric.

Radu Horghidan este Prodecan, Facultatea de Arte din cadrul Universității „Dunărea de Jos” din Galați

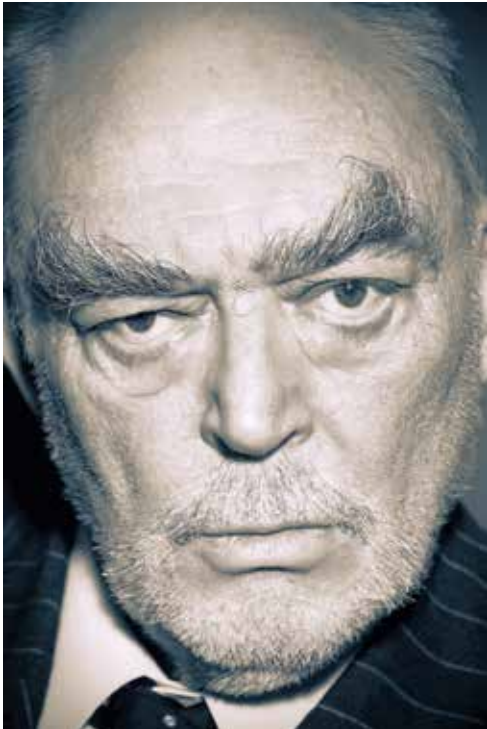
ENG

This article, written by Radu Horghidan comes as an answer to the question asked by Mr. Răzvan Penescu in a post on Facebook regarding the large number of theater students not connected in any way to the employment possibilities for graduates: "Isn't it a cruelty of some adults towards some dreamy teenagers?" Radu Horghidan, an acting professor is asking back: "To what extent do teachers have a role, a guilt or a responsibility?"

Mircea Albulescu și Securitatea: o relație eșuată

Ana TEODORESCU

42



Mircea Albulescu • foto: Arhiva TNB

Există o anume zicală românească care spune că „socoteala de acasă nu se potrivește cu cea din târg”, lucru valabil și în cazul lucrării mele de doctorat. Astfel, o inițiativă care avea la bază cercetarea culturii festive în regimul comunist și, în special, a manifestațiilor de mari dimensiuni organizate cu prilejul Zilei Naționale de 23 August, a deschis în decursul procesului de lucru mai multe direcții de cercetare și noi subteme, inexistente în planul inițial. Pornind de la câteva întrebări punctuale, precum – Ce rol avea programul festiv al sărbătorii naționale în transmiterea propagandei de stat? Care au fost principalele influențe pentru noul tip de spectacol de stadion? Reprezenta spectacolul artistic o componentă importantă în cadrul desfășurătorului festiv? A generat acest tip de omagiere publică un nou model de receptare? – m-am regăsit staționând mult mai mult asupra spectacolului festiv și, mai ales, asupra analizei echipelor artistice implicate în procesul de lucru.

Curiozitatea de a afla cum se raportau profesioniștii din domeniul artistic și întreg personalul implicat la spectacolele de stadion, dar și cum ajungeau să fie integrați în malaxorul festivităților omagiale din acele vremuri, m-a condus la consultarea mai multor materiale de arhivă (stenograme, planuri de măsuri, protocoale, interceptări, rapoarte de urmărire etc.) și la realizarea unei serii de interviuri. Astfel, nu doar că am reușit să întregesc tabloul contextului și pe cel al mentalităților de atunci, dar am intrat și în „bucătăriile” de lucru ale artiștilor, descoperind că, în cele mai multe cazuri, acestea erau „vizitate” adesea de autoritățile de stat.

Artiștii și Securitatea

În timpul regimului lui Nicolae Ceaușescu, manifestațiile festive organizate cu prilejul Zilei Naționale de 23 August aveau un rol extrem de important pentru aparatul de stat și pentru propagandă, contribuind considerabil la campania de promovarea a imaginii țării în plan extern. Obiectivele principale constau în legitimarea regimului comunist și, mai ales în ultimii ani ai regimului, în difuzarea cultului personalității și sublinierea legăturii indisolubile dintre popor, partid și conducătorul iubit. Astfel, în „Epoca de aur”, aceste manifestații s-au transformat într-un veritabil omagiu adus lui Nicolae Ceaușescu.

Și spectacolul artistic trebuia să răspundă cerințelor generale și să conducă la finalitatea impusă de aparatul de propagandă. Pentru personalul implicat, participarea devenea obligatorie, iar îndeplinirea responsabilităților se transforma în sarcină de Partid, dar și în modalitate de a-și demonstra fidelitatea

față de regim. În acest sens, criteriul principal de selecție pentru cei care formau echipele de coordonare și de implementare viza performanța maximă pe aria lor de activitate (actorie, regie, coregrafie, scenografie, muzică etc.).

Interesată de existența unei relații de conexitate între ocuparea funcțiilor de coordonare artistică și angajarea într-o relație de colaborare cu organele de Securitate, precum și de modul în care artiștii și Securitatea se raportau la manifestațiile festive, am solicitat o parte din dosarele artiștilor implicați în procesul de lucru, aflate în arhiva fostei Securități¹. Fiecare dosar a scos la iveală o poveste distinctă, desprinsă uneori parcă din filmele de acțiune, alteori dezamăgitor de banală, dar mai ales a demonstrat dificultatea de a evalua astăzi, în alb sau negru, deciziile sau acțiunile artiștilor care s-au aflat în fața unei întâlniri cu Securitatea.

Deși nu toți cei implicați în festivități au fost abordați de Securitate, studierea dosarelor a permis clasificarea în trei categorii: artiști care se aflau în directă colaborare cu Securitatea, de pe poziția de informatori; artiști care fuseseră informatori, dar care fie fuseseră excluși definitiv, fie erau trecuți în evidență pasivă și activați doar pentru anumite cazuri speciale; artiști care se aflau sub urmărire informativă, fiind astfel monitorizați permanent în legătură cu activitățile lor de orice natură, profesională sau personală, fără să existe un angajament de colaborare.

1. Este vorba despre Consiliul Național pentru Studierea Arhivelor Securității, prescurtat C.N.S.A.S.

Mircea Albulescu – o redută greu de cucerit

Unul dintre dosarele consultate a fost cel al actorului Mircea Albulescu. În cadrul spectacolului omagial dedicat conducătorului iubit, acesta a îndeplinit, pentru mai multe ediții, funcția de actor interpret al versurilor de propagandă semnate de scriitorii deja aprobați de regim. Îl găsim în anul 1986, alături de Adela Mărculescu pentru recitarea poemului *Solemnul nostru legământ*, versuri Nicolae Dragoș, muzica Sergiu Eremia², dar și în anul 1989, recitând poemul semnat de Alexandru Andrițoiu și Lucian Avramescu, *Socialismul biruitor, unic drum pentru popor*³. Membru al Partidului Comunist Român și actor principal în multe dintre producțiile cinematografice finanțate de stat, Mircea Albulescu se pare că a avut și o scurtă relație cu Securitatea.

În cadrul arhivei fostei Securități, pe numele actorului a fost identificat un singur dosar de rețea⁴, a cărui desfășurare include un interval scurt de timp, 7 octombrie 1987 – decembrie 1988, și cuprinde un număr restrâns de file. Subiectul dosarului nu are legătură cu activitățile profesionale ale actorului și nici cu cele desfășurate în cadrul spectacolului festiv, ci vizează participarea la evenimentele culturale organizate de Biblioteca Americană din București. Ajuns în raza Securității mai degrabă dintr-o coincidență și

2. A.N.I.C., fond C.C. al P.C.R., Secția Propagandă și Agitație, inventar 3291, dosar numărul 48/1986, f. 11

3. *Ibidem.*, dosar numărul 63/1989, f. 4

4. C.N.S.A.S., Dosar R 303 385



23 august 1986 • foto: reddit.com

manifestând neîncredere în capacitățile agenților, lui Mircea Albulescu i-a fost trasată o sarcină punctuală, fiind abandonat destul de repede din rețea.

Devenită un spațiu cultural important, cu evenimente care înregistrau o participare vastă și un public format din personalități ale lumii artistice, precum și din oficialități ale corpului diplomatic american, Biblioteca Americană reprezenta un obiectiv extrem de important pentru Securitate. Inaugurată în anul 1972, la câțiva ani după vizita președintelui Richard Nixon, prin care a fost certificat acordul cultural între cele două state, conducerea sa a fost preluată, începând cu anul 1982, de Kiki Munshi⁵, diplomat american din California de Sud⁶. Instituția a reprezentat o atracție pentru lumea culturală bucureșteană, atât datorită numeroaselor titluri de cărți, reviste sau ziare în limba engleză pe care le deținea,

5. Kiki Munshi a continuat să aibă o relație apropiată cu România și după 1989, atunci când în timpul președenției lui Bill Clinton (1993-2001), a fost numită ca atașat cultural al Ambasadei S.U.A. din București. În această perioadă a sprijinit multe programe culturale și științifice româno-americane.

6. Vadim Guzun, *Dosarul de securitate al unui diplomat american: Ernest Latham Jr., 1979-1987*, Editura Militară, București, 2017, p. 17

sistemului de acces la rafturi, fișete sau împrumuturi, transformând acest spațiu într-un soi de felie de civilizație occidentală⁷, cât și evenimentelor culturale organizate la sediu, în prezența unor personalități internaționale: scriitori, dramaturgi, oameni de cultură. Faptul că accesul la aceste acțiuni culturale se realiza doar în baza unor invitații speciale, le conferea un statut elitist, iar Securității îi ridica o serie de probleme, aflată în dificultatea informării în timp real.

Primele file ale dosarului de rețea cuprind notele informative transmise de către diferite surse precum „Maria” sau „Craiu”⁸, în care indicau numele participanților la evenimente. Faptul că în ambele note figurează și numele lui Mircea Albulescu a determinat programarea unei întâlniri, în data de 14 aprilie 1988. Preferința organelor de securitate pentru o întâlnire cu acesta poate fi explicată prin calitatea de membru al Partidului Comunist Român, o garanție pentru acuratețea informațiilor transmise și un risc scăzut

7. Conform www.ionivan.ro și Dan C. Mihăilescu, *Biblioteca Americană*, în www.jurnalul.ro, accesate la 19 noiembrie 2019

8. Nu am solicitat desconspirarea surselor, prin urmare nu poate fi identificată identitatea reală a acestora.

ENG

The celebration of the National Day on 23rd of August included patriotic artistic events in the communist Romania. Ana Teodorescu studied during her PhD research the files of several actors who were involved in this celebrations in order to understand the complicated relationship between the communist state and the artists. She describes the few meetings between the Security and the actor Mircea Albulescu (cover name „Manole”) between 7th October 1987 and December 1988.

în legătură cu o posibilă deconspirare. Totodată, profesionalismul și seriozitatea de care dăduse dovadă în practicarea meseriei și care îl propulsaseră în vârful carierei dovedeau atașamentul față de proiectele sale și conștientizarea faptului că se bucura de un regim preferențial din partea conducerii de stat.

Din raportul întâlnirii din 14 aprilie 1988, reiese că actorului i s-au cerut informații legate de participarea la un dineu organizat de Biblioteca Americană, solicitându-i-se numele participanților, tipul de relație dezvoltat cu aceștia, precum și motivul prezenței sale acolo. De asemenea, aflăm că participarea la dineul respectiv fusese determinată de interesul personal vizavi de traducerea unor piese de teatru americane, în scopul unei eventuale montări pe scena Teatrului Național din București⁹. Peste doar două luni, la 27 iunie 1988, Direcția a III-a Contrainformații a Securității solicita Partidului Comunist Român aprobarea de a-l folosi pe acesta în calitate de sursă, după o verificare în prealabil¹⁰. Acceptul nu a întârziat să apară, iar Mircea Albulescu a primit numele conspirativ „Manole” și sarcina concretă de a relata despre activitățile organizate de Biblioteca Americană. Procesul de lucru prevedea întâlniri ocazionale cu agentul de Securitate, căruia îi transmitea verbal o serie de informații, redactate ulterior de către acesta. Dosarul nu conține nicio notă olografă.

Cu toate că informațiile din dosar indică faptul că relatările au fost extrem de sumare, fără impact direct asupra vreunei categorii de persoane și fără prejudicierea imaginii cuiva, ne întrebăm ce anume l-a determinat pe Mircea Albulescu să accepte această înțelegere? Una dintre posibilele explicații vizează structura sa comportamentală, dominată de o disciplină de lucru și dragoste față de meserie. Conștient că un refuz ar fi putut atrage un set de neplăceri în cariera sa și deprins totodată cu asumarea unor riscuri pentru a o practica la un nivel înalt,

așa cum afirmă personal într-un interviu acordat mult mai târziu, a considerat că supunerea și riscul prejudicierii ulterioare a propriei imagini reprezintă cea mai bună alegere: „Renunțarea este un preț al acestei Îndeletniciri. Știi că vrei să faci asta? Da! Dar trebuie să plătești! Nu știi dacă este voie să fac această comparație, dar riscul este umbra necesară a succesului. N-ai riscat? Ești un om stimabil, dar rămâi într-o minunată și comodă lume a comunului”¹¹.

Conținutul singurei note de raport vizează participarea la o conferință susținută de omul de teatru Arthur Ballet, în data de 5 decembrie 1988, în care „Manole” a avut o intervenție publică, cu scopul de a destinde atmosfera, după declarația critică la adresa regimului din România, venită din partea unui participant. Cu toate că agentul de Securitate menționează interesul față de viitoare întâlniri cu sursa, se subliniază lipsa disponibilității actorului, motivată de activitatea profesională intensă:

„(...) Mi-a mai spus că va participa la recepția de la ambasadorul american din seara zilei de 7 dec. a.c. l-am spus că aş dori să ne vedem pentru a discuta acest subiect. Mi-a spus agenda sa de lucru, foarte încărcată, dar a menționat că ne putem vedea în cabina sa de la Teatrul Național, cu o oră înainte de spectacole”¹².

Din relatările agentului de Securitate, cuprinse în aceeași unică notă, rezultă că Mircea Albulescu avea o atitudine refractară față de informarea permanentă a organelor de Securitate, în principal din cauza timpului extrem de limitat de care dispunea, dar și a faptului că evalua activitatea acestora ca fiind neserioasă. Continuarea relației s-a bazat pe exploatarea principalelor trăsături de caracter, profesionalismul și interesul pentru cultură, dar și pe frecvențele participări la evenimente culturale:

„Referitor la «Manole», nu i-am dat sarcini pentru acțiunea din 7 decembrie,

11. *Laurențiu Ungureanu, interviu cu Mircea Albulescu publicat în <https://www.historia.ro/sectiune/general/articol/mircea-albulescu-am-vazut-cu-ochii-mei-evrei-agatati-in-carlige-la-abator>, accesat la 10 decembrie 2019*

12. *Ibidem., Notă raport, f. 13*

cum nu i-am dat nici până în prezent. Este atras la colaborare relativ recent și printr-o întâmplare nefericită (un alt ofițer din direcție a încercat să-l contacteze deși el i-a zis să ia legătura cu mine, dar ofițerul a insistat, i-a fixat întâlnirea și nu s-a dus; pe «Manole» l-a înfuriat că a așteptat degeaba și ne-a considerat neserioși). Am avut unele probleme cu el, care însă nu au fost depășite. Este un om cu o personalitate puternică, extrem de ocupat, dar care poate fi câștigat prin alte metode (interes pentru munca lui, anumite disponibilități culturale), sens în care am acționat”¹³.

Pe de altă parte, gestionarea relației cu „Manole” nu reprezenta o sarcină ușoară nici pentru organele de Securitate, trebuind să se confrunte cu o sinceritate excesivă, dar și cu o impulsivitate și determinare. Nu este cunoscut motivul abandonării sale ca sursă și nici nu există un document care să certifice data la care a fost luată această măsură. Singurele indicii ar putea fi identificate în ultimele fraze din *Nota raport*:

„(...) este un om foarte deschis și-ți spune în față, fără rezerve, ce are de spus. Este foarte impulsiv și de aceea nu-i dau sarcini. Mai trebuie răbdare cu el, pentru că vrea să ne ajute și poate fi format în sensul dorit de noi, deși este relativ în vârstă (54 de ani). Prezența lui nu este doar decorativă, el având un intelect ascuțit și capacitate de a reacționa pe moment (cum a procedat și la conferința lui Arthur Ballet), inclusiv de a pune la punct de pe poziții principiale, pe oricine, român sau străin. Este un om mândru, mai ales pentru ce a reușit să realizeze în teatru și filmul românesc, până în prezent. Pe el personal, nu-l interesează occidentul, nici diplomații străini, dar nici propria familie. Este foarte egoist, dar se pare că este o chestiune de conjunctură (dorința de a «trăi cum îi place» la această vârstă)”¹⁴.

Se poate concluziona că personajul „Manole”, căruia Mircea Albulescu i-a dat viață pe o altfel de scenă, s-a dovedit incomod pentru Securitate, care a preferat să-l abandoneze discret.

13. *Ibidem.*

14. *Ibidem.*

9. *Ibidem., Raport privind discuțiile purtate cu actorul MIRCEA ALBULESCU, la data de 14.04. 1988, f. 4*

10. *Ibidem., Notă privind pe ALBULESCU IORGU membru al P.C.R. / 27.06.1988, f. 7*

365 de zile în Germania: noi piese pentru copii și adolescenți

Seria de traduceri de noi piese pentru copii și adolescenți din cadrul proiectului „365 Tage in Deutschland / 365 zile în Germania”, traduceri realizate de Ciprian Marinescu, a început în acest an cu textele „De parcă aș fi hârtie” de Daniela Dröscher, „4YourEyesOnly” de Esther Rölz și „8 tați” de Tina Müller. Acestea au fost prezentate prin rețelele sociale ale Centrului de teatru educațional Replika din București și Teatrul pentru Copii și Tineret GONG din Sibiu sub formă de spectacole-lectură.

Proiectul multianual „365 Tage in Deutschland / 365 zile în Germania”, curatariat de Mihaela Michailov și Ciprian Marinescu este realizat de Asociația Română pentru Promovarea Artelor Spectacolului, în colaborare cu Centrul de Teatru Educațional Replika din București, Teatrul pentru Copii și Tineret GONG din Sibiu, Universitatea de Artă Teatrală și Cinematografică UNATC București, Colegiul Național „Samuel von Brukenthal” din Sibiu și Goethe-Institut București. Proiect cultural co-finanțat de Administrația Fondului Cultural Național. Proiectul nu reprezintă în mod necesar poziția Administrației Fondului Cultural Național. AFCN nu este responsabilă de conținutul proiectului sau de modul în care rezultatele proiectului pot fi folosite. Acestea sunt în întregime responsabilitatea beneficiarului finanțării.



De parcă aș fi hârtie • foto: Ovidiu Matiu

Daniela Dröscher

De parcă aș fi hârtie

Traducerea din limba germană
de Ciprian Marinescu
13 +

DOI

Rulota este blocată din interior, LIZ scutură ușa.

ALICE Noi suntem patru, întotdeauna.

VINC La un moment dat, paturile sunt prea mici, la fel și toaletele și lavoarele. Etajul copiilor este reconstruit.

RUBY Ea țipă și se supără. Că nu vrea să crească.

VINC O vedem rar.

ALICE Fiecare dintre noi găsește ceva pentru sine.

LIZ Mama spune că este bine să găsești ceva pentru tine, dar nu mă pot gândi la nimic.

RUBY Mă fac acriță!

VINC Iar eu poet!

ALICE Iar eu mă antrenez. Merg pe jos. Întotdeauna în cerc!

LIZ Bine. Atunci mă fac și eu acriță.

RUBY (râde) Tu?

VINC La școală se joacă o comedie muzicală.

ALICE Ea joacă capra!

RUBY (către VINC) Și tu ești cei trei iezi.

LIZ din nou pe margine. Face exerciții ca pe o balustradă, sigură, grațioasă.

VINC Cântă ca o pasăre. O țin de mână pentru întreaga reprezentație.

ALICE Fața îi strălucește.

RUBY Vrei să o privești, întotdeauna.

VINC Mișcărilor ei sunt ușoare, foarte ușoare.

ALICE Plutind.

LIZ De parc-ar fi hârtie.

ALICE Mama este atât de fericită când te vede.

RUBY Grozav. Acesta a fost rolul meu, ok?

LIZ Este distractiv, asta-i distractiv!

VINC Ar fi continuat așa. Cu siguranță.

ENG

The translations series, made by Ciprian Marinescu, of new children and teenagers plays within the project *365 Days in Deutschland / 365 days in Germany*, began this year with the texts *As if I were paper* by Daniela Dröscher, *4YourEyesOnly* by Esther Rölz and *8 Dads* by Tina Müller. These were presented through the social networks of the Replica Educational Theater Center in Bucharest and the GONG Theater for Children and Youth in Sibiu in the form of reading performances.

ALICE Ar fi devenit cântăreață!
 RUBY Artistă la trapez.
 LIZ În orice caz o vedetă.
 ALICE Dar atunci.
 VINC ...apare această știre la televizor.
 RUBY Foarte proeminentă, o știre locală.
 ALICE Ar fi trebuit să schimbi programul.
 RUBY A stat cu fratele nostru în fața televizorului și a așteptat Dr. Snuggles.
 LIZ El putea zbura spre stele cu racheta sa!
 VINC Dar știrile nu se opreau.
 LIZ Mai întâi puteai vedea bărbați cu arme și oameni care au fost loviți de bombe.
 VINC Și apoi un bărbat a pășit în fața camerei, ținea în brațe un băiat care se sinucise cu un glonț.

RUBY Era băiatul pe care ea îl salvase, așa, și?
 ALICE În scrisoarea sa de adio scria:
 LIZ „Am nevoie de oameni, dar toți oamenii pe care îi cunosc sunt răi. Viața este bună, dar lumea este rea.”
LIZ sparge geamul rulotei, se întinde în ea.
 VINC A alergat în camera ei și s-a aruncat pe pat.
 LIZ Mi-am ascuns fața adânc în pernă, atât de adânc încât nu am putut respira.
 VINC Am intrat și i-am luat perna.
 RUBY Fratele nostru este foarte puternic, știți?
 VINC Ea plângea. Am ridicat-o și am îmbrățișat-o.
 LIZ El a șoptit: „E ok, nu plânge”, i-am spus „Nu plâng”. El a spus că unii

oameni vor să moară.
 VINC Ea a spus: „Dar eu l-am salvat”.
 LIZ A spus că pur și simplu așa e.
 ALICE Dar nu poți face asta! Nimeni nu are voie!
 LIZ După care el a plecat.
 VINC Am așteptat și m-am uitat prin ușă să văd ce face.
 LIZ Stăteam pe pat. Mă durea stomacul.
 RUBY S-a întins pe podea.
 VINC A întins un deget și l-a ținut la cap.
 ALICE După care a apăsat pe trăgaci.
 VINC Și s-a omorât.
Drepturi: schaeffersphilippen™ Theater und Medien GbR 2011



4YourEyesOnly • foto: Ovidiu Matiu

Esther RÖLZ

4YourEyesOnly

Traducerea din limba germană
de Ciprian MARINESCU

Categoria de vârstă recomandată:
Pentru adolescenți

Scena a patra

*Camera lui Anouk
Anouk plânge. Vine Kian.
Camera lui Sven*

Sven stă cu pantalonii lăsați. Cu o oglindă de mână își observă fundul gol. Pe bucele sale scrie „4YAO”. Încearcă să frece scrisul cu o cârpă umedă. Nu funcționează. Aruncă oglinda pe podea și se uită fix la ea.

KIAN Ce ai?
 ANOUK --
 KIAN Zi ce ai?

ANOUK A sărit pur și simplu la mine.
 KIAN Cine?
 ANOUK Super agresiv.
 KIAN Cine?
 ANOUK Sven!

Sven ridică oglinda. Sticla oglinzii e ruptă în două. Ia unul din cioburi, îl plimbă peste mână fără să se rănească.

KIAN A fost acolo?
 ANOUK Da. Normal. Și încă cum.
 KIAN La naiba! De ce?
 ANOUK Fiindcă voiam să vorbesc cu el. Dar n-am putut să zic nimic. Salut. Salut, am spus. După care a sărit imediat și a țipat la mine. De ce-ai făcut asta? Și pizdă proastă și din astea.
 KIAN De ce-ai făcut ce?
 ANOUK NU știu!

Sven pune ciobul deoparte și lovește în sacul de box.

KIAN Okay. Mai povestește o dată. Cum s-a întâmplat mai exact?
 ANOUK Stătea acolo pe-o bancă. Aștepta. I-am zis: „Salut.” Nimic mai mult. Doar salut. După care a sărit, m-a prins și m-a împins așa într-un pom. Așa – cu mâna la gât. Voiam, dar nu-mi ieșea. M-am căcat pe mine de frică. Mă gândeam că mai e un pic și mă bate. Nu puteam să fac nimic. Voiam doar să iau cumva aer.

KIAN La drac! Porcul ăsta! Și mai departe ce s-a întâmplat?

ANOUK (*încet*) M-am căcat pe mine.
 KIAN Ce?
 ANOUK --

Sven dă o ultimă lovitură, rămâne cu capul plecat în fața sacului de box, respiră.

KIAN E okay. Și după aia? Și după aia ce s-a-ntâmplat?
 ANOUK S-a cărat.
 KIAN Și n-a zis nimic?
 ANOUK Ba da. Pizdă proastă. Curvă.
 KIAN Altceva nimic?
 ANOUK Nu! A venit unu' micu' alergând. A urlat. „Las-o-n pace! Dă-i drumul imediat!” Și Sven s-a holbat la pitic, s-a întors și a plecat. Era micuțul dintr-a șasea, roșcatul.

Sven iese din cameră.

KIAN Avertizorul de incendiu?
 ANOUK Da. După care o grămadă de oameni acolo se holbau ca la film. Căcat, ce penibil a fost – cu pantalonii uzi.
 KIAN Labagiul! O să și-o ia în freză. S-a terminat cu binișorul! O să-l termin de n-ai idee! (*primește un SMS*)

Imediat după se vede că și pe telefonul lui Anouk a intrat un SMS.

La dracu'.
 ANOUK Și tu ai primit?

KIAN Am spus în mod special: „No Video”. E un lucru personal, am spus.

ANOUK Ce anume?

KIAN Fuck.

Sven se întoarce cu o sticlă de acetona. Kian urmărește pe smartphone un video, Anouk de asemenea. Videoul a fost înregistrat cu camera unui telefon mobil. Se aud vocile a cel puțin cinci adolescenți, dar de fiecare dată vântul bate așa de tare, că nu se înțeleg decât frânturi separate.

Sven își dă pantalonii jos și își freacă literă cu literă scrisul de pe fund.

Vocile din video:

KIAN Hei, stai pe loc!

VOCEA 2 L-am prins!

KIAN Avornton împuțit, eroare de futai ce ești.

Turbulență de voci care nu se înțeleg. Vânt.

VOCEA 2 Ține-l bine! Frate! Ține-!!

VOCEA 3 Dar îl țin!

VOCEA 2 Okay.

VOCEA 4 Și-acum dă-i jos pantalonii!

Turbulență de voci care nu se înțeleg și hohote de râs. Vânt.

KIAN S-o lași pe Anouk în pace, ai înțeles? Uite, pe asta n-ai decât să ți-l bagi în c-r.

Turbulență de voci care nu se înțeleg. Vânt.

VOCEA 4 *(deodată foarte aproape și clar)*
Hai, ne cărăm.

Videoul s-a terminat.

ANOUK 4YAO?

KIAN For your ass only.

ANOUK Ce?

KIAN Să-și țină mâna departe de lucrurile mele.

ANOUK Dar nu era decât o geacă.

KIAN Și asta doar un cur. Așa și?

ANOUK --

KIAN Doar nu i-am făcut nimic. Trebuie să bage la cap. Altfel nu bagă la cap. De fapt, voiam să-i scriu pe frunte. Curul a fost ideea lui Robin. Are mai mult efect, a spus.

ANOUK For your ass only. Biletul ăla, e scrisoarea mea... scrisoarea către mine?

KIAN A avut nevoie de o săpuneală.

ANOUK Biletul meu i l-ai băgat în c?

KIAN Doar între buci.

ANOUK Tu ai luat-o razna de...? Nu poți să faci asta.

KIAN Vezi bine că pot.

Sven e gata. Își ridică la loc pantalonii și pleacă.

ANOUK Ai înebunit?

KIAN Nu, tu ai înebunit. El te atacă și

tu îl aperi.

ANOUK Fiindcă se gândește că eu sunt de vină! Normal că sare să mă atace!

KIAN N-aveam de unde să știu c-o să îndrăznească.

ANOUK Ai înebunit de tot? Cum poți să...? Nu pot să cred!

KIAN Okay. Ideea cu biletul a fost proastă.

ANOUK Asta să i-o spu lui!

KIAN Ce anume?

ANOUK Că eu n-am nimic de-a face cu tot căcatul ăsta!

KIAN Cum adică?

ANOUK Mi-e frică de el de mă cac pe mine, la naiba!

Drepturi piesă:

TheaterStückVerlag

Brigitte Korn-Wimmer & Franz Wimmer (GbR)

Mainzer Straße 5 · 80804 MÜNCHEN –

Schwabing

Telefon +49/ (0)89/ 36101947

Email: info@theaterstueckverlag.de

Homepage: www.theaterstueckverlag.de

Tina MÜLLER

8 TAȚI

Traducerea din limba germană de Ciprian MARINESCU

14 +

B Existau multe motive pentru care Rosa și Marudur se certau acum des.

A Existau nenumărate motive pentru care părinții lui Nico strigau unul la altul în bucătărie noapte de noapte.

B Conflicte nesemnificative.

A De ce se scutură și se zgâlțâie și sparg farfurii și căni.

B Dezacorduri banale, triviale, normale.

C Nico a încercat să etanșeze toate canalele urechii cu Bravohits 12-16, căciula de dormit și diverse perini împotriva zgomotelor de acest fel.

A Dar într-o seară în decembrie...

C Nico era deja în patul pe care și-l aranjase în vară atât de confortabil la mansardă.

A Zgomotul depășea zgomotul obișnuit, toate reglementările și codurile de conduită privind zgomotul și, în general, toate legile.

B Așa că s-a ridicat și a vrut să vadă cum arăta acest zgomot.

A Când în cele din urmă l-a văzut și-a dorit să nu-l fi văzut niciodată.

C Pentru că ceea ce i-a fost dat să vadă a fost:

A Rosa a zburat peste masă.

B Rosa a zburat peste masă?

C Nico a văzut doar cum Rosa a zburat kilometri întregi peste masă. Cum a zburat pe fereastră, deasupra copacilor și parcurilor până sus spre lună.

A Și grimasa lui Marudur, răsucită de furie.

A își răsuște fața până devine grimasă.



8 tați • foto: Ovidiu Matiu

B Marudur nu era furios. Era disperat. Era o disperare pe care Nico n-o mai văzuse așa niciodată pe fața unui adult.

C O expresie plină de tristețe iminentă.

A A doua zi dimineața, Rosa s-a mutat cu toate catrafusele și cele două fete ale ei Nico și Shanti.

B/C S-a mutat?

- A La Bernt.
B Cine era Bernt?
A Bernt avea o mustață pe care Little Shanti putea practica mersul pe funie. Dar asta era singurul lucru amuzant la el.

- B Asta a fost.
A Ce?
B Tocmai, asta. Imaginea cu Marudur stând singur în apartament. Așezat în fața televizorului, chinuit de vinovăție. Și poate își gătește una din acele supe la plic. Mânătarcă sau sparanghel.
A Marudur venea din Sri Lanka. Cu siguranță, lui Marudur nu-i plăcea supa de sparanghel.
C Toți tații abandonați mănâncă așa ceva indiferent dacă le place sau nu.
B Crema de sparanghel a făcut-o
- pe Nico s-o anunțe pe Rosa într-o dimineață că nu se poate supune circumstanțelor așa cum erau și că s-a decis să se retragă. Înapoi la Marudur.
C Marudur o lovește pe Rosa. S-ar putea s-o fi lovit din disperare, dar o lovește.
A Întrucât nici Rosa, nici Marudur nu se gândiseră o clipă la consecințele acțiunilor lor egoiste, amândoi ar trebui să fie bătuți până devin verzi și albaștri.
C Nico știa că Rosa și Marudur trebuiau să se părească reciproc.
A Doi la pachet, dramă de cuplu, criză matrimonială.
C Nico știa că altfel cei doi și-ar fi ieșit din minți.
A Nu ne mai înțelegem. Nu ne mai placem. Nu mai vrem asta.
C Și Nico știa, de asemenea, că inima era singurul lucru pe care te mai puteai baza într-o astfel de situație.
- B Dar acum erau patru de Rosa și doar unul de Marudur. Și asta nu era corect. Și ceea ce nu este corect nu este corect. De aceea, Nico a știut întotdeauna că are dreptate. Și s-a întors de unde a venit.
A Nimeni nu a întrebat-o pe Nico nici măcar o dată ce anume își dorea ea de fapt.
B S-a întors la domnul tată Marudur. Cu care intenționa să rămână mulți ani.

Drepturi:

Rowohlt Theatre Verlag
Hamburger Straße 17, 21465 Reinbek
Tel.: 040 – 72 72 – 271
theater@rowohlt.de

Continuare din pagina 17

Piesa Brîndușei Ban, *În sfârșit, sfârșitul*, analizează din patru perspective sufocarea personală ca piese de puzzle în sufocarea universală – căutarea de puncte stabile într-un univers instabil. Experimentând cu diverse forme teatrale (teatru documentar, post-dramatic, de păpuși și musical), *Glorie* de Alexa Băcanu reimaginează basme, istorii politice și narațiuni contemporane ale căror protagoniști sunt personajele-arhetip Eroul, Mentorul, Antagonistul și Fecioara, într-o analiză a nevoii noastre de a împărți lumea în *bine* și în *rău*.

Teatrul socio-educativ provoacă adesea un dialog inter-generațional necesar și vital unei bune comunicări părinte-copil, oferind spațiu de reprezentare problemelor, nesiguranțelor, fricilor și diverselor perspective care se reunesc (alcătuiesc/se regăsesc) într-o familie. *Micul nostru centenar* (ce are la bază textul *la centenar.odă* de Maria Manolescu) este un spectacol care catalizează

discuții în familie și în care explorarea trecutului personal al unei familii aparent disfuncțională devine pretext pentru explorarea trecutului întregii țări. *Totul e bine când se termină* (de Andreea Tănase) provoacă spectatorul să-și chestioneze raportarea la relația de cuplu și la dinamicile acesteia. *Îmi place sushi* de Ioana Hogman este un adevărat almanah al angoaselor umane și demonstrează cum, de fapt, fricile ne leagă prin fire invizibile unii de alții, ne apropie și ne îndepărtează deopotrivă.

În paralel cu cele opt spectacole din *focus*, Reactor a găzduit online două ateliere, unul de critică teatrală (coordonat de Cristina Rusiecki) și unul de scriere dramatică (susținut de Ana Cucu Popescu), destinate tinerilor cu vârstă cuprinsă între 15 și 24 de ani. Pe lângă accesul în *bucătăria* spectacolelor pe care l-au facilitat discuțiile cu autoarele textelor, cele două ateliere au venit cu informații despre ceea ce presupune

dezvoltarea unei cronici de teatru și a unui text dramatic. Fragmente din piesele dezvoltate de participanți au beneficiat și de spectacole-lectură online, la care au luat parte Alexandra Caras, Alina Mișoc, Doru Taloș și Lucian Rus.

Prin *Contemporary Playwrighting in Romania*, Reactor își reconfirmă poziția pe harta sectorului cultural independent. Venind în întâmpinarea nevoilor publicului contemporan, proiectele dezvoltate de Reactor se poziționează la intersecția a patru direcții fundamentale: punerea în discuție a unor teme actuale și relevante prin texte cu caracter socio-educativ, formarea și fidelizarea unui public tânăr, sprijinul artiștilor tineri și dezvoltarea dramaturgiei contemporane. Și, într-o perioadă dificilă pentru spațiile independente, teatrul devine, mai presus de toate, *o artă a dezînsingurării*, așa cum a concluzionat Mihaela Michailov în discuția care a urmat spectacolului *Copii răi*.

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.

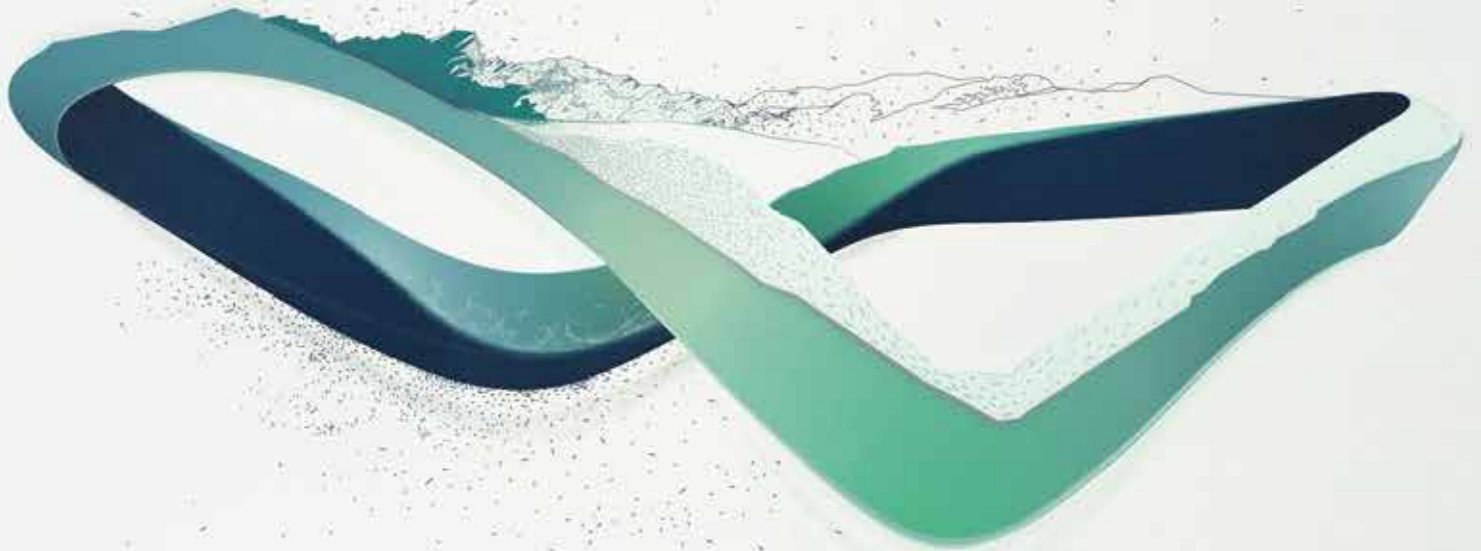
CORVINCUM
CLUJ



KOLOZSVÁRI ÁLLAMI MAGYAR SZÍNHÁZ
TEATRUL MAGHAR DE STAT CLUJ
HUNGARIAN THEATRE OF CLUJ



HORIZONTOK | ORIZONTURI HORIZONS



INTERFERENCES

2020

INTERNATIONAL
THEATRE FESTIVAL

7TH
EDITION

CLUJ, 19 – 29 NOVEMBER, 2020

WWW.INTERFERENCES-HUNTHEATER.RO

