

Scena.ro

REVISTA DE ARTELE SPECTACOLULUI

Nr. 51 (1) / 2021

Scenografa **Cristina Milea** reinventează costumul

Când Barbie are inima frântă și Hello Kitty vrea să muște

Covida dell'Arte
sau marele teatru al epidemiei
de Mirella Patureau

Remember
Ștefan Iordache



DOSAR

Reziliență și adaptare: teatrul post-pandemie în
Germania, Austria, Rusia, Grecia



DMTR



Începutul anului obișnuia să fie vremea topurilor care treceau în revistă „recolta” artistică a anului trecut, numai că anul 2020 ne-a lăsat cu fântânile otrăvite, holdele arse și artiștii retrași în proprii nori, mai mult sau mai puțin virtuali, încercând să-și reinventeze arta pe bază de „new data” și în absența unui public real. Topurile nu mai au nici un sens acum, așa cum multe alte elemente ale lumii noastre, așa cum o știam, și-au pierdut relevanța. Care mai este rostul unui critic de teatru într-o lume care nu mai produce nici 15% din cât spectacol de teatru live producea înainte?

M-am gândit mult în ultima vreme la ultimele spectacole pe care le-am văzut pe viu în „lumea de dinainte de pandemie” și mi-am amintit de ele ca de niște experiențe ireale, la care altcineva a luat parte, nu eu. Am văzut *Beginners* la TNB, la final de februarie 2020 și îmi amintesc foarte bine decorul semnat de Gabi Albu, un decor atemporal, deopotrivă abstract prin liniile simple, clare, dar și foarte concret, tehnic, începând din momentul în care din țevile ce delimitau spațiul de joc frontal începe să curgă o ploaie – lacrimi? – care se transformă într-o perdea ce desparte actorii de spectatori. Piesa a avut premiera în 2018 în regia autorului, Tim Crouch, în Marea Britanie, și a impresionat de la bun început prin ideea simplă de a aduce în scenă actori adulți înlocuiți în cele din urmă, după ce spectacolul progresează, de copii interpretând aceleași personaje, în ideea de a ne reaminti de copilul din

noi, ale cărui răni sau momente de bucurie au generat adultul de mai târziu. La București, spectacolul regizat de Bobi Pricop nu a avut, din nefericire, o viață reală, fiind oprit din cauza pandemiei după numai câteva reprezentații. La fel s-a întâmplat și la New York cu *Medea*, o reinterpretare modernă a vechiului mit, producție creată de Simon Stone (regizor de teatru și film, vezi *Digul* pe Netflix) cu Rose Byrne și Bobby Cannavale în rolurile principale. Am văzut spectacolul la BAM, pe 7 martie 2020, într-o sală plină până la refuz de oameni cărora nici nu le trecea prin cap ce urmează, deși veștile despre Coronavirus sunau deja alarmant. Rescrisă de Stone, piesa lui Euripide devine povestea unui cuplu contemporan dusă la extrem de adulții care nu-și pot găsi echilibrul, sub privirile uimite ale copiilor lor, dintre care unul și filmează anumite scene pentru un proiect de școală. Dincolo de imaginile provocatoare și șocante ale spectacolului, jucat într-un cub alb, perfect, în care la un moment dat începe să plouă cu cenușă fină, ca o prevestire, îmi amintesc bine de cei doi copii care apar doar de câteva ori în scenă, de uimirea și tristețea lor vag detașată, din cauză că nu înțeleg exact sursa tensiunilor dintre părinții lor. Faptul că aceste ultime două spectacole pe care le-am văzut live aveau în ele, ca personaje importante, copii, poate să fie o simplă coincidență. Dar coincidență sau nu, prezența acestor copii mă face să mă gândesc la cum va arăta teatrul pentru generația lor, transformat odată în plus, după pandemie, așa cum a fost transformat în



Cristina MODREANU

trecut după alte șocuri majore suferite de omenire. Cine are impresia – și încă sunt foarte mulți – că lucrurile vor putea fi reluate din punctul în care s-au oprit, cu numai câteva complicații provocate de „restart”, va avea o surpriză majoră. Se aduce ca argument faptul că teatrul a supraviețuit și după războaie, după alte felurite conflagrații mondiale, iar în cazul României după Revoluția din 1989, urmată de o perioadă în care această artă nu mai prezenta nici un interes, prin comparație cu realitatea trăită la intensitate maximă. Da, teatrul a supraviețuit ca artă, dar nu putem uita că după toate aceste momente a suferit și transformări majore, nu doar ca tematică, ci și ca mijloace de producție, și mai ales în relația sa cu publicul. Când materia principală din care e făcut teatrul și căruia i se adresează el – oamenii – sunt profund schimbați de șocul vremurilor prin care trec, cum ar putea teatrul să rămână la fel?

Continuarea în pg. 48

ENG

Theater performances were put on hold in 2020. Cristina Modreanu remembers the last two theater shows she saw one year ago before the lockdown. She argues that theater will not look the same after the pandemic. In the new landscape theater critics will be even more responsible of reminding people the turning points of history, the “before” and “after”.

16 cronica de teatru



(In)vizibil și (in)corect...
de Cristina Modreanu

19 cronica de teatru



Pasărea Retro se întoarce
de Oana Cristea Grigorescu

21 cronica de teatru



Ascultă, acum ești la teatru! de Daria Ancuța

24 in/out



Mărturii cutremurătoare...
de Irina Wolf

48 in/out



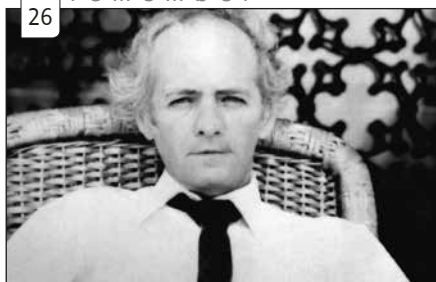
Despărțirea de regizorul Lee Breuer de Cristina Modreanu

31 focus



Când Barbie are inima frântă...
de Cristina Modreanu

26 remember



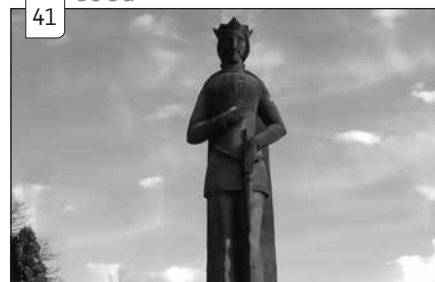
Ioana Mazilu: „Actualitatea lui Mazilu înseamnă că românii par înapți...”

28 remember



Aplauzele s-au stins, cortina cade și sala e goală...
de Daria Ancuța

41 eseu



De/re-construcția conceptului „Casa De Cultură”... de Maria Drăghici

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. 51 (1)/2021

Preț: 12 lei

Coperta I: Cristina Milea
foto: Bogdan Catargiu

Tipar: Ceconii, Baia Mare

34

SCENELE PUBLICULUI

Rostra

de Marian Popescu

35

NINSORILE DE ALTĂDATĂ

Covida dell'Arte...

de Mirella Patureau

38

POSTFORMA

Prețul rezistenței....

de Mihaela Michailov

39

NEW YORK PUZZLE

**Shakespeare și Naraturgia
Albinelor Barbare...**

de Saviana Stănescu

40

CONTRASENS

La ce bun? de Oltița Cîntec

45

remember



Emil Reus: „Vreau să fiu regizorul
propriei vieți!”

REZILIENȚĂ ȘI ADAPTARE

SAU TEATRUL POST-PANDEMIE



5 dosar



Rusia
**Teatru și politică în vremea
pandemiei**

de Béatrice Picon-Vallin

10 dosar



Austria
**Scurt ghid de supraviețuire
într-o lume apocaliptică...**

de Irina Wolf

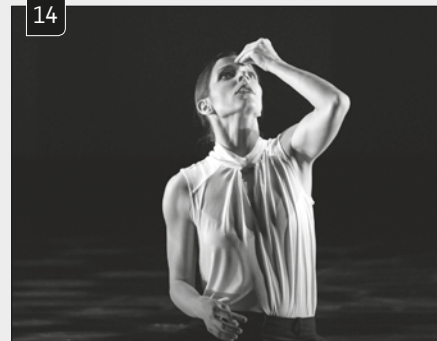
11 dosar



Grecia
Alexandros Efklidis: „În timpul
pandemiei văd munca mea ca pe un
soi de misiune”

interviu de Mirella Patureau

14 dosar



Germania
Jurnal de artist: „Simt orașul ca
pe o mare comunitate în care fiecare
e util”

de Laura Cristea

BURGTHEATER

GESCHLOSSEN

REZILIENȚĂ ȘI ADAPTARE SAU TEATRUL POST-PANDEMIE

Închis. Closed. Fermé. Geschlossen. Zakryto. Kleistó. După ce acest cuvânt a stat pe buzele tuturor artiștilor și spectatorilor lor timp de un an de zile, se vede la orizont și speranța. Pe măsură ce lumea se vaccinează, pe măsură ce înțelegem tot mai bine cum să ne apărăm de virusul care a pus planeta ON HOLD, pe măsură ce rata de infectare scade, revine și dorința de revedere. Repetițiile reluate. Antrenamentele continuate. Ideile noi dezvoltate și transformate în realitate. Reorganizarea activității. Noi măsuri de protecție, noi reguli, noi obiceiuri de consum cultural. Reziliență și adaptare la o nouă lume, post-pandemie.

Conform definiției din dicționar, reziliența este „capacitatea unui corp de a reveni la forma și dimensiunea inițială după deformare” sau, pentru persoane, „capacitatea cuiva de a reveni la normalitate după suferirea unui șoc (emoțional, economic șamd)”. Ținând legătura cu colegi critici și cu artiști din mai multe țări – Germania, Rusia, Franța, Austria și Grecia – publicăm în acest dosar special articole, interviuri, note de jurnal, ce reflectă drumul artiștilor de la vestea închiderii teatrelor, la reziliență și adaptare pentru o nouă lume și un nou teatru. (C.M.)

ENG

This special dossier presents several articles, interviews, journal notes, that reflect the artists' journey from the moment when theaters closed until the moment of resilience and adaptation to a new world and theater. Many months after the world was put on hold, we can see hope on the horizon. Rehearsals are resumed, new ideas are born and new rules need to be followed in a world that needs to reorganize quickly.

Teatru și politică în vremea pandemiei

Béatrice PICON-VALLIN*

5

Cu excepția primului *lockdown*, pandemia nu a închis teatrele în Rusia. La Moscova reprezentațiile au fost autorizate din octombrie 2020 în săli cu o capacitate de 25 % de locuri, iar din ianuarie 2021 – după lansarea vaccinului Sputnik – de 50%. Și foarte recent de 75%. E dificil însă să generalizăm, într-o țară imensă unde există mari diferențe între capitale (Moscova și Petersburg) și diferitele regiuni unde vaccinul nu a ajuns încă și unde realitatea e diversă (la Ivanovo, de exemplu: mult timp închise, sălile sunt astăzi pline la capacitate de 30 %). Dar viața teatrală a continuat în ciuda sălilor închise, sau a spectacolelor anulate din cauza unor actori bolnavi. În pofida anulărilor de spectacole s-a făcut totul pentru a nu se închide porțile teatrelor, și s-a repetat. S-au prezentat premiere, au fost realizate festivaluri – într-un ritm mai puțin susținut, și câteodată, sub tensiune, cu angoasa unei opriri brutale – dar s-a adaptat, numerizat, zoomat, pe scurt, s-a inventat.

Pauza pandemică. Piste pentru a se reinventa.

În primăvara lui 2020, directorii de teatru utilizează cuvântul « pauză » pentru a califica noua temporalitate impusă de virus și acceptă această pauză ca pe un timp de gândire benefic. „Pauza pandemică trebuie să ne readucă la sensul teatrului și al artei” spune Iuri Butusov, care a fost numit recent regizor principal la Teatrul Vahtangov, enorm „vas amiral” cu șase scene. Și adaugă că regretă dispariția teatrului amator, spulberarea conceptului de „teatru-cămin”, sau casa a actorilor, după tradiția rusă, sub

presiunea financiară a rentabilității, a intereselor economice, ca și a absențelor, dezertările actorilor plecați să joace în seriale mai bine plătite. Constată că rușii au nevoie de teatru, că sunt prezenți, că normele sunt respectate chiar dacă sălile sunt pe jumătate pline, și că se joacă chiar mai bine, căci actorii își asumă o responsabilitate. Nu este însă întotdeauna cazul, alți directori de teatru sunt nevoiți să-i cheme în mod public la ordine pe unii actori prea neglijenți.

Teatrul Sovremenik (Contemporan), unde Viktor Rîjakov a fost numit recent director, a fost reorganizat după deviza: „Viitorul în trecut”. În 2021 se celebrează 65 de ani ai teatrului, fondat în anii dezghețului. O comandă a unei piese despre fondatorii acestui teatru, după documente de arhivă, elaborată de un dramaturg cunoscut, Mihail Durdenkov, expoziții, spectacole ambulatorii în spațiile unde mai dăinuie încă spiritul fondatorilor, crearea unei arene în aer liber pentru reprezentațiile estivale, propuneri de creații autonome propuse de actori – proiectele sunt numeroase. La fel ca și premierele anunțate, dintre care un spectacol despre Victor Tsoi, rocker din anii 80, *Trăind*, de Rîzakov și un altul de Vladimir Pankov (*Theater de W. Somerset Maugham*).

„Teatrul-cămin” se va deschide aici unui „teatru-univers” care va continua experiența născută în 1964. Reîntoarcere la surse pentru a merge mai departe. A se reînscrie într-o istorie. A regăsi rădăcinile pentru a-și spori forțele. A regândi funcționarea instituțiilor. Cu doliurile care



Béatrice Picon Vallin • foto: Arhiva personală

se succed¹ – regizori, scenografi, actori, critici, teatrologi, lista e lungă și tragică – înțelegem că pandemia corespunde deasemenea unei schimbări de generație în teatrele naționale și municipale. E vremea mării despărțiri de vîrstnici. Notăm un soi de „nostalgie dinamică” față de un teatru care trebuie să reia un loc central, esențial în societatea rusă, într-un moment crucial al existenței sale.

1. Roman Viktiouk, Natacha Kouguel, Irina Ougarova, Oleg Feldman, Ilia Epelbaum, Serguei Barkhine

* Béatrice Picon-Vallin, director de cercetare emerit, THALIM/CNRS, Paris, este specialistă în Meyerhold și teatru rus contemporan. A scris printre altele: *Théâtre du Soleil*, ed. L'Age d'Homme, 2014, tradus în engleză, Routledge, 2019; *Les théâtres documentaires (volum colectiv)*, Ed. L'Age d'homme; 2019, reed. 2020.

ENG

Béatrice Picon-Vallin depicts the theater scene during the pandemic in Russia. While during the first lockdown the theaters were closed, Moscow allowed performances with an audience capacity of 25% since October 2020, and more recently of 75%. The restrictions varied depending on the city, but everyone tried to keep the performances going. The ones who could not organize live performances had to adapt, use the internet and make the most out of it.



Regizorul N. Koliada • foto: Arhiva personală

Unii vorbesc despre pauză, alții despre miracol, mai ales cei care au reușit să realizeze un festival. Astfel, Festivalul Platonov, foarte frecventat, a avut loc în octombrie la Voronej, dirijat de Mihail Bîtchikov; doar trupele străine nu au putut fi prezente, dar spectacolele lor au putut fi înlocuite de proiecții gratuite cu înregistrările lor. La Moscova, în cadrul Bienalei de artă teatrală, Festivalul „Lecții de regie” a avut în program în noiembrie-decembrie 2020 nu mai puțin de 13 dintre cele mai bune spectacole din Rusia, venite din Krasnoiarșk, Sverslovsk, Voronej, Ekaterinenburg, Minusinsk, Biisk, Perm și bineînțeles Moscova. Cîștigătorul: Dmitri Krîmov cu spectacolul său *Toți sunt aici*, în memoria părinților săi dispăruți, regizorul Anatoli Efos și critica de teatru Natașa Krîmova.

Cît despre Festivalul „Masca de aur”, el a înlocuit grandioasa ceremonie moscovită de prezentare a premiilor, împinsă spre toamnă, printr-un eveniment *on line* unde un cuplu de actori anunțau nominalizările și recompensele și eram imediat transportați în teatrul sau în apartamentul laureatului – spațiu intim sau colectiv. Înconjuțați de colaboratori, de o parte din trupă, laureații vorbeau cu simplitate despre rolul lor, regie, decor sau muzică. Și acest mod de a-i cunoaște la locul de muncă teatrală sau în singurătatea unei camere, era mult mai interesant, mai sincer, emoționant. O soluție simplă și eficace care ar putea fi reținută. Festivalul „Masca de aur”

desfășoară un program de filme cu spectacolele laureate ale festivalului pentru a fi proiectate în cinematografele a zece orașe din Rusia și pregătește noua sa ediție: de la începutul lunii februarie un juriu de experți văd spectacole pentru a constitui programul pentru 2021. Să adaugăm că în micile orașe din provincie, ca la Buinsk în Tatarsta, festivalul menit să arate criticilor din centru și din republicile vecine starea cercetărilor lor s-a menținut, în ciuda dificultăților legate de pandemie.

Structurile teatrului rus sunt încă solide și STD (Uniunea Oamenilor de Teatru, Soiuz Teatralny Dietelei) a reacționat foarte repede cu ocazia primului *lockdown*, organizînd întâlniri pe Zoom, conferințe, master-class, laboratoare unde tinerii actori puteau să lucreze cu regizori de renume (Proiectul „Monolog”), destinate să păstreze sau să întărească legăturile dintre artiștii de teatru. Tot pe Zoom, STD a deschis în aprilie 2020 o dezbatere despre „Teatru și noua realitate”, care a reunit reprezentanți ai organizațiilor teatrale din diferite regiuni ale Federației din Rusia. Cei ce au pierdut cel mai mult sunt în mod evident teatrele independente, precum cel al lui Nikolai Koliada, unul dintre cele mai cunoscute în Rusia ca și în străinătate. Koliada, care subvenționează teatrul său de la Ekaterinenburg din drepturile sale de autor și din vînzarea de bilete, cerea cu ocazia acestei dezbateri ajutorul statului și al colegilor pentru a rezista, un strigăt de disperare venit din refuzul de a-și dispersa trupa, și unii colegi se pare că i-au răspuns pentru că el le-a mulțumit deja. În februarie 2021, Ministerul Culturii a decis să ajute aceste teatre independente, dar regulile nu sunt prea clare. Cine va fi, de fapt, eligibil?

Vechi și noi forme de folosire a internetului

Allo (alloteatr.ru) spectacol telefonic apărut în perioada primului *lockdown* și reluat la începutul acestui an pune în legătură un actor și un spectator-actor care primește prin email în ajunul spectacolului la care a cumpărat bilet, textul unei piese de jucat cu indicații

precise. Replicile sunt scrise dar se poate și să improvizeze. Este vorba despre un *remake* modernizat și participativ al unei forme de la sfîrșitul secolului al 19-lea. Un alt exemplu, *Teatrul imaginației*, creat de Ilya Epelbaum, director-magician al Teatrului Ten – care poate uneori încăpea într-o cutie de chibrituri. Are deja mai multe titluri diferite și principiul său este să facă să defileze un text foarte scurt, scris cu litere albe pe un ecran negru, acompaniat de muzică. Cuvintele care descriu sobru locurile, acțiunile, personajele, sunetele, ritmurile sunt alese pentru a trezi imagini și senzații cititorului care privește ecranul și care își „fabrică” instantaneu propriul său spectacol. Ultimele două „opus-uri” durează mai puțin de o oră și privesc direct pandemia: *Covid 2019* est scris împreună cu poetul Lev Rubinstein; *Covid 2020* este semnat de Epelbaum, pe o muzică foarte vie de Rossini. În istoria de pe ecran se povestește de spectatori mascați, de personaje stranii în costume de cosmonauți, de persoane închise în cuști de sticlă, de miresme. Puțină acțiune și pauze lungi... La sfîrșit, toți spectatorii din poveste mor și sala e dezinfectată înainte de reprezentația următoare. A fost și ultima operă de Ilya Epelbaum, mort el însuși în 2020.

Rimini Protokoll a prezentat în aprilie o versiune rusă a spectacolului *Nouă mișcări*, creat în contextul pandemiei în mai multe limbi: o formă de teatru la domiciliu. A colaborat cu venerabilul Teatru de Artă (pe site-ul său Teatru de artă mobil) și cu Goethe Institut. Este un audio-performance de 6.45 minute care transformă un loc în teatru, publicul poate vedea astfel propriul spațiu al carantinării devenind locul unde se naște un spectacol. E suficient să urmărești indicațiile date pe telefonul mobil de vocea unui actor rus, Piotr Skvorțov, și el în carantină. La Teatrul de Cameră din Voronej s-a lansat foarte repede conceptul de „piesă-zoom”. Și apoi mai e și soluția de a realiza o premieră online: Teatrul Bolșoi a prezentat o premieră, foarte așteptată, cu *Sadko* de Rimski-Korsakov semnată de Dimitri Cerniakov. Teatrul Alexandrinski

din Petersburg a lansat un program intitulat *Cealaltă scenă*, sau „spațiul necunoscut”. Tineri participanți, veniți din toate artele vizuale, concep aici proiecte variate: multimedia pentru un spectator, spectacole documentare pe WhatsApp, radio-spectacole ameliorate și interactive. Teatrul Casa cea Veche din Novossibirsk prezintă un spectacol ambulatoriu pe bază de realitate augmentată pus în scenă de Mihail Patlasov, despre un artist punk rus. Proiectele sunt multiple, mai mult sau mai puțin interesante, câteodată enigmatice, dar totul e în mișcare.

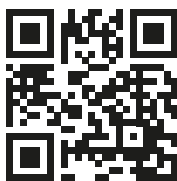
Și apoi, bineînțeles, ca în toate țările, teatrele oferă prin internet spectacole din repertoriu arhivate, mai ales în momentul primului *lockdown*, fluxul se rarefiăză pe măsură ce pandemia se instalează. Revista *Teatr* este foarte activă, oferind zilnic pe site-ul său informații precise privind programele, orele și adresele de site-uri rusești și europene care difuzează spectacole de teatru și operă, distribuind deasemenea știri despre scenele europene.

Pe 27 aprilie revista *Teatr* (oteatr.info) a organizat o mare dezbatere publică online între Marina Davîdova, directoarea revistei, și Andrei Moguci, directorul artistic al BDT – Bolșoi Teatr Dramatic St. Petersburg, cu tema „Teatrul după *lockdown*: noile provocări ale unei epoci noi.” Andrei Moguci, cu veșnica lui șepcuță pe cap, vorbea, la fel ca Butusov, despre pandemie și de *lockdown* ca despre o pauză obligatorie, dar care pentru toată lumea trebuie să capete o importanță capitală. El nota dificultățile de a se opri, simptom al „bolii de a crea prea mult” de care suferă teatrul în momentul de față. Pentru el, *lockdown* era semnul unui „adio la o epocă” și mărturisirea că privește cu greu propriile sale spectacole pe ecranul dreptunghiular. Pentru el, internetul nu este o soluție, e vorba mai degrabă să ne pregătim de ce se poate, sau de ce trebuie să se schimbe.

Vom avea oare nevoie în vremea pandemiei de un teatru văzut ca o

zonă de risc, care trezește neliniștea și tensiunea? Moguci își amintea de unul din spectacolele sale montate în Africa pe care, la invitația regizorului Daniele Finzi Pasca, a trebuit să-l prezinte în fața unor copii care-și pierduseră întreaga familie. Ce ar fi trebuit să facă, de fapt, era mai întîi și înainte de orice să se ocupe de ei. „Teatrul consolare” preconizat de Finzi Pasca căpăta pentru el întregul său sens. Eticul devenea mai important decât esteticul. Moguci a creat deci „BDT Digital”, diferit de site-ul teatrului, complet gratuit, pentru a se ocupa cu prioritate de uman. Și mai întîi de actori. A încredințat unor tineri actori și regizori, sau elevilor săi, proiecte digitale în spațiul internet – la început, căutări puțin haotice. Moguci însuși a făcut experimente cu noile tehnologii cînd era regizor la Teatrul Alexandrinski, responsabil al Noii scene experimentale, foarte bine echipată. Știe despre ce vorbește. Și mai știe că nu trebuie să se grăbească. Pe site-ul BDT Digital

www.bdt.digital.ru



putem vedea astăzi la rubrica „Teatre în rețea” pe „Digitalkursoia”, platformă de experimente libere, creații ale elevilor promoției 2016 prin intermediul cărora

putem plonja în lumea lui Kierkegard, Kafka, Șuşkin. Dar trebuie să ne ocupăm deasemenea de cei mai puțin tineri: actorii au ales texte pe care le-au pus în scenă pentru a spune publicului ceva „tandru”. „Oamenii au nevoie de medicamente”, lui Moguci îi place imaginea asta, pe care mulți o vor prelua.

Proiectele pentru acest site au proliferat, unele s-au realizat, altele nu, ca de exemplu un festival de afișe de teatru, un teatru imaginar unde teatrologii ar veni să „povestească” spectacole vechi importante din istoria rusă sau spectacole care nu au avut loc, oprite, cenzurate. Ar fi aici un obiectiv pentru regizori și cercetători: să transmită o întreagă realitate nematerializată a teatrului, dar care stă la baza teatrului realizat. Un gând se repetă, obsesiv, trebuie să găsim „cadouri, bucurie, medicamente de oferit orașului”. Și pentru actori care sunt persoane fragile, pentru care lipsa de contact este nefastă, trebuie să transformăm teama pe care ei o încearcă în mînie, în energie. Cum?

O nouă dezbatere *on line* a avut loc la cîteva zile după această întîlnire. De data asta, după o reprezentație cu spectacolul *Ce e de făcut?*, pus în scenă de Moguci după celebrul roman al lui Cernișevski, plecînd de la discuții și improvizatii. După premiera sa în 2014 acest spectacol a fost acompaniat de dezbateri cu publicul și cu invitați – personalități din artă și științe. De data aceasta dezbaterea se intitula: „Un om nou într-o lume nouă”.



Toți sunt aici • foto: Maria Nikiforova



Frații Karamazov • foto: Viktor Vasilev

„Să nu-i lăsăm să moară”. Un maraton teatral pentru medici și spitale

Astfel s-a născut proiectul *Ce e de făcut?* împotriva Covidului 19. El pune în centrul „atenției cele mai elementare” medicii și îngrijitorii care în spitale, lipsiți de orice protecție, se bat împotriva bolii. Se naște ideea unui „maraton”; actorii vor fi purtătorii de cuvânt ai medicilor invizibili – cei care scriu uneori pe rețelele sociale, pe Facebook sau Instagram, sau cei care rămân pe front, tăcuți. Lucrătorii medicali mor la postul lor, în „mașina de tocat carne” a spitalelor. „Noi nu vrem doar să le spunem mulțumesc, ci să avem grijă de ei pentru că sunt persoanele cu adevărat indispensabile”. Pe 17 mai 2020 debutează acțiunea teatrală #ajutămedicii și sunt puse *on line* 41 video cu povestiri despre medici care-și riscă viața în fiecare zi, citite de actori de la BDT. În urma acestui prim maraton sunt recoltate 4 milioane de ruble. „E puțin, dar trebuie să continuăm după puterile noastre, dacă o mască sau o bluză de protecție în plus salvează una sau mai multe vieți, atunci merită osteneala”, spune Moguci. Un proiect se construiește în mers, în acțiune. Alte teatre – Centrul Gogol, Teatrul Sovremenic – vor să participe, vor să preia ștafeta maratonului. E nevoie de texte! Texte anonime sau semnate trebuie recoltate din toată țara. Revista *Teatr* ajută la colectă. Texte de medici, de martori, de ziariști specialiști în probleme medicale. Se organizează

un *teatru documentar gigantic în timp real*: actorii citesc povești adevărate, experiențe trăite recent, spun tot ce e important de spus celor care nu știu adevărul despre ce se petrece în Rusia. Vocea actorilor aduce îndrăzneala de a merge pînă la capătul acestui adevăr cîteodată periculos de pronunțat.

Acest *teatr.doc* digital la scara întregii țări permite actorilor să aleagă către cine vor merge banii strânși, cine are mai multă nevoie. „Nu am făcut niciodată teatru social” spune Moguci. Dar este vorba, deasemenea, despre o reînoire magistrală a teatrului documentar, chiar de un teatru politic. E vorba fără îndoială de *care* (în sensul englezesc), de tratament, dar el este empatic, nu e nici dulceag, nici moralizator sau autosatisfăcut: el acționează, e eficace și pune în primul plan cuvinte disimulate. Medicii și personalul medical au aici primul rol, cel pe care îl au în viață. Este citită mărturia unei doctorițe de către una din cele mai mari actrițe de la Bolșoi Teatr, Alissa Frenclih. Doctorița, care ascultă textul citit consideră că acest „cadou” este pentru ea mai important și mai răscolitor decît oricare altă recunoaștere de către Stat. „Ne-ați întreat ce fel de teatru trebuie să existe într-o epocă de *lockdown*. Mi se pare, scrie Marina Davidova, că el trebuie să aibă astăzi acest chip. Teatre din întreaga Rusie, uniți-vă!”

Nu sunt aici decît cîteva prim-planuri pentru a evoca peisajul teatrului rus la vremea pandemiei mondiale. În luna februarie 2021 o viață aproape normală a continuat pe scenele ruse, unde au fost create noi spectacole. Teatrul Alexandrinski prezintă *Copiii soarelui*, după Gorki, pus în scenă de Nikolai Roșcin care a plasat piesa în contextul unei epidemii de holeră (puțin mai devreme, la Novosibirsk, Timotei Kuliabin a deplasat piesa în anii 90, în mediul emigranților ruși de la Silicon Valley, adăugînd texte de Steve Job). La Centrul Gogol, Anton Fedorov pune în scenă *Familia Petrov are gripă* (după un roman de Alexei Salnikov, autor de succes, apărut în 2017): despre cum viața unei familii obișnuite se transformă în fantasmagorie sub efectul bolii care îi face să piardă toate reperatele. Kiril Serebrenikov a făcut recent un film cu acest subiect. Iuri Butusov a ales să monteze *Le Fils* din trilogia familială a lui Florian Zeller, Lev Dodin propune, după patru ani de repetiții, *Frații Karamazov* într-o adaptare scenică proprie, centrînd piesa pe problema libertății.

Pandemie + politică

Libertatea, cuvînt cheie. Căci crizei sanitare i se adaugă criza politică. Dificil de vorbit despre teatrul rus în acest început de an 2021 fără să luăm în considerare evenimentele legate de întoarcerea în Rusia a lui Alexei Navalni, ca reînviat după tentativa de otrăvire, și a arestării sale, a proceselor absurde care au urmat. Manifestații pacifiste au zguduit numeroase orașe din Federația Rusă, urmate de arestări masive care prin arbitrariul lor, durata încarcerării și condițiile ilegale au suscitât reacții indignate. Stă mărturie un film video radical pledînd pentru eliberarea prizonierilor politici, postat de un grup de muzicieni printre care pianistul Evgheni Kissin.

În lumea teatrală, unii au considerat că filmul video postat de Navalni, care într-o conversație telefonică îl determină pe un ofițer FSB (Serviciul Federal de Securitate

al Federației Ruse) să mărturisească implicarea sa în otrăvire a fost cel mai bun spectacol al anului. Discursul plin de îndrăzneală, insolent și plin de umor al lui Navalni în fața judecătorilor l-a făcut să reacționeze pe dramaturgul Ivan Vîrîpaiev din Polonia, unde locuiește: „Navalni a creat un stil. Este eroul unei piese de Ibsen sau de Strindberg. Dușmanul unui sistem îmbătrînit mortal. Un erou cu pathos (câteodată puțin cam mult, dar asta e). Privesc toate astea de câteva zile și simt că particip la o epopee.” Vîrîpaiev îl compară pe Navalni cu Tibulle, un personaj din romanul-poveste *Cei trei groși* de Iuri Oleșa (pe care Andrei Moguci l-a adaptat în 2018 într-un serial teatral fantastic și distopic, cea de a treia parte fiind așteptată pentru începutul lui 2021). Discursul lui e mult mai puternic decât orice *blockbuster*, continuă Vîrîpaiev, „dar cel mai important este faptul că nu e vorba despre un film. Faptul că toate astea sunt realmente periculoase pentru viața oamenilor. Și viața mea, bineînțeles, după toate astea, se va schimba. Uf!”

În jurul lui Navalni, după represiunea declanșată împotriva lui, declarațiile contradictorii se multiplică. În plus, chiar în ziua în care Navalni a fost condamnat la doi ani și opt luni de închisoare, Primăria din Moscova a anunțat că nu va reînnoi contractul lui Kirill Serebrenikov la conducerea Centrului Gogol, teatru pe care acesta l-a refăcut din temelii. Asociațiile de critici de teatru au semnat scrisori de protest împotriva arestărilor și pentru reintegrarea lui Serebrenikov. Anatoli Vasiliiev a postat pe Facebook un „memoriu oficial” unde oferă cui are nevoie sfaturi radicale și în același timp umoristice pentru a-l reintegra rapid pe Serebrenikov. Totuși, acesta se mulțumește să povestească în câteva fraze poetice cei „opt ani și jumătate” (este titlul textului) petrecuți în acest teatru, fără să spună un cuvânt despre evenimentele grave care „duduie” în jurul lui.

Mulți actori au fost arestați în timpul manifestațiilor din ianuarie. Alții și-au

văzut numele suprimate de pe site-urile teatrale. Regizorul Konstantin Bogomolov, numit recent la conducerea Teatrului de la Malaia Bronaia, publică un Manifest intitulat *Răpirea Europei 2.0* (pe blogul său și în *Eho Moskvi*, din 10 februarie) unde condamnă „noul Reich etic” creat în Europa contemporană și constată, ca un provocator ce este, că libertatea nu e de partea sa, ci de partea Rusiei. Kremlinul aprobă declarațiile sale.

Deviza lui Navalni, pe care detractorii săi îl consideră un agent al occidentului, „Nu mi-e frică”, este mai degrabă de ordin etic decât politic; pe acest plan se situează principala sa contribuție. Deviza sa funcționează printre tinerii care scandează în stradă: „Unul pentru toți, toți pentru unul „. E ceva nou, căci teama este fără îndoială sentimentul cel mai împărțit în Rusia de foarte mult timp. Dar în spatele lui „Nu mi-e frică” se ascunde o teamă ancestrală, justificată de o lungă succesiune de regimuri autoritare, corupte și asazine. Și vechile controverse se reanimă – slavofili contra occidentalști – într-o atmosferă care amintește de romanele lui Dostoievski, dar simplificate de cinismul-rege. Bogomolov a prezentat în februarie premiera spectacolului său cu *Demonii*, Bogomolov e un maestru în a-l înțelege pe Dostoievski, căci este el însuși un personaj dostoievskian.

În această atmosferă încărcată și confuză, teatrul își continuă drumul. Se zbate, rezistă, se lasă cumpărat, își încordează spatele, servește, sau merge înainte. Devine activ: Opera Helikon și-a deschis sala pentru vaccinările cu Sputnik. GITIS (Institutul de Stat de Artă Teatrală) continuă cu curaj cursurile cu prezență și menține în același timp concursurile de admitere, Teatrul Vahtangov va inaugura curînd în mod oficial o clădire nouă (Institutul Șciukin), dedicată în întregime învățămîntului mișcării scenice.

În ultimul său mesaj din 16 februarie, Navalni vorbește despre sejurul său în închisoare ca despre un zbor cosmic într-o rachetă lansată în spațiu, cu toate riscurile pe care le comportă aterizarea. Din cușca sa de sticlă de la tribunal el se adresează judecătorilor și țării sale, iar la audierea din 20 februarie, vorbește despre Dumnezeu și despre Adevăr într-o lume unde post-adevărul face ravagii. Vorbește despre o Rusie liberă și deasemenea fericită. Navalni este și el un personaj din Dostoievski². Pe pămînt, represiunea continuă și lumea teatrală continuă să fie neliniștită. De două săptămîni. Marina Davîdova, care animă importanta revistă *Teatr*, este supravegheată, calomniată, amenințată, și calomniile îi vizează și pe membrii familiei sale, manevre contra cărora ea ripostează ferm în mod public.

Cum să înțelegem ce se petrece astăzi în Rusia sub ochii întregii lumi,³ altfel decât prin teatru? Fac trimitere la faimoasa piesă a lui Evgheni Schwartz, *Dragonul*, scrisă în 1944 (și care a fost reluată la Omsk de Marat Gașalov la sfîrșitul lui 2019). E un basm, o feerie, cu un cavaler eliberator. Lancelot este într-adevăr prezent și în Rusia, dar după zăbrele. Și sarcina lui este uriașă.

Paris, 20 februarie 2021

Traducere din limba franceză
Mirella Patureau

2. Din februarie, pînă în martie, Masca de aur a organizat un Festival special pentru cei 200 de ani de la nașterea lui Dostoievski: 16 spectacole prezentate la Moscova și la Omsk.

3. Toate textele sunt extrase din bloguri din Rusia, samizdat-ul de astăzi, sau din revista *Meduz*.

Scurt ghid de supraviețuire într-o lume apocaliptică

Irina WOLF

10



Burgtheater • foto: Georg Hochmuth

În timp ce teatrele din Germania și-au extins treptat programul de *streaming*, cele din Austria au fost mai ezitante, sperând într-o reluare a spectacolelor cu public în cursul lunii ianuarie (oprirea sectorului cultural s-a produs în data de 3 noiembrie și, conform deciziei guvernamentale de la mijlocul lunii februarie, o deschidere se prevede cel mai devreme de Paștele catolic, în 4 aprilie). Pe lângă companiile independente, primele care au transmis spectacole via internet au fost teatrele de stat din Graz, Bregenz, St. Pölten. Teatrele vienezee au încercat să se „strecoare” prin perioada de suspendare fără o activitate susținută online. „Burgtheater are șapte premiere pregătite pentru a fi lansate în ianuarie”, spunea directorul Martin Kušej de Crăciun. Entuziasmul său pentru tehnologie este foarte limitat. În schimb, oferta Burgtheater cuprinde numeroase ateliere online pentru oameni de toate vârstele. În seara de Anul Nou, Burgtheater a transmis în direct premiera noii sale producții: *The Machine in Me (versiunea 1.0)*. Regizorii Ben Kidd și Bush Moukartzel, alias Dead Center, se

aventurează în lumea transumanismului. Timp de 45 de minute, un singur actor se adresează „publicului” reprezentat de o sută de tablete „așezate” în sală. Pe ecranele acestor iPad-uri se văd fețele pre-înregistrate ale spectatorilor. Căci pentru a urmări spectacolul acasă, fiecărui privitor i s-a cerut să înregistreze trei videoclipuri de câte 30 de secunde cu fața sa în trei ipostaze diferite.

În Carintia, teatrul Neue Bühne Villach a ales piesa lui Yael Ronen și Dimitrij Schaad (*REvolution*). *Un ghid pentru a supraviețui în secolul XXI* ca premieră online.

<https://www.thalia-theater.de/stueck/-r-evolution-2019>



Autorii ne transpun în anul 2040, într-o casă „inteligentă”, care își monitorizează neîntrerupt locatarii și emite tot felul de rapoarte, care mai de care mai amuzante. Teatrul Schauspielhaus Graz este singurul care s-a aventurat în realitatea virtuală. Pușinii spectatori au avut parte de un serviciu luxos: poștașii au adus beneficiarilor câte un pachet cu o pereche de ochelari virtuali ce conțineau filmul realizat după piesa autorului norvegian Johan Harstad *Krasnoyarsk: An End Time Travel in 360°*. Este vorba despre o lume apocaliptică în care un antropolog întâlnește pe neașteptate o tânără după ani de singurătate petrecuți în pustietatea siberiană. Între timp, la

Viena, teatrul Werk X-Petersplatz a surprins invitând un public redus (15 persoane) în sală pentru o avanpremieră a adaptării nuvelei *Herodotus* de Jean-Paul Sartre. Același teatru a prezentat exclusiv pentru presă *Dumnezeu nu este timid* de Olga Grjasnowa, înainte de a transmite spectacolul online în sistem „on demand”. Tot la Viena, Volkstheater a difuzat pe Zoom, *The Investigation Show*, o lucrare care cercetează conexiunile concernului austriac Red Bull. Începând cu 20 februarie, Volkstheater a inaugurat nou renovata clădire cu *Black Box* de Stefan Kaegi / Rimini Protokoll, un audiowalk prin incinta întregii instituții.

În ce privește situația financiară, în 12 februarie Christian Kircher, directorul general al societății Holding a Teatrelor Federale Austriece, a prezentat rezultatele stagiunii 2019-2020. Pierderile se ridică la 28,434 milioane de euro, dintre care 20,76 milioane cauzate de lipsa de venituri din vânzările билетelor, 3,68 milioane din cauza absenței spectacolelor invitate, a sponsorizărilor și a colaborărilor și 2,42 milioane EUR din lipsa atelierelor. Există însă un ajutor de la stat de 17,812 milioane de euro primit pe parcursul perioadei scurte de muncă și 8,753 milioane de euro din economii de personal. Și măsurile de prevenire a pandemiei au generat costuri. Până la sfârșitul lunii ianuarie, în cele trei instituții ale Holding-ului (Opera de Stat, Volksoper și Burgtheater), au fost efectuate aproximativ 63.000 de teste (în principal PCR, între timp s-a trecut la teste rapide), care au costat aproximativ 1,8 milioane de euro.

O revenire la normalitate se prevede cel mai devreme pentru 2022-2023.

ENG

In Austria, the cultural sector closed in the beginning of November and it is due to reopen in April. The theaters held online activities: while Schauspielhaus Graz adventures in the VR and Neue Bühne Villach in Carinthia had online premiers, Burgtheater is more reluctant to online performances, but it is organizing online workshops. Christian Kircher, general manager of the Austrian Federal Theaters, announced the losses of the 2019-2020 season with a total amount of 28.434 million euros.

Alexandros Efklidis, directorul Scenei Alternative a Operei Naționale: „În timpul pandemiei văd munca mea ca pe un soi de misiune”

Interviu realizat de Mirella PATUREAU

În condițiile în care toate teatrele din Europa bat pasul pe loc între închis, deschis și reînchis, de la București la Paris, pandemia ne-a redus peste tot în Europa, cu puține excepții, la același nivel, cu un singur avantaj evident: grație internetului, ne-am adunat cu toții în aceeași sală mare de teatru și virtualul își impune pentru moment legea. Câtă vreme însă ne vom mulțumi cu umbrele umbrelor din peștera de altădată? Și dacă tot ne-am întors la Platon, ar fi cazul să ne întrebăm ce se petrece și în Grecia, țara care a inventat teatrul acum mai bine de 2000 de ani, în largi amfiteatre, în inima cetății. Ne-am oprit într-un teatru național, de operă, deschis însă unor forme multiple, și mai ales alternative, citiți inovatoare. Din 2016, Opera Națională are un nou director general, Giorgos Koumendakis, reputat compozitor, care îi încredințează lui Alexandros Efklidis¹ în 2017 direcția Scenei Alternative, în cadrul Operei Naționale, rezervată unui repertoriu contemporan. O numire care implică dorința noii direcții de a <https://www.nationalopera.gr/en/> aduce un spirit nou, contemporan pe scena operei din Atena. În 2017, Opera părăsește modesta clădire din centrul Atenei și se

1. De formație muzician clasic, flûte à bec, Alexandros Efklidis (ortografie greacă, Euclidis) a început un doctorat în teatologie la Paris III, Sorbonne nouvelle, despre Gordon Craig, și l-a susținut finalmente la Universitatea Aristotel din Salonic, orașul său natal. Colaborează în același timp la seminarele Laboratorului ARIAS/ CNRS din Franța, dedicat artelor spectacolului. În 2002 e consultant pentru repertoriu la Teatrul Național al Greciei de Nord, la Salonic, condus pe atunci de Victor Arditis și predă la Școala de Artă dramatică a Facultății de Beaux Arts din același oraș. În 2013 vine la Atena și devine regizor permanent la Opera Națională Greacă (GNO).

mută în noul său sediu, Centrul Cultural al Fundației „Stavros Niarchos”. Este un ansamblu arhitectural impresionant, din metal și sticlă, pe malul mării, înălțat pe o colină artificială, înconjurat de un imens parc de 30 de hectare, după planurile arhitectului Renzo Piano, cel căruia i se datorează și Centrul Beaubourg din Paris. De fapt, un centru cultural complex, a cărui splendoare și originalitate arhitecturală e pe măsura performanțelor vizuale și acustice oferite de cele două săli ale Operei, Sala mare „Stavros Niarchos” de 1400 de locuri, și Scena Alternativă de 300 de locuri. Un complex cultural care, alături de cele două săli ale Operei, adăpostește și Biblioteca Națională. Într-o țară devastată de criza economică din 2008 și acum de consecințele pandemiei, acesta ar putea fi un model de parteneriat public/ privat. Statul a pus la dispoziție terenul și subvenționează în continuare opera, alături de fondurile alocate de legendarul armator grec Stavros Niarchos, rival al celuilalt armator grec, Onassis, care de altfel are și el o importantă fundație culturală.

Discuția cu Alexandros Efklidis s-a purtat pe internet, în franceză, limba noastră comună, și a plecat de la o întrebare clasică, de acum.

Care e situația sălilor de spectacol, teatru și operă în Grecia. Cum și când sperați să „ieșiți la lumină”?

Grecia a reacționat rapid la primul lockdown. Nu aveam altă alternativă, dat fiind că sistemul nostru medical este unul din cele mai slabe din Uniunea Europeană. Am traversat o vară cu teatrele în aer liber deschise parțial și cu speranța într-o iarnă mai favorabilă. Totuși, după cel de al doilea val al pandemiei, Grecia a trecut



A.E. Efklidis • foto: Andreas Simopoulos

într-o situație comparabilă cu cea din restul Europei. Cu excepția unei perioade de o lună de zile, la începutul stagiunii, nu am mai întâlnit direct publicul după 7 martie 2020. Decizia pe care am luat-o, după ce repetițiile și înregistrările filmate au fost permise, cu măsuri de securitate sanitară intensificate, a fost aceea de a continua producțiile și de a le înregistra. Nu aveam o mare experiență a filmărilor. Din fericire, chiar în pragul închiderii am avut prima noastră înregistrare pentru MEZZO TV (Wozzeck de Alban Berg în regia lui Olivier Py), care ne-a oferit o primă și importantă experiență. Am creat astfel o platformă proprie, la GNO TV, pentru a prezenta producțiile noastre în condiții de transmisie ideale. În ciuda incertitudinilor datorate pandemiei, Opera Națională Greacă va respecta programarea inițială – cu condiția

ENG

Mirella Patureau interviews Alexandros Efklidis, director of the Alternative Stage of the Greek National Opera. The Greek National Opera has not met its audience since March 2020, except for one month. It launched its own platform where it could stream the shows - GNOTV. During last summer they had outdoor performances as well. In 2021 Opera will have a program dedicated to the bicentenary of the Greek Revolution in 1821 - online or with a live audience.



Scena alternativă Fundația Stavros Niarchos

ca măsurile de restricție să ne-o permită – în prezența publicului sau prin video, spectacole transmise pe site-ul teatrului, GNO TV (Greek National Opera TV).

Un spectacol de operă are totuși o situație specială, față de teatrele dramatice...

Într-adevăr, opera este, printre toate genurile de spectacol vivanț, cel mai mondializat, deja de mai multe decenii. Cu consecințe evidente pe toată piața operii mondiale astăzi, chiar cînd este vorba de o țară din marginea Europei, cum e cazul Greciei.

Dar care, să nu uităm, a inventat teatrul acum mai bine de două milenii. Mă gîndesc însă, în mod special, la situația Scenei Alternative pe care o conduceți de la întemeierea ei, și care are imperative proprii, cum vă situați în cadrul acelei politici teatrale generale?

Scena Alternativă este o sală de spectacole și o instituție în interiorul Operei Naționale din Grecia, dedicată exclusiv teatrului muzical, în toate accepțiunile sale, de la cele de avangardă, pînă la operele pentru copii și comedia muzicală. Principiul nostru este o abordare non dogmatică a teatrului muzical, pentru a completa un gol în viața artistică greacă. Să nu uităm că la Atena funcționează peste 300 de săli de spectacol, dintre care niciuna dedicată exclusiv teatrului muzical. Cu sprijinul Fundației „Stavros Niarchos” am programat peste 90 de producții în 4 stagioni, în cea mai mare parte comenzi.

În timpul verii ați putut profita însă de minunatele voastre amfiteatre antice?
În timpul verii am jucat într-adevăr în

aer liber, dar și aici cu un număr redus de spectatori, sau 50 % din public. Din cauza asta nu am putut realiza marile noastre producții la Odeon Herode Atticus, lângă Akropole. Am realizat, cu sprijinul Ministerului Culturii, un turneu cu concerte și mici producții în peste 20 de situri arheologice din Grecia. În toamnă am putut juca timp de aproape o lună, pentru 30 % de public. Era destul de trist ca ambianță, deși mai bine decît sălile goale de acum. Cît despre stagiunea *on line*, la începutul pandemiei am pus *on line* o parte din producțiile noastre din arhive, cum au făcut majoritatea teatrelor. Recepția publicului a fost impresionantă. De exemplu, spectacolul meu cu *Liliacul* de Strauss, care a fost ultimul spectacol pe care l-am prezentat înainte de închidere, a fost văzut de 100.000 de ori! Mai tîrziu, directorul artistic al Operei, Giorgos Koumendakis, a decis că trebuia să creem noi producții pentru internet. Astfel, am realizat patru producții, și suntem pe cale să mai pregătim încă două, asigurînd deasemenea festivaluri pe internet, pe diferite tematici. Încercăm mai ales să valorizăm repertoriul grec, istoric sau contemporan, care e cel mai dificil de prezentat în mod normal publicului. Am creat astfel GNO TV, Greek National Opera, o platformă de calitate, pentru a putea prezenta producțiile noastre publicului grec și internațional, chiar și după pandemie.

Vă ocupați direct de această platformă?

Trebuie să realizez o întregă activitate suplimentară: contracte care se schimbă tot timpul, planinguri de refăcut, toată munca de coordonare a filmărilor, etc, etc. Pandemia a creat o situație nouă,

dar demersurile administrative nu s-au schimbat. Ceea ce creează stress, nesiguranța artiștilor, etc. Revenind la atmosfera generală, nu pot spune că sunt descurajat. Sunt totuși salariat și lucrez pentru a crea o activitate pentru alți oameni, deci în timpul pandemiei văd munca mea ca pe un soi de misiune. Avem un budget, gestionăm bani publici, o donație importantă de la Fundația „Stavros Niarchos” și donații private. Misiunea noastră este să creăm cît mai multe activități posibile pentru oameni care se regăsesc fără nicio resursă de la o zi la alta. Statul ne dă o subvenție anuală de 12,5 milioane de euro. Comparați această cifră cu cele 100 de milioane ale Operei din Paris și aveți o idee despre situația noastră financiară. Fundația „Stavros Niarchos”, în mod foarte înțelept, ne dă bani pentru proiecte precise, știind că statul are tendința să diminueze apoi subvenția (care era de 25 de milioane de euro în 2019). Fundația ne-a atribuit astfel o subvenție de 20 de milioane de euro pe o perioadă de 4 ani, pentru a realiza producții de răsunset internațional și pentru a finanța producțiile din 2021, an în care sărbătorim 200 de ani de la revoluția greacă din 1821. Pe de altă parte, mecenatul a atins valori fără precedent, mai ales de la instalarea noastră la Centrul Cultural al Fundației „Stavros Niarchos”, care a marcat o nouă epocă în istoria operei naționale. În același timp, suntem departe de a avea o stabilitate financiară și starea finanțelor publice nu ne permite să fim optimiști pentru anii ce vor veni.

În aceste condiții, cum continuați sau cum veți supraviețui?

Din cauza pandemiei a trebuit să regîndim repertoriul, mai ales la Scena Mare. La Scena Alternativă jucăm oricum spectacole de mai mici dimensiuni. În luna martie programasem *Lady Macbeth de Mzensk* de Șostakovici, o reluare a unei producții gigantice puse în scenă de Fany Ardant acum doi ani. Dar dimensiunile orchestrei, ale corurilor, numărul figuranților, făceau complet ireală această posibilitate de reluare a proiectului. Am decis deci să reluăm spectacolul meu cu *Nunta lui Figaro* de Mozart pe care l-am pus în scenă în 2019. Un spectacol care era deja destul de *covid-friendly*. În acest moment însă este sigur că nu vom putea

să-l jucăm cu public în sală. Și e păcat, dat fiind că de data asta avem o distribuție mai bună și 6 săptămâni de repetiții, ceea ce e un mare lux pentru o reluare. Pe de altă parte, avem posibilitatea de a filma producțiile în condiții ideale, fără public. E un punct pozitiv!

Pentru că ați vorbit mai înainte de *Liliacul*, opereta lui Strauss pe care ați situat-o într-o atmosferă balcanică, mai precis în Grecia la epoca loviturii de stat a coloneilor, acest tip de lectură contemporană e constantă în ultimele dvs. spectacole. Mă gândesc de pildă la această versiune a *Nunții lui Figaro* de Mozart, adaptată la o epocă mai mult sau mai puțin contemporană, la realități locale chiar, balcanice. Mă gândesc și la *Yasou Aida!*, o montare pe care ați semnat-o în 2012 la Neuköllner Oper, la Berlin, o adaptare a operei lui Verdi, perfect lizibilă într-o Europă contemporană, unde *Aida*, sau *Elpida*, *Speranță în greacă*, era o stagiară greacă la Banca Centrală Europeană, Radames un expert neamț plecat să discute situația Greciei în criză financiară, iar Amneris o superioară ierarhică BCE. O farsă subtilă și reușită, cum remarca și o cronică entuziastă în *Le Monde*². *Nunta lui Figaro* din această primăvară, merge pe același stil de lectură contemporană, în spiritul „alternativ” al tinerei scene a Operei Naționale.

Ideea care stă la baza acestei noi versiuni a fost inspirată de posibilitățile tehnice deosebite ale sălilor mari, cu o deschidere extrem de largă, de 35 de metri, ceea ce ne-a permis să reprezentăm în același timp cele 8 spații ale reședinței contelui de Almaviva, mișcări de traveling permanente între locurile de joc, sau momente variate din viața cotidiană a personajelor. Și mai ales să adaptăm sau să includem faimoasa regulă a teatrului după Aristotel, sau a celor trei unități, de timp, de loc și de acțiune. Totul se petrece într-o singură zi, într-o singură casă. *La folle journée*/ *O zi nebună*, (1778) e și subtitlul piesei lui Beaumarchais. Fără îndoială, *Nunta lui Figaro* (1786) lasă

2. Frédéric Lemaître, « A la BCE : Elpida et Rainer chantent Aida », *Le Monde*, Paris, 31 ianuarie 2012



Nunta lui Figaro • foto: Yerasimos Domenicos

să apară tulburările sociale subterane care aveau să ducă câțiva ani mai târziu la Revoluția Franceză. Napoleon însuși descria mai târziu această operă ca pe o „Revoluție în acțiune”. Mozart și Da Ponte au fost obligați să evite probleme cu cenzura epocii și au modelat puternic piesa de teatru, punând mai mult accentul pe intriga amoroasă și mai puțin pe problemele conflictului social. Monologul lui Figaro este un exemplu evident. În piesa lui Beaumarchais eroul critică privilegiile moștenite ale aristocraților, în vreme ce în operă critica lui țintește femeile infidele... Opera lui Mozart marchează însă o ruptură în istoria operei, unde protagoniștii erau pînă acum zei sau eroi mitici, aici sunt oameni de toate zilele, seniori și servitori, bărbieri și cameriste... Provocarea era să extindem contextul narativ, să-l activăm pentru a explica motivațiile personajelor, care accentuează complexitatea muzicii lui Mozart. Sevilla lui Beaumarchais este o metonimie convențională ca și la Mozart și Da Ponte. Totul alunecă spre un *aici și acum* banal, la limită vulgar, ceea ce m-a orientat în definirea unui spațiu și timp contemporane. Amalgamul de referințe estetice și culturale din deceniile imediat anterioare este astăzi un loc comun pentru cultura populară și chiar și cea elitistă, o ilustrare convenabilă a prezentului cu elemente din trecutul recent.

Cu ce veți continua stagiunea 2021? Pariu dificil, căci e vorba pur și simplu de un „re-start” necesar, dar deocamdată improbabil.

Opera Națională Greacă prezintă în 2021 un program dedicat bicentenarului revoluției grecești din 1821, care s-a

încheiat cu dobîndirea independenței și întemeierea statului grec modern. Mare parte din comisionările semnate pentru Scena Alternativă sunt legate de această aniversare și se împart în trei tematici. Prima, *Oadă pentru Lord Byron*, coordonată de compozitorul Alexandros Mouzas, este un omagiu poetului romantic Lord Byron, mort în bătălia de la Misolonghi, alături de revoluționarii greci și de Eteria, în lupta împotriva Imperiului Otoman. Cel de al doilea ciclu, *Războiul de independență văzut de contemporani*, schițează reacțiile comunității internaționale față de Războiul de independență din 1821 și include oratoriul *Jus soli* al compozitorului turc Kamran Ince, alături de alte producții ale teatrului muzical. Cel de al treilea moment este un ciclu trienal dedicat compozitorului Mikis Theodorakis, deschis cu cea de a *Doua Simfonie*, *Cîntecul pământului*, dedicată bicentenarului. Paralel cu aceste programări comemorative noi producții ambițioase, amînate din cauza pandemiei vor veni în întîmpinarea publicului în 2021. La Scena Alternativă, *Moartea lui Antony*, operă absurdă, de Charalambos Gogos, după un serial TV, *Candy Candy* și scrierile filozofului Slavoj Žižek. În continuare, recitaluri ale unor mari interpreți, reluări ale unor producții mai vechi și coproducții de prestigiu vor completa noua programare a Operei Naționale Grecești. De exemplu, Odeon Herode Atticus îl va primi celebrul tenor Jonas Kaufmann cu un recital. În ciuda incertitudinilor datorate pandemiei, GNO speră să realizeze acest program, în prezența publicului, sau pe site-ul GNO.

Jurnal de artist din anul pandemiei: „Simt orașul ca pe o mare comunitate în care fiecare e util”

Laura CRISTEA

14



foto: Stephan Walz

13 martie 2020

Se vorbește tot mai mult de Corona la știri, în ziare, online: virusul se extinde în lume rapid. A ajuns și la München, momentan zece cazuri. La Oldenburg e încă pace, dar virusul inundă orașele, e peste tot ca un val tsunami care se apropie tot mai mult. E un sentiment ciudat, neînțeles, trebuie să-mi fac griji? Sună telefonul, e Antoine Jully, directorul companiei noastre. De azi nu mai avem voie în teatru, fiecare dansator va primi podea de dans, o bucată de linoleum special, vom facem home-office...veste teribilă. Închide un dansator în casă, spune-i că nu mai poate dansa o vreme. Dar am fost mai creativi decât am crezut!

Cândva între 14 martie și 3 mai

În lockdown fiecare zi a trecut cu câte o temă de casă, câte un exercițiu și o mini creație, filmate ca justificare a antrenamentului. Suntem în continuare plătiți cu salariul întreg. Suntem norocoși, în Germania teatrele o duc bine, există buget și nu suntem amenințați cu șomajul. Doar achiziția hârtiei igienice în magazine e o problemă. Au cumpărat oamenii

tot ce au prins, degeaba ai bani! Lăsând gluma la o parte, facem studii pe zoom, teme de lucru sunt interesante, abia aștept să aflu care e tema de mâine. Nerăbdarea ne ține activi și optimiști. E un lucru extraordinar că toată comunitatea de balet din lume s-a conectat online, ne-am cunoscut, am împărtășit experiențe. Zilele trec, a venit și primăvara, soarele strălucește... Tema de azi: trebuie să concepem o coregrafie acasă, folosind spațiul disponibil. Cântecul păsărilor mă inspiră, e așa frumos, iar razele soarelui blând sădesc un strop de speranță, totul va fi din nou bine.

4 mai

După șapte săptămâni avem voie din nou să ne antrenăm împreună. Prima zi înapoi în sala de balet e cu emoții pentru toți. Suntem împărțiți în două grupe, s-au introdus reguli: trebuie să păstrăm distanța, fiecare are la dispoziție șase metri. Ne permitem, studioul nostru e mare. Pregătim o gală de balet cu solouri din repertoriul clasic și modern, creații proprii sau ale coregrafului nostru Antoine Jully. Ne antrenăm de parcă am merge la Varna (celebra competiție internațională de balet), dar nu ne deranjează pentru că ne simțim în formă și avem un scop, vedem oameni din nou, până și drumul până la teatru și înapoi acasă e o sursă de bucurie.

Cândva între 5 mai și 10 iulie

Toate repetițiile noastre intense s-au finalizat cu o gală fără public, doar noi și camera de filmat... o premieră tăcută la sfârșit de mai, deschisă la viziune doar pentru colegii din teatru. E un sentiment nou, ciudat. Publicul s-a aflat în spatele ecranelor laptopurilor. După „premiera” aceasta ne-am întors înapoi la studii în două grupe, am continuat așa până la vacanța de vară. Multe idei, nimic realizabil. Dacă facem streaming online sau la TV cu spectacolele din repertoriu costă prea mult, trebuie plătite drepturi de toate felurile, dacă ieșim pe scenă în aer liber trebuie triplat numărul reprezentațiilor ca să renteze

investiția, plus ploaia constantă și cele 13 grade tipice lunii iunie, aici, în nordul Germaniei. Dar cum în tot răul e și un bine, am avut timp să particip online la ore de pilates și girokinesis, care au contribuit la tratarea unei accidentări cronice care mă chinua de luni de zile. Datorită orelor reduse de muncă am reușit să mă recuperez în sfârșit și să învăț cum să mă mențin în formă și în afara sălii de balet.

Între 11 iulie și 19 august

Vacanță.

20 august

Sezonul nou a început. Mă bucur că am din nou un program fix; acasă nu am mers, Corona e peste tot, vacanța a trecut greu: întrebări, griji, când voi putea să-i văd pe ai mei față în față, nu doar facetime... bine că se poate și așa, închipue-ți fără!

Cândva între 21 august și 31 octombrie

Momentan suntem optimiști, avem voie să ne antrenăm împreună și am pornit din nou munca pentru o gală cu public. De data asta pe bune, avem un concept de igienă serios: suntem testați o dată pe săptămână, avem și o agendă, un fel de *dear diary* mai trist dar util, unde trebuie să ne notăm în fiecare zi temperatura corpului și locurile unde am fost, în cazul în care ne infectăm să putem izola rapid contactii. În sala de balet avem marcat pe jos cu bandă colorată spațiul de lucru al fiecăruia, menținem distanța. La fiecare 50 de minute deschidem geamul 15 minute să aerisim, dar continuăm să lucrăm. Dezinfectăm bara de balet de trei ori pe zi, am primit dezinfectant pentru mâini și câte două măști, fiecare. Avem și un aparat ciudat care măsoară calitatea oxigenului din aer, când depășește 1000 de unități ppm (parts per million) începe să țiuie și trebuie să deschidem geamurile și să facem pauză. Pentru teste avem sponsori și folosim și bugetul care era destinat premierelor... Oricum, se pare că nu vom avea parte de prea multe premiere sezonul acesta, e o stagiune Corona, cu compromisuri și incertitudini. Prin urmare, planul e făcut

doar pentru trei luni, apoi vom programa în continuare următoarele trei luni.

Teatrele s-au redeschis în octombrie. Luna se anunță plină de spectacole, câte două sau trei pe săptămână, ne bucurăm cu toții! Publicul este instruit, vine cu măști, intră pe o parte a foaierei, iese pe cealaltă, spectatorii nu se amestecă, nu se face pauză, nu este garderobă, nu se stă la povești. Scaunele sunt distanțate, câte trei rânduri sunt scoase, tot al patrulea poate fi folosit, scaunele se află la doi metri unul de altul și primul rând e la șase metri distanță față de scenă. În sfârșit, premiera este un success, fiecare spectacol este vândut la capacitate maximă, dar pentru ochii noștri sala e aproape goală. E ciudat să auzi că e sold out, dar să vezi 120 de oameni într-un spațiu unde odinioară intrau 850 de spectatori. Avem totuși satisfacții, publicul prezent este cald și încurajator, ne aplaudă peste toate. Entuziast că se află din nou în teatrul nostru elegant, cere suplimentarea reprezentațiilor, pe lângă cele deja planificate. Oamenii sunt obișnuiți să vină în număr mare, este și pentru ei frustrant să nu poată veni la teatru. Totul pare să meargă bine în condițiile date, nici o infectare raportată la teatru. Dar vin deciziile de la ministere, luna noiembrie va fi un semi-lockdown, datorită vacanțelor școlare de la jumătatea semestrului când prea multe familii au călătorit și s-au infectat.

1 noiembrie

Azi am avut ultimul spectacol, de mâine nu mai avem voie pe scenă. Mergem în continuare la teatru, am început creația pentru *Alice în Țara Minunilor*, cu promisiunea că luna decembrie va fi din nou plină de spectacole de gală, iar pe final de ianuarie vom putea programa premiera cu *Alice*...

1 decembrie

Testăm și lucrăm, lucrăm și testăm, dar situația actuală nu pare să se îmbunătățească, numărul infectărilor zilnice crește continuu. Germania nu a atins încă asemenea cote, nici la infectări

noi, nici la decese. Continuăm creația pentru *Alice* dar, realist vorbind, nu vom avea spectacole în decembrie, cel mai probabil până în martie. Cu toate acestea muncim de parcă premiera bate la ușă. Momentan am primit șapte zile libere de Sărbători pe care trebuie să le petrecem la Oldenburg; e decizia directorului general. Orice gând privind plecarea acasă de Crăciun este exclus.

7 decembrie

De Moș Nicolaie filmăm, prezentăm online o Gală de Crăciun; e cadoul nostru pentru întregul oraș, nu doar pentru publicul nostru fidel. Orchestra, corul, actorii și baletul, make-up artiștii, doamnele de la cantină și de la caserie, tot teatrul e implicat în filmări. Noi prezentăm *Dansul fulgilor de nea* din *Spărgătorul de nuci*; coregrafia parcurge tot foaierei, toate etajele teatrului, nu folosim scena. Camera ne urmărește, se filmează și cu drona. Orchestra și corul cântă colinde, plasați la distanță prin tot teatrul, actorii recită poeme de Crăciun, iar cantina pregătește cele mai delicioase prăjiturile. Tot programul este difuzat gratuit cinci zile pe websiteul teatrului nostru.

Peste 10.000 de oameni au urmărit gala, au donat bani în absența biletelor de intrare și ne-au trimis urări calde de Crăciun, mesaje de încurajare și de dor. Bani donați au fost trimiși centrului pentru protecția copilului din Oldenburg, *Kinderschutzbund*. Simt orașul ca pe o mare comunitate în care fiecare e util, nimeni nu e uitat.

16 decembrie

Azi e ultima zi de lucru, intrăm din nou în lockdown până în 11 ianuarie. Fiecare zi aduce vești noi. Trebuie să trăim fără să ne pierdem curajul și speranța. Unii colegi merg, totuși, acasă de Sărbători, în țara lor, au primit permisiunea. Riscă, dar merg. Teatrul a conceput un plan privind călătoriile în străinătate, astfel încât să fim apti de muncă în 11 ianuarie, cu carantina finalizată dacă părăsim Germania. Altfel, nu vom fi plătiți pentru zilele în care trebuie să ne carantinăm

după data de 11 ianuarie. Tare aș fi vrut și eu să merg acasă... Rămân aici.

6 ianuarie 2021

An nou, speranțe noi. Speranțele însă nu durează mult și lockdown-ul se înăsprește. Ne-am testat, suntem mulțumiți că începem munca de luni. Nu toate companiile au primit permisiunea să facă studii, dar la Oldenburg cazurile nu sunt prea multe, noi continuăm să respectăm planul de igienă și lucrăm în continuare *Alice în Țara Minunilor*. Poate se întâmplă o minune și ne întoarcem la vremuri mai pașnice. Există multe dubii, rămâne speranța.

6 februarie

Muncim. Zi de zi, muncim ca în plin sezon. Teatrul e închis, nouă ni se permite să repetăm. Muncim intens pentru premiera *Alice în Țara Minunilor*. Avem decor și facem probe de costum, doar data premierei e necunoscută. Întreaga companie e testată săptămânal, respectăm restricțiile de distanțare și nu ne pierdem curajul. *Iepurele de Martie* sperăm să ne readucă publicul înapoi în săli. Dacă nu în martie, poate în aprilie? Trăim ca într-*vis* din Țara Minunilor și știm că, sigur, *Alice* se va întoarce din lumea din oglindă la capătul călătoriei. Nu știm, însă, când.

Laura Cristea a studiat dans clasic și contemporan la Londra la English National Ballet School și la Rambert School for Ballet and Contemporary Dance. A absolvit un Master of Arts în dans și pedagogie a dansului la Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Mannheim (Universitatea de muzică și arte interpretative). Este dublu licențiată: în dans clasic și contemporan la Universitatea din Kent, Marea Britanie și în management economic la Universitatea „Lucian Blaga” din Sibiu. Din sezonul 2018-2019 este membra BallettCompagnie Oldenburg și a dansat în coregrafii de Martha Graham, Jacopo Godani, Luca Veggetti, Lester René, Hae-Kyung Lee și Antoine Jully.

ENG

Laura Cristea is part of the BallettCompagnie Oldenburg and she shared some of her journal entries since the first cases of the novel coronavirus reached Germany. She writes about how she had to adapt and train at home, about the moment when her company could meet again at some point for rehearsals, about being locked down again after some months of live performances. The company is now rehearsing and she hopes that the stages will reopen in March... or April.

(In)vizibil și (In)corect: teatrul ca ghid de autocunoaștere

16

Cristina MODREANU



(In)vizibil • foto: Biró István

Când construiești un spectacol mergi prin întuneric, ne amintește Leta Popescu în introducerea la spectacolul ei-colaj *(In)vizibil*¹, de unde și zicala despre regizor care ar fi „un ghid în întuneric”, atribuită lui Peter Brook. La începutul spectacolului în care i-a „ghidat” pe actorii Teatrului Maghiar de Stat din Cluj, regizoarea își face autocritica prin vocea unei actrițe care începe să vorbească în întuneric, devenind vizibilă treptat. „Din vizibile și invizibile a ieșit un spectacol”, spune actrița în numele regizoarei, iar ce vom vedea în ceea ce urmează este că aceste „vizibile și invizibile” au fost coagulate împreună de un scenariu regizoral original care a adus laolaltă fragmente

1. *Textele colate sunt semnate de următorii autori: Dan Sociu, Andrei Doboș, Alexandra Pâzgu, Vlad Moldovan, Stelian Müller, Petro Ionescu și Raul Coldea, V. Leac, Ionuț Chiva, Szálinger Balázs, Elena Vlădăreanu, André Ferenc, Domonkos István, Ladik Katalin, Horváth Benji/ Actorii: Andras Buzasi, Aron Dimeny, Lorand Farkas, Eszter Roman, Eموke Kato, Csilla Varga, Gabor Viola/ Regie Leta Popescu, decor, instalații video, animații Mihai Păcurar, mișcare scenică Ferenc Sinko, muzica Magor Bocsardi, regie tehnică Eniko Albert, mulțumiri Vlad Moldovan*

de poeme și imagini scenice, alegeri subiective care au construit o imagine coerentă, uneori cinică, alteori dulce-amară despre aventura de a fi în lume.

De la cadrul amplu – *Planeta, Europa, România, Cluj/Kolosvar* – la cel intim – *Familia, Cuplul, Individul* – spectacolul creează, prin scene dedicate fiecărui capitol, premisele pentru o introspecție necesară. Regizoarea, alături de asistentul de dramaturgie și traducătorul spectacolului, Andrei Dósa, a ales poemele astfel încât să propună unghiuri de vedere alternative, neconforme, capabile să deschidă noi perspective, fie mizând pe note patetice puse în scenă cu autoironie, dar și cu empatie (*Gândăcelul* de Elena Farago), fie pe neașteptate izbucniri extrovertite din oratoriul feminist (Ladik Katalin), fie pe o melancolie intimistă, expresie a unei fragilități aproape palpabile (Dan Sociu). Caleidoscopului poetic îi corespund scene ce propun spectatorului un puzzle de dezlegat prin conexiuni asociative, provocându-l să-și reactiveze propriile cunoștințe literare, muzicale, imagistice și provocându-l astfel să intre în acest joc intenționat fragmentat. Europa este

expusă sub formă de nimfă rușinată de propria nuditate într-o dioramă de muzeu, apoi transformată într-o oaie amintind de Miorița – „oaia prevestitoare care vorbește maghiară” – pentru a face trecerea de la capitolul *Europa* la capitolul *România*. Într-o scenă ulterioară asistăm la deconstrucția unei poezii celebre – *Gândăcelul* de Elena Farago – la masa unei familii care discută interculturalitatea într-un dialog amestecând delicios româna cu maghiara. Sau invers.

În timp ce tonul crește și argumentele se diluează, peste masa familiei coboară planeta, amenințând să-i strivească, amintindu-le ceea ce spune un vers dintr-un poem anterior „eu zic că de la un punct încolo începi să semeni cu orașul în care stai”. Imaginea Clujului multicultural chestionat de chiar locuitorii săi face trecerea de la capitolul *Cluj/Kolosvar* la capitolul *Familia*. Așa cum actrița Eszter Roman, cu un chip ce exprimă inocența, trece brusc de la recitarea poeziei *Gândăcelul* la un poem erotic incluzând imaginea brutală a unei invitații la sex lansate de o femeie unui bărbat. Pe tot parcursul acestor scene, muzica și fondul sonor joacă un rol esențial în crearea unui mediu atemporal și desprins de realitate, în ciuda elementelor realiste prezente, care sunt concurate de apariții simbolice, cum este planeta (un corp butaforic care coboară din podul scenei deasupra mesei familiei, apoi se mută deasupra cuplului, cei doi ajungând să o poarte singuri pe umerii lor). Sonorități amintind de Meredith Monk sau de Peter Glass, în spectacolele create împreună cu Robert Wilson, induc un aer suprarrealist scenelor, plasând în mod benefic spectacolul între genuri și trezind curiozitatea vie și contrariată a spectatorului. Spectacolul se încheie cu un fragment de „jurnal de poet



(In)corect • foto: Doru Vataului

singur” în care e contemplată solitudinea finală, de care nici o ființă nu poate scăpa, cu addenda „Măcar să spunem la final/A fost o onoare”. Aceasta ar putea fi, la o adică, morala spectacolului, dacă un asemenea concept de spectacol nu ar exclude *de facto* orice ar putea semăna, didacticist, a mesaj sau morală.

Regizoarea Leta Popescu reușește în *(In) vizibil* un demers original surprinzător, cinic și emoționant în doze echilibrate, o mostră de teatru postdramatic construit pe pilonii sensibilității contemporane a poezilor, singurii capabili să ne amintească ce animă omenirea – și anume spiritul ei.

Am ajuns târziu să văd acest spectacol, în versiunea sa online, difuzată în cadrul festivalului Interferențe 2020. Tot online am văzut în aceeași perioadă și un alt spectacol ce face parte din trilogia semnată de Leta Popescu², o producție a Reactor de creație și experiment din Cluj. Pentru *(In)corect*, cea mai personală din cele trei producții, regizoarea scrie și textul spectacolului, adăugându-i un „strat” video alcătuit din filmări din arhiva propriei familii. Pretextul este o vacanță în Delta cu familia largită – tata, fratele, mătușa cu soțul și fiul ei – dar în absența mamei, absență care doare. În dialoguri sunt reciclate clișee binecunoscute despre săraci, bogați, romi, pocăiți, străini, vegani, iar zicerile de tipul „armata te face bărbat”, „unguroaicele

2. *Cel de al treilea spectacol, (In)credibil a fost produs de Teatrul Național Timișoara*

sunt bune la pat”, „femeile nu trebuie să amâne, că rămân nemăritate”, redau ceva din „ethosul local”, recognoscibil de către orice locuitor din România.

Notele intimiste au însă o valoare mai general valabilă, fiindcă se referă la trauma maturizării, a ruperii treptate de „cuibul familial” în care te-ai simțit protejat și apărat, cel puțin când familia a fost una cât de cât echilibrată. În cuvintele autoarei (așa cum le țin eu minte): „Amintește-ți, când mergi acasă în vacanță și te simți în plus, totul e mult mai mic, nu te regăsești în nimic, și apoi te bagi în toate proiectele ca să nu te întorci acolo”. „Amintește-ți!” este îndemnul repetat de multe ori, intenționat, pe parcursul spectacolului, începând chiar cu scena introductivă, citită distanțat de către actori, de pe foi de hârtie ținute în mână, ca la o repetiție cu public. În această fază actorii parcurg textul ghid introductiv în mod colectiv și „anunță” că interpretează un personaj menționat în acest text ridicând în sus mâna dreaptă. Urmează intrarea propriu-zisă în roluri, dar dinamica postdramatică a spectacolului impune pe parcurs noi distanțări, dintre care cea mai semnificativă generează o scenă în

sine, pe parcursul căreia actorii devin în mod explicit autoreflexivi. Aici actorii își joacă rolul, apoi explică publicului ce simte personajul și acest du-te vino continuă până când ipostazele se amestecă și o actriță (Oana Hodade) începe să se întrebe „cine sunt eu?”, confirmând astfel că granița dintre ficțiune și realitate a devenit vizibilă în mod intenționat/programatic. „Câți de eu sunt în mine!!!” exclamă actrița.

E admirabilă capacitatea acestor tineri actori – Alexandra Caras, Cătălin Filip, Oana Mardare, Alina Mișoc, Emőke Pál, Paul Sebastian Popa, Lucian Teodor Rus, Doru Talos³ – de a devoala mecanismele intime ale teatrului, de a parcurge cu siguranță profesionistă aceste drumuri de la sine la personaj și invers, de la personaj la propria identitate, fără ezitări și fără a diminua participarea lor la partea de ficțiune a spectacolului! Scriitura curajoasă a Letei Popescu impune acest slalom complicat între realitate și ficțiune,

3. *(In)corect: Text și regie: Leta Popescu, Scenografie: Lucia Mărneanu, Atmosferă sonoră: Oana Hodade, Colaj video: Doru Vataului, Mișcare scenică: Farid Fairuz, Asistență de regie și pregătire muzicală: Dominik M. Iabloncic*

ENG

Cristina Modreanu writes about two performances directed by Leta Popescu, which she saw in their online version: *(In)visible* and *(In)correct*. *(In)visible* brought together fragments of poems and stage images, subjective choices that built a coherent, sometimes cynical, sometimes bittersweet image of the adventure of being in the world. *(In)correct* is the most personal performance of Leta Popescu's *(In)* trilogy and it is focused on the gap between generations and the trauma of growing up.

între planul amintirii și cel al spectacolului, iar regizoarea din ea creează în același scop scene simbolice în care chipurile actorilor sunt puse în retroproiector, ca niște obiecte în prim-plan. Impresionează și scena în care discursul mătușii capătă accente suprarealiste prin țipaturile adăugate în mod neașteptat (excelentă Oana Hodade în acest rol de compoziție cu multe nuanțe) sau scena în care Alexandra Caras cântă o doină sfâșietoare suspendând timpul acțiunii, al spectacolului și al privitorilor deopotrivă.

Chiar dacă spectacolul are în centrul său acțiunea banală în sine a vacanței revelatoare în care e devoalată ipocrizia familiei, dublată de șantajul emoțional practicat de cei mai în vârstă față de cei mai tineri membri ai acesteia ("am avut grijă de voi, v-am cărat mâncare, v-am spălat, amintește-ți Ramona!"), sensurile sale sunt mai profunde. O cheie se află în discursul tatălui: „generația noastră gândește în perspectivă, generația lor

doar în moment, eu i-am învățat cum să se descurce dar nu știu dacă ei au băgat la cap!” care explică distanța dintre generații, accentuată de mentalități și experiențe diferite, care nu mai pot fi negociate. Diferența este exprimată vizual prin costumarea fiicei de către tată în... broască, animalul cel mai prezent în Deltă și semnificativ pentru o „punere în abis” necesară, deși poate puțin forțată: „suntem cu toții broaște orăcând în continuu”, spunea regizoarea într-un interviu dat cu ocazia premierei.⁴

O altă cheie de interpretare e dată de scena de climax a spectacolului, în care cei doi frați – care își amintesc de copilărie și își mărturisesc cum duc cu ei senzațiile frustrate și extrem de puternice de atunci – alergatul prin colb, sunetul piedicii de

4. <https://transilvaniareporter.ro/actualitate/incorect-la-reactor-si-debutul-dramaturgic-al-regizoarei-leta-popescu-un-spectacol-cu-trei-tineri-o-unguroaica-si-patru-batrani/>

la căruță și al pașilor cailor, senzația de libertate când strigau a recunoaștere, la întoarcerea căruței lor „Ăștia-s!!”. Cum poți integra acest bagaj emoțional într-o viață eminamente urbană, contemporană, ale cărei ritmuri sunt complet diferite? Din nou, distanța dintre lumi diferite devine dureros de evidentă și vorbește generației noastre aflate pe drumul care o desparte definitiv de generația de dinaintea ei: „Avem joburi pe care părinții noștri nici măcar nu le înțeleg, poate nici nu ar trebui să le înțeleagă”, spune un personaj. Iar eu îmi amintesc exact când m-am gândit la asta pentru prima dată!

Final cu ieșire din scenă a actorilor în zgomotul unui oraș contemporan zgomotos, peste care se aude un bocet popular sfâșietor. Ecranul de proiecție din fundal se desface în bucăți, asemeni vieții contemporane, fragmentate și lipsite de coerența simplă de altădată.

PROMO



© Daniela Razykov

felicia MIHALI

a doua șansă pentru Adam

Publicat pentru prima oară în engleză, acest roman este un elogiu al vieții de zi cu zi, al acelor gesturi neînsemnate care formează complexitatea existenței noastre. Pe de altă parte, el reprezintă o adevărată frescă a comunității românești din Canada, unde orice poveste de succes ascunde adesea un teribil secret. Un roman despre iubire și iertare.



Radu Afrim transpune în teatru cu *Grand Hotel Pasărea Retro* o rețetă câștigătoare în cinematografie, seria a II-a a unui film de succes. După spectacolul *Pasărea Retro se lovește de bloc și cade pe asfaltul fierbinte*, produs în 2016 de Compania „Tompá Miklós” a Teatrului Național Târgu-Mureș, cu premiera online din 8 ianuarie 2021 Afrim se reîntoarce la blocul din cartierul muncitoresc, în mediul provinciei transilvane. La cinci decenii după „epoca de aur” a vieții în comun evocată în primul spectacol, blocul a devenit, acum, hotel de periferie cu pretenții de Grand Hotel, locuitorii lui și-au urmat destinul marginal, și-au pierdut iluziile tinereții, s-au risipit în lume. Doar Mioara, elevă în anii '70, acum scriitoare stabilită în Belgia, se întoarce pe urmele copilăriei să scrie un roman despre destinul locului și al oamenilor lui. Tema exorcizării trecutului, intermediată de nostalgia pentru idealismul tinereții pierdute din primul spectacol, convertește acum deziluzia și rătăcirea în literatură. Singurătatea cronică născută din neputința iubirii e diagnosticul prezentului scenic, microbul cu care sunt contaminate toate personajele și cauza acțiunilor lor ridicole, grotești, inutile, sinucigașe. În fond, ceea ce propune Radu Afrim cu *Grand Hotel Pasărea Retro* este o evaluare comic-amară a transformărilor socio-culturale individuale parcurse în trei decenii de capitalism autohton. Scenariul semnat de regizor în ambele spectacole nu are ambiții de teatru documentar, deși poziția regizorului e transparentă în satira socială inclusă. Epoca rămâne doar fundalul semnalizat de repere iconice – vizuale, de recuzită sau de limbaj- în care evoluează personaje generice: vecina îmbătrânită Teréz Zágoni,



foto: Bereczky Sándor

femeia flămândă de iubire Zita Szilveszter, afaceristul de conjunctură Aladár Szilveszter, cuplul vedetelor pop-rock Juhász Brothers(!), copilul bătrân etc. La fel ca în precedentul spectacol, trama oglindește structura recurentă a decorului, fiecărei camere-celulă îi corespunde un destin, iar poveștile de viață ale personajelor se ciocnesc accidental pentru a reveni pe traiectoriile lor solitare.

La *Grand Hotel Pasărea Retro* suntem, așadar, în prezentul capitalismului românesc. Apartamentele socialiste s-au transformat în camere meschine de hotel pe care nu le poate camufla tapetul cool. Scenografia Irinei Moscu

citează blocurile muncitorești cu camere mici în care patul ocupă tot spațiul, iar personajele sunt obligate să facă acrobații ridicole pentru a se mișca în celulele dormitor. Cele două spectacole au în comun principiul alveolelor multicolore supraetajate care deschid pe verticală planuri simultane de joc. În plus, video proiecția expandează spațiul fizic în cel oniric, susținut de muzica Pianistului, integrat ca personaj în spectacol. Boros Csaba susține live o coloană sonoră ce mixează ironia cu nostalgia, prezentul cu ecurile trecutului. Holul de acces în bloc devine lobby-ul hotelului și locul de intersecție al personajelor. Turiști și localnici caricaturali par replicile unor

ENG

In *Grand Hotel Retro Bird* Radu Afrim revisits the apartment block from *Retro bird hits the apartment building and falls on the hot asphalt* following the social and cultural transformations Romania went through in 30 years of capitalism. Mioara, now an established writer who lives in Belgium, returns to write about the destiny of the apartment building (now a Grand Hotel) and its inhabitants. The unfolding of events is observed by two characters - Mioara and the hotel's maid.



foto: Bereczky Sándor

personaje extrase din jurnalele de știri tv, comici la limita grotescului, înduioșători în neputința de a trăi. (Recunoaștem aici portretul robot al personajului *cult* consacrat de Radu Afrim în teatrul românesc.) Toate aceste fanteze umane par a funcționa pe pilot automat alimentate de instincte; sunt ființe devitalizate, goale de conținut. Accidental le străbate câte un fior de tristețe autentică când recuperează legătura cu timpul subiectiv, depozitarul speranțelor încă posibile. Toată această faună umană e observată de personajele martor Mioara și Ágota Ladányi, camerista hotelului. Doi martori aflați, însă, la poli opuși în relație cu timpul. Mioara consemnează naufragiul existențial al foștilor vecini din perspectiva idealizată a amintirilor, prizonieră în timpul subiectiv. B. Fülöp Erzsébet animă un personaj natural, discret, ale cărui raporturi cu restul personajelor sunt filtrate de nostalgia idealurilor pierdute. La celălalt pol, tânăra cameristă e martora cinică, rezoneurul social al degradării umane și nu în ultimul rând, exponenta noii generații, plasate în timpul obiectiv al istoriei. Mioara și Ágota sunt singurele personaje necaricaturizate, aflate simultan în interiorul și în afara acțiunii,

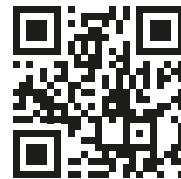
în punctul de inflexiune dintre trecut și prezent. Postura cameristei de martor al istoriei obiective e sugerată de apariția ei drapată în același metraj cu care e tapetată camera. Personajul se desprinde din fundalul peretelui cu care se confundă pentru a adresa publicului rechizitoriul fariseismului mic-burghez, poate cea mai relevantă imagine a spectacolului. Ea e reprezentanta feministă a vremurilor noi; denunță obiectualizarea sexuală, misoginismul, falsitatea convențiilor sociale, salvarea aparențelor în societatea noastră anchilozată. În fond, ea vede ceea ce cosmetizarea fostului bloc socialist nu poate ascunde: fantoma care bântuie camerele hotelului și îi contaminează pe locuitorii lor temporari e pierderea sufletului în absența empatiei și a iubirii.

Două personaje ocupă centrul elipsei temporale prezent-trecut în care se află hotelul. Soția proprietarului hotelului, Zita Szilveszter e interpretată în travesti de László Csaba cu umor fin, născut din detalii gestuale și de mimică. Pensionara ramolită a blocului, Teréz Zágoni încarnată de electrica Berekméri Katalin în compoziția bătrânei. Copilul bătrân e un personaj-lentilă care apropie trecutul și blochează personajele într-un prezent fără viitor. Interpretat cu naivitate tâmpă de Szakács László, copilul care nu mai crește e un rapel la lumea autohtonă nematurizată, la viitorul ei mereu amânat. Dintre toate personajele, doar Aladár Szilveszter ascunde sub trădările de operetă ale soției Zita conștiința viitorului spulberat, nuanțat redată de Galló Ernő în jocul încrederii trădate.

Densitatea simbolică a spectacolului tensionează coarda dramatică a personajelor, camuflată sub umorul grotesc al apariției lor. În pofida vervei personajelor și elaborării lor în detalii kitsch, mult atenuate față de spectacolele precedente ale regizorului, cele peste două ore și jumătate de spectacol lasă senzația unui râu de câmpie ce

debordează albia. Poate de vină să fie tocmai acest viitor amânat al personajelor, viața investită exclusiv în trăirea clipei? Actorii, luați fiecare în parte, reușesc personaje convingătoare, calibrate pe miza regizorală care conține, însă, și o doză de déjà vu în raport cu precedentul spectacol, *Pasărea Retro se lovește de bloc și cade pe asfaltul fierbinte*.

<https://vimeo.com/189664148>



Oare impresia aceasta de reluare poate fi pusă pe seama recepției prin ecrane? Rămâne de verificat dacă, văzut din sală, spectacolul reușește să integreze spectatorul în atmosfera hiperrealismului-oniric, marcă stilistică a spectacolelor lui Afrim. Cheful din final – pandantul petrecerii din fața blocului din primul spectacol – e momentul compromiterii viitorului micii comunități care rămâne să supraviețuiască doar în cartea Mioarei: Zita fuge cu polițistul, Aladár se sinucide, duo-ul Juhász fuge fără să plătească etc. Doar tanti Teréz, unica locatară nemutată din imobil, își recuperează miraculos tinerețea (sau moare?) pentru a trăi transfigurată prin literatură.

În anul suspendat al culturii române, cartea Mioarei, cea care în spectacol le va reda tuturor dreptul la o posteritate anodină, poate avea semnificația unui bobârnac adresat de autorul spectacolului celor ce consideră cultura un bun neesențial, cuantifică în indicatori economici contribuția teatrului în societate și ignoră că artiștii sunt „adevărații croniciari ai vremurilor noastre”.

„Ascultă. Acum ești la teatru”, îmi spune o voce care se aude încet din căști. Un exercițiu de imaginație de care, după aproape un an de pandemie, am nevoie mai mult ca oricând. Dacă teatrul m-a învățat ceva, m-a învățat să mă încred în poveste, să mă deschid în fața ei. Așa că repet „Acum sunt la teatru” și pășesc virtual în universul Teatrului Improbabil. Deși realizez cât de fragilă este iluzia, ea nu se diluează în timpul spectacolului și, pentru câteva minute, reușesc să dau mai încet volumul lumii din jur.

Luna decembrie a marcat apariția, pe scena digitală, a Teatrului Improbabil, primul teatru sonor independent din România, coagulat în jurul unei echipe artistice tinere care crede în redefinirea conceptului de *teatru radiofonic*. Primele trei producții ale stagiunii de debut au fost difuzate deja online.

Minunea minunilor este un spectacol care se întâmplă înainte ca tu să-ți dai seama. La suprafață, pare că deconstruiește o dramă de familie prin convorbirile telefonice între un nepot plecat la muncă în Italia, fratele cu care are o relație precară și bunica, cea care încearcă să îl convingă să se întoarcă în țară. În regia Andreei Lucaci, textul lui Alexandru Ivănoiu îți vorbește cu propriile tale cuvinte. Cunoști vocile protagoniștilor pentru că le auzi ecoul în oamenii din jur, iar distanțele dintre ei, fie ele fizice sau nu, sunt distanțele dintre noi toți. Ștefan Iancu, Coca Bloos și Bogdan Tulbure nu sunt doar trei membri ai unei familii care încearcă să găsească un echilibru pe axa România-Italia, ci voci ale nesiguranței, voci care încearcă să ajungă în mod real una la cealaltă, dar care nu reușesc decât să se îndepărteze. La final, amprenta afectiv-auditivă a replicii „*La mine pe mormânt să puneti flori de plastic,*



că și așa n-o să treceți să le udați” îți provoacă aproape impulsiv nevoia de a da telefoane amânate pentru *când o să ai timp* și de a vorbi cu cineva, cu oricine.

Dacă în primul spectacol distanțele fizice erau cauza unei îndepărtări emoționale, în *Camera Albă* distanța nu se mai măsoară în kilometri, ci în pași pe care trebuie să-i faci pentru a te înțelege. Mădălina Stoica construiește *dialogul* dintre o femeie însărcinată și cel care ar putea fi, în viitor, copilul ei. *Cel care ar putea fi*, pentru că existența lui stă sub semnul unei alegeri complicate. Tocmai această alegere, deopotrivă test de responsabilitate și exercițiu de imaginație, este catalizatorul solilocviilor sale. În acest câmp de luptă al gândurilor și al stărilor, ești condus de Victoria Răileanu și de Cabiria Morgenstern. Dar poveștile de tip *stream of consciousness* aduc întotdeauna la suprafață mai multe voci – voci ale sinelui care se contrazice și se ia singur peste picior, care își răspunde și își construiește scenarii de tipul *ce-ar fi dacă*. În regia lui Irisz Kovacs, aceste voci sunt proiectate pe un fundal sonor care susține perfect

ritmul textului, oscilând între liniștea care poate deveni asurzitoare și avalanșa ecourilor fricii și ale nesiguranței.

Happiness, loading. It might take a while de Laura Ivăncioiu, în regia lui Alin Neguțoiu, cel mai nou spectacol Improbabil, propune un registru diferit. Având cea mai numeroasă distribuție (Alexandru Potocean, Istvan Teglaş, Ada Galeș, Sabina Lazăr, Luca Rădulescu), spectacolul prezintă o variantă actualizată a Genezei. Personajele sunt alegorice, iar în universul lor fericirea este cea interzisă. În această distopie (foarte apropiată de realitatea noastră la o privire atentă), s-a demonstrat că orice trăire pozitivă scade cu 30% productivitatea cetățenilor, iar toate memento-urile au fost abandonate în Spațiul Interzis. Dacă Geneva este actualizată, încălcarea interdicției primare rămâne întotdeauna aceeași, atemporală – un act prin care omul demonstrează că poate alege și că alegerea sa înseamnă schimbare. Chiar dacă acest act de sfidare supremă este pedepsit cu moartea, el este și cel care dă speranță – da, „Viața poate fi frumoasă”.

ENG

The Improbable Theater was launched last December, being the first independent audio theater. Its young team members believe in redefining the concept of radio drama. Daria Ancuța writes about their first three productions - *The Wonder of Wonders* (*Minunea minunilor* written by Alexandru Ivănoiu and directed by Andreea Lucaci), *The White Room* (*Camera Albă* written by Mădălina Stoica and directed by Irisz Kovacs) and *Happiness, loading. It might take a while* (written by Laura Ivăncioiu and directed by Alin Neguțoiu).

Ceea ce mă va ține mult timp aproape de spectacolele Teatrului Improbabil este faptul că ele îți dau în același timp senzația de apropiere, dar și o libertate uimitoare – personajele sunt acolo, în imaginația ta.

Și, pentru că dimensiunea audio joacă un rol-cheie în conceptul Teatrului Improbabil, am vrut să descopăr procesul din spatele primelor trei spectacole din perspectiva sound

designerilor care au creat universurile lor sonore – Alexandru Milieș (*Minunea minunilor*), Adrian Picioarea (*Camera albă*), Alexandru Condurat & Alexandru Crăciun (*Happiness, loading. It might take a while*).

Cum a arătat procesul de creație din spatele spectacolului? Care sunt pașii prin care trec ideile până ajung la forma finală?



foto: Matei Bumbuț

A. PICIOREA: Pentru mine, procesul de creație pornește întotdeauna de la text. Citesc textul și am parte de o sesiune de brainstorming creativ împreună cu regizorul. Dezbaterem ideile și hotărâm împreună ce rămâne și ce nu. Apoi, stabilim spațiile în care se petrece acțiunea din text și elementele distincte sonore în fiecare spațiu pentru ca spectatorul să înțeleagă clar unde este plasat.

înregistrărilor, alegerea replicilor finale și așezarea lor în mixaj bucată cu bucată, cu muzica și cu efectele sonore.



foto: Matei Bumbuț

A. MILIEȘ: Procesul începe întotdeauna prin parcurgerea textului de câteva ori și prin notarea momentelor-cheie. Urmează blindajul cu ambianțe, sunete de props, walla și acorduri muzicale sau pedale. Personal, prefer folosirea elementelor proprii și mai puțin ajutorul bibliotecilor de sunet. Odată ce elementele au fost create/înregistrate, totul trebuie sortat, editat și mixat pentru a se asigura omogenitatea spațiului sonor.

În ce mod credeți că universul sonor al unui spectacol Improbabil poate îmbogăți un text și ce impact are acesta asupra modului în care publicul receptează povestea?

A. PICIOREA: Mă bucur mult că ai întrebat asta pentru că încă există o confuzie în privința a ceea ce înseamnă *sound designer*. De multe ori când le spun oamenilor că sunt sound designer, răspunsul lor este „A, deci dai play la muzică”. De fapt, presupune asta doar dacă îți atribui și meseria de sunetist. Ca sound designer trebuie să înțelegi întregul univers artistic pentru a putea crea sunet din nimic, sunet care să te poarte în povestea pe care regizorul o propune. Singurul mediu de redare al unui spectacol Improbabil este cel audio, prin urmare universul sonor este esențial.

Așa cum vedem filmele *50% cu ochii* și *50% cu urechile*, în contextul teatrului Improbabil, marea provocare este de a crea și partea vizuală a spectacolului. Cum oferi spectatorului posibilitatea de a vizualiza ce aude? Aici intervine meșteșugul și creativitatea designerilor de sunet și importanța universului sonor. Dincolo de ambianțele, pedalele de atmosferă și partiturile muzicale create pentru a potența povestea, un element esențial este și calitatea dialogului. Dacă toate aceste elemente sunt bine realizate, atunci consider că spectatorul are parte de o experiență din care cu siguranță va ieși modificat atât rațional, cât și emoțional.

A. CRĂCIUN: Ceea ce pot să spun este că trebuie să existe cumva un echilibru – excesul de efecte, spre exemplu, poate afecta produsul finit mai mult decât lipsa totală a acestora. Pentru o receptare cât mai bună, toate dimensiunile sonore trebuie reglate, echilibrate.

A. MILIEȘ: Atunci când un text nu este citit, ci transpus în mediu sonor, nu mai există aceeași libertate imaginativă



foto: Matei Bumbuț

A. CRĂCIUN: În primul rând, trebuie să existe ideea. Cuiva trebuie să îi placă ideea și să caute o echipă artistică cu care să creeze spectacolul. Practic, înregistrările de la studio reprezintă cea mai importantă repetiție. Și, pentru că am ajuns la studio, intervin eu – reglaje pentru fiecare voce în parte, editarea



foto: Raul Stan

A. CONDURAT: Atunci când lucrez la un proiect, procesul de creație se află în strânsă legătură atât cu cerințele regizorului, cât și cu nevoile actorilor. Fiind la rândul meu actor, cred că pot să înțeleg mai bine nevoile aferente procesului de creație și de aceea las mereu deschis un canal de comunicare cu restul echipei.

ca în cazul lecturii. Cu toate acestea, dimensiunea audio oferă spectatorului ocazia de a se apropia mai mult de personaje. De aceea, contează cum este *condusă* atenția publicului. Ca sound designer, este foarte important cum crezi relația ascultătorului cu povestea prin folosirea asumată a anumitor elemente-cheie care să capteze atenția oamenilor.

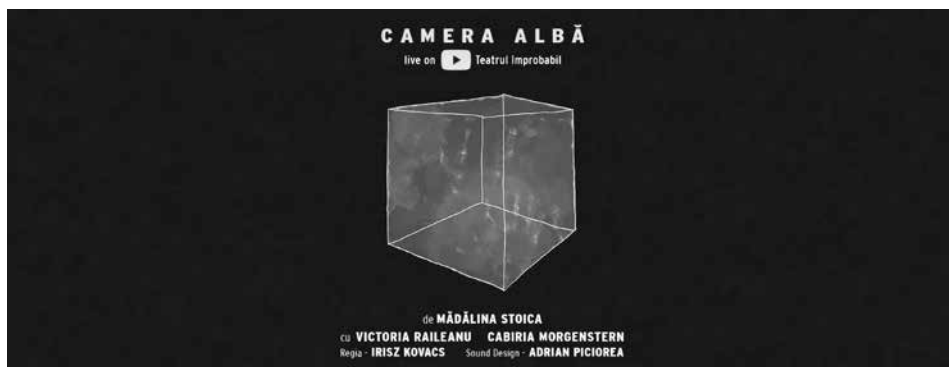
Cum ați lucrat alături de ceilalți membri ai echipei? Cum a arătat o zi de înregistrări?

A. MILIEȘ: Experiența înregistrării a fost cea mai faină parte a proiectului pentru că ne-am putut vedea după o perioadă mai lungă de timp. Am cunoscut oameni talentați, entuziaști și devotați proiectului. Înregistrările au fost făcute în două studii diferite, dar echipa s-a adaptat exemplar. Cred că accidente fericite vor apărea mereu, mai ales când te aștepti mai puțin, fie ele provocate de energia și entuziasmul de început sau de oboseala de final.

A. PICIOREA: Fiecare întâlnire a avut o energie bună. Mădălina Stoica, dincolo de a scrie textul, m-a ajutat foarte mult, făcând asistență în zilele de înregistrare, ceea ce a scurta enorm selecția pentru aranjamentul audio al spectacolului din post-producție. Irisz Kovacs a fost prezentă în timpul înregistrărilor pentru a oferi indicații actorilor. Ne-am consultat inclusiv în noaptea de Anul Nou, pentru editarea ultimelor detalii.

A. CONDURAT: Inițial, am primit un apel de la Alin Neaguțoiu cu care am avut ocazia să lucrez în rezidența *Fresh Start* de anul trecut de la Reactor de creație și experiment, la spectacolul *Restul vieții noastre* în aceeași formulă – el regizor, iar eu pe partea de muzică. Mi-a explicat în detaliu despre ce e vorba și cine e implicat în proiect. M-am bucurat să aflu de participarea Sabinei Lazăr, cu care am lucrat, de asemenea, în rezidența de la Cluj, și a Adei Galeș, care mi-a fost trainer la Ideo Ideis când eram în liceu. Regret că nu am apucat să îi cunosc fizic. Eu am fost la Cluj, lucrând cu Teatrul „Aureliu Manea” Turda și a fost cam greu să mă deplasez la București. Așa că am lucrat remote, de acasă.

A. CRĂCIUN: Ne-am înțeles minunat. Cu Laura Ivăncioiu, autoarea textului, sunt prieten de mai mulți ani, de când făceam



împreună emisiuni la radio. Pentru mine, montajul a fost mai complicat – trebuia să discut în permanență cu Alin Neaguțoiu și am fost nevoiți să o facem în șoaptă, pentru că în camera alăturată se înregistra un alt spectacol. Ni se cerea în permanență să facem liniște, ceea ce pentru mine a fost destul de greu – sunt foarte gălăgios în general și mai ales atunci când lucrez.

Ce a însemnat pentru fiecare dintre voi experiența de sound designer al unui spectacol Improbabil și cu ce sperați să rămână publicul la finalul acestei mini-stagiuni?

A. PICIOREA: Experiența spectacolului *Camera albă* a fost o provocare. Pe lângă faptul că am compus muzica și ambiantele, am fost și inginer de sunet, asigurându-mă că materialul audio cu care lucrăm este înregistrat bine, curat și ușor de prelucrat în post-producție. A fost prima dată când am fost responsabil de sesiunea de înregistrare. A fost o bucurie să lucrez cu Victoria Răileanu și Cabiria Morgenstern. Am învățat multe de la ele din punct de vedere artistic, mai precis din calitatea cu care se ascultau și cu care comunicau la lucru. Consider că fiecare spectacol ar trebui să fie o experiență pentru public. La finalul acestei stagiuni, îmi doresc ca spectatorii să rămână cu minimum un gând, o amintire sau o emoție în urma ascultării spectacolelor.

A. MILIEȘ: Am catalogat participarea mea în cadrul spectacolului ca o experiență plină de emoție, dificilă pe alocuri, dar din care am avut de învățat – lucru pe care mi-l doresc de la fiecare proiect la care particip. În ceea ce privește oamenii care vor urmări munca noastră, sper că am reușit să trezim niște stări

și să tragem câteva semnale de alarmă. *Minunea minunilor* este o poveste cu un mesaj puternic, mascat de momente amuzante, care și-a făcut resimțită emoția în spațiul de lucru și sper că și în sufletele oamenilor. Merită ascultată!

A. CONDURAT: Eu nu mă refer la mine ca la un sound designer, deoarece am împărțit treaba cu Alex Crăciun pe care țin să-l felicit pe calea asta pentru tot ce a făcut – el este sound designerul care s-a ocupat de înregistrări la studio și de aranjat sunetul. Eu nu am studii în această direcție – pur și simplu sunt un actor care s-a nimerit să facă asta din curiozitate, din plăcere, și care a avut șansa de a lucra cu niște oameni mișto. Cred că experiența Teatrului Improbabil face bine multor oameni în perioada asta pentru că propune o alternativă la teatrul clasic. Are foarte mult potențial și sper ca spectatorii, în minutele în care ascultă, să reușească să evadeze în imaginar din confortul propriei case.

A. CRĂCIUN: Spectacolul *Happiness, loading. It might take a while* a fost un început, ceva nou pentru mine. Am făcut multe producții audio de-a lungul timpului, însă niciodată un spectacol de teatru. Îmi place să fac lucruri pentru care nu am reflexe formate. Îmi pare bine că am cunoscut oameni noi cu care sper să mai colaborez în viitor și sunt foarte mândru de produsul finit, de debutul nostru. Sper să se mai schimbe puțin percepția pe care o au românii despre teatrul sonor care, zic eu, ajutat poate și de tehnologie, a evoluat și acum se realizează la alte standarde față de piesele radiofonice pe care le ascultam noi în copilărie.

Mărturii cutremurătoare din realitatea italiană imortalizate pe peliculă

24

Irina WOLF



La Rivolta della Dignità • foto: Armin Smalovic

Este noapte. În Grădina Ghetsimani, Isus și ucenicii săi stau culcați pe pământ, când deodată se apropie o mașină cu farurile aprinse. Se oprește și din ea coboară polițiști îmbrăcați în centuroni romani. Urmează sărutul lui Iuda și arestarea lui Isus. Este una dintre scenele suprealiste din filmul *Nova Evanghelie* a lui Milo Rau. Două epoci se suprapun: cea actuală cu cea a mitului lui Hristos. Lucrarea i-a fost comisionată regizorului elvețian de către orașul Matera pentru 2019, an în care localitatea din sudul Italiei a fost una dintre Capitalele Europene ale Culturii. Tot aici s-au născut în 1964 *Evanghelia după Matei* a lui Pier Paolo Pasolini și în 2004 *Patimile lui Hristos* de Mel Gibson. Încă există locul crucii înfipte în pământ. Tot acolo va urma să fie răstignit și protagonistul lui Milo Rau, camerunezul Yvan Sagnet. Este pentru prima dată că Isus are pielea de culoare închisă.

Vestitul regizor vede în Isus un revoluționar. Yvan Sagnet este întruchiparea ideală a acestui personaj: a lucrat pe plantațiile de roșii din sudul Italiei și de mai mulți ani se luptă să-i mobilizeze pe migranți împotriva structurilor mafioate. Din ce în ce mai

mulți solicitanți de azil sunt angajați pentru munci agricole. Trăiesc în tabere de refugiați, într-o atmosferă dominată de nesiguranță și ilegalitate, amenințați încontinuu cu returnarea. Pentru o zi de muncă pe o plantație de portocale câștigă, de exemplu, treizeci de euro. „Sunt tabere de sclavi”, spune Milo Rau. Faptul că o jumătate de milion de migranți trăiesc în astfel de condiții mizere a fost pentru regizor „cel mai mare șoc din ultimii ani”. Câtă ironie! Matera, Capitală Europeană a Culturii 2019 și „Ierusalimul” cinematografiei mondiale este înconjurat de tabere populate de mii de refugiați din Africa. Unde puteau fi mai vizibile contradicțiile Europei moderne decât aici?

„Nova Evanghelie” se desfășoară în două lumi paralele: prezintă o răscoală adevărată și un film biblic. Milo Rau continuă cu tenacitate ceea ce a început. Lucrările sale nu au la bază piese de teatru sau o dramaturgie clasică. Iar cinematografia pare să i se potrivească mai bine decât teatrul, după cum o dovedesc filmele sale *Procesele de la Moscova* sau *Tribunalul Congo*. *Nova Evanghelie* nu spune o poveste nouă și nici nu rescrie o poveste veche. Adună laolaltă

momente narative precum dialoguri și reconstituiri biblice, ce alternează în mod armonios cu imagini din barăcile de refugiați și scene de *making-of*. Rezultă o formă hibridă originală și emoționantă a documentarului și lungmetrajului. Editoarea de montaj Katja Dringenberg îmbină reușit diferitele niveluri ale filmului într-o operă de artă coerentă deopotrivă din punct de vedere al conținutului și al esteticii. Marea Mediterană reprezintă Iordanul și Marea Galileii. Pe fundalul ei iau naștere imagini aproape fotografice. Migranții care au traversat-o își asumă rolurile lui Isus și ale discipolilor săi. Apostolii sunt deci oameni care critică Cetatea Europeană. Și fundalul sonor joacă un rol semnificativ. „Oratoriul de Paști” de Bach, „Amurgul Zeilor” de Richard Wagner, „Muzica Funebră Masonică” de Mozart, „Stabat Mater” de Pergolesi, muzică elegiacă de Schubert, precum și melodii compuse de Enzo Del Re sunt alese cu mare grijă pentru a obține efectul dorit.

Distribuția cuprinde, ca de obicei la Milo Rau, actori profesioniști și amatori, cetățeni ai orașului și refugiați. Într-o scenă, primarul Materiei explică de ce nu dorește să-l interpreteze pe Pilat din Pont, ci pe Simon din Cirene, cel care îl ajută pe Isus să poarte crucea pe Via Dolorosa. Nu este de mirare că și turiști români care se aflau în 2019 în Capitala Europeană a Culturii alcătuiesc în mare parte „actorii” momentului care îl arată pe Isus intrând în templu. *Nova Evanghelie* trăiește prin carisma și autenticitatea artiștilor săi. Yvan Sagnet este implicat, la propriu, într-o luptă pentru demnitate, o *rivolta della dignità* împotriva exploatarei. În 2017 a primit Ordinul de Merit al Republicii Italiene. Papa Latyr Faye, interpretul lui Petru, este președintele organizației „Casa Sankara – Ghetto Out”. În film, la fel ca în viața de zi cu zi, se luptă pentru drepturile zilierilor, le oferă spații decente de trai și locuri de muncă legale, îi învață să se autogestioneze.

Din distribuție fac parte și Enrique Irazoqui (l-a jucat pe Isus la Pasolini, iar acum este Ioan Botezătorul) și Maia Morgenstern (a fost Maria la Mel Gibson și preia același rol în filmul lui Milo Rau).

Regizorul apare și el pe peliculă atunci când vine vorba de casting-ul amatorilor. Unul dintre candidați afirmă că pentru el ar fi interesant să joace un tortionar. Lovește cu un bici, cu o brutalitate sadică într-un scaun negru. Scena este prea lungă, dar își atinge scopul. Rasismul și sadismul sunt forme deosebit de perfide. Filmul lui Milo Rau nu este doar politic, ci și plin de umanitate, transmite emoții puternice și oferă o analiză excelentă a situației precare a solicitanților de azil din sudul Italiei.

Totul este o groaznică repetiție

Să rămânem în domeniul cinematografului și în Italia, lovită acum de pandemie. În această perioadă, în care teatrele sunt închise pentru public, Teatro Carignano din Torino a realizat filmul documentar *Una Terrible Repetición* (O groaznică repetiție). Titlul amintește de piesa *Casa Bernardei Alba* a lui Federico García Lorca și redă, deopotrivă, ceea ce au trăit interpreții implicați în producția omonimă a Teatrului Stabile di Torino / Teatro Nazionale. Filmul aruncă o privire în culisele spectacolului de teatru în regia lui Leonardo Lidi, care a trebuit să fie oprit la câteva zile după premiera din 20 octombrie 2020. Întrerupt întâi din cauză că singurul actor de sex masculin a fost diagnosticat pozitiv cu Covid, după alte două reprezentații spectacolul nu a mai putut fi jucat pentru că s-au închis teatrele. Lovitura a fost deosebit de grea pentru regizor, care lucrează la acest



Casa Bernardei Alba • foto: Luigi De Palma

proiect de nu mai puțin de opt ani. Lucio Fiorentino, regizorul filmului lansat online în 27 noiembrie, îi urmărește pe Lidi și pe cele șapte interprete în timpul repetițiilor și în momentele de suspendare a spectacolului. Documentarul dă glas gândurilor și sentimentelor artiștilor, oferind privitorului o perspectivă neobișnuită.

Leonardo Lidi face din *Casa Bernardei Alba* un fel de închisoare imaculată. Acțiunea piesei lui García Lorca este plasată într-un spațiu gol, de un alb bolnăvicios, ce amintește de cel din spitalele de psihiatrie. Pe acest fundal ies cu atât mai mult în evidență rochiile negre ale celor șapte femei în doliu. Albul aseptice al scenei se reflectă și în perucile argintii ale Angustiei, Martiriei, Maddalenei, Ameliei, Adelei. Toate seamănă între ele. Singurele excepții sunt servitoarea și Bernarda Alba care are părul lung și roșu. Leonardo Lidi rămâne fidel textului scris în 1936, îl transpune însă în contemporaneitate, vorbind despre dorințele feminine și despre rolul femeii în zilele noastre. Un perete real de sticlă separă scena de public. În acest zid transparent, protagoniste se reflectă și se judecă în același timp. În vârstă de numai treizeci și doi de ani,

Lidi reconfirmă că are o mână de regizor foarte bună. Am avut deja ocazia să îi admir montările pieselor *Strigoii* de Ibsen, *Orașul Mort* de Gabriele D'Annunzio și *Menajeria de Sticlă* de Tennessee Williams. O perucă, un gest, o melodie – tot atâtea detalii prin care scoate în evidență straturi profunde ale pieselor clasice și, mai ales, ale subtextelor lor, transpunându-le scenic într-un mod contemporan. Interesantă este predilecția sa pentru muzica anilor '60: în *Casa Bernardei Alba* actrițele dansează twist. Mai presus de toate însă colaborează de fiecare dată cu un ansamblu actoricesc de excepție.

Spectacolul despre șapte personaje încuiate într-o casă devine metafora perfectă a vremurilor actuale. Camera de filmat conduce privitorul pe scenă și prin sala goală a Teatrului Carignano. În peisajul fantomatic al celui mai frumos teatru torinez, compania se unește pentru a povesti despre acest moment dramatic, despre viața artistului invizibil pentru clasa politică. O mică rază de speranță se întrevede la sfârșitul spectacolului și, totodată, al filmului: sinucigașa Adela nu mai este îmbrăcată în veșminte negre, mortuare, ci într-o rochie de un verde crud ce simbolizează renașterea.

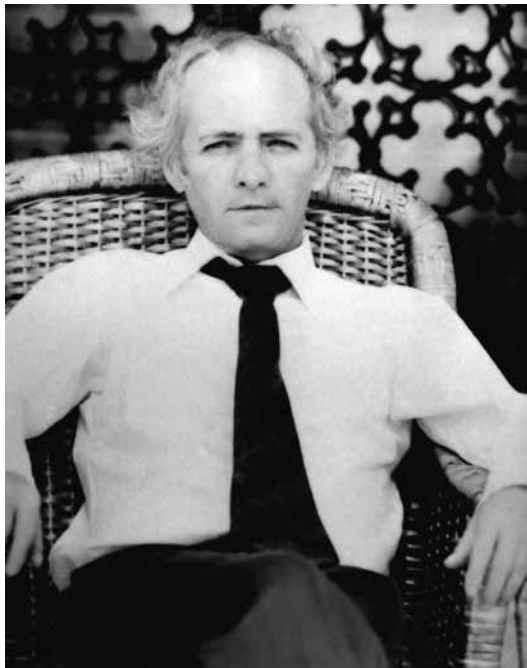
ENG

Irina Wolf writes about the movie *The New Gospel* by Milo Rau, which was commissioned to him by the Italian city Matera in 2019. His works are not based on plays or classical drama, and cinema seems to suit him better than theater, as his films *The Moscow Trials* or *The Congo Tribunal* prove, states Irina Wolf. Another film discussed by the critic is *Una Terrible Repetición* (*A Terrible Repetition*) produced by Teatro Carignano in Torino and directed by Leonardo Lidi.

Ioana Mazilu: „Actualitatea lui Mazilu înseamnă că românii par inapți să tragă învățăminte din istorie”

26

Interviu realizat de Cristina MODREANU



Teodor Mazilu • foto: Arhiva Muzeului Național al Literaturii Române

Pe 11 august 2020, s-au împlinit 90 de ani de la nașterea marelui dramaturg român, Teodor Mazilu, iar pe 18 octombrie s-au împlinit 40 de ani de la moartea sa.

Cu această dublă ocazie, i-am pus câteva întrebări fiicei dramaturgului, Ioana Mazilu, despre Teodor Mazilu și despre posteritatea lui.

Dramaturgul Teodor Mazilu fost mai întâi interzis, apoi jucat în toată țara – cum se raporta el la regimul comunist? Vorbea despre asta sau era mai degrabă apolitic?

Singurul moment în care l-am auzit având o netă remarcă politică, a fost într-o limpede dimineață de vară, într-un taxi (probabil pe drumul lui preferat: Fondul Literar – Athenée Palace – Capșa), în care, pentru un motiv devenit obscur după atâția ani, centrul Bucureștiului era plin de portretele lui Marx și ale lui Lenin. Le privea intens, cu ochii lui de culoarea cerului văratec, și mi-a spus: „Ce cer albastru am fi avut fără ei!” – ceea ce a provocat un foșnet, simultan nedumerit și neliniștit, al șoferului. Cerul era cu adevărat albastru.

În raportul cu regimul comunist, părea să aibă voluptatea jocului de-a șoarecele și pisica – care cere, evident, existența ambelor entități – și în funcție de meteorologia lui intimă, se identifica succesiv cu una din ele. În anii euforici (1977-1980), se simțea evident felina acestui joc, considerând comisiile ce dădeau avalul intrării pieselor în repertoriu sau debile, sau având ordin să ofere supapa râsului unui neam încovoiat de un cotidian posac.

Ca orice ființă profund asaltată de tragic, se refugia sub scutul larg al frivolității, spunând cu mândrie: „În perioada în care am fost interzis, m-au întreținut femeile”. Când vreau, pentru confortul meu propriu, să imaginez o viață a lui Mazilu mai puțin patetică decât cea

pe care o cunosc, mă străduiesc să sper în adevărul acestei fraze...

Cum s-a poziționat și cum a comentat interzicerea spectacolului cu piesa lui Proștii sub clar de lună, spectacol regizat în premieră la Bulandra, în 1963, de Lucian Pintilie?

Nu am acces decât la comentarii tardive... Dar mi-a a povestit, la una din mesele Mogoșoaiei, adevărate confesionale laice, că după interzicerea spectacolului, Securitatea le-a oferit, lui și lui Pintilie, pașapoarte și vize pentru plecarea din țară, spunându-le că « dincolo » va trăi mai bine... Și el ar fi răspuns: „Dom’le, eu nu sînt manichiuristă, să mă duc unde se trăiește mai bine. Sunt scriitor”. Această frază, mai bine zis această poziționare, i-a fost cariatidă în multe furtuni și seisme...

ENG

The year 2020 marked the 90th anniversary since the birth of the great Romanian playwright, Teodor Mazilu, and the 40th commemoration of his death. On this double occasion, Cristina Modreanu asked the playwright’s daughter, Ioana Mazilu, some questions about the playwright and his work. Ioana Mazilu’s greatest wish for Teodor Mazilu’s posterity is that his works get republished. She believes these works are still relevant and the rest will come naturally.

A acceptat fără șovăială, aș zice chiar cu o feroce veselie, contradicția dintre abundența drepturilor de autor și interzicerea dreptului de a avea mașină de scris, buletin de București (deci casă), automobil, imolând frenetic mari sume de bani pe altarele efemerului, singurele ce-i erau îngăduite.

În dosarele multor oameni de teatru români de la Securitate apar rapoarte despre subversivitatea pieselor lui, întocmite de sursele Securității și/sau de cenzori. Cât de conștient era dramaturgul de această supraveghere?

După articolul lui Dinu Săraru, în 1963, care cerea interzicerea spectacolului cu piesa *Proștii sub clar de lună*, Mazilu a fost exclus din Uniunea Scriitorilor. Mi-a povestit că, unul după altul, prieteni din Uniune i-au bătut la ușă, în seara ce precedea ședința de excludere. Să-și ceară preventiv iertare, să explice de ce vor vota excluderea: pentru că vor să plece la mare, în excursii, vor aprobare pentru mașină de scris, automobil sau mărire de spațiu... Mazilu își amintea cu drag de Eugen Mandric, care, venit cu o damigeană de vin, i-a spus: „Bătrîne, n-am venit să-mi cer iertare. Am venit să bem”. Bineînțeles, a doua zi a votat precum ceilalți. Deci îl putem deduce dureros de conștient... Și de indulgent.

Piesele lui Mazilu, care critică o umanitate roasă de oportunism și avariție, animată numai de verbul „a avea”, nu și de „a fi” sunt actuale și astăzi. Ce spune asta despre societatea românească?

Ne-am putea refugia în Ecclesiastul: „Nimic nou sub soare...”, fie el și mioritic. Sau poate această actualitate subliniază o caracteristică a românilor, care par inapți să tragă învățăminte din istorie...



Mobilă și Durere, de Teodor Mazilu, direcția de scenă Victor Ioan Frunză • foto: Grand

Trăind și trăit într-o epocă „înghețată” istoric, Mazilu nu credea în variabilitatea de fond a umanului. Apolonia ar putea fi Antigona... Lordache Falstaff... pojghița ce ne separă și diferențiază de generațiile trecute e infimă...dar cum Mazilu nu mai e – într-o susținere sau contrazicere – nu vreau să avansez prea mult, și fără el, pe această potecă speculativă.

Spuneați într-un interviu că Mazilu credea că nu și-a găsit regizorul, cu excepția lui Pintilie. Ce spectacole reușite ați văzut cu piesele lui Mazilu în ultimii ani și de cine erau semnate?

Pentru a reechilibra această afirmație, Mazilu a încercat să-și regizeze propriile piese, și în fața dezastrului ce îl colțea, s-a întors, pocăit și plin de umilință, la umbra protectoare a regizorilor. Păstrând o evanescentă aură de neîmplinire vorbind de spectacolele lui. Dar nu știm la ce nivel dureros de exigență se ridica, probabil, privirea lui. Am avut de câteva ori, la spectacolele lui Aureliu Manea, Nae Caranfil, Victor Ioan Frunză, senzația de a mă reîntîlni cu incandescența salutară, aproape igienică, a spiritului mazilian.

Ce v-ați dori pentru posteritatea scriitorului Teodor Mazilu? Cum ar putea să fie el mai prezent pentru generațiile actuale?

Nimic mai simplu: să fie reeditat. Restul drumului, am încredere, se va face firesc, precum firească e înflorirea copacului după sădire. Vara trecută, pe o terasă în Herăstrău, un tânăr domn temeinic sprijinit pe o halbă, îi spune comeseanului: Bine zicea ăla de l-am văzut ieri la televizor: „Ce noapte frumoasă și ce bani puțini”. I-am revăzut, pe Cotescu și Mazilu, în complicitatea lor zîmbitoare, din nou vii, timp de o replică.



Ioana Mazilu • foto: Arhiva personală

Aplauzele s-au stins, cortina cade și sala e goală: „Am murit puțin. Am mai murit puțin...”

28

Daria ANCUȚA



foto: Arhiva Teatrul Mic

Sud-Vest – „Am trăit foarte intens, iar această viață m-a ajutat să exist ca actor.”

Deși născut în București, Ștefan Lordache își petrece anii copilăriei la Calafat, în județul Dolj, alături de bunicii materni care joacă un rol important în creșterea și în formarea lui. Cartierul Rahova, în care se mută alături de părinții săi, îl marchează profund, universul acestuia apărând deseori în istoriile pe care Ștefan Lordache le evocă nostalgic. Intrarea sa la Institutul de Artă Teatrală și Cinematografică „Ion Luca Caragiale” din București se produce după ce nu reușește să promoveze examenul de admitere la Facultatea de Medicină, însă lumea ale cărei porți i se deschid devine un lucru pe care, în cuvintele sale, ajunge să îl „divinizeze”.

Cum începi să vorbești despre cei pe care istoria îi numește marii actori ai scenei românești? Cum poți cuprinde în cuvinte personalități și cariere atât de complexe, impregnate adesea în discursul public cu tușe aproape mitologice? Cum mă pot apropia eu, spectatorul tânăr, născut prea târziu pentru a cunoaște marile roluri care și-au lăsat definitiv amprenta asupra teatrului românesc, despre actorii care au construit aceste personaje?

Pentru a veni în ajutorul generațiilor tinere dornice să pătrundă în lumea personalităților marcante ale culturii române, Arhiva TVR pune la dispoziția spectatorilor filme documentare realizate în coproducție

cu parteneri din România sau din străinătate. Pe 3 februarie 2021, actorul Ștefan Lordache ar fi împlinit 80 de ani. Cu această ocazie, Televiziunea Română îi dedică online documentarul Hobby-ul meu este viața (r. Șerban Marinescu), un portret-colaj al actorului, format din interviuri și secvențe din filmele în care acesta a jucat.

A vorbi despre un actor ale cărui mari roluri au cunoscut aplauzele publicului înainte ca eu să mă fi născut este, cu siguranță, intimidant. Având însă cele 75 de minute de documentar ca busolă, am explorat coordonatele care definesc universul actorului Ștefan Lordache.

Sud-Est – „Am născut vreo 40-50-60 de personaje – oameni care-au ieșit din mine, din trupul ăsta, din capul ăsta, din inima asta și din sângele meu”

În facultate, se familiarizează cu metoda stanslavskiană pe care o va aplica de-a lungul carierei sale în construcția tuturor personajelor. Munca individuală a actorului pus față în față cu personajul este pentru Ștefan Lordache la fel de importantă ca munca la scenă alături de regizor – „Este o muncă chinuitoare de grea și plină de satisfacții. E grea, pentru că instrumentul spectacolului este sufletul omului, este trupul omului. (...) Când primesc un rol (...) din clipa aceea merg cu personajul pe stradă, fără să-mi dau seama (...) mă gândesc tot timpul la omul care mi

s-a încredințat spre a-l interpreta.”¹

O particularitate a rolurilor pe care Ștefan Lordache le compune pe marile scene bucureștene (Teatrul „Constantin I. Nottara”, Teatrul Mic, Teatrul Național „Ion Luca Caragiale”) este naturalitatea, simplitatea cu care actorul pare că intră „în pielea” personajelor marcate de conflicte interioare puternice. Ceea ce naște „Paradoxul Ștefan Lordache” este faptul că el însuși neagă în numeroase interviuri ideea că harul este singurul instrument al actorului. În spatele fiecărui rol care i-a adus succes atât în fața criticii, cât și a publicului – Raskolnikov în *Crimă și pedeapsă* de F.M. Dostoievski (r. Sanda Manu), Hamlet în *Hamlet* de William Shakespeare (r. Dinu Cernescu), Richard

¹ Andrei Băleanu, *Doina Dragnea, Actorul în căutarea personajului*, Editura Meridian, București, 1981, p. 122



Ștefan Iordache cu Sanda Toma • foto: Arhiva Teatrul Mic

Duce de Gloucester în *Richard al III-lea* și Titus Andronicus în *Titus Andronicus* de William Shakespeare (r. Silviu Purcărete) – se află un proces riguros de șlefuire și de rafinare a mijloacelor artistice ale actorului. Simplitatea este, de fapt, dublată de muncă și de rigoare.

În conștiința sa, tipologiile umane cu care se ciocnește la diferite vârste și întâmplările cotidiene, aparent banale, devin elemente cu care construiește universul personajelor pe care urmează să le aducă pe scenă. Crede cu tărie că, înainte de a crea, trebuie să trăiești.

Nord-Vest – „Dacă ai imaginea unei oglinzi sparte în mii de cioburi pe care le lipești ca să recreezi oglinda – acela-i actorul.”

Recunoaște cu candoare că actorul reprezintă întotdeauna suma *întâlnirilor* sale. Amintind impactul pe care

întâlniri precum cea cu regizorul George Rafael sau lucrul în facultate alături de Dinu Negreanu l-au avut asupra formării sale, mărturisește că fiecare om care „i-a călcat destinul” l-a influențat și l-a transformat ireversibil.

Pentru Ștefan Iordache, capacitatea unei echipe artistice de a funcționa ca un tot omogen stă la baza reușitei sau a eșecului acelei montări – „Trebuie să știi cum să răspunzi partenerului tău de joc, care, într-un fel, devine partenerul tău de viață. Dacă partenerul nu-ți răspunde sincer (...) riști să devii fals, riști să minți publicul și asta e foarte grav”².

Fără a afișa o falsă mască a modestiei, recunoaște că este conștient de poziția sa în istoria teatrului românesc.

2. Andrei Băleanu, Doina Dragnea, *Actorul în căutarea personajului*, Editura Meridian, București, 1981, p. 123. Pentru mai multe despre Ștefan Iordache vezi și portretul despre actor din *Dicționarul multimedia al teatrului românesc* www.dmtr.ro

Însă cu adevărat importantă este responsabilitatea pe care Ștefan Iordache o înțelege și o percepe ca parte esențială a meseriei de actor. Pentru el, a fi un făuritor de lumi pe cât de veridice pe atât de imagine vine cu o responsabilitate uriașă față de public, față de societate și față de sine. Trăiește această responsabilitate aproape visceral de-a lungul întregii sale vieți.

Deși este considerat a fi unul dintre cei mai prolifici actori români, fiind distribuit atât pe scenă (în roluri importante ale dramaturgiei universale, în spectacole de teatru politic, în musical-uri), cât și în filme, o constantă a carierei lui Ștefan Iordache a fost aspirația permanentă spre perfecțiune – o perfecțiune spre care tindea deși o știa imposibil de atins. Această atracție a inaccesibilului declanșează confesiunea actorului din primele cadre ale documentarului – acel „mă detest” asumat drept condiție absolută a artistului.

ENG

The National Romanian Television, TVR, presented the documentary *My hobby is life (Hobby-ul meu este viața)*, a collage of interviews with famous Romanian actor Ștefan Iordache and film sequences in which he played. The documentary allowed Daria Ancuța, a young millennial, to enter the artistic world she only heard and read of. She encourages initiatives such as the one of TVR, that allow young people to learn more about the past artistic world which is often very praised but rarely discussed in depth.



Ștefan Iordache cu Victoria Cociaș • foto: Arhiva Teatrul Mic

Nord-Est – „Trebuie să-ți aduci aminte tot timpul că ești om.”

Credința, nu una afișată ostentativ, ci o credință care îl ține cu picioarele pe pământ reprezintă pentru Ștefan Iordache un memento al limitărilor omului pe care nu le sfidează, ci le înțelege și le acceptă. O credință sinceră și asumată pare că îi conduce fiecare pas, actorul fiind un adept al ideii că pe lângă muncă și talent, în actorie ai întotdeauna nevoie și de noroc. Ceea ce îi oferă stabilitate și liniște în viața personală este căsnicia cu Mihaela Tonitza-Iordache, ea fiind cea care vine cu ideea realizării documentarului în memoria soțului său – un omagiu adus actorului, dar mai ales omului care repeta neobosit „Îmi place să trăiesc. Îmi place viața teribil.”

Am auzit adesea expresia „astăzi nu se mai face teatru ca atunci”, în care *Atunci* capătă rezonanțele unui *illo tempore* complet inaccesibil generațiilor tinere – un timp al gloriei scenice depline, al titanilor teatrului. Observațiile de genul acesta sunt lame cu două tăișuri. Pe de o parte, ele contribuie la accentuarea prăpastiei dintre generații, anulând complet orice formă de dialog intergenerațional. Pe de altă parte, conferă un aer „de neatins” figurilor marcante ale scenei românești, percepute drept intimidante de către tineri și, în consecință, ignorate. Însă prin intermediul documentarului, am înțeles că o încercare de demitizare a unor figuri incontestabil importante ale

scenei românești ne pune față în față, mai presus de orice, cu oameni care devin brusc accesibili atunci când sunt coborâți de pe pedestal (pe care, îndrăznesc să cred că nici măcar nu și-l doreau). Aici intervine importanța arhivelor. Acestea pot contribui activ la o apropiere organică între generații. Totuși, atâta vreme cât materialele de arhivă nu sunt valorificate prin proiecte atractive destinate tinerilor, ușile către trecut riscă să rămână închise.

Modul în care actorii generațiilor trecute gândeau și construiau personaje reprezintă, fără îndoială, o piesă esențială în puzzle-ul istoriei teatrului românesc. O privire înapoi nu ar reprezenta întoarcerea la valori considerate demodate, ci asimilarea și acceptarea acestor valori ca rampă pentru tot ceea ce poate construi *noul*. Însă pentru ca această asimilare să se producă, avem nevoie de mijloace care să o faciliteze, de inițiative asemănătoare celei a Televiziunii Române. Doar prin demistificarea unor vremuri aparent inaccesibile tinerilor și prin înțelegerea lor corectă, vom putea micșora distanțele intergeneraționale din teatrul românesc.

Pentru mai multe despre Ștefan Iordache accesează Dicționarul multimedia al teatrului românesc:

www.dmtr.ro



Când Barbie are inima frântă și Hello Kitty vrea să muște

Cristina MODREANU

31

Dacă ne uităm la partea plină a paharului, pandemia COVID-19, care a pus lumea întreagă „on-hold”, a produs și efecte benefice. În lumea artistică, oprită din ritmul ei obișnuit „producție-repetiții-premieră și repeat”, asta a însemnat oprirea motoarelor, liniște, reflecție, privire din alt unghi. Rezultat: creativitate. Proiecte inedite, atipice, surprinzătoare, ieșind din rând. Ca Barbie cu inima frântă și Hello Kitty care mușcă – ipostaze ale unei feminități care contrariază și surprinde prin onestitatea unei confesiuni neașteptate. Proiectul cu titlul „Nu e ca și cum Barbie nu ar avea inima frântă și Hello Kitty nu ar mușca”/ „It’s not like Barbie doesn’t have a broken heart and Hello Kitty doesn’t bite” creat de scenografa Cristina Milea sub umbrela ei, „șarlatan.ro” este expresia creativității post-pandemice, un impuls de a aborda costumul dintr-o perspectivă complet nouă, în care el singur reprezintă spectacolul, în absența scenei și a semnelor complementare. Încredințat spre „performare” unei actrițe-creatoare, costumul primește semnificații multiple, prin atitudinea, gesturile și expresia interpretei, care duce astfel cu ea nu un text, ci un manifest. Un manifest feminist, s-ar putea completa, fiindcă Ioana Bugarin personifică în cadrul acestui proiect două personaje mai populare astăzi decât –probabil– orice personaj feminin din teatru, două ipostaze care își pun

puternic amprenta asupra noilor generații, direcționându-le și impregnându-le subconștientul cu efecte de durată. Fie că e vorba despre celebra păpușă Barbie, personificând perfecțiunea fizică feminină, la care fetițele încep să aspire în lumea occidentală încă dinainte de a vorbi, fie că e vorba despre celebrul personaj japonez, pisicuța albă cu fundă roșie și fără gură, cum îi stă bine unei prezențe feminine, cele două tipologii aveau mare nevoie de reinterpretare, de chestionare, de contestare și de punere într-o nouă ramă, o ramă contemporană care să scoată la iveală pericolul standardizării pe care ele îl reprezintă.

„It’s not like Barbie doesn’t have a broken heart and Hello Kitty doesn’t bite” e pentru fetele care se revoltă împotriva propriei copilării conformiste sau pentru mamele care se gândeau deja să nu mai cumpere aceleași păpuși și aceleași tricouri, dar nu știau cum să facă asta. E spectacolul lor, după care nimic nu mai poate fi la fel. Așa cum nimic nu va mai fi la fel după ceea ce lumea a trăit în ultimul an. Altfel, care ar fi sensul?

Cristina Milea a absolvit secția de scenografie a Universității de Arte în 2008 și are un masterat în Recycling/Up-cycling Art. Creațiile ei din teatru

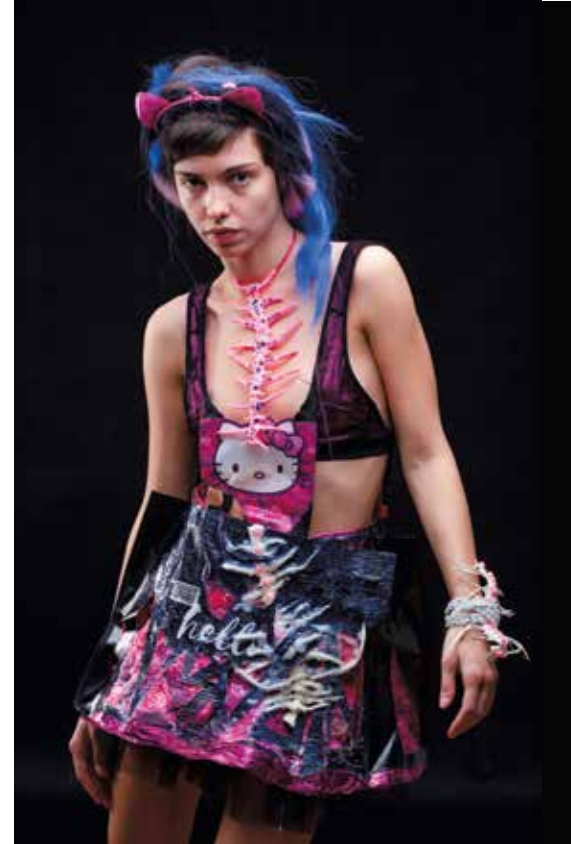


foto: Bogdan Catargiu

au fost observate încă de la absolvire, pentru ca în 2020 să primească Premiul UNITER pentru cea mai bună scenografie.

Ioana Bugarin a studiat la Royal Academy of Dramatic Art din Londra în 2015-2016 și a obținut în 2019 o licență în actorie de la Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică „I.L. Caragiale”, București. Ioana a jucat în spectacolul de succes *Itinerarii, într-o*

ENG

The pandemic has its perks in the cultural industry. The long-term restrictions make the directors and actors adapt and use their creativity more. The scenographer Cristina Milea created *It's not like Barbie doesn't have a broken heart and Hello Kitty doesn't bite*, in which the costume gains a new perspective and it becomes the performance. The costume receives multiple meanings through the gestures, attitude and expression of the actress Ioana Bugarin, and thanks to the recyclable materials used to create it. It tells a story on the edge between theatre, fashion, photography and ecology.



Ioana Bugarin și Cristina Milea • foto: Bogdan Catargiu

zi lumea se va schimba, regia Eugen Jebeleanu, text Yann Verburgh, produs de ARCUB București și Cie de Ogres Franța, produs în 2019 cu prilejul sezonului România - Franța. Din 2019 este actriță angajată la Teatrul Odeon unde a jucat rolurile Ana în *Kilometrul Zero* de Saviana Stănescu, regia Andrei Măjeri, Doamna doctor în *Persona* de Ingmar Bergmar, regia Radu Nica, Ofelia în *Hamlet* de William Shakespeare, regia Dragoș Galgoțiu și Lucia / Rosalie / Nina în *Casanova*, după memoriile lui J. Casanova de Seingalt, regia Dragoș Galgoțiu. A interpretat roluri în filme de Radu Gabrea, Nae Caranfil, Dragoș Buliga, Stere Gulea, Ruxandra Ghițescu, Bogdan George Apetri și Bogdan Th. Olteanu, precum și într-o serie de scurtmetraje.

În 2020 Cristina Milea a lansat site-ul sarlatan.ro, sub semnul căruia a realizat mai multe proiecte artistice având la bază conceptul de Up-cycling Art. Motivația? „Mi-am dezvoltat unele dintre „obsesiile” mele artistice, fiecare urmată de o lungă perioadă de cercetare: distrugerea pe care o provoacă apele resturile din plastic și cât de ușor uităm de relația noastră cu natura, consumând „noi produse de plastic”. După 12 ani de experiență națională și internațională de lucru în echipă pentru teatru, dans, performance, producții de film, mi-am recunoscut propriile nevoi artistice, de descoperire de noi forme de expresie, anume transformarea trecutului în viitor prin tehnici experimentale de Upcycling. Am învățat să reciclez pe parcursul întregii mele cariere, cu

mult înainte să aflu ce înseamnă exact Upcycling. Ca rezultat, am creat anul trecut un brand-manifest, ȘARLATAN”, spune Cristina Milea. Proiectele *Fragile*, costum-instalație realizat din zahăr, *The Time keeper*, costum-instalație din ceară de lumânări, *This is my church. My beliefs are inside*, costum și decor instalație din materiale reciclabile, și altele, printre care și cel pe care l-am ales pentru coperta Scena.ro 51, pot fi admirate pe site-ul

www.sarlatan.ro



Manifestul ȘARLATAN este unul profund contemporan: „Această platformă a devenit o mișcare pentru atragerea atenției publice prin folosirea experimentelor de Upcycling, la care sunt invitați mulți artiști curioși. Intenția noastră este să „rupem” stereotipuri prin artă și să devenim o mică parte dintr-un tablou mai mare, având șansa de a schimba ceva într-un sistem cultural distrus, fără „cenzură”. Căutăm oportunități de a înțelege nivelul de toxicitate din viața noastră zilnică, cauzat de manipulare, produse fake, știri false și să „încărcăm” toate acestea în costume-sculpturi”. (C.M.)

echipa pentru lucrarea: “Nu e ca și cum Barbie nu ar avea inima frântă și Hello Kitty nu ar mușca”/ „It’s not like Barbie doesn’t have a broken heart and Hello Kitty doesn’t bite” sub umbrela sarlatan.ro: costume: Cristina Milea// photo: Bogdan Catargiu @bcatargiu// performer/actrița: Ioana Bugarin @bugarin// make-up: Valentina Oprescu @valentinaoprescu// incaltaminte Hello Kitty: Razvan Chendrean (butafor) @razvanconcept

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>



Rostra

Marian POPESCU

34



Azi se întâmplă foarte rar să vorbești în public, în aer liber, urcat pe o scenă. Ca odinioară, precum în Roma antică, de pildă. Evoluțiile societăților, noile tehnologii, rețelele sociale și altele au favorizat înlocuirea unui vechi obicei, a unei tradiții, care avea și conotații politice, civice, cu discursul vorbit în fața unei camere de luat vederi și receptat de pe un ecran.

Participarea publică la discursul în aer liber era, vizual, marcată de o chestiune de perspectivă: vorbitorul era obligatoriu să fie văzut *ca să fie auzit*. Și pentru asta, se urca pe o « scenă » construită, înălțată special astfel încât să fie văzut de toți și auzit de cât mai mulți.

În Roma, scena se numea *rostra* (pl. *rostrum*). E interesant cum a fost folosit acest cuvânt. Originar, *rostra* e ciocul unei corăbii. În bătăliile navale, cel care se arunca primul în bătălie cu o corabie primea o *rostra* aurită drept premiu. Platforma vorbitorilor în Roma a fost inaugurată de Iulius Cezar și a fost împodobită, pe laterale, cu aceste *rostrum*. Sensului de victorie navală, i se adaugă acum ceva mai complex: fiind destinată vorbirii în Forum, platforma cu acele *rostrum* atașate nu era numai

celebrarea victoriei, ci și însemnătatea celui care vorbea. Roma, înainte de secolul 4 î.C. nu era vestită pentru forța sa navală. Câștigarea, însă, a unei bătălii importante în 338 î.C. schimbă lucrurile, de unde și cele șase « trofee », *ciocurile* (partea din față a proei corăbiilor), care au fost tăiate și aduse în Forum, la Roma, pentru a decora *rostrum*-ul, podiumul. Sfârșitul Republicii romane are legătură cu subiectul nostru. Asasinarea, la ordin, a celebrului orator Cicero, marchează, de fapt, sfârșitul epocii republicane. Soldații-călăi îi taie capul, mâinile și le aduc imperatorului Antonius drept « probe » pe care acesta le transformă în trofee, ordonând expunerea lor în *rostrum*. M-a frapat această coincidență: sfârșitul vorbirii libere în Forum, prinuciderea celui mai strălucit vorbitor în public și expunerea „trofeelor” pe platforma, pe podiumul unde, adesea, Cicero oratorul, magistratul, entuziasmasemulțimile. Interesantă e și originea numelui, presupus a veni din latinescul „cicer” (năut) explicat prin faptul că un strămoș avea o despicătură în nas de unde ieșea, cum la năut, un „clonț”, un cioc!

Rostrum intră în limba engleză pe la jumătatea secolului 16 și este folosit și azi, în lumea noilor tehnologii, când e vorba de platforma pe care e instalată camera de luat vederi („a rostrum camera”) sau de podiumul folosit în împrejurări, ceremonii oficiale („Joe Biden will approach the rostrum tomorrow.”)

Nevoia de a fi văzut pentru a fi mai bine auzit e explicabilă și prin legile de emisie și propagare ale sunetului. Sunetul se propagă mai greu, e deformat sau obstaculat atunci când vorbitorul e la aceeași înălțime cu publicul, în spații deschise. Surd

când văd licența, obișnuită, în filmele istorice, în secvențele unde eroul vorbește de jos armiei, soldaților, înșirați pe zeci, sute de metri. Când e pe cal, lucrurile se schimbă, desigur.

Astăzi, în locurile publice cele mai cunoscute, piața, de regulă, la mitinguri, vorbitorii au nevoie neapărat de un podium, o tribună, o platformă, e bine și un balcon, pentru a fi văzuți, dar și de instalație de sunet pentru a fi mai bine auziți. De multe ori, participând și eu la unele am văzut acest lucru: participanți care, fiind în piață când vorbitorul începe discursul, dacă acesta se transmite în direct de către vreo televiziune, se uită pe internet la transmisie sau produc propriile filmări transmise în rețele de socializare. Transmisia unei vorbiri la un miting e complicată: o singură cameră de luat vederi nu produce o transmisie de bună calitate. Participanții *vor să vadă* – și atunci prim-planul vorbitorului e aur curat – dacă nu pot auzi mai bine. Foarte rar am văzut participanți care au căști pentru a beneficia de izolarea de rumoare atunci când văd transmisia în direct a acțiunii la care participă.

Văzând adesea, la noi, discursuri ale politicianilor, mai ales, în aer liber, în spații publice, înainte de pandemie, am fost frapat de totala lor lipsă de pregătire: ei/ele nu știu că atunci când te urci pe un podium, vizibilitatea îți cere o atitudine corporală specială, iar vorbirea la un microfon, nu mai spun de portavoce, în aceste condiții cere, la fel, o pregătire. Iar să convingi, să entuziasmezi o mulțime, da, asta e o probă de foc. O *rostra*, în fața Parlamentului, ar putea să îi/le ajute. Eventual. Pentru a se pregăti, admitând că își cunosc bine *rolul*. Ca orice actor. Bun.

ENG

Marian Popescu writes about the outdoor public speeches in Ancient Rome, when there were speakers who knew how to attract attention. Nowadays, the technology replaced the outdoor speeches with televised/recorded/streamed speeches. When politicians or other speakers rarely get to address the public, one can easily see that they don't master the art of oratory which takes into account postures, tone and how to handle a microphone. The real stage only makes the lack of training more visible.

Covida dell'Arte sau marele teatru al epidemiei

Mirella PATUREAU

35



Este oare epoca pe care o trăim, sau drama spectacolului vibrant, o dramă fără precedent? La prima vedere, niciodată pînă acum teatrul nu a cunoscut o asemenea punere la index. Să fie o consolare dacă ne reamintim zbuciumata epocă elizabethană în Anglia bîntuită de epidemii, cînd s-au închis teatrele pentru o vreme, în 1564, anul nașterii lui Shakespeare, și tot secolul următor cînd epidemiile sunt recurente și teatrele londoneze închise ani de zile? La asta se aude restricțiile religioase, în Anglia, Puritanii închid teatrele între 1642 și 1660. Dar de fiecare dată teatrele au supraviețuit și sunt semne că vor reveni și de data aceasta. Altfel dar mereu aceleași. E replica Prințului Salina din *Ghepardul* lui Lampedusa, e nevoie ca totul să se schimbe, pentru ca totul să rămînă la fel... Poate și pentru că în zilele noastre, în societățile noastre dominant laice, teatrul rămîne unul din locurile privilegiate unde ne putem regăsim fizic și unde putem trăi împreună o experiență intelectuală și spirituală, sau pur și simplu recreativă.

Unde ne situăm în confruntarea cu ciuma, sau moarte versus artă?

În 1934, *La Nouvelle Revue Française* publică un text de Antonin Artaud, „Le Théâtre et la Peste”, în care stabilește un straniu paralelism între teatru și ciumă.: „Teatrul ca și ciuma este o criză care se încheie prin moarte sau vindecare... teatrul invită spiritul la un

delir care-i exaltă energiile; și putem vedea în încheiere că din punct de vedere uman, acțiunea teatrului ca și cea a ciumei e binefăcătoare, căci îi împinge pe oameni să se vadă așa cum sunt.” E o observație sau o nuanță aici care ne interesează direct. Pleacă de la celebra ciumă ce a devastat Marsilia în 1720, revine la ciuma din Florența care a dat naștere poveștilor *Decameronului* lui Boccaccio și adaugă că istoria, cărțile sfinte, printre care Biblia, vechi tratate medicale au reținut mai puțin trăsăturile morbide cît impresia demoralizantă pe care molima a lăsat-o în spirite. Revine apoi, într-un alt text celebru: „Cel mai urgent nu mi se pare atîta să apărăm o cultură a cărei existență nu a salvat niciodată un om de grija de a trăi mai bine și de a-i fi foame, cît de a extrage din ceea ce numim cultură idei a căror formă vie este identică cu cele ale foamei.”¹

În realitate, teatrul și pandemia, nu sunt la prima confruntare. Fără ciuma din cetatea Tebei, Œdipe nu și-ar fi descoperit paricidul și nu și-ar fi pierdut tronul, iar Romeo și Julieta ar fi trăit fericiți împreună. E provocarea lansată de un spectacol parizian, *Marele teatru al epidemiei, După Sofocle, Camus, Claudel, Ionesco, Artaud, Shakespeare, etc.*

1. Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, « Préface. Le théâtre et la culture », Gallimard, Paris, 1964, p. 9.

conceput de Christophe Barbier², la Théâtre de Poche Montparnasse. Astfel, fără ciumă, Albert Camus ar fi fost mai puțin convingător vorbind despre totalitarism sau Eugen Ionesco despre condiția umană. De fapt, dacă teatrul și epidemiile au mers adesea împreună, cu frații lor ocazionali, războaiele și catastrofele, perechea nu funcționează întotdeauna la unison. Mai precauți, romanii decretau, *inter arma, silent musae*, în vreme de război, muzele păstrează tăcerea. Dar și aici se discută... despre ce război e vorba, căci teatrul a luat parte dintotdeauna la viața cetății.

2. Christophe Barbier născut în 1967, pasionat de teatru și de politică, jurnalist de profesie. A condus săptămînalul *L'Express* între 2006 și 2016, actual editorialist la BFM TV. Elev la ENS (Ecole Normale Supérieure) conduce trupa de teatru și crează o companie de teatru de foști normalieni, *Le Théâtre de l'Archicube*. În afară de eseuri politice, scrie piese de teatru, printre care *La guerre d'Elysée n'aura pas lieu*, *Le Cabaret Mai 68* și mai ales un *Dictionnaire amoureux du théâtre*, 2015, memoriile în dezordine ale unui actor amator și ale unui spectator profesionist.

ENG

Mirella Patureau writes in her article *Covida dell'Arte or the great theater of the pandemic* about the relationship between theater and hard times like pandemics and wars. The pest, wars and other calamities inspired writers and playwrights throughout history. She discusses two performances produced at Théâtre de Poche Montparnasse *The Great Theater of the pandemic after Sofocle, Camus, Claudel, Ionesco, Artaud, Shakespeare, etc* and *The Bohemian Plowman (Le Laboureur de Bohème)* directed by Marcel Bozonnet.

Epidemia ca metaforă, virusul ca mesager al divinității

Spectacolul lui Christophe Barbier e plasat sub semnul lui Antonin Artaud: „Teatrul ca și ciurma, dezleagă conflicte, degajă forțe, declanșează posibilități, și dacă aceste posibilități și forțe sunt sumbre, este greșea nu a ciurmei, sau a teatrului, ci a vieții. Ca și ciurma, teatrul e menit să golească colectiv abcese.” (citatele sunt din dosarul de presă al spectacolului.)

E tulburător faptul că un spectacol în turneu la Paris din iarna imediat premergătoare actualei pandemii, a fost *Bajazet după Racine cu fragmente din Artaud*, pus în scenă de Frank Castorf. Și multe dintre textele de acum antologice mai vechi, sau apropiate, par scrise astăzi. Autorii spectacolului subliniază:

„Deciziile și ezităările guvernanților, egoisme și altruisme, lașități și acte curajoase, pare că nimic nu s-a schimbat de la Sofocle pînă la Albert Camus, de la Shakespeare la Claudel.” Auzim în aceste texte fraze care ar fi putut fi spuse de miniștri, de medici sau de bolnavi în recente perioade de carantină.

De pildă, cazul cu *Jocuri de masacruri* de Eugen Ionesco, unul din textele cheie ale acestui montaj, e revelator. Cinci ani separă *Setea și foamea* și *Lacuna* din 1964 de *Jocuri de masacruri* în 1969. Vreme în care Ionesco a căutat diverse titluri, *Catastrofa*, *Endemia*, *Ciuma*, *Epidemia* și *Epidemia în oraș*. Piesa e montată în februarie 1970 la Schauspielhaus din Düsseldorf de Karl H. Stroux care propune un alt titlu: *Triumful morții* sau *Marea Comedie a masacrului*. După

cîteva luni, pentru premiera de la Paris, Ionesco alege titlul definitiv, *Jocuri de masacruri*, tragic și derizoriu se anulează reciproc. Regia este semnată de Jorge Lavelli, unul din membrii grupului Théâtre Panique (alături de Jodorowski, Arrabal, sau Topor), și care va semna mai târziu regia la *O vizită inoportună* de Copi, unul dintre primele texte despre SIDA. Text inspirat de *Journal of the Plague Year 1732*, sau *Jurnal de ciumă* de Daniel Defoe de la care împrumută tema epidemiei de ciumă, simbol al răului care decimează fără discriminare populația supusă unei reglementări draconice. Desigur, Ionesco nu ignora nici romanul, nici piesa lui Camus, *Ciuma* și *Starea de asediu*, dar fie că facea apel la Camus, Defoe, Artaud sau Kafka, toate aceste referințe pot interesa în primul rînd comparații literari.

PROMO



Înainte de toate, Ionesco împrumută de la Ionesco preocupările și obsesiile sale, angoasa de moarte, fatalitatea oricărei acțiuni umane, platitudinile absurde ale micii burghezi, denunțarea demagogiei și a ideologiei, stupefacția în fața existenței. Se moare mult la Ionesco, remarcă Emmanuel Jacquart, autorul ediției complete Ionesco în *Pléiade*, „Față de *Regele moare* care conjugă verbul a muri la persoana întâia, *Jeux de massacre* îl conjugă la toate persoanele”, pentru a culmina în 1988 în *Călătoria morții*, unde subliniază dimensiunea mitică inspirată de *Cartea morților* lăsate de Egiptul antic și de Tibet.³

E impresionant paralelismul cu actuala epidemie de coronavirus, și dacă imaginea virusului la Ionesco e teribilă, oscilăm mai degrabă între grotesc și teroare:

Pe scenă circulă o pubelă imensă în care sunt încercate cadavrele de evacuat. Prima gospodină: Se pare că numai maimuțele iau boala asta.

A doua gospodină: Și pisicile.

Primul om: Suntem toți niște idioți, suntem guvernați de imbecili.

Al doilea om: Va trebui găsit un remediu la asta, acest remediu este de negăsit.

Și mai departe, anunțul unui funcționar: „Cetățeni ai orașului și străini, de la o vreme un rău necunoscut s-a răspândit în orașul nostru. Nu e război, nu e vorba de asasinat, dintr-odată, fără o cauză aparentă, fără să fie bolnavi, oamenii încep să moară prin case, prin biserici, la colțuri de stradă, în piețe publice. Încep să moară, vă puteți imagina asta? Și culmea, nu sunt cazuri izolate, un mort pe ici, pe colo, asta s-ar putea admite la urma urmelor. Sunt din ce în ce în ce mai numeroși. Există o progresie geometrică a morții...” O precizie fundamentală, cu epidemiile moderne, moartea a devenit o problemă de statistică, ar fi remarcat

3. E. Jacquart, *Eugene Ionesco, Théâtre complet, Editie prezentată, comentarii și note de Emmanuel Jacquart, Gallimard, NRF, Bibliotheque de la Pléiade, Paris, 1991, p.1792.*

Cioran după ce a văzut spectacolul (citat și el de autorii montajului.) Moartea a devenit o obișnuință, proclamă unul dintre personaje. Și atunci ca și acum, ordinul e același: „Intrați în casă, fiecare să stea acasă! Nu ieșiți decât pentru strictul necesar!”

Christophe Barbier, împreună cu doi actori complici, revizitează astfel 2000 de ani de teatru, de la Sofocle la Ionesco, la lumina coronavirusului, și construiește cu voioșie și inteligență un soi de Covida dell'Arte. Căci boala și moartea ne fac astăzi în mod neașteptat să rîdem, sau să continuăm să trăim! Din păcate, ședința de terapie s-a încheiat brusc la Paris pe 28 octombrie 2020.

Dialogul sufletului cu moartea, sau memento mori pe două voci

Tot la Poche Montparnasse, Marcel Bozonnet, fost Administrator general al Comediei Franceze, a montat un text medieval din scolul al XV-lea, unde Moartea se autoinvită pur și simplu la rampă ca la bara unui tribunal. Legenda spune că Johannes von Tepl ar fi scris *Le Laboureur de Bohème* (Plugarul sau Țăranul din Boemia) într-o singură noapte după moartea soției sale. O lungă disertație, pentru două personaje, în jurul unei întrebări esențiale a condiției umane: moartea. Un țăran își pierde nevasta care dădea naștere celui de al șaselea copil. Plin de mînie invocă moartea și o blestemă. Aceasta îi apare și îi răspunde, alternînd ironie, înțelepciune și fatalism. Treptat, mînia omului se potolește, rațiunea domină emoția, iar discuția lor prinde o turnură mai teoretică. Textul are astăzi rezonanțe puternice. Piesa a fost scrisă în 1401, după marea epidemie de ciumă din 1380 din Boemia, în inima unei regiuni bîntuite de revolte populare. În societatea noastră, super igienică și care se crede nemuritoare, moartea a devenit un tabu, un spectacol de evitat, cu excepția, bineînțeles, a reportajelor de război, dar aici e doar moartea altora. *Țăranul din Boemia* vine să ne reamintească că moartea este ineluctabilă și că totul are un sfîrșit și ne

învață în fond să domesticim teribilul ei adevăr „a filozofa înseamnă a învăța să murim” scria mai tîrziu Montaigne. Textul nu e inedit pe scena franceză, regizorul Christian Schiaretti l-a creat în 1990 la Reims și l-a reluat în mai multe rînduri la TNP din Villeurbane în 2003-2004, în 2015 și cel mai recent, în 2019. Regizorul e „bîntuit” de mai mulți ani de acest text superb, nervos, construit pe tradițiile retoricii scolastice. Un om simplu care urlă de durere, care îi permite însă să formuleze întrebări esențiale în fața unui înalt Prelat din lumea de dincolo, care jonglează cu retorica medievală.

Spectacolul pus în scenă de Marcel Bozonnet, care joacă Moartea, e sobru și discret și se concentrează pe forța disputei între cele două personaje. Comparația cu epoca pe care o traversăm e evidentă. Aici, cuvîntul Morții este bunul simț sau mai degrabă adevărul științific, care afirmă că totul e sortit să piară, plantele, arborii, animalele, oamenii. Agricultorul refuză să se lase prins în cursa acestor argumente. Fără să se piardă în lamentații, la sfîrșitul piesei e un om care stă în picioare. E ceea ce facem noi toții, în fiecare zi, continuînd să trăim.

Nu departe de Poche Montparnasse, în toamna aceasta teatrală atît de scurtă, am putut întîlni într-un alt loc mitic al cartierului, Le Lucernaire, o altă replică în acest dialog pe marginea condiției umane: o adaptare a romanului *Foame* de Knut Hamsun, scris în 1890, pusă în scenă de Arthur Nauzyciel. Un monolog teatral, cu un actor de o mare sensibilitate dar și forță, Xavier Gallois, un text nervos, violent, de un umor negru adesea, despre realitatea fizică a foamei dar și despre forța intelectului, spectacol care dă corp fantomelor care hoinăresc, acum ca și atunci, flămînde pe străzile orașelor noastre. Ca un ecou în surdină la apelul lui Artaud către forțele vitale ale individului, dincolo de foame, ca forță vitală, de o violentă contemporaneitate.

Prețul rezistenței

Cu ce se ține un spațiu independent?

38

Mihaela MICHAILOV



Imensa problemă cu care se confruntă sectorul independent este distribuția inechitabilă a resurselor, configurarea unor poli de putere financiară care lasă pe dinafară un întreg sector. Lucrătorii și lucrătoarele din zona independentă trăiesc într-un *decalaj de acces la resurse*. Ceea ce definește fundamental modul de producție a spectacolelor și activităților culturale pe care le fac este insuportabila greutate a instabilității, dependența trunchiată de resurse limitate și imposibilitatea de a gândi proiectiv. Toate aceste limitări fac extrem de problematică realizarea unui proiect pe termen lung. Oricât de vizionar ai fi, oricât de mult ți-ai dori să proiectezi un concept și niște practici care să se consolideze în timp, te lovești de brutală pragmatică a dependenței de resurse instabile. Mai simplu spus, nu știi dacă mâine poți duce până la capăt ceea ce ai început azi. Iar această incertitudine e un climat de lucru total neproductiv.

Un spațiu independent nu se ține cu bunăvoință. Nici cu devotament. Nici cu un comportament sacrificial. Sau nu doar. Un spațiu independent se ține, în primul rând, cu o sumă de bani pe care trebuie să o plătești lunar. Dacă nu o ai, stingi lumina și închizi. Diferența fundamentată între instituțiile

de spectacole care au bugete mari și spațiile independente care se chinuie să supraviețuiască este că, în timp ce unii, oricât le-ar fi de greu, continuă să rămână în viață, alții dispar. O soluție viabilă și responsabilă nu este să ajungem să fim toți la fel de săraci – ceea ce oricum nu s-ar putea! –, ci să avem toți acces la cât mai multe resurse. Să ne preocupe să luptăm pentru o distribuție cât mai puțin unidirecționată și discriminatorie. Din păcate, accesul la resurse e fragmentar și limitat. Pentru unii.

În momente de criză, cum a fost actuala pandemie, această limitare a devenit și mai acută, și mai copleșitoare.

„Succesul” spațiilor independente înseamnă, de cele mai multe ori, supraviețuire la limită, efort fizic și emoțional devastator, *burnout*. Și copleșitoarea anxietate că, în orice moment, tot ce ai construit se șterge. Cam acesta e prețul rezistenței într-o țară în care Ministrul Culturii întreabă nonșalant dacă spațiile independente chiar există fizic. Iar acest preț se plătește dureros, tocmai pentru că accesul și distribuția resurselor stau sub semnul inechității perpetuate. Într-un fel, desigur dezarmant, întrebarea Ministrului Culturii își are sensul ei. Voi, independenți, chiar puteți, în condițiile date, să țineți spațiile în viață? Chiar nu sunt o ficțiune spațiile astea? Nu, nu sunt. Însă bugetele pentru care aplică la diferite fonduri au, din păcate, consistența umbrelor. Aceste bugete nu sunt altceva decât niște firmături aruncate din când în când.

Atâta timp cât un întreg sector depinde de un singur fond – AFCN – vorbim de inechitate.

Atâta timp cât la AFCN au acces și instituții finanțate deja de stat – să nu uităm, totuși, că la bugetele acestor instituții nu au acces

și independenți – vorbim de inechitate.

Atâta timp cât dispar și reapar mecanisme de finanțare, fără să te poți baza pe stabilitatea lor, vorbim de inechitate.

Această inechitate nu va putea fi niciodată anulată. Dar ar putea fi măcar ameliorată.

La mijlocul lunii februarie, ARCUB a anunțat că pregătește un set de mecanisme de finanțare pentru sectorul independent. Minunat și de bun simț în același timp, având în vedere că sectorul independent a fost crunt afectat de pandemie. Ar fi extraordinar dacă aceste mecanisme ar fi însoțite și de altele. Dacă resursele ar fi mult mai mult, dacă primăriile de sector ar gândi contexte de finanțare pentru spații și organizații. Dacă instituțiile de spectacole finanțate de stat ar imagina co-producții cu lucrătoarele și lucrătorii independenți. Dacă ar avea o viziune inclusivă, nu exclusivistă, mai ales acum, când 2020 a accentuat și mai mult inechitățile existente.

Așa cum afirmă Bonnie Marranca în „20/20 Visions”¹, pentru cei din artele spectacolului, „pandemia a marcat întreruperea pe termen lung în ce privește asigurarea vieții de zi cu zi... incapacitatea de a produce sau de a prezenta creații noi, încurajând totodată implicarea în noi modalități de a face teatru”. Poate că întrebarea la care merită să reflectăm încurajator este: cum putem să reordonăm tiparele distribuției resurselor în așa fel încât să construim echități performative non-discriminatorii? Oare putem?

1. Bonnie Marranca, „20/20 Visions” în „PAJ: A Journal of Performance and Art”, September 2020, Vol. 42, No. 3 (126), pp. 1–2, https://www.mitpressjournals.org/doi/pdf/10.1162/pajj_e_00531

ENG

The independent theater scene is constantly facing inequities. The only funding source for independent productions is AFCN (Administration of the National Cultural Fund) where state theaters are also allowed to apply. Recently, another institution - ARCUB - announced that they will prepare new mechanisms to fund independent productions. Mihaela Michailov, the author of this article, invites other institutions to follow their initiative and collaborate with the independent sector, which was highly affected by the pandemic.

Shakespeare și Naraturgia Albinelor Barbare

- jurnal de dramaturg fără frontiere -

Saviana STĂNESCU

39

Okay, mi-a apărut o carte de piese la editura NoPassport Press: *For a Barbarian Woman*. Conține piesa din titlu, plus *Useless* (produsă în România în regia lui Andrei Măjeri sub titlul *Organic*), și *Don't / Dream*, o monodramă scurtă, prezentată la National Black Theatre în New York, dar și la National Theatre în Londra într-un grupaj numit *Courage Everywhere (Curaj Pretutindeni)*. Mi-am dat seama că subiectul meu preferat nu s-a schimbat prea mult de la primul meu poem dramatic în română, *Proscrisa*. Despre asta scriu: femeii proscrise, marginalizate, prizoniere ale unor circumstanțe tragice, dar nu și victime, pentru că într-un fel sau altul eroinele mele se revoltă la un moment dat și devin învingătoare, chiar dacă numai prin curajul de a-și spune povestea. Textul poate fi centrat pe sclavia modernă a servitoarelor imigrante fără acte în *Don't / Dream* și *Bee Trapped Inside the Window (O Albină Prinsă în Fereastră)* sau pe „barbara” care îl provoacă pe Ovidiu, poetul imperial exilat la Tomis, dar subtextul va fi întotdeauna o mică revoluție împotriva circumstanțelor în care protagonistă e prinsă, da, ca o albină care se zbate în fereastră.

Nu vreau să transform acest articol într-unul promoțional, dar am avut nevoie de acest prolog pentru a intra în subiectele care mă preocupă în acest moment: 1. Contestarea lui Shakespeare în universitățile americane. Am fost contactată să dau două interviuri pentru televiziuni din România și, în ambele situații, ceea ce am spus a fost tăiat și redus la o singură frază mai blândă. Așa că detaliez aici: Shakespeare e re-imaginat și re-contextualizat de decenii. Asta se întâmplă periodic cu valorile canonice – sunt re-interogate și re-analizate din perspectiva valorilor și

discursurilor contemporane. E foarte sănătos ce se întâmplă. „Scoaterea” bardului din programele școlare e mai degrabă o re-poziționare de pe pedestalul unei valori absolute, superioare, o trecere pe un perete mai amplu, mai divers, cu dramaturgi din diverse culturi, studiați în context istoric și estetic.

Să nu uităm că puteri colonizatoare ca Anglia sau Franța și-au impus valorile în multe țări, mai ales din Africa. Știm bine că și România a fost (și poate încă mai este) sub influența culturilor engleze și franceze. Acum două milenii, Ovidiu, marele poet roman exilat la Tomis, se plângea că e înconjurat de barbari în *Epistulae ex Ponto*. Actuala relativizare a canoanelor e benefică pentru noi, ne oferă o șansă pe care nu am fi avut-o în lumea Angliei lui Shakespeare sau a Imperiului Roman. E cazul să ne spunem poveștile „barbare” cu demnitate, curaj și aplomb.

2. Întrebarea care mi-a colonizat creierul de ceva vreme este: poate un dramaturg român să se impună cu adevărat pe piața americană la ora aceasta? E un moment al politicilor identitare, iar românii nu sunt o comunitate destul de largă și puternică să aibă cu adevărat un cuvânt de spus pe planul influenței estetice. Da, avem un Institut Cultural Român care face treabă bună, promovează/prezintă foarte mulți artiști. Sunt și câteva companii de teatru mici în New York, LA, Chicago, care produc dramaturgi internaționali. Problema rămâne însă aceeași dacă ne referim la Broadway și zona comercială de teatru, sau la Hollywood. E aproape imposibil să pătrunzi ca scriitor care vine dintr-o limbă de mică circulație.

În teatru, nu ajunge să scrii o piesă bună – și ce mai înseamnă *bună* când



canoanele sunt în continuă transformare? – trebuie să se creeze cumva un *buzz*, un momentum în jurul ei, trebuie să aibă relevanță socială. Sunt întrebată adesea ce este succesul. Depinde. Depinde de cine definește canoanele, de momentul socio-politic, de noroc, de marketing, de puterea de influență a producătorului, a publicistului, a dramaturgului, a regizorului, a actorilor, etc.

Discutam recent cu studenții mei americani conceptul de *naraturgie*, teoretizat de câțiva dramaturgi mexicani – o îmbinare a narațiunii cu dialogul în piesele de teatru. În România, naraturgia a apărut pe filieră franceză și rusească și e bine venită, din câte știu, vezi multiplele producții pe textele lui Viripaev. Similar, în Mexic, piesele unor dramaturgi ca Alejandro Ricano sunt celebre. Atât Ricano cât și Viripaev au avut piesele produse off-Broadway în New York, fără mare succes, deși au fost susținute cu bani din țările respective. Studenții mei au încercat să înțeleagă naraturgia, dar nu am reușit să-i fac să o aprecieze la justa valoare. Mainstream-ul pieselor realist-psihologice și-a făcut rapid simțită prezența și naraturgia a fost declarată auto-indulgentă. Dezbateră continuă.

NEW YORK PUZZLE

ENG

In her article “Shakespeare and the Narraturgy of Barbarian Bees”, Saviana Stanescu challenges Shakespeare’s pedestal in higher education from a post-colonial and anti-colonial perspective, arguing for the need of playwrights of various backgrounds, races, ethnicities, and writing styles in college syllabi.

La ce bun?

40

Oltița CÎNTEC



Trei ani și-a căutat dreptatea în instanțele judecătorești. Știa că legislația era de partea lui, știa că proiectul implementat la Teatrul German de Stat din Timișoara rodise și merita continuat, că motivele erau întemeiate ca să nu renunțe. După ce scosese instituția din anonimat printr-un program artistic dezvoltat pe parcursul unui șir de sezoane și a impus-o la nivel național și internațional, Lucian Vărșândan s-a trezit demis de fostul primar al orașului de pe Bega. Orgoliile nemăsurate l-au costat pe Nicolae Robu alegerile în toamna trecută, dar mai grav e, în speța la care mă refer, că Teatrul German a intrat în hibernare artistică pentru vreo patru ani. Și va avea nevoie de măcar încă vreo câțiva stagioni pentru revenire la linia estetică la care fusese. Din fericire, noua administrație a urbei care urmează să fie capitală culturală europeană l-a repus pe Lucian Vărșândan în zilele în care scriu acest articol în drepturile încălcate abuziv.

Participasem la multe dintre evenimentele pe care le organiza cu echipa artistică, era el însuși o prezență

nelipsită din mediul teatral național și perceput ca un expert de clasă. Știam cât e de dedicat, înțelesesem amplitudinea pe care o dorea pentru trupa de-acolo, pentru public, și pe care reușise să o atingă. A angajat actori tineri, i-a motivat prin colaborări cu artiști și teatre din Germania, cu invitați de la vârful piramidei valorice autohtone, a produs spectacole apreciate de specialiști și de iubitorii de teatru, selectate în festivaluri dintre cele mai importante. Între timp, hachița fostului primar a gonit dintre actori care, în absența unor spectacole de anvergura cu care erau obișnuiți, au căutat alte așezăminte unde să poată activa, a întrerupt seria colaborărilor cu teatrul de limbă germană din alte orizonturi culturale, a șters numele TGST din reuniuni teatrale remarcabile.

Deși avea toate temeiurile să prezinte un nou proiect managerial, lui Lucian Vărșândan i s-a refuzat acest drept în 2017, finanțatorul preferând un șir de interimate de circumstanță. În noiembrie 2020, o sentință definitivă a tranșat lucrurile, iar acum persoana care avea și competența și dreptul legal să conducă TGST, adică Lucian Vărșândan, a revenit la treabă. Din păcate, cei care au cauzat prejudiciul cultural nu vor suferi nicio consecință. Și, tot din păcate, exemplul timișorean nu e singular. La București, la Teatrul Odeon, alte capricii politice au dus la înlăturarea samavolnică a Dorinei Lazăr de la cârmă. A urmat și acolo un proces câștigat tot după câțiva ani de

fostul manager, fără a fi însă reinstalat în funcție. Acolo situația e și mai încâlcită, între timp postul a fost scos la concurs și ocupat de altcineva. Cum se va soluționa cazul? De prin culise se aude că actrița nu mai dorește revenirea efectivă, că a vrut doar să demonstreze ilegalitatea care-a destabilizat un teatru ce funcționa foarte bine. Să arate că fosta primăriță Gabriela Firea a greșit cu intenție, că a fi un bun edil nu înseamnă să te porți discreționar doar pentru că poți la un moment dat și te doare-n cot de efecte.

Și atunci mă întreb: la ce bun? Cui i-au folosit aceste sincope? În afara aroganței politice a unora care, euforizați de putere, desconsideră evidentul, nu-i preocupă binele comunității și performanța, încep să se creadă deasupra legii și decid arbitrar. La 30 de ani de la borna 1989 ar fi vremea ca toată lumea, partide și cetățeni, să priceapă că rostul aleșilor nu e etalarea bunului plac, nu interferarea distructivă cu instituțiile și managerii care sunt competenți, dar nu le cântă-n strună, ci administrarea în litera legii, în folosul public. Ar fi un prim semn de maturizare a democrației românești.

ENG

Lucian Vărșândan was dismissed from his position by the former mayor of Timișoara, Nicolae Robu. His work at The German State Theater had to stop abruptly without any other reason than the fact that the mayor wanted so. The new mayor reinvested Lucian Vărșândan as director of the German State Theater but he now needs to start over. He was not the only case of political interference in a theater's trajectory. This is something that needs to change, argues Oltița Cîntec.

De/re-construcția conceptului „Casa De Cultură”

Maria DRĂGHICI

41

Casa Pionierilor (casa de cultură) sau Școala populară de artă așa cum am întâlnit-o eu în anii '80, era un spațiu de întâlnire educațional în care cunoștințele acumulate din școala generală publică erau reluate, amplificate sau nuanțate prin intermediul altor limbaje, de obicei artistice. Pe lângă forma spațială a locului (o casă interbelică, vărută în alb murdar, cu scări interioare „scârțâitoare”, roșu brun și coridoare întortocheate, cu tavanuri înalte și săli generoase precum cea a bibliotecii, casă amplasată în mijlocul unui parc istoric, ai cărui copaci groși ne umbreau după miezile luminoase și energice) îmi revin în minte denumirile formelor de acces (cursuri sau cluburi) la diferitele medii de expresie: „tinere condeie” (scriere dramatică/poezie), „mâini îndemânatică” (colaj/pictură), „laboratorul de fotografie” (fotografie/film), „carting și aeromodelaj” (mecanică/bricolaj/structuri) și „Biblioteca”, un spațiu distinct față de Biblioteca Județeană sau cea din interiorul școlii, în care aveai acces la diverse cărți pentru vârstele copilăriei, mult extinse ca preocupări sau abordări față de ce se cerea în școală prin curriculum. Și da, corpul profesoral și tehnic, cu o atitudine total diferită de abordarea ierarhică a școlii generale. Fără cataloage sau așezări în bănci, fără ierarhizări, întotdeauna alături de noi în jurul unei mese, ieșind din clase și fumând pe-afară, în umbra casei din mijlocul parcului, oamenii aștia, mult mai relaxați față de regula politică a formalității impuse, erau deseori, oameni pe care îi întâlneam în proximitatea blocurilor, cu care puteam continua dialogul de învățare și în spațiul vieții de zi cu zi. Paradoxal, deși instituțional

integrați în sistemul unic, ei reprezentau tocmai imaginea unei alternative, a unei școli altfel, mai puțin normată, în care autoritatea era slabă, căci puteai pleca sau refuza oricând să participi, fără niciun fel de repercusiuni sociale. Voit sau nu, aveam accesul la alternativă.

Târziu am înțeles ce a însemnat de fapt acest spațiu, această formă alternativă de cunoaștere, cât și *accesul gratuit* la ea, în parcursul meu individual spre viața adultă și în alegerea unei profesii. Acum pot spune că fără această deschidere a „școlii în afara școlii” nu aș fi optat și nici nu aș fi avut poate niciodată oportunitatea de a deveni artist. Și mai mult, studentă fiind la Universitatea Națională de Arte, interesul nu mi-ar fi fost poate captat niciodată de dimensiunea pedagogică a creației lui Joseph Beuys sau de extinderea lui în practica mea artistică, înspre arta comunitară și *arta activă*, mai târziu, lucrând cu și pentru comunitatea Rahova-Uranus (2006-2013), în cadrul mișcării artistice Ofensiva Generozității, în jurul spațiului *la Bomba* — Centrul Comunitar pentru Educație și Arta Activă.

Conceptul extins de școală (1970) dezvoltat de *Joseph Beuys în Plastica Socială* mută practica artistică în afara instituției școlii, a teatrului sau a galeriei, a instituțiilor în general. Obținerea cunoștințelor, a înțelesurilor social-critice se face prin practicarea interdisciplinarității și a dublului-transfer în raportul dintre profesori și elevi, iar la nivel comunitar facilitează accesul la artă și educație în plan orizontal, printr-o reconfigurare a proceselor de învățare colectivă ca factor dinamic în interiorul societății. Este un proces

de cunoaștere bazat pe structuri non-ierarhice, în care *comunitatea de creație*¹ este în același timp comunitate de învățare, comunitate socială, dar și un mod de raportare la identitate. În cadrul proiectelor desfășurate în Rahova-Uranus (2006-2013), *arta activă* a devenit o practică educațională, dar nu una bazată pe o curriculumă anume, nu una didactică. Ca artist angajat în schimbarea socială, pledez pentru educație. Dar educația ar trebui să ajungă la tine în alt fel. Să te ajute să te descurci cu propriile sentimente și cunoștințe, să îți dea oportunitatea să acționezi acolo unde ești. Educația poate deveni soluția tuturor problemelor dacă se bazează pe conversație și liber transfer și nu pe infuzia verticală, de sus în jos, a cunoștințelor enciclopedice. Educația trebuie să rămână un proces generos ce nu direcționează către competiție. Ar trebui să se plieze strict pe necesitatea și natura dezvoltării individuale, raportată la un context specific. Fiecare are propria sa natură și viteză de a atinge esența cu care acționează. De cele mai multe ori educația se rezumă la îndoctrinare, sau o instrumentalizare a individului de a avea o viață mai bună, deci educație practică, de a obține de fapt o slujbă mai bine plătită. Această practică „didacticistă” nu este educație. Ea ucide întrebările interioare, standardizează oamenii și îi aduce în comoditatea de a nu-și dori mai mult, este forma îngrijorătoare a utilizării educației contemporane într-o direcție nebenefică individului.

1. Numim comunitate de creație procesul colectiv de transmitere a cunoștințelor la nivelul unui grup constituit deliberat pentru atingerea unui scop comun.

ENG

The Popular Art School or the Youth Cultural House was in the communist period an educational meeting space which one could find in every city. The knowledge gained from the general public school system was nuanced here through other methods, usually with artistic means. In this essay the artist and activist Maria Drăghici acknowledges the importance of having free access to such a space for her future artistic career. A place where the school hierarchy was fortunately replaced by conversation and advice given in a less authoritative manner. These structures, argues Drăghici should make its comeback but adapted to the present.



Spațiul activ al Casei Pionierilor „Mircea cel Bătrân” Rm. Vâlcea se desfășura în clădirea pe care o vedeți obturată de statuie, și în spatele ei, în toată incinta parcului.

Paulo Freire și Ivan Illich, ca umaniști, formatori de opinie în America de Nord și de Sud, au prevăzut potențialul educației ca unealtă emancipatoare împotriva presiunii modelului economic. Instituționalizarea școlii a dus la instituționalizarea întregii societăți, de aceea ideea dezinstituționalizării educației / a cunoașterii, devine primul pas în dezinstituționalizarea socială. Mai mult decât o critică, acest tip de educație se bazează pe reinventarea conceptului de școală raportat direct la societate și viață. Ivan Illich propune formarea și dezvoltarea abilității de a depinde unii de ceilalți, în sensul convivialității și deșcolarizării societății:

„Așadar, în prezent elevul este școlit în a confunda procesul de predare cu cel de învățare, promovabilitatea cu educația, diploma cu competența și fluența cu capacitatea de a spune ceva nou. Imaginația lui este ajustată pentru

acceptarea obedienței în locul valorii. Ajutorul medical este greșit înțeles ca sistem de sănătate, munca socială ca îmbunătățire a vieții comunitare, protecția poliției ca siguranță, poza militară se confundă cu securitate națională, extenuarea și rutinarea zilnică cu munca productivă.”

Când vorbim de educație nu ne referim doar la școli, ci și la societate, în sensul mai larg al termenului, la cultură. Educația nu se desfășoară neapărat în clasă, în sala de curs, educația nu este un loc². Ea este inter-relaționarea formelor de cunoaștere în societate. Educația, când se face cum

2. Este absolut esențială fraza prin care Bishop își intitulează capitolul despre educație: „How do we bring a classroom to life as if it were a work of art?”, Claire Bishop, *Artificial Hells*, p. 241.

trebuie, este cel mai generos act politic³. Momentul educațional este crearea relației directe și egale între toți cei care participă la proces. Educația reprezintă scenografia ideală pentru o relație inter-umană. În acest sens, educația este mereu legată de perspectiva artistică și de cea etică implicită.

Educația este propria ta experiență, nu a altcuiva. *Arta activă* ajută la relativizarea problemelor în idee, printr-o scenografie contextuală, prin stimularea observației și exersarea premiselor în actul performativ, și apoi, prin experimentarea ideii în act, se îndreaptă prin *feedback* spre o nouă posibilitate, la o realitate negociată acerb înspre găsirea soluției potrivite problemei cu care un individ sau o comunitate se confruntă.

Casa de cultură / Școala populară de artă sau diversele ei ipostaze în societatea contemporană: Centrul Popular de Artă Contemporană, Konsthalle, Kulturhaus, Community Centre, etc.

Cel puțin în plan local (național), conceptul *casa de cultură* nu poate să renască sub aceeași formă sub care a dispărut (trebuie găsită forța de expresie contemporană a unui astfel de loc, sau mai degrabă, de *situație*). Deși pare retrogradă față de dinamicile contemporane, „casa de cultură de dinainte de '89”, păstra în textura conceptuală, spațiul de laborator, de creație neîngrădită prin mijloacele concurențiale ale pieței capitalului – de aici poate și nostalgia cu care e readusă în memorie, însă pentru translatarea în prezent a conceptului, acesta are nevoie să fie deschis în două sensuri: primul sens ar fi mutarea conceptului „casa de cultură dinainte de '89” spre cel de *centru de artă contemporană* sau de *spațiu*

3. În acest sens Tania Bruguera afirmă că „One of the pedagogical models I was using is that nobody has a truth – the access to different truths” și de aceea „Political art is education that is not didactic. It is education by means of any other strategies.” Tania Bruguera, „Another Model is Possible”, apud Sam Thorne, *School. A Recent History of Self-organized Art Education*, Berlin, SternbergPress, 2017, pp. 60-69.

de creație contemporană, al doilea, în sens social, ar fi deschiderea sa către publicul larg prin crearea unor punți de legătură socială (coerență socială) și dialog între artistul contemporan și omul contemporan⁴ prin redescoperirea funcției pedagogic-formative a artei și a figurii artistului-pedagog.

În 2020, când omenirea s-a întâlnit cu realitatea pandemică, s-a produs o reevaluare a locului nostru în lume, o regândire a spațiului vital, care scoate la iveală totodată incoerența și nesustenabilitatea unui sistem pedagogic și cultural în raport direct cu decăderea conceptului de capital. Sustenabil înseamnă să fii fidel viitorului. Sunt peste 30 de ani, în care deși sesizam această disonanță esențială între capitalul uman versus cel economic⁵, am

4. *vezi modelele Centrul de Teatru Educațional Replika; laBomba ____ Centrul Comunitar pentru Educație și Artă Activă Rahova-Uranus; Matei Bejenaru cu Asociația Vector și Bienala Periferic ____ Iasi; etc.*

5. *„Conceptul de artă trebuie să treacă în locul conceptului degenerat de capital. Arta e capitalul cu adevărat concret, iată ce trebuie să conștientizăm. Nu e adevărat că banul și capitalul sunt valori economice, în schimb e foarte adevărat că demnitatea umană și creativitatea sunt capital. Prin urmare, trebuie elaborat un concept de ban care să exprime că tocmai creativitatea, adică arta, e capital. Arta este capital. Asta nu e fantasmagorie, ci realitatea reală. Capitalul este ceea ce este artă. Capitalul este capacitatea umană și tot ce iese din ea. Cu alte cuvinte, numai cele două organe sau cele două poluri de referință prin care se naște un lucru, creativitatea și intenția umană, reprezintă valori economice, tot restul reprezintă altceva. Banul nu este o valoare economică. Avem deci un concept de capital și în acesta își vâra coada valoare economică distrugând totul și, prin asta, ea îndeamnă economia să se gândească numai la profit, numai la exploatare etc. Nu există decât capacitatea umană și tot ce iese din ea. Acest lucru poate fi clarificat din nou și din nou în dezbateri permanente între oameni și se poate transforma în productivitate infinită, care construiește și reconstruiește lumea, ridicând, în funcție de circumstanțe, un cosmos cu totul diferit, în loc să-l distrugă pe cel existent.” – „Arta este capital”, *Plastica Socială – Volker Harlan, Rainer Rappmann, Peter Schata, ed. Ideea, Cluj 2002.**

fost mai degrabă infideli viitorului și nu am demarat acțiuni clare în direcția sustenabilității până nu ne-am întâlnit față în față cu catastrofa. Asigurarea fidelității față de realitate (timp & natură) face necesară reevaluarea rolului ecologic și evoluționist al Moralei. „Norma” sau întoarcerea la normal au fost dezideratele acut strigate pe toate canalele media în timpul crizei covid-19. Ironic, nu? Așa-zisa „normalitate” de dinainte de Pandemie a fost realitatea cu care de fapt ne instalaserăm în catastrofă, dintr-un început. Deși orice ființă umană știe că *Bine* înseamnă integritate ecologică, coerență socială și starea de bine la nivelul fiecărui individ în parte (adică, demnitatea umană), fix pe conceptele opuse, pe ceea ce a diminuat sau a distrus aceste noțiuni s-a bazat accelerarea „normalității” pre-pandemice. În ultimii 30 de ani, în urma trecerii dinspre autoritatea ministerului culturii spre cea locală prin procesul de descentralizare, rețeaua națională de așezăminte culturale (6000 de astfel de spații) a fost redusă sistemic la mai puțin de 600⁶. Cam atât ne-a costat alinierea la politica neo-liberală a „normalității” pre-pandemice. Dar să nu ne amăgim, cauza principală nu stă în corupție, prostie sau interese politice. Casele de cultură s-au prăbușit prin lipsa de concept contemporan, iar reconstrucția trebuie să reînceapă din acest punct.

Totodată asistăm la o criză a școlii, în care filosofia educației urmărește sau se lasă influențată de actuala structură a pieței neo-liberale, impunând și în cadrul sistemului educațional aceleași două categorii distincte: proprietarii pieței și consumatorii acesteia.⁷ Simultan acestei direcții, *artiști, filozofi*

6. *Study on the cultural establishments in the urban environment: <https://www.culturadata.ro/study-on-the-cultural-establishments-in-the-urban-environment-2017-edition/> link accesat la data 27 ianuarie 2021*

7. *Exemplu factual: costurile pentru educație în UK au evoluat în câțiva ani cu peste 400%; pe de altă parte, guvernul își retrage tot mai mult subvențiile din învățământul universitar, încurajând un tip de consumerism educațional și elitist. Până la urmă cine își permite?*

și *activiști* încep să lucreze în practica socială și să construiască alternative la sistemul educațional actual, neo-liberal. Fenomenul transformării artistului-creator în artistul-pedagog a fost unul care la începutul anilor 2000 deja produse o „turnură” vizibilă și atinsese o maturitate decentă. Școli sau experimente temporare conduse de artiști⁸ mută practica socială în afara instituției școlii, a instituțiilor în general, încercând să exercite o presiune asupra sistemului educațional prezent, o practică încărcată de înțelesuri social-critice și care facilitează, astfel, accesul la artă și educație pentru un public mai larg, printr-o reconfigurare a sa ca factor dinamic în interiorul comunității. Claire Bishop introduce în eseul – *The Social Turn: Collaboration and Its Discontents* (2010) termenul *social turn* în conexiune cu un nou tip de artă care tinde să ocupe segmentul scenei artei din afara muzeului sau galeriei.

Toate aceste demersuri ce se petrec mai degrabă în zona de cultură independentă ar trebui luate în seamă și aduse în atenția reformulării conceptului de *casă de cultură*. Aceste activități și acțiuni din zona alternativă sunt aproape spre zero susținute de stat în momentul prezent⁹, deși ele apar tocmai pentru că există o nevoie neacoperită în societate. Printr-o reancorare a lor înspre zona educațional-practică (de școala de dincolo de zidul școlii), ele ar putea ajunge să fie finanțate și să fie folosite în reconstrucția noului concept. Pentru proiectul comunitar Rahova-Uranus, educația și teoria educației au devenit o

8. *Modele de structuri pedagogice și experimente temporare: Christiania 1971–2011; Black Mountain College 1933–1956; Experiment Gimnaziu Gothenburg 1967; The Free International University (FIU) fondată de Joseph Beuys; Ivan Illici în Cuernavaca, Mexico, cu CIDOC (Intercultural Documentation Center). În plan local aș aminti Gruparea Sigma, Liceul de Arte Plastice Timișoara.*

9. *vezi aceleași modele Centrul de Teatru Educațional Replika; laBomba ____ Centrul Comunitar pentru Educație și Artă Activă Rahova-Uranus; Matei Bejenaru cu Asociația Vector și Bienala Periferic ____ Iasi, etc.*

miză importantă, nu pentru că ne-am fi pus această problemă dintr-un început, ci pentru că organic, înaintând pe teren, nu puteam face nici un pas fără să fim nevoiți să ne raportăm la acest concept – ajungi într-o formă de dialog cu propriul public în care e nevoie de *dublul-transfer* – să-l numim momentan, așa cum apare el la Bishop, *pedagogie participativă*. Nu poți încerca să cioplești în țesutul social fără să ajungi la educație. Mentalitatea, materia primă în schimbarea socială, necesită o încordată atenție în înregistrarea *patternurilor* cu care aceasta operează într-un prezent imediat. Pentru a folosi mentalitatea în dialog, un nou nivel de conștiință trebuie atins și acest lucru se face doar prin atenție susținută și educație împreună, cu și prin ceilalți.

Ce învățăm însă din experiența dispariției Centrului Comunitar la *BOMBA*?¹⁰ Că statul român nu este pregătit să investească real în proprii cetățeni. Prin refuzul autorității locale de a intra în parteneriat și a disemina principiul și metodele de construcție comunitară descoperite în Rahova-Uranus, evacuarea centrului a devenit iminentă și a reprezentat decapitarea unei comunități în disprețul maxim al autorităților pentru tot ceea ce înseamnă comunitar, educațional, social, uman.

10. Nicolae Manda / profesor la UNATC: „Soarta caselor de cultură, a căminelor culturale și a dotărilor culturale cu vocație comunitară este măsura distrugerii țesutului social în România. Efectele nu sunt doar culturale (anti-), ci și economice și, în sens larg, antropologice. Utopia „La Bomba” a existat pentru o clipă. Distrugerea ei o transformă în metaforă și model. Sunt necesare politici culturale de nivel național care să ducă la refacerea rețelei de spații culturale fără de care asigurarea constituțională a accesului la cultură în calitate de creator și consumator a fiecărui cetățean rămâne o vorbă fără acoperire.” - *Ofensiva generozității, editura Veland, 2008*

Pe de altă parte, există deja o presiune sistemică de reducere a orelor de educație artistică în școli, chiar dacă de anul acesta a fost introdus și teatrul în curriculum. Noul concept de *casă de cultură* nu ar trebui să nu pună umărul la tăierea și mai drastică a accesului la cultură al elevilor. În epoca Precariatului, foarte puțini părinți își pot expune copiii unei astfel de educații, de aceea ea trebuie să rămână în școli (ca bază de pornire) pentru fiecare individ în parte. Noul concept de *casă de cultură* ar trebui să suplimenteze aceste cunoștințe, să rafineze formele de exprimare și să le împingă în zone de interdisciplinaritate, de fidelitate față de realitate (timp & natură), practic, să continue unele demersuri educaționale care nu au timp de coacere în interiorul programei școlare.

Exemplele de mai sus aduc în discuție (atât teoretic, dar și experiențial) problema «locului» acestui tip de spațiu. Ce mai înseamnă astăzi școala? Un loc, o instituție, o situație, o circumstanță, un context socio-cultural, o atitudine, un corpus de idei și practici mobile sau o constelație a tuturor relațiilor de transfer în obținerea, inventarea și acumularea cunoștințelor? Cum ar trebui concepută școala astfel încât să poată dezvolta individualitatea ca parte a unei colectivități creatoare, conform predispoziției ei, adresându-i-se fiecăruia în parte, prin dezvoltarea individuală a libertății și a creativității, două concepte fără de care un țesut social nu poate fi considerat sănătos? Astfel, noul concept *casa de cultură* ar trebui să fie conectat la valorile acestor noi practici de intervenție artistică și nu neapărat la ideea de pierdere a spațiilor fizice din rețeaua națională de așezăminte culturale.

Nici până astăzi educația formală în instituția educațională nu și-a atins promisiunea de a sprijini omul, oferindu-i

unelte de auto-educație, auto-critică pentru înțelegerea socială și abilitatea sa de a funcționa în lume. Educația nu a ajutat încă marea masă a populației în a-și evalua propriile prejudecăți, în a-și analiza structural motivele propriilor probleme. Și nu a fost valorizată în sensul altruismului social, al accederii către o cetățenie inteligentă, ci doar în jurul ideii de supraviețuire economică, de profesionalizare personală și avansare pe scara socială. Referindu-se critic la comunitatea academică, Walter Benjamin propunea modelul integrator al dezvoltării ființei umane în binomul student-profesor:

„Există un criteriu sigur și extrem de simplu de a verifica valoarea spirituală a unei comunități, și anume, să-ți pui întrebarea dacă, în această comunitate se exprimă întreaga ființă a celui ce muncește, dacă se angajează omul în totalitatea sa, astfel încât să-i fie indispensabil dacă printre membri ei comunitatea este tot atât de indispensabilă cât este și el pentru ea.”¹¹

În ultimă instanță este nevoie să redescoperim un nou umanism.

Să construim o arcă.

Maria Drăghici este artistă și asistent de cercetare la UNATC, a activat în arta comunitară ca membră a mișcării Ofensiva Generozității (O2G) și a coordonat programele Centrului Comunitar pentru Educație și Artă Activă la Bomba Rahova-Uranus (2006-2013).

11. Walter Benjamin, *Iluminări*, p. 9, editura Ideea, Cluj 2012

Emil Reus față în față cu Securitatea: „Vreau să fiu regizorul propriei vieți!”

Cristina MODREANU

45

Din cele trei volume ale dosarului actorului și regizorului timișorean Emil Reus pe care le-am găsit la CNSAS reiese că „obiectivul” era în atenția Securității în principal din cauza ideilor subversive pe care le introducea cu bună știință în spectacolele montate la Naționalul timișorean unde era angajat. Deși dosarul fusese inițial deschis din cauza relației de prietenie a lui Reus cu poetul și criticul literar Ovidiu Cotruș, victimă a unui proces politic în urma căruia fusese în detenție timp de 14 ani pentru apartenența la mișcarea legionară, urmărit și el după eliberarea din închisoare în 1964, rapoartele se referă în majoritatea cazurilor la spectacolele lui Reus, care nu corespundeau politicii partidului.

Grija cea mai mare a angajaților securității era să împiedice introducerea în spectacole a unor „idei tendențioase” și să prevină „deformarea mesajului piesei”, așa cum se arată în mai multe note informative, în al căror final sunt trecute sarcinile date surselor cu care lucrau. Pentru spectacolul *Ordinul*, de Fritz Hochwälder regizorul Emil Reus decide să adauge piesei aprobate deja de forurile de control, un text suplimentar necunoscut nici directorului teatrului, nici secretariatului literar, despre care Securitatea află de la sursele sale din teatru implicate în spectacol, probabil actori sau membrii ai corpului tehnic. Într-una dintre notele informative pe această temă se precizează că textul introdus în plus „poate da semnificații

nedorite mesajului piesei”.¹ Securității erau deja neliniștiți de faptul că piesa pune în discuție o dilemă morală de natură să amenințe ordinea de stat: ce faci când ordinul care ți se dă îți pune probleme de conștiință, îl îndeplinești sau nu? În urma unei investigații discrete se descoperă că textul suplimentar este un fragment din romanul *Tono Bungay* de H.G.Wells publicat în 1909, că se numește „Secretul vigoarei” și fiind foarte abstract poate fi interpretat oricum. Și chiar este interpretat de către maiorul Ioan Indrei (semnatarul celor mai multe rapoarte despre Teatrul Național din această perioadă) drept o aluzie la partid și forurile conducătoare, ironic, jignitor, etc.

Într-un raport din 27.09.1974 sursa Matei, care pare să fi asistat la repetiții, avertizează asupra nuanțelor protestatate din spectacol: „În expunerea despre piesă regizorul Emil Reus explică intenția autorului, anume că crimele nu trebuie uitate și mai ales pedepsite, subliniind că este același lucru pe care în zilele noastre Solsenizyn (sic!) îl susține în literatura sa. Mai departe explică că fanatismul politic totalitar duce automat individul în stare de crimă și intrând sub ordine individul se află indirect în situație de crimă când acest ordin trebuie executat fără discernământ. În înscenarea de mai sus dincolo de textul autorului au fost adăugate tablouri de antract și intermezzouri scrise din lirica universală de protest a căror necesitate este îndoielnică și a căror valori ideatice

1. Dosar DUI 1057186, fila 98, Nota din 9.10.1974.



Emil Reus, 1956 • foto: Arhiva personală

trebuie analizate cu mare atenție.”² O mențiune separată, din anexa acestei note informative subliniază legătura dintre Emil Reus și Ovidiu Cotruș, care colaborase neoficial la spectacol: „Sursa menționează că dintr-o discuție personală avută cu Reus a înțeles că textele adăugate la spectacol și care ar putea sublinia aspecte ideatice negative, care pot fi interpretate cu tendință au fost alese de Ovidiu Cotruș și prelucrate dramatic de Sergiu Levin.”³ (...)

Interpretarea semnelor în spectacol este una dintre ocupațiile de bază ale agenților Securității însărcinați cu supravegherea artiștilor. Dacă unii identifică idei și

2. Notă informativă din 27.09.1974, DUI 1057186, fila 103

3. Idem, anexă

ENG

Before 1989 actor and director Emil Reus caught the attention of the Securitate (Romanian former secret police) because of the subversive ideas he was introducing in his performances staged at the National Theater in Timișoara. Even if his file was initially opened because of his relationship to the literary critic Ovidiu Cotruș, most of the reports in it refer to his performances that did not line up with the beliefs of the Communist Party. He was followed and threatened throughout the years, his story being an example of resistance through theater.

REMEMBER

eventuale interpretări ideatice, alții, folosind o gramatică aproximativă, se opresc la simbolistica de primă mână a elementelor de decor, așa cum se întâmplă în cazul spectacolului *Poveste, de când a fost și este* de Sergiu Levin în care apare personajul Scorpia, „care este personajul cel mai negativ care este îmbrăcat în mantie de culoare roșie poate fi înțeles de către spectator ca o aluzie la simbolul culorii roșii a Partidului. Textul de la pagina 33 care face referire la răsărit și apus, îndeosebi versurile care vorbesc despre semnificațiile răsăritului pot fi interpretate că răul și jalea pentru țara noastră vine de la răsărit respectiv URSS.”⁴

Tot sursa Matei, probabil un actor al Naționalului timișorean, raportează o scenă privată din care reiese cum Cotruș îl influența pe Emil Reus în materie de teatru. Într-o conversație avută în casa lui Reus, la care mai participau și alți actori de la Naționalul timișorean, Cotruș întrerupe discuțiile banale pentru a critica politica repertorială a teatrului și pentru a insinua că e responsabilitatea celor care lucrează în el să ia atitudine. Menționând comedii fără nici o calitate și piesele despre ilegaliști care se joacă la Național, acesta respinge explicațiile celor de față care spun că nu au puterea de decizie: „Cotruș afirmă că asta nu interesează și că Reus trebuie să lupte cu toate mijloacele <<permise și nepermise>> spre salvarea repertoriului. Discuțiile au revenit apoi la fotbal. Pe masă sursa a văzut un număr din ianuarie 1974 a revistei L'Express cu materiale despre Solsenijin (sic!), care după cum s-a spus Reus o are de la Cotruș.”⁵

În acest context apare și o mențiune interesantă cu privire la strategia responsabililor cu propaganda relevantă pentru alcătuirea repertoriilor vremii: „Tăierea din text cât și adăugarea este interzisă mai ales că este vorba de o piesă străină.”⁶ O regulă foarte adesea încălcată de regizorii din toate timpurile, o regulă contestată de Reus, care era foarte critic la adresa politicilor repertoriale ale vremii.⁷

4. *Idem*, fila 210

5. *Nota informativă din 8.04.1974*, fila 105

6. *Idem*, fila 104

7. *Idem*, Notă din 8.04. 1974, fila 105

Teatrul cu rol subversiv

Lupta pentru repertoriu era una constantă, care se ducea zi de zi, în încercarea de strecurare a unor texte care să poată avea duble sensuri. La un moment dat, apare în dosarul lui Reus o mențiune cu privire la stagiunea 1976-1977, considerată de actorul Gheorghe Leahu (fost director între 1970-1973 și critic la adresa înlocuitorului său, Traian Bunescu) „cea mai a-politică din întreaga existență a teatrului, întrucât prevede 3 piese românești dar nici una pe linia directivelor ideologice, politice trasate de Congresul Educației Politice și Culturii Socialiste...”⁸

Una dintre aceste piese românești, se menționează în dosar, este *Nu suntem îngeri* de Paul Ioachim, care va fi pusă în scenă „mistificat”, cu un „mesaj deformat” de către Emil Reus, întrucât „regizorul susține prin acest spectacol că suntem încă infestați de stalinism”⁹, prin urmare spectacolul are „probleme de interpretare ideologică”¹⁰.

Mai există în dosarele de urmărire ale lui Emil Reus referiri și la alte spectacole „cu probleme”, printre care *Iarna lupului cenușiu* de I.D. Sîrbu, *A cincea lebădă* de Paul Everac (după ce vede o repetiție, Everac, un autor fidel Partidului comunist, amenință cu retragerea piesei¹¹), *Răzvan și Vidra*, în care Reus sugera, premonitoriu, că „beția de putere nu poate avea alt final decât tragic”¹². Piesa *Fulg de nea* de N.D. Pârnu nici măcar nu a mai fost acceptată în repertoriu după ce regizorul a spus că vrea să o monteze fiindcă reiese din ea că „în prezent numai nebunii au curajul de a spune adevărul”¹³.

Nu toate acestea au fost însă spectacole de mare valoare artistică, așa cum a fost *Ascensiunea lui Arturo Ui poate fi oprită*, de Bertolt Brecht, (spectacol pe care îl analizăm într-un capitol separat), în acest caz fiind vorba despre o creație ce poate fi inclusă fără dubiu în seria celor ce confirmă

8. *Nota din 1.XI. 1976*, fila 142

9. *Idem*, fila 142

10. *Idem*, fila 145-146

11. *Idem*, fila 210

12. *Idem*, fila 235

13. *Idem* fila 221-225

că teatrul a fost o formă de rezistență la Timișoara, așa cum era în timpul comunismului și pe alte scene ale țării.

De altfel, se poate citi printre rândurile dosarelor instrumentate oamenilor de teatru o legătură tăcută între artiștii români luați în vizorul Securității. Într-un „Raport motivat”, strict secret, din 30 aprilie 1978 se reiau toate capetele de acuzare privind spectacolele lui Reus menționate mai sus, la care se adaugă o „vină” ce demonstrează că Securitatea nu uita și nu ierta: „obiectivul a elogiat spectacolul dușmănos realizat de Lucian Pintilie cu piesa *Revizorul* de Gogol”¹⁴.

Celebrul spectacol al lui Pintilie, poate cel mai notoriu caz de rezistență în teatru în România comunistă¹⁵, mai apare menționat și într-o altă notă legată de activitatea lui Reus. E vorba despre un fel de cronică a spectacolului său cu piesa autorului sovietic Victor Rozov, *Turnul de fildeș*, în care se menționează că Reus, prin adăugarea în piesă a „unor situații negative”, denigrează familia sovietică, autorul notei informative exemplificând prin descrierea unei banale piese de decor. Respectiva piesă de decor este un WC unde merg toate personajele din piesă, dar care din lipsă de apă nu funcționează. Mai interesantă este însă mențiunea pusă în paranteză: „WC care amintește de WC-ul inclus de Lucian Pintilie în cadrul spectacolului cu *Revizorul* de Gogol pus în scenă la Teatrul Bulandra din Buc, care a determinat reacția Ambasadei Sovietice”¹⁶. Unii dintre securiștii timișoreni aveau, după cum se vede, un orizont cultural ce depășea repertoriile teatrelor locale, din moment ce puteau face asemenea comparații. Sau poate spectacolul *Revizorul* devenise studiu de caz pentru angajații Securității care se ocupau cu teatrele. (...)

Deși făceau asta cât mai rar și doar cu „elementele – problemă”, reprezentanții Securității au ieșit la un moment dat din

14. *Dosar I 1057186*, fila 221-225

15. *Vezi cazul explicat în detaliu de Miruna Runcan în volumul Teatru în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism.*

Fluctuantul dezgheț, ediura Tracus Arte, 2020

16. *Dosar I 1057186*, fila 254-256

umbra în care acționau în mod obișnuit pentru a-l urmări pe Emil Reus și au organizat o discuție oficială cu acesta, chiar în sediul teatrului, în speranța că vor reuși să-l sperie destul cât să-l îndepărteze din anturajul lui Ovidiu Cotruș și să-l determine să nu mai facă spectacole „incorecte ideologic”.

Într-o notă pregătitoare a acestei întâlniri din 1977 sunt enumerate capetele de acuzare care îi vor fi expuse lui Reus, întocmite pe baza unor „acte pregătitoare”, și anume rapoarte ale securiștilor din teatru și ale autorităților locale (este citată și o discuție cu Coriolan Babeți, care la ora aceea conducea Direcția Județeană de Cultură Timiș și care a declarat, incriminator: „Pentru el un spectacol de teatru este bun în măsura în care este protestatar față de ideologia oficială”¹⁷). Scopul declarat al întâlnirii cu Reus, atent pregătite de Securitate, este destrămarea anturajului din jurul lui Ovidiu Cotruș, prieten apropiat al regizorului și factor de influență în alegerile sale de repertoriu. În acest scop se urmărește scoaterea lui Reus de sub influența lui Cotruș, eventuala obținere a unor dovezi împotriva lui Cotruș și avertizarea lui Reus cu privire la urmările pe care le poate avea refuzul de a înceta legăturile cu prietenul său și includerea sistematică în spectacole a unor poziții politice tendențioase. Pentru obținerea acestor „rezultate”, securiștii nu se dau înapoi de la nimic: prevăd în raport șantajarea lui Reus (pe baza evocării relațiilor sale de familie tensionate și a unei condamnări de drept comun pe care o avea la activ), intimidarea lui prin evocarea unor episoade de revoltă împotriva regimului consemnate de-a lungul timpului și incluse în dosarul său de urmărire, acuzațiile deschise privind „realizarea unor spectacole confuze din punct de vedere ideologic”, pentru care a folosit „idei politice nocive, modalități de interpretare deformate”, precum și refuzurile sale de a face modificările cerute de factorii responsabili în cazul unor anumite spectacole. Cu alte cuvinte, raportul pregătitor arată că reprezentanții Securității erau pregătiți să folosească

17. Dosar DUI 1057186, Nota din 9.02. 1977, fila 170-175



Emil Reus și Amza Pellea la întâlnirea generației -1981

întreg arsenalul de care dispuneau împotriva lui Reus, care, în viziunea lor, prelua idei din mediul foștilor legionari și le disemina prin teatru, afectând astfel efectul propagandei comuniste prin teatru. Acest om care „colportează și elogiază atitudinea protestatară a unor scriitori „rezistenți” sovietici față de socialism”¹⁸ trebuia oprit cu orice preț. (...)

Pe 12 februarie 1977 între Reus și securiști are loc mai întâi o discuție elaborată despre filosofia marxistă și condiția umană în regimul comunist, pasaj care merită redat pentru acest schimb în care artistul le aruncă securiștilor propriile idei, primind înapoi încărcătura de ipocrizie exprimată de către cei care îl terorizau: „A evitat să răspundă căutând să arate de la început că are prieteni membrii de partid, chiar ofițeri de Securitate, că el cunoaște toate scrierile lui Karl Marx și admiră politica promovată de șeful statului. I s-a răspuns că nu este suficient să cunoști o doctrină politică, din moment ce nu o aplici. Din discuții a mai reieșit că el nu are opinii favorabile despre organele de securitate întrucât acestea nu văd în om decât latura negativă și ignoră ceea ce face pozitiv în viață. A fost combătut spunându-i-se că activitatea organelor de securitate este aceea de a apăra valori, inclusiv valoarea umană și analizează omul în toată complexitatea sa. Noi nu „confeționăm” victime, ci căutăm să ajutăm omul, să-l apărăm de greșelile pe care le poate

18. Idem, fila 175

comite”¹⁹. Pasajul sună ca un adevărat text de *public relations* contemporan, cu accent pe efectele benefic-terapeutice ale vizitelor la Securitate.

În raportul redactat de către lucrătorii Securității după întâlnire este descrisă și o reacție de exasperare a lui Emil Reus la acest adevărat proces care i se făcea și este citat uimitorul lui răspuns la insistențele securiștilor: „Vreau să fiu regizorul vieții mele și nu alții să-mi regizeze viața. Nu am nici o activitate împotriva statului. Dacă sunt învinuit de așa ceva, cer probe și demonstrații.”²⁰ Artistul le mai spune securiștilor că este ultima dată când se va mai întâlni cu ei, că prietenul lui, Ovidiu Cotruș, nu e vinovat de nimic, și că nu au dreptul să-l rețină și nici să-i afecteze munca.

În transcrierile convorbirilor lui telefonice apare în aceeași zi, 12 februarie 1977, o scurtă conversație mai mult sau mai puțin cifrată cu scenografa Doina Almășan Popa, colaboratoare constantă a regizorului, din care reiese clar cât de apăsător și amenințat se simțea regizorul: „Atâta pot să spun că sunt atacat urât și pe nedrept, dar atacat, nu cum crezi tu, ci atacat groaznic. Înțelege tu că ești destul de scenografă ca să înțelegi ce-ți spun.”²¹

(fragment din volumul în lucru *Teatrul ca Rezistență. Oameni de teatru în arhivele securității*)

19. Notă din 12.02.1977 din dosar DUI 1057186, fila 177

20. Idem, Notă din 12. 02. 1977, fila 177-178

21. Idem, fila 193

Despărțirea de regizorul Lee Breuer

48



foto: Arhiva personală

L-am întâlnit prima dată în vara lui 2008 într-o cafenea din Brooklyn Heights, nu departe de micul cinematograful de pe Henry Street numărul 70, care între timp a dispărut sub buldozerele investitorilor. Cafeneaua era în inima cartierului lui, unde locuia de mulți ani, într-un mic apartament de care era foarte atașat, "his crib", cum îi spunea. Îl sunasem pentru prima dată cu doar câteva zile înainte, emoționată că vorbesc cu o legendă a teatrului american, iar el a răspuns

foarte cald, ca și cum ne știam deja, și a propus imediat să ne întâlnim, fiindcă așa se cunosc oamenii cel mai bine. Alte vremuri, cu siguranță. Am vorbit mult despre teatrul american și cel european, ceva mai târziu ni s-a alăturat și partenera sa, minunata actriță Maude Mitchells pe care o văzusem cu un an înainte, la Festivalul de la Edinburgh 2007, în adaptarea lui Lee Breuer după *Nora - O casă de păpuși* a lui Ibsen. Ne-am apropiat repede, vorbeam aceeași limbă, a fost ca o recunoaștere reciprocă. După încă doi ani au venit amândoi la București. Spectacolele lui Lee Breuer au fost prezentate la cea de a 20-a ediție a FNT în format video, regizorul carismatic a povestit despre ele și amândoi au participat la lansarea versiunii în limba română a volumului *50 regizori cheie ai secolului 20*, apărută la prestigioasa editură Routledge. Gerald Rabkin scria despre el în acest volum, parafrazez, că prin alegerile sale regizorale care puneau laolaltă teatrul stanislavskian clasic cu strategiile culturii populare,

într-un mix controversat dar fascinant, Breuer "a conectat teatrul american la vitalitatea culturii contemporane"¹.

În luna ianuarie 2021 regizorul și scriitorul american Lee Breuer, una dintre cele mai speciale personalități ale teatrului secolului 20, co-fondator în 1970 al companiei de teatru experimental Mabou Mines și autor al celebrului spectacol *Gospel la Colona* (o versiune gospel a lui *Oedip la Colona* cu Morgan Freeman în rolul titular și cu grupul Five Blind Boys din Alabama), a părăsit definitiv scena la vârsta de 83 de ani. A luat cu el o parte foarte vie a unei epoci în care experimentul era la el acasă și teatrul făcea parte din viața mult mai multor oameni. Sper că acolo unde este poate să meargă de câte ori vrea la cinematograful lui preferat. (Cristina Modreanu).

1. Gerald Rabkin despre Lee Breuer în *50 de regizori cheie ai secolului 20*, Routledge, 2004, traducere în limba română de Anca Ioniță și Cristina Modreanu, colecția FNT, editura UNITER, 2010

ENG

Cristina Modreanu remembers how she first met the American writer and director Lee Breuer and his life partner Maude Mitchells. Thanks to his warm and unassuming personality, it felt like they were old acquaintances. Lee Breuer was one of the most special theater makers of the 20th century, co-founder of the experimental theater company Mabou Mines in 1970 and the author of the well-known performance *Gospel at Colona*. Breuer died in January 2021 at the age of 83 taking with him a great part of the history of the American experimental theatre.

Continuare din pagina 1

Dacă impactul teatrului depinde de sesizarea, cu un moment înaintea tuturor, a schimbărilor de afect, a modificărilor substanțiale ce dau formă umanității, în epoci diferite, atunci esența lui va fi alta post-pandemie.

Și nu e vorba aici doar despre dispariția unor spații independente care la noi prezentau teatrul cel mai curajos și cel mai riscant, nici despre pierderea unor artiști, deși evident că aceste dispariții vor marca peisajul teatral. Întrebarea care se pune

pentru arta teatrului, odată ce pandemia se va fi terminat, este „să supraviețuiești sau să renaști”, într-un nou context, incorporând cu sens evenimentele care te-au oprit din evoluție?

Cât despre critici, rolul lor mi se pare mai important ca niciodată: chiar dacă deocamdată ei nu mai pot vedea spectacole live despre care să scrie, ci doar producții online, și acelea mult mai puține, criticii rămân responsabili cu memoria teatrului, înainte și după

pandemie. Ei sunt cei care vor aminti generației următoare de acest traseu întrerupt brusc și vor reconstitui contextul în care „vechiul teatru” se desfășura. Ca în orice artă, care nu poate evolua în absența privirii critice, de ansamblu, teatrul – fiecare actor, regizor, producător, prezentator, organizator care îl face să trăiască – are și el nevoie de cei care pot desena „the bigger picture” și care, explicând contextul, ajută la vindecare, prezervă memoria acestei arte și o deschid către viitor, oricare ar fi acesta.

New from



Routledge
Taylor & Francis Group

Spring 2020

A History of Romanian Theatre from Communism to Capitalism

Children of a Restless Time

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

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

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

Tom Sellar, editor Theater magazine, Yale University

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

Frank Hentschker, director Martin Segal Theater Center, CUNY University



photo Cornel Lazia

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

Abonează-te și tu pentru 2021!

www.revistascena.ro



1
65 RON
abonament nou

2
60 RON
prelungire
abonament



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