

Scena.ro

REVISTA DE ARTELE SPECTACOLULUI

Nr. 53 (3) / 2021

Tele-existența

de Marian Popescu

Cum să trăiești *între două lumi*

anchetă de Robert Bălan



**Broadway-ul
post-pandemic**
e African-American

DOSAR

Teatrul Rom „Kathe, Akana!/Aici, Acum!”

Anul 2021 va rămâne în istoria teatrului românesc ca un punct de cotitură. Al treilea deceniu al acestui secol – care a debutat și continuă cu războaie, confruntări globale, avansarea distrugerii naturii, molime și viruși noi, care au împins omenirea la limita rezistenței –, marchează începerea unei noi epoci. Foarte puține din aceste grave evenimente au avut până acum ecouri asupra teatrului românesc, care a rămas destul de izolat atât tematic, cât și organizatoric (cu puține excepții). Anul 2021 marchează însă și la noi o modificare de paradigmă, fiindcă sub presiunea interdicțiilor impuse de pandemie în 2020 s-au produs forțat schimbări la care puțini se gândiseră până acum. Ritmul imbatabil al scenei de la noi, care se încheia odată cu venirea verii, pentru a se redeschide toamna, a fost spart de *lockdown*, ca urmare vara lui 2021 devenind mult mai activă teatral, iar consumul cultural a suferit modificări esențiale de ritm. Odată cu deschiderea mai multor grădini urbane, cu sau fără ofertă artistică, publicul potențial s-a văzut pus în fața unor noi oferte de petrecere a timpului liber outdoor și în siguranță din punct de vedere al contaminării cu Covid 19, ceea ce a pus o presiune în plus și asupra instituțiilor culturale. Pentru prima dată a avut loc în Capitală o stagiune outdoor specială cu titlul „Departee de centru, aproape de oameni”, coordonată de Teatrul Masca, singurul teatru bucureștean care era și în trecut prezent în toate cartierele pe timpul verii și organiza anual un festival de teatru de stradă.

<http://www.masca.ro/teatru/departee-de-centru-aproape-de-oameni/>



Anul acesta i s-au alăturat pentru prima dată și alte teatre bucureștene, cu actori nerăbdători să revină în fața publicului după luni de pauză (dar și cu manageri doritori să „bifeze” activități în rapoartele către finanțator, Primăria Capitalei). E vorba de un public pe care va fi nevoie ca producătorii de teatru să-l caute de-acum înainte cu metode mai bine puse la punct.

Evenimentele outdoor au alcătuit și coloana vertebrală a Festivalului de Teatru produs de Teatrul Tineretului de la Piatra-Neamț, singurul care a anunțat un concept în acord cu vremurile pe care le trăim: „POSTPREZENT, o invitație la reflecție asupra acestei perioade care ne pune în situația de a ne regândi valorile și comportamentele”.

Din aceeași categorie extrem de necesară a evenimentelor ce asigură dreptul la cultură al tuturor cetățenilor face parte și primul festival de teatru rom din România care a avut loc în București în prima săptămână a lunii septembrie, o celebrare a culturii rome pe care o marcăm și în Scena.ro printr-un dosar special dedicat oamenilor de teatru din această etnie.

Tot anul acesta disprețul autorităților pentru cultură a atins, din păcate, un nou nivel maxim, cu finanțări amânate *sine die* până la rectificarea bugetară, amânată și ea din cauza crizelor politice. Același dispreț a făcut să se amâne cu mai bine de 8 luni de zile și elaborarea legislației necesare pentru relansarea programului cultural Timișoara Capitală Europeană a Culturii, după schimbarea anului de desfășurare 2021 cu 2023. Dată fiind criza guvernamentală în curs la data scrierii acestui articol, se prevede o nouă amânare, timp în care finanțarea programului din partea Guvernului nu este posibilă. Tot calculele politice au împiedicat și reformarea Institutului Cultural Român care zace în interimat de ani de zile, pierzându-și profesioniștii, contactele, și respectul partenerilor internaționali. Cui îi pasă, e vorba doar



Cristina MODREANU

despre imaginea României în lume!

Dincolo de toate aceste stagnări, amânări și indecizii care marchează anul 2021 semnalizând tot mai accentuata cădere în irelevanță a statului în raport cu nevoile scenei culturale de la noi, se preconizează o tot mai hotărâtă privatizare a culturii, cu bune dar și cu rele. O dezbatere care nu are loc în spațiul public, deși ar fi extrem de necesară.

În sfârșit, două dispariții simbolice marchează puternic anul 2021: Voicu Rădescu, cel care a influențat cel mai puternic evoluția teatrului independent românesc de după 1990, prin noile voci lansate la Teatrul Luni de la Green Hours, respectiv Ion Caramitru, fondatorul UNITER (instituție producătoare a trei dintre cele mai vizibile evenimente ale breslei, Gala Premiilor UNITER, Gala Tănărului Actor și Festivalul Național de Teatru) și directorul Teatrului Național din București timp de 16 ani, personalitate cheie a teatrului instituționalizat de la noi. Plecarea lor dintre noi, la numai câteva săptămâni distanță, face și mai clară agonia unei lumi care a contat enorm la finele secolului 20 și în primul deceniu din secolul 21. Această lume, cu modurile sale de producție și de raportare la public și la societate, se dovedea deja revolută de ceva vreme. Ține de noile generații să o înlocuiască cu o alta, să sperăm că mai bună.

Anul 2021 pune punct unei epoci teatrale.

ENG

Last years' events seem to leave a mark on most industries, including the Romanian theatre. These effects brought a change when it comes to organization: summer became the main performance season and more theatres chose the outdoors as their stage. Authorities seem to shamelessly turn their back when it comes to all aspects of cultural events while two important personalities who have deeply influenced Romanian theatre in the past 30 years – Voicu Rădescu and Ion Caramitru -, have left this world.

4 ancheta



Între două lumi? o anchetă de Robert Bălan

10 interviu



Vlaicu Golcea: „Suntem invadați de sunet, fără voia noastră, de la trezire până la culcare, de ce nu am invada artistic și acest canal?...”

33 focus



Împotriva curentului

34 in/out



Wiener Festwochen 2021
de Irina Wolf

36 in/out



Festivaluri la Salzburg și Viena de Irina Wolf

44 eseu



#backstage
de Gabi Albu

47 remember



Pintilie și Securitatea
de Catinca Drăgănescu

47 in memoriam



In memoriam Ion Caramitru

Revistă editată de Asociația
Română pentru Promovarea Artelor
Spectacolului – ARPAS

arpas
ASOCIAȚIA ROMÂNĂ
PENTRU PROMOVAREA ARTELOR
SPECTACOLULUI

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. 53 (3) /2021

Preț: 12 lei

Coperta I: Actrița Olga Török poartă un costum creat de scenografa Cristina Milea, pentru Șarlatan.ro
foto: Bogdan Catargiu

Tipar: Ceconii, Baia Mare

37

SCENELE PUBLICULUI

Tele-existența

de Marian Popescu

38

NINSORILE DE ALTĂDATĂ

Amintiri dintr-un mare

Festival... de Mirella Patureau

40

POSTFORMA

Cine e femeia care mângâie geamul?

de Mihaela Michailov

41

NEW YORK PUZZLE

Broadway-ul Post-Pandemic e African-American

de Saviana Stănescu

42

CONTRASENS

Sales gosses, în Avignon Off

de Oltița Cîntec

46

CASTING TOOLKIT

Note de la TIFF 20

de Florentina Bratfanof

TEATRUL ROM - AICI, ACUM

14

dosar



O recuperare a istoriei teatrului rom din România

de Gabriel Ban

21

dosar



Zita Moldovan: „Cred că e nevoie de înființarea Teatrului Rom în România...”

25

dosar



O incursiune a unui gadjo în universul rom

de Cristian Gheorghe

32

dosar



Romano Svato pe urmele Zeitei Kali

de Irina Wolf

19

dosar



Alex Fifea: „Teatrul nostru vindecă, noi schimbăm perspective, schimbăm mentalități...”

23

dosar



Rodrigo Balogh: „Eroul dramatic rom al teatrelor rome poate să transmită...”

29

dosar



KATHE, AKANA!

– Aici, Acum *fotoreportaj*

Dosarul Teatrul Rom a fost realizat în cadrul European Roma Theater – Contemporary Cultural Heritage Shapes Our Future co-finanțat de Uniunea Europeană prin Apelul de Proiecte EACEA 34/2008 CREATIVE EUROPE (2014-2020), sub-programul CULTURA cu ocazia Festivalului de Teatrul Rom Kathe Akana! 2021, co-finanțat de ARCUB-Centrul Cultural al Municipiului București în cadrul programului “București – oraș deschis” 2021.

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

PROIECT CO-FINANȚAT DE:



Între două lumi?

O anchetă de Robert BĂLAN

4

Vorbeam într-o după-amiază cu prietena mea Silvia Dumitriu care a făcut regie la București și după asta a plecat vreo 10 ani la Londra unde a făcut un doctorat (ceva mai teoretic) în domeniul teatrului. La un moment, Silvia a început să povestească despre cum s-a simțit ea în anii ăștia „între două lumi”, despre un fel de neputință de a se adapta complet la nici unul dintre sisteme. M-am gândit atunci să chestionez acest sentiment la mai mulți artiști români care au trecut prin experiența de a lucra sau studia și în cultura românească și într-o alta.



Ana Mărgineanu regizoare

Ajung acasă. E un fel de a spune, pentru că numai ca acasă nu se simte. Nu știu unde sunt ibricile, internetul nu mai merge și sunt niște chei care lipsesc. Trebuie să re-învăț cum funcționează aragazul de aici. În dulap sunt niște haine prăfuite pe care uitasem că le am. Oamenii vorbesc într-o limbă pe care deși o înțeleg, sună ciudat. Ceva magazine sau localuri au dispărut de pe stradă, au apărut altele noi între timp. Totul în jur pare să zică „Ce naiba faci aici? Nu e locul tău, marș acasă.” Ritualul ăsta se repetă cu precizie de două ori pe an. Sunt cele 3-5 zile de „adaptare”. Apoi lucrurile revin la un cvasi-normal.

De peste zece ani locuiesc în Brooklyn, New York. De peste zece ani, vin verile în România. Procesul de „adaptare” se întâmplă, orice aș face, și când ajung în România, și când ajung înapoi, în New York. Deseori sunt întreată unde mă simt cel mai acasă, iar răspunsul este peste tot, dar mai ales în aeroport. Asta e nebunia când te muți: te adaptezi, dar

nu devii de-al locului; vorbești limba dar păstrezi accentul; te întregi, dar rămâi străin. Străin ești și când te întorci, absența ta e mai puternică decât prezența, locul părăsit s-a schimbat, și fără să-ți dai seama nici tu nu mai ești același. Și uite așa, abia când ajungi în aeroport, în tranzit, te simți acasă, într-un loc unde nimeni nu stă și toți sunt la fel de străini ca și tine.

Zece ani în State nu au făcut din mine o americană. Întrebarea care mi se pune acolo cel mai des este „de unde ești?”, un permanent reminder că nu aparțin locului, chiar dacă am casă, copil și cățel. Dar, zece ani sunt de ajuns ca nici româncă să nu mai fiu pe de-a-ntregul. Când vin „acasă” adesea sunt provocată la discuții pe tema rasismului, misoginismului, ...ismului din perspectiva „Și aud că la voi acolo se întâmplă asta. N-ați luat-o razna?”. La un moment dat glumeam zicând că mă simt americană în România și româncă în America. Dar după o vreme gluma a început să fie prea adevărată ca să mai fie amuzantă. Mă simt și și. Mă simt nici nici.

Nu regret deloc, această stare de ambivalență are profunde avantaje. Sunt spectacole pe care n-aș putea să le fac niciodată în America. Și unele pe care nu le pot face decât în America. La un moment dat, lucrând într-o vară în Târgoviște, și urlând că de ce nu e decorul la scenă, un actor tânăr m-a întreat: „Nu-i așa că asta nu s-ar întâmpla

niciodată acolo?” (și acel „acolo” avea nostalgie și vis și poezie în el). Așa e, i-am răspuns. Acolo niciodată nu mi-ar pune un teatru la dispoziție toate spațiile pe care le are, toți banii, tot actorii, să fac orice vreau eu cu ele. Iar acolo decorul oricum nu vine la scenă până în ultima zi. Sunt avantaje (în ambele locuri) pe care nu le vezi până nu trăiești în altă parte. Când le povestesc actorilor americani că în țara mea există teatre care angajează actorii pe viață, și că poți trăi (prost, dar poți) din salariul ăla, mă-ntreabă increduli cum de am putut să plec. Când le zic că sunt bani de la stat pentru proiecte. Că poți face spectacole întregi, mari, fără nici o campanie kickstarter. Și românii mă privesc cu suspiciune când le zic că în State am făcut spectacole mari și grele în doar o săptămână de repetiții. Sunt moduri de lucru profund, ancestral diferite, și lucrând în ambele lumi ești cel mai avantajat. Știi să fii recunoscător pentru ce este în fața ta. Iar când situația e disperată, poți zâmbi, știind că ești oricum doar în trecere pe aici, casa ta e oricum în altă parte.

PS. Vara asta tocmai am făcut cu Peca Ștefan un spectacol „american” în Timișoara, în colaborare cu minunata trupă a Teatrului Maghiar – Orașul Paralel. Dacă sunteți prin zonă, vă rog mult nu-l ratați. Până nu demult credeam că doar în America pot face un spectacol de tipul ăsta, dar uite că s-a putut și în România.



Beatrice Lăpădat
teatrolg, doctorand la
Universitatea Laval, Quebec

Șapte dimineața, -20C, urc în autobuz. Și sunt nefericită că trebuie să urc în autobuz, fiindcă singurul mijloc de transport la care corpul meu se poate conecta este metroul. Toți colegii și prietenii străini au auzit discursul ăsta al meu cu diferite variațiuni: „La voi e curat, e îngrijit, lumea e civilizată, oamenii nu te împing, nu te bruschează, dar să trăiești în secolul al XXI-lea și să n-ai metrou? Cu iernile astea? Știi cât de frumos e metroul la București? E mai fain ca la Paris, e luminos și spațios, te simți conectat la tot, simți că zbori, e tensiune, e magnetism, e o experiență performativă, trebuie să vii să vezi ca să înțelegi. Să fii într-o așa țară civilizată și bogată și să n-ai metrou, ce păcat!” Jenați și politicoși, interlocutorii îmi răspund ba că e un fapt notoriu că în Ville de Quebec transportul e rămas în urmă, ba că orașul meu trebuie să fie

extraordinar de frumos și că abia așteaptă să ajungă și ei prin colțul ăla de Europa, iar cei mai răbdători îmi explică faptul că, din rațiuni geografice, în Ville de Quebec ar fi fost aproape imposibil de făcut o așa structură subterană monstruoasă care să permită funcționarea metroului.

Șapte dimineața, -20C, urc în autobuz și înlătur fularul ca să se vadă rujul. Știu ce gândesc cuviincioșii funcționari politicoși când o tipă urcă în *full makeup* la ora aia. Și stai că nu am tocuri azi! *Bună, nu mă cheamă Natașa, mă cheamă Beatrice, dar tot nu mă deranjează să fiu fantasma ta est-europeană dacă ții neapărat.* Mă întâlnesc cu un coleg actor, dar nu vorbim decât despre vreme și despre cât de mult mă frustrează faptul că în provincia unde suntem noi se iese în stradă „pentru toate prostiile”, dar nu și pentru a protesta împotriva proprietarilor abuzivi care chinuie străini singuri și vulnerabili în locuințe precare. Dar cu toți e așa în colțul ăsta transatlantic: nici cu artiștii nu vorbești despre artă oriunde și oricând, pentru că: 1) e semn de aroganță să îți dai cu părerea despre orice în transportul public 2) trebuie respectată „bula” prin care individul își protejează spațiul privat 3) trebuie respectat faptul că sunt într-un loc unde diferitele condiții socio-existențiale ale omului se modifică la ore precise și durează un număr precis de ore. *DND* oricând și oricum doar pentru că vrei să faci conversație despre Sfânta Artă sau politică.

Șapte dimineața, -20C, urc în autobuz în loc de metrou și mă gândesc că

sunt, totuși, norocoasă că în țara asta m-am vindecat de orice mistică a non-apartenenței. Pentru că, atunci când am plecat – mai tânără, mai intensă, mai puțin cinică și mult mai dispusă să văd „ritual” și „invizibil” peste tot –, credeam că nu aparțin nicăieri, că voi fi oricum nefericită peste tot. De aceea am și avut curaj să plec „la Polul Nord”, deși știam că nu ne potrivim: eram convinsă că voi fi oriunde egal de nefericită și captivă. Aici, într-o lume făcută din frig, liniște, plictiseală, politețe și eficiență, am conștientizat faptul că am cu adevărat un loc pe lumea asta, că nu sunt un „călător neînțeles” și că trebuie să îmi mișc carnea aia înghețată către punctele precise X și Y de pe hartă în care știu *crystal clear* că aparțin. Nu e neapărat – sau nu doar – acel „acasă” din buletin și e bine așa. Cel mai bine. Dar acolo am înțeles că trei ore de soare în plus sau în minus mă transformă în alt om, că lucrurile pentru care acolo eram snoabă și prețioasă sunt cartea mea de vizită în alte spații, că expunerea la zgomot urban și aglomerații sunt 70% din ceea ce mă ține departe de depresii, deci orașele liniștite și safe sunt pentru mine un fel de moarte administrată zilnic cu picătura și că sunt mai dotată să fac față pericolelor decât liniștii și stabilității.

Bună, mă cheamă Beatrice, nu sunt un străin pe lumea asta și abia aștept să invadez, țară cu țară, metropolă cu metropolă, stație de metrou cu stație de metrou tot ce pare că îmi face cu mâna.

ENG

Director and performer Robert Bălan questioned a selection of Romanian artists about living and working in two different worlds/cultures. For all of them, Romania represents a totally different place than Brooklyn, Paris, Quebec, or London, but each country has its own pros and cons. Still, the question remains: where do you feel most at home? And where does theatre function best?



Alexandra Badea regizoare și dramaturg

Nu m-am simțit pierdută între două lumi, dar am simțit întotdeauna că nu pot aparține unei singure lumi. Cred că asta a fost motorul plecării mele, amplificat și de contextul nefavorabil tinerilor artiști în anii 2000 și de câteva experiențe destul de violente din mediul teatral de atunci. Dar, în primul rând, am vrut să plec pentru a cunoaște alți oameni și a vedea alte tipuri de teatru. Si Parisul era unul din locurile ideale pentru asta. Momentele în care am simțit că nu aparțin aceluși spațiu cultural au fost primele întâlniri cu directori de teatre care îmi spuneau: „N-ai făcut școală de teatru în Franța, nu ai o familie teatrală aici, îți va lua mai mult timp. Vreo 10 ani.” Și cam așa a fost. Evident că am făcut spectacole în acei zece ani, dar eram mereu văzută ca cineva venită din altă parte, cu tot „exotismul” care devine la un moment dat deranjant pentru un artist. Cum eu nu intram, în plus, în imaginea predeterminată a „artistului din estul Europei” și vorbeam despre subiecte care se întâmplă acolo probabil că și asta crea un obstacol. Nici spațiului teatral românesc nu simțeam că îi aparțin și nu cred că am simțit asta niciodată, dar nu îmi puneam această problemă. Însă în momentul când toată lumea ți-o pune, începi să îți pui și tu întrebări. Ce m-a eliberat de această problematică a fost o carte esențială pentru mine *Radicant* al lui Nicolas Bourriaud, curator de artă contemporană, care compara noua generație de artiști care circulă dintr-un spațiu cultural în altul cu iedera care are rădăcini multiple, avansând pe soluri diferite. El spunea că nici nu mai contează să știi despre un artist de acest gen unde s-a născut și unde

trăiește pentru că influențele sale sunt mult mai complexe. În momentul când am citit cartea lui începusem să călătoresc cu proiectele mele și simțeam același lucru, că mă pot adapta foarte ușor unui alt spațiu cultural și că pot fi influențată de problematici care vin din alte teritorii precum Africa sau America de Sud.

În România sunt dezamăgită de fiecare dată când raporturile devin violente în lucru. Când tu nu ridici tonul, încerci să înțelegi problemele fiecăruia și să lucrezi într-o atmosferă calmă în care îi respecti pe colaboratori și pentru că nu urli, nu îi tratezi cu superioritate și aroganță, uneori lucrurile stagnează. Și atunci ești obligat să faci și tu așa cum se face. Asta nu înțeleg. De ce unii oameni au nevoie în teatru să li se bată cu pumnul în masă. Noi încă suntem atașați, în mod inconștient poate, de modelul „regizorului dictator”. Un alt moment penibil pentru regizor este „vizionarea”. Chiar dacă eu nu am avut experiențe traumatizante, din principiu nu înțeleg acest lucru. Este o infantilizare a regizorului, dintr-o dată te simți la școală sau în fața comisiei de cenzură. În Franța nu mi s-a întâmplat niciodată ca un director de teatru să vadă spectacolul înainte de premieră sau să îmi facă vreo remarcă la adresa spectacolului sau a vreunui actor dacă eu nu i-am cerut părerea. Și vorbesc despre directori ca Wajdi Mouawad (Teatrul National de la Colline) și Olivier Py (Festivalul de la Avignon). Si o altă problemă majoră a teatrului românesc: birocrăția.

Ceva bun despre teatrul românesc? Prezența trupelor de actori în teatre și flexibilitatea calendarelor. În Franța, un spectacol îl prevezi cu doi trei ani înainte și se poate întâmpla să nu mai ai chef să vorbești despre acel subiect în momentul când începi să repeți. Din fericire, producătorii care mă susțin au încredere în ce scriu și atunci textul îl pot termina și înaintea începerii repetițiilor, dar subiectul nu îl pot schimba, pentru că nimeni nu te invită acolo să „montezi ceva”. Faci parte dintr-un program curatorial, dintr-o tematică și asta este limita pe care trebuie să o respecti.



Ioana Petre regizoare

Nu am avut niciodată sentimentul că sunt între două lumi. Am avut sentimentul că mai sunt zeci de lumi pe care îmi doresc să le descopăr și n-am destul curaj. Plecarea în Germania mi-a dat foarte mult curaj și regret că n-am plecat cu mulți ani în urmă (cu toate că am mai încercat) dar am vrut mereu să plec în condiții bune – un program de studiu sau un job sigur. Cred că puțină aventură nu mi-ar fi stricat, acum văd experiența în străinătate ca pe o mare oportunitate. Asta sigur se datorează în primul rând faptului că aici am condiții foarte bune, colegi și prieteni care mă ajută și mă învață foarte multe lucruri, un loc de muncă unde am pe cine să întreb și unde are cine să mă ajute în aproape orice situație. Aici oamenii se mută extrem de des, cam la doi ani se gândesc deja la o slujbă sau o casă nouă. Lucrul ăsta mi-e destul de străin, eu având aproape 10 ani același loc de muncă în România (regizor tehnic și asistent de regie la Opera Națională București). Aici când am zis: „putem să chemăm pe cineva să ne ajute cu cablatul mașinii de spălat?” colegia de camera a făcut o criză de nervi și mi-a spus că ar fi bine să mă uit pe *Youtube* cum se face și să ne cablăm singure mașina de spălat (ceea ce am și făcut), apoi a urmat văruiatul, schimbat cabluri, mutat și schimbat mobila etc. Aici e prima casă unde am totul cumpărat de mine – de la lingurițe, la mobilă. Acasă, în România, e unde am totul „moștenire” de la părinți.

Sunt lucruri care funcționează diferit, în România știu bine sistemul și nu mă mir când am de așteptat sau de stat prea mult în fața unei uși, în Germania

descopăr cu fiecare provocare cum funcționează lucrurile. Sunt multe lucruri similare și multe care țin de specificul locului. În România locuiesc în București, în Germania într-un oraș de 65,000 de locuitori. În București dura o oră drumul până la serviciu, aici maxim 10 minute dacă mai stau și la vorbe cu cei trei colegi cu care mă văd pe drum. Cea mai mare diferență este însă transportul. Aici am tren pentru orice orașel, sau sat, oricât de mic, în România când am vrut să merg la spectacolul unei prietene la Sfântu Gheorghe am făcut fix cât aș fi făcut până în Germania cu avionul. Probabil de-asta nu simt depărtarea ca pe o ruptură, știu că dacă vreau într-o dimineață să ajung acasă, în București, până seara o pot face.

În ce privește relațiile cu oamenii din domeniul teatral diferența majoră e ceea ce în România s-a contestat de multe generații de absolvenți/te – aptitudinile dobândite în timpul facultății. Aici orice membru sau membră a ansamblului știe să cânte la un instrument, poate să cânte destul de bine cu vocea, dansează orice stil – deci poate juca în musicaluri, știe cel puțin două limbi străine bine și poate face orice accent în limba germană, practică un sport la nivel avansat și știe lupte scenice bine, în timp ce în România actoria e pentru foarte mulți absolvenți doar despre vorbit/interpretat pe scenă. Asta duce în Germania la proiecte mult mai complexe în care doar cu ansamblul teatrului se poate face aproape orice. În același timp, există o implicare totală în timpul repetițiilor, fără momente de panică, frustrare sau „nu înțeleg, nu pot”, dar la fix toți rup ușa, nu contează că regizorul vrea să-și termine fraza, e fix, au plecat. În România, practic nu știam niciodată când se termina programul, începeam la 10:00 și terminam dacă terminam, dacă nu, totul se întindea ca o gumă de mestecat până târziu în noapte. Iubesc faptul că acum nu am voie să stau mai mult de 8 ore la muncă. Am făcut excepții, iar directorul general m-a chemat în birou să-mi explice că e direct responsabil de sănătatea mea și nu am voie să stau peste program pentru că dacă

pățesc ceva, el va fi tras la răspundere.

În privința relațiilor amicale este iar greu de generalizat pentru că eu sunt o fire destul de introvertită deci îmi place răceala nemților, mă simt desigur foarte bine când vin acasă în București și simt un val de prietenie și empatie, dar nu pot să zic că mă deranjează când oamenii nu fac asta. În plus, lucrez cu foarte mulți străini. Prietenii mei buni sunt din Australia, Afganistan, Japonia, Kazakstan și Germania, și am avut colegi de apartament cu care am rămas prietenă bună din Iran, Rusia, acum am din Brazilia și Turcia.

Un lucru bun despre sistemul teatral românesc: ca români ne adaptăm ușor, lucru dovedit și în pandemie. În timp ce în teatrul unde lucrez aici, timp de un an s-a încercat doar reluarea planurilor pre-pandemie, în România câteva teatre au dovedit că pandemia a fost doar o provocare, țin să le și menționez: Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, Teatrul „Andrei Mureșanu” – Sfântu Gheorghe, Unteatru, Reactor și Replika au creat alternative impresionante și sper ca multe dintre inițiative să se păstreze, există o comunitate de români în diaspora care cred că ar fi interesată și post-pandemie să urmărească teatrul din România în format online. Pentru mine a fost o mare oportunitate să pot viziona spectacole la care altfel nu am cum să ajung. Pe de altă parte, în Germania nu există teatre fără pedagog teatral care să facă programe pentru copii, cum nu există o stagiune fără piese noi în repertoriu, pe teme actuale. Din păcate, în România cred că va mai dura mult până lucrurile se vor schimba în acest sens.

Ce m-a frapat e faptul că în Germania nu se face nimic de pe azi pe mâine. Am mereu propuneri și explic cum putem face proiecte cu timp și resurse minime, și cu toate că sună logic, ei refuză pentru că gândul să facă ceva „nou” îi paralizază. Practic, un proiect în Germania înseamnă un incubator de cel puțin un an, în mod normal doi ani. În Germania am regizat *Die Königin der Farben* – operă pentru copii

– în 2020 după ce vorbisem despre proiect doi ani, condițiile au fost extrem de bune, am avut costumele și decorul gata încă de la prima repetiție. În România am lucrat în același interval trei proiecte: *Bunica e forță!* și *Wasteland2020* la Centrul Replika și *Hainele cele noi ale împăratului* la Teatrul „Ion Creangă”. Sincer, prefer încă nebunia din România pur și simplu pentru că am senzația că totul este posibil, dar este un confort incredibil să ai totul gata când te apuci de repetiții.

Din octombrie o să încep un master de management cultural, probabil ca studentă voi avea parte de experiențe mai intense. Să vedem....



Adriana Butoi
actriță, doctor în teatru

M-am mutat în Mexic acum 10 ani pe caz de amor și utopie. Am crezut mereu că pot trăi mai multe vieți în una, și în geografii diferite. Așadar viața mexicană mi se părea posibilă, făptuibilă, fiind eu cunoscătoare într-ale străinătății, credeam, după o experiență de 3 ani la Paris. Am simțit clar că am aterizat în alte lumi când am început rezidența de cercetare la Facultatea de Științe Antropologice din Mérida, Yucatán (cu care am făcut co-tutela doctorală onorifică UNATC-UADY-UNAM).

Exilul s-a dovedit, în cele din urmă, a fi greu de dus, încă o dată, căci am început să trăiesc pe bază de nostalgie, după câte ceva din ce-a fost și mai ales după ceva ce simt că (re)cunosc, dar încă nu s-a manifestat, mai ales în spațiul cultural al originii. Evident, aici intra noțiunea

„marii reînțoarceri” sau „desexilierii”, cum numește Mario Benedetti înțoarcerea exilatului în spațiul originii. M-am trezit într-o bună zi într-un limbo al *exilienței*, cu referențialitatea constantă a conceptului de „unhomeliness” (dezvoltat de Homi Bhabha, de exemplu)- înstrăinarea/ (în)depărtarea, dislocarea din apartenență, care implică hibridizare și deconstrucție, dar și refacerea viziunii despre „acasă” și „lume”.

„Migrația de (re)înțoarcere”, fie ea din motive sociale, politice, economice sau afective, reprezintă o nouă dezrădăcinare, o nouă ruptură și înțâlnire cu trecutul, probabil etapa cea mai dificilă a unui proces de migrație forțată care mășăluiește cu chipul învinșilor pe steagul rezistenței, căci tot procesul migratoriu al (re) înțoarcerii, afectiv se poate transforma într-un coșmar situat exact în spațiul diferenței între „vis” și „realitate”.

Un apreciat camarad român, binațional cetățean internațional, mi-a zis că îi amintesc de românii plecați în Italia care nu mai știu să vorbească românește, pentru că îi rezulta neautentic amestecul meu de română și spaniolă în conversațiile avute pe teritoriu mexican. Am invocat *poliglossia*, îndepărtarea de uzul „curat” al limbii materne prin experiența exilului, sentimentul bizar al non-apartenenței și al limbo-ului hibrid în care se refugiază migrantul, străinul, care e continuu un „celălalt”, cu vocația alterității.

E interesant faptul că exact obârșia mea națională, cu tot cu componenta istorică comunistă, pare să fi fost unul din detaliile importante care au motivat grupul social teatral mexican să mă primească cu brațele deschise – și aș îndrăzni să apreciez asta chiar și după un deceniu de bătălii socio-politice în societatea mexicană ca „guêrita”, „gringa” sau pur și simplu „extranjera”, reușind în 10 ani de viață aici să lucrez ca actriță și performer cât cuprinde, în proiecte

de teatru (dramatic, post-dramatic, performativ, etc), performance, pedagogie, cercetare și interdisciplinare, în abordări performative dintr-o dată în exercițiu constant în practica mea.

Mi-e tare dor să fiu acolo, clar. O replică din aia pilulă zilnică, bazată pe multă ingenuitate și romanticism cronic. Atât de natural până la urmă jocul de-a spațiul și timpul. În favoarea noastră. Chiar și a mea. Mulțumită și mulțumitoare pentru bagajul istoric și formativ – în cele din urmă „mi-a prins bine, nu?!”- ca să-l citez pe maestrul Ion Cojar, cu care am personalizat o relație simbolică și emoțional-fizică paradoxală în anii mei de studenție.

Totuși, mi-ar fi plăcut să nu fie atât de „specializată” formatarea noastră ca actori interpreți, dar paradoxal ghidați înspre o atitudine autonomă (dar nu prea brechtiană), cel puțin față de personaj, din care mie mi-a rezultat foarte utilă până acum lema asta încropită din experiențe și autori: „personajul sunt eu și eu e (un) altul”. Educați cam supuși, dar talentați, și poate nici chiar atât de solidari sau vizionari atunci, dar poate acum mult mai mult. Îmi aduc aminte jocul de-a „te cred” sau „nu te cred” și diversele piste de improvizație în pedagogia anilor 90- 2000, care cumva ne-a funcționat destul de bine câtorva generații de actori de versatilitate performativă, care au devenit în egală măsură, în ultimii 15 ani cel puțin, și gestori de proiecte, regizori și în egală măsură co-creatori, alături de regizori și alți agenți culturali și artiști interdisciplinari, în atât de diverse proiecte, în special pe scena independentă, dar și pe scenele instituționalizate și în cinematografie. Versatilitate în transgresiune, dar și supușenia asta ciudată, care de fapt are o grămadă de alibiuri istorice. *Csf*, *ncsf*, abrevierea unui *status quo* cu termen de garanție expirat.

Imense mulțumiri celor care sunt și celor care nu mai sunt, pionieri

intergalactic- teatrali și multipotențiali care au menținut utopia teatrală pe linia de plutire *est-etică*.

Mexicul e o dictatură de paradoxuri, bogat de divers, sărac de tolerant, totuși inclusiv pe alocuri, dar poate nici chiar atât. Și totuși aici se face teatru într-o mișcare constantă a plăcilor tectonice ontologice ale vremurilor apuse și prezente, pe viziuni foarte precis argumentate din perspectiva decolonială. Vă mai zic despre asta pe căi interdisciplinare, aceasta sau alte mijloace sau limbaje, când voi fi realizat „marea reînțoarcere”, poate unul dintre cele mai vitale și crude performance-uri ale existenței mele manifeste.

Hasta luego, compañeres, pe curând!



Silvia Dumitriu
regizoare

București. Londra. Două jumătăți de lume care par a nu se potrivi, ca un rubik în mâinile mele. Doar trei ore cu avionul, plus o oră de la aeroport în centru sau la Victoria Station. Arhitectura impresionantă de tip victorian, autobuze roșii, zumzetul și agitația, aproape fuga unui oraș care nu se poate opri niciodată. Oxford Street cu mulțimile lui de oameni care parcă au ieșit în masă la cumpărături, fără nici o explicație. Locurile ascunse cu grijă lângă Carnaby Street, bărulețele din Hackney, terasele de pe clădiri. Sau priveliștea Londrei văzută seara dintr-un restaurant în Shard când se mai întamplă

să treacă prin Londra prieteni. Librării cu cinci etaje. Muzeele cu ultimele creații ale lui David Hockney. Cartierele dezgustător de luxoase în care te poți pierde pentru minute care înseamnă o veșnicie, în care toate personajele de pe stradă par coborâte de pe podiumul de defilare de modă. Londra total părăsită în ziua de Crăciun, un oraș apocaliptic, plin de brazi strălucitori și de ornamente, dar gol, gol de prezența umană.

Dacă vii din Est, ești uimit în primul rând nu atât de diferențele culturale de care ei sunt atât de mândri, nu doar de ritmul în care se trăiește și în care noutățile sunt produse, dar de faptul că lucrurile în sine funcționează. Regulile care contribuie la plăcuta artă a conversației și a interacțiunii cu englezi vor fi însă descoperite în timp. Vei învăța că este acceptabil să îți faci întreg machiajul în metrou, că poți mânca în timpul orelor de curs, că pantofii cu toc pot fi purtați în geantă, iar iarna este perfect acceptabil să vezi rochii decoltate și sandale cu tocuri de 14. Dar: în Londra riști cele mai grave insulte pentru a sta pe banda rulantă de la metrou pe partea stângă, cea dedicată celor care fug în drumul lor spre job, în naveta zilnică ce poate să atingă două ore, doar dus, cu metroul, iar nepunctualitatea este ceva care îți distruge orice credibilitate în fața unui englez. Un anumit excepționalism al britanicilor se vede în cele mai mici detalii, iar în plus un pragmatism general, deloc cinic, dublat de o autentică și genuină dorință de mai bine și de implicare socială, o gândire care în mod susținut crede în puterea de a crea o lume mai bună. Orașul se învârtă însă și te forțează să participi la viață în ritmul lui. Londonezii se învârt în același ritm susținut, fiind la curent cu cele mai noi apariții, cele mai noi tendințe, lucruri de neratat peste tot: ca străin, te poți simți deodată dezorientat. Cărțile din magazinul pe 5 etaje Foyles cuprind tot ce e nou, dar paradoxal nu vei găsi niciodată acolo cărțile cu care ești

obișnuit la Cărturești; cărțile, lecturile, totul este nou, gata de a fi citit și aruncat într-o discuție despre ce se întâmplă în mod curent în lume. Refugiați, Brexit, Trump, covid, LGBT, pronumele cu care te adresezi celorlalți. Un oraș în care totul se întâmplă în prezent, în care pare că nu e loc și pentru nostalgie. Și totul se schimbă continuu. Totul se schimbă tot timpul. Vitrine, locații de spectacole, teme de discuție. Mergi prin centru, chiar des. Pe cheiul Tamisei. Locuiești în zona 2 sau 3. Devii încetul cu încetul parte din oraș, încercând să participi la ritmul alert. Afli, de exemplu, că aici cafeaua nu se savurează niciodată pe terasa unei cafenele, ci doar din mers, ca espresso scurt. Afli, de exemplu, că pe Facebook e pur și simplu demodat și deplasat să postezi o piesă muzicală care te încântă. Afli că totul este cumva pe dos sau altfel decât credeai. Această instabilitate a poziției tale în această nouă lume, în care diferența pare a fi întâmpinată bine, e o provocare. Dacă măcar ai putea cunoaște toate trucurile și adevărurile din spatele atitudinii tipic britanice, acel „stiff upper lip”, dacă măcar ai ști să înțelege secretul limbaj al sarcasmului lor, câteodată împachetat în aparent anodina remarcă „Oh, dear!”. O lume în care vechile catedrale sunt schimbate în baruri, piețe sau cafenele, ploile continue nu te udă, muzicienii de pe stradă nu sunt nostalgicii bătrânei de București, ci artiști contemporani, întâlnirile cu prietenii sunt încercări de a testa o nouă experiență și se stabilesc cu 3 săptămâni înainte, nici una din prietene nu poartă machiaj, deși sunt atente la cele mai recente tendințe din modă, nici un bar nu este deschis după miezul nopții, mâncarea tradițională din tradiționalele puburi este practic necomestibilă, toată lumea iubește fotbalul, iar cunoașterea limbii engleze este insuficientă pentru a comunica.

Londra. București. Lumina soarelui și modul în care cresc copacii stârnesc bucuria unei recunoașteri. În cele 14

zile de carantină mă uit pe geam și știu că ăsta e modul în care soarele trebuie să strălucească, iar răcoarea este exact așa cum trebuie să fie. Când ies în parc, văd oameni stând pe aceeași bancă. Mă mir și mă bucur. În Anglia am trecut printr-un an de lockdown... Oamenii îmi par pentru o vreme mai calmi decât îmi aduceam aminte – constat asta în timp ce văd că și birocrăția a ajuns mai suportabilă decât era când am plecat. Îmi iau covrigi Luca. Mă întâlnesc cu oameni care ignoră cu desăvârșire regula programării întâlnirilor cu 3 săptămâni înainte. Îmi dă un sentiment de bine, de bucurie și de surpriză. Căldura lor parcă scoate o altă parte din mine, care a fost suprimată în Londra. Am primit mai multe îmbrățișări în ultimele luni decât în ani în Anglia. Există o inerție pentru un timp care mă oprește să iau lucrurile așa cum sunt, o inerție care mă blochează în primele întâlniri brutale cu realitatea. Primele acte de agresiune verbală ale unor necunoscuți. Îmi aduc aminte că italienii spun la „departe” „a la madre di Dio”. Noi suntem invers. Sunt sfătuită să mă refugiez în bula mea și să neglijez restul. Mă uit la televizor sau încerc să fac asta, după care schimb pe canalul de sport. Mă uit la haltere. În cele din urmă însă, mă întâlnesc cu oameni deschiși unor discuții noi. Am câteva discuții despre deconstrucție, îmi dau seama că unele au început deja cât timp am fost plecată. Dacă e ceva ce îmi lipsește este doar intensitatea discuțiilor care aici ar părea exclusiv intelectuale, teoretice, lipsite de relevanță pentru practică și viață. Postez pe Facebook despre moartea lui Jean Luc Nancy, pentru că încep în sfârșit să înțeleg că contul meu ar trebui să mă reprezinte pe mine. După tot timpul ăsta, cred că în sfârșit am început să mă regăsesc pe mine.

Vlaicu Golcea „Suntem invadați de sunet, fără voia noastră, de la trezire până la culcare, de ce nu am invada artistic și acest canal?”

10

Interviu realizat de Oana Cristea GRIGORESCU



foto: Alexandru Andrei

INTERVIU

Compozitorul Vlaicu Golcea a deschis, în două decenii de activitate în teatru, calea integrării vocii actorului în spațiul sonor al spectacolului, iar spectacolul *Pool (no water)* poate fi considerat vârful de lance al experimentelor conceptuale *authtone*, dacă e să găsim o corespondență cu artele vizuale de la care se revendică soluțiile estetice. Anul acesta, în luna septembrie, artistul lansează hub-ul audio-vizual intitulat polemic *Teatrul Postnațional Interfonic1(TPI)* care reunește patru artiști autoasimilați unor „companii”, simulacru al instituțiilor de spectacol cu companii diferențiate după limba vorbită pe scenă: Vlaicu Golcea, Kinga Ötvös, Mihai Păcurar și Alex Halka. Mai în glumă, mai în serios, genericul calchiază denominarea

1. v. <http://www.interfonic.ro/>

teatrului instituționalizat, dar trimite și la limbajul universal al sunetelor cu tot ceea ce intră ca material acustic în microfoanele și mesele de mixaj ale *sound designerilor* și la căutarea unor formule de spectacol sonor eliberate din tiparul convențional narativ. Vocea umană, acest instrument al actorului capabil să se adreseze simultan rațiunii și simțirii, să transmită într-o singură frază sonoră de la sensul inteligibil la trăirea viscerală e materia primă a producțiilor TPI. Stagiunea va lansa online de-a lungul toamnei producțiile „companiilor”, printre care și cele mai recente creații semnate de Vlaicu Golcea. Acestea pleacă de la monoloage-poeme în proză și traduc atmosfera psiho-acustică a textelor pentru a stimula scufundarea ascultătorului în straturile imaginației.

Oana Cristea Grigorescu: *Pool (no water)* de Mark Ravenhill, spectacolul Teatrului Maghiar de Stat Cluj (premiera online 10 iunie 2020), e un manifest artistic și o bornă pentru performativitatea teatrală de la noi. Imaginea și sunetul transmise prin ecrane propun echivalentul unei instalații audio-vizuale care deschide căi noi în înțelegerea și folosirea vocii umane ca instrument sonor în teatru. Cum ați ajuns la această soluție artistică?

Vlaicu Golcea: Primul motiv ține de situație. În prima zi de repetiții s-a anunțat *lockdown-ul*. Tompa Gábor a găsit o soluție să transforme acest obiect din teatru de scenă într-un obiect audiovizual. Ne-a ajutat foarte mult și structura textului adaptat de Radu Nica într-o serie de monoloage. De aici încolo am pornit în două direcții, audio și video. Împreună cu Andu Dumitrescu și cu Radu Nica ne-am asumat această încercare de a nu face să fie un obiect tipic pandemic, cu un zoom trist, doar ca să bifăm producția. În ciuda problemelor tehnice enorme, și anume că actorii se înregistrau acasă cu telefoanele, iar captarea video și audio era sub nivelul tehnic necesar, trebuia să răspundem la întrebarea cum facem ca acest lucru să nu pară „ieftin” și să basculăm într-un alt tip de metaforă. Practic, am început condiționați tehnic, constrânși, chiar. Și ne-am dorit, și aici Andu și cu mine am *băgat* cât se poate de mulți cai putere să mergem cât se poate de mult într-un sens metaforic. De fapt, toate au fost ridicate la fileu de subiectul piesei, fiind vorba despre artă vizuală, despre o lume artistică, despre niște *personae*². De exemplu, pentru mine identitatea personajelor din grupul artiștilor nici nu mi se părea atât de importantă, de aceea aveam de ales dacă să vedem sau nu personajul artistei despre care se vorbește în piesă. Oare grupul din jurul ei chiar este un „grup”,

2. *Persona e masca socială a unui individ în teoria lui C.G. Jung.*

oare cât de reale sunt *personele* din lumea virtuală de azi, cât sunt ele „jucate”? Care este derizoriul acestor personalități, care este granița dintre snobism și content real în arta contemporană? În artă, cine decide că ceva este valoros și va rămâne și că altceva nu este decât *fashion* sau este ceva ridicol? Diferența asta dintre omul adevărat, real, cotidian și proiecția pe care și-o face prin intermediul acestor noi mecanisme de alterare a imaginii publice ne-a interesat mult.



Kinga Ötvös • foto: Arhiva personală

OCG: Practic, ați translat toată povestea din scenă în spațiul virtual ca replică la existențele noastre mutate în spațiul virtual în martie 2020. Asta înseamnă, însă, că această virtualitate a personajelor care devin avatarurile propriilor personaje avea nevoie de o marcă sonoră. Cum ai ajuns la alterarea vocii actorilor?

VG: Am pornit de la realitatea înregistrărilor. Unele erau atât de proaste încât nu am putut decât să le deteriorez și mai tare. Noi am prins fix starea de urgență când am început înregistrările. Actorii au familii, mulți dintre ei au copii. Jumătate din timpul de editare l-am petrecut ca să editez în spectrogramă cu niște softuri foarte noi cumpărate și învățate special pentru acest proiect. Am primit doar înregistrări cu telefonul; neavând multicanal am lucrat în interiorul aceluși wav să elimin tot ce era ciudat acolo, de exemplu câini și copii care urlau. Tocmai acest procedeu de invadare a unei realități sonore, acustice, a generat din start altceva. Pe de altă parte, ni s-a părut interesantă colaborarea dintre ceea ce primești din punct de vedere vizual și ceea ce înțelegi din felul în care sună nu neapărat vocea, ci ambientul în care sună vocea. Cât de mult reverb are o voce; reverbul acela e consecvent

cu ceea ce vezi? De cele mai multe ori nu. Și atunci, dintr-o dată, emoțional și psiho-acustic, sunetul relochează scena la care te uiți, chestionează realitatea a ceea ce vezi. Din text și context se înțelege că ne aflăm într-o lume ultra populată de droguri care, la rândul ei, nu avea cum să nu se observe vizual și acustic. Este ca un fel de aură emoțională a ceea ce se poate întâmpla acolo. E un alt fel de traducere a unui status emoțional, ceea ce pentru mine contează foarte mult în felul în care tratez vocile.

Ni se întâmplat tuturor ceva ce nu mai experimentasem până atunci, și atunci am preferat să lucrez aproape ca la un joc video cu niște avataruri. Ceea ce îmi propunea Andu îmi era de ajuns. Dincolo de partea asta, hai să îi zicem directă, a decodării scenelor, pentru mine a fost extrem de ludic și plăcut pentru că Andu a trecut prin aproape toată istoria artei vizuale a secolului XX. Mai ales din capitolele pop art și performance sunt tone de repere vizuale.

OCG: Sunt și multiple repere sonore, ai încercat să crezi o corespondență cu imaginea?

VG: Cu siguranță. Există o scenă la masă, către final, de care Andu era extrem

de nemulțumit. Scena presupunea o discuție într-un restaurant, dar era atât de deteriorată vizual la actori încât când am văzut-o am avut un *flashback* la filmele de pe VHS. Am refăcut scena, am introdus pe sunet *glitch-uri* (erori mecanice) necesare și sunetul a devenit, astfel, o trimitere la epoca Irina Nistor, a vizionării filmelor de pe casete VHS. Ulterior, auzind sunetul, Andu a revenit și a ajustat imaginea în așa fel încât să o sincronizeze cu *glitch-urile* și să citeze o perioadă care azi e un univers în sine: vorbim despre înregistrarea și deteriorarea imaginii și a sunetului pe bandă magnetică. Bineînțeles, în arta contemporană lucrurile astea sunt justificate și sunt translatate; în teatru lumea nu se gândește că în spatele acestei decizii este o idee.

OCG: Punctul marcat de această producție e că aduce în mediul teatral tratarea sunetului și imaginii la standardul artelor vizuale de galerie, de video și sound art. Lansați în septembrie site-ul Teatrul Postnațional Interfonic unde putem asculta câteva din producțiile tale recente. În 303 de Monica Stoica vocile feminine descriu relațiile din lumea virtuală în care în pofida multiplelor avataruri

ENG

In this interview, Vlaicu Golcea, a composer with over two decades of activity in theatre, talks about the importance of sound and voice in a performance and the launching of a new radiophonic project. Golcea mentions a show that changed its direction with the arrival of the pandemic, *Pool (no water)* because it was a challenge in its own sense as the entire creative team wanted to build something different from the *boring zooms*. Another show the composer discusses is *303*, an audio theatre show which focuses on the voices of the two main female characters.

permise de comunicarea virtuală, aceasta sărăcește umanul. Vocea nesigură, bolnavă e expresia acestei fragilizări. Ce justifică alterarea vocii?

VG: Deciziile mele nu ar trebui să aibă legătură cu felul în care oamenii recepționează opera de artă. Vocea umană este evident cel mai accesibil instrument, și instrumentul cu care fiecare om rezonază cel mai bine. Este primul lucru pe care îl auzim vreodată. Sunt sigur că viața în cele minus nouă luni începe auzind o voce, vocea mamei, cu care intri într-un fel de curbă de învățare și de aceea prin natura ei, vocea umană rămâne în continuare cel mai la îndemână culoar de comunicare. Cuplarea sau decuplarea publicului la vocea umană este instantanee și nemijlocită. De aici ajung la informația pe care o oferă o voce și la munca mea cu actorii din toți acești ani: încerc să îi conving, ceea ce nu prea reușesc și marea majoritate chiar nu înțelege, că vocea este un instrument. De instrumentul acela depinde receptarea muncii lor. Dacă ne dorim ca textul să ajungă la public, actorii trebuie să răspundă unor parametri în felul în care este folosită vocea, de lizibilitate, textură, intonație. Practic, pentru mine vocea sau un text rostit este muzică, e un alt fel de a face muzică. Orice text vorbit conține toate elementele care clasifică muzica și sunetul muzical drept ceea ce sunt, după cei patru parametri: înălțime, intensitate, ritm și timbru. Pentru mine totul este muzică și de aici vin niște decizii, apropo de sensul comunicării și de focusul nostru. Dorim ca ceea ce se aude să fie înțeles *ad litteram*? Sau dorim să chestionăm ceea ce spun cuvintele care nu sunt decât niște module, și aici intrăm în zona teatrală a comunicării – care e un nivel primitiv, să zicem... Al doilea nivel, care pentru mine contează foarte mult, este contextualizarea acestei voci din care extrag extem de multe informații. În producția 303 sunt trei tipuri de energii erotice foarte diferite. Prima voce e tipul impoziv-introvertit al unui

*hikikomori*³ în fața unui computer (Kinga Ötvös). Cine și unde vorbește, câți ani are? Din punctul meu de vedere este o *persona emo*, care vorbește despre video games, cineva care nu este capabil/ă să trăiască în viața reală și își depune online toată emoția, inclusiv cea sexuală care, până la urmă, îi este vitală. A doua voce redă o sexualitate feminină extrem de interesantă, a Gabrielei (Pîrlițeanu) despre care nu știm dacă se află într-un azil, e vreo criminală în serie sau nu se știe ce este. Iar ultima voce (Alex Halka) nu știi dacă e cyborg, e om, e o aplicație? Și tot ambientul din spate creează acest *set-up*, un *poli trigger* (declanșator multiplu) de senzații care fac ca, în ultimă instanță, receptorul să fie cel care întregește și dă sens operei. Niciodată nu voi ști ce s-a întâmplat în sufletul și în urechile cuiva când a auzit sunetele, textul, puse într-un context extrem de interpretabil. În contextul de azi în care peste 90% din stimuli sunt vizuali, în momentul când decizi să ascuți până la capăt, automat ești obligat să îți faci filmul tău interior.

OCG: Ajungem la locul comun al imaginației care e mai puternică decât o imagine, și la experimentul urmării unui film fără sonor care pierde astfel jumătate din sens. În ce fel vocile alterate, postprocesate se întâlnesc cu sound designul spectacolului în teatru sau sunt autonome?

VG: Nu sunt autonome, vocea este un costum. O lumină care pică într-un fel schimbă costumul. Dacă tehnologia ne permite, nu văd de ce nu am invada și acest canal sonor care e pentru mine la fel de firesc precum cel vizual. Pornim de la prezumția că o operă de artă îți atacă simțurile pe alte canale decât cele cu care ești obișnuit. Suntem invadați de sunet, fără voia noastră, de la trezire până la culcare. În momentul în care toată cultura consumeristă este setată pe șabloane de tot felul, de la vizual, la tot ce înseamnă – ca să mă refer la

3. *Hikikomori este fenomenul de retragerea totală din societate, izolare socială și închidere. Hikikomori se referă atât la fenomenul în general, cât și la persoane care se autoizolează.*

voce – vocea de radio, cea de reclamă, cum dracu' după o sută de ani reclamele sună la fel? Nu înțeleg. Aceași voce „fericită” de radio, neschimbată, sună la fel, cu aceleași setări de compresie. Lucrurile stagnează într-un șablon imens în care papila s-a suprasaturat cu aceleași lucruri. Ori, nu ai cum să depășești acest prag de emoție și să îl mai faci pe om atent. Aici, într-adevăr lumea post cyborg, AI (Artificial Intelligence), toate inteligențele bazate pe auto-învățare vin, de fapt, să gâdile un pic mai mult ceea ce nu mai e de ajuns. Sexualitatea în artă a trecut multiple praguri. Să o vezi azi pe Marina Abramović că se expune goală nu mai înseamnă nimic. Atunci însemna ceva. Când te uitai la Pasolini sau la Fellini, la vremea lor era un scandal enorm. Lucrurile astea s-au înfundat și s-au estompat foarte mult. De aceea, pentru trezirea papilei într-o zonă care pendulează între erotic și frison, mi se pare interesant de abordat acest strat care îi permite unui om să viseze, de fapt.

OCG: Pe de altă parte, capacitatea de „seducție” a gestului artistic e dependentă de valorile unei epoci și de evoluția tehnologiei. Cu aceeași scenă nu mai trezești aceleași trăiri la distanță de generații. Tehnologia aduce noi și noi posibilități, dar se și uzează mult mai rapid decât acum 50 de ani, să spunem.

VG: Uzura asta o văd ca pe un lucru firesc. Sigur că totul se comprimă la un nivel accelerat de combustie, dar este un lucru absolut firesc. E o manieră de a explora simțurile care, bineînțeles, ca orice manieră, va deveni desuetă. Noi avansăm puternic prin infuzia de stimuli pe care îi primim zilnic, este ca și cum ne exersăm sau, dimpotrivă, ne obosim apetitul de a fi atenți la ce se întâmplă în jurul nostru; astfel nivelul de recepție și gradul de acuitate se schimbă. Eu, personal, simt nevoia să mă adresez necunoscutului, nu cunoscutului care este deja o papilă obosită. Și poate că expunând pe cineva într-o zonă necunoscută există o mică șansă ca acela să își depună acolo ceva din capacitatea de a visa care e esențială pentru a supraviețui, până la urmă.



TEATRUL ROM - AICI, ACUM

Un eveniment unic a avut loc în București în această vară fierbinte: primul Festival de Teatru Rom din România, *Kathe Akana!/ Acum, aici!*, organizat de Asociația pentru Promovarea Artelor Contemporane – APAC și ART HUB Bucharest. Revista *Scena.ro* s-a alăturat acestei inițiative ca partener strategic, alături de Teatrul Evreiesc de Stat, în speranța de a atrage atenția atât lumii teatrale românești, cât și publicului de teatru asupra unei mișcări din ce în ce mai coerente de punere în valoare prin teatru a tradițiilor și valorilor contemporane ale etniei rome. Dosarul special din paginile următoare își propune să vorbească atât despre istoria teatrului rom, cât și despre direcțiile actuale pe care avansează artiștii care aparțin acestei etnii, fie ei din România sau din alte țări.

Festivalul a fost posibil cu sprijinul Forumului cultural austriac București, Institutul Cultural Maghiar București / Magyar Kulturális Intézet Bukarest, Centrul Național de Cultură a Romilor-Romano Kher, Centrul Cultural și de Tineret „Ștefan Iordache” Sector 5, AFCN și ARCUB.

Primul articol din dosar este ilustrat cu lucrări din seria „Dacă Dej și Ceausescu ar fi fost Tito. O istorie contrafactuală a teatrului rom din România (1946 - 1989) propusă în ilustrații de GMV.” („If Dej and Ceausescu had been Tito. A counterfactual history of the Roma theater in Romania (1946 - 1989). With illustrations by GMV”).

Lucrările vor face obiectul unei viitoare expoziții. (C.M.)

ENG

The first Roma theatre festival *Kathe Akana/Here, Now*, took place in Bucharest this summer. This was an important movement for both the traditions and the contemporary values of the Roma ethnicity. This special dossier presents several articles, interviews, and photo reportages that aim to talk about Roma history, as well as the present artistic choices of Roma artists living in Europe.

O recuperare a istoriei teatrului rom din România

Gabriel BAN

14



Mișcările de emancipare culturală a romilor din perioada interbelică

Cu toate că documentele care pot atesta existența unei mișcări teatrale rome în anii 1920-'30 sunt aproape inexistente, este relevant să considerăm această perioadă ca o etapă semnificativă în apariția unor importante organizații culturale rome în România. De altfel, aceste decenii pot fi privite ca una dintre puținele etape istorice în care are loc o autentică emancipare și înflorire culturală a identității rome în România preaderării la UE. Astfel, încă din perioada interbelică, cristalizarea unei identități rome moderne are loc cu ajutorul unui nou val de elite intelectuale și culturale rome care încep să-și asume în mod public identitatea etnică. Înainte de această perioadă, „ascensiunea socială a romilor a dus de regulă la pierderea identității lor etnice.”¹

1. Viorel Achim, *The Roma in Romanian History*, CEU Press, 2004, p. 154.

În contextul naționalist european care a urmat Primului Război Mondial, intelectualii, artiștii și comercianții rome, care au compus nucleul elitei rome din România, încep să recunoască oportunitatea majoră regăsită în asumarea și promovarea a diverse programe culturale menite să însuflească o conștiință identitară în rândul comunităților rome din România. Astfel de organizații apar mai întâi în sferele muzicanților rome, în special din mediul urban în care unii dintre aceștia caută să mențină și să promoveze folclorul și tradițiile rome, în timp ce alții adoptă cultura înaltă înscrisă în cadrul mai larg european. Astfel, în domeniul muzicii clasice activează renumitul Grigoraș Dinicu, primul compozitor și violonist rom din România recunoscut la nivel mondial. Dinicu este și una dintre cele mai active voci în favoarea emancipării culturale a romilor, fiind unul dintre liderii *Junimii Muzicale*, cea mai mare societate muzicală romă fondată la București. Alături de aceste societăți muzicale apar și alte organizații care editează propriile ziare rome, precum *Neamul Țigănesc* sau *Glasul Romilor* și care își propun să înființeze edituri rome, o universitate populară romă și un muzeu național al romilor. De altfel, este important să constatăm că, în acest nou context, mai multe organizații rome utilizează în publicațiile proprii termenul de *rom* în defavoarea celui de *țigan*.²

În 1933 ia ființă Uniunea Generală a Romilor din România (UGRR)³, cea mai activă și importantă organizație romă, datorită căreia se păstrează prima și singura însemnare legată de existența unui spectacol de teatru rom din această perioadă. Astfel, pe 18 și 25 martie 1934, la Teatrul Cinema „Omnia” din București are loc premiera spectacolului *Rivalii*, o „piesă într-un act, cu subiect luat din viața de pe

2. *Ibidem*, p. 157.

3. *Ibidem*, p. 156.

front, în care se arată patriotismul și spiritul de umanitate al soldatului rom în timp de război”.⁴ Mai aflăm și că piesa originală este scrisă de un anume Dl. Gal, publicist rom, autor despre care nu se mai cunosc alte informații. Spectacolul făcea parte dintr-o serie de evenimente care marcau un an de la fondarea UGRR și însemna organizarea „primului festival artistic cultural al romilor, cu ținere de conferințe, spectacol de teatru, defilare, concerte de muzică, prezentarea diverselor obiceiuri tradiționale.”

În pofida acestor progrese în domeniul culturii, literaturii sau identității rome, regimul naționalist de la începutul anilor 1940 începe să vizeze comunitățile rome din România sub pretextul rasist al „problemei țiganilor”. Ca urmare, perioada relativ prosperă și pașnică, marcată de conturarea identității și culturii moderne a romilor, se încheie brusc și în mod tragic atât pentru romii din România, cât și pentru întreaga Europă.

Marele absent de pe scena culturală: Teatrul rom în regimul comunist?

În timp ce noile regimuri comuniste instalate în anii 1947-'48 în toată Europa de Est și-au menținut discursul internaționalist și antirasist, acestea au făcut în fapt foarte puțin pentru a sprijini și proteja o identitate romă autentică. Una dintre singurele măsuri remarcabile este înființarea în 1931 la Moscova a Teatrului de stat „Romen”, instituția de teatru rom care este și astăzi recunoscută la nivel mondial. În privința teatrului rom din România, schimbarea drastică a regimului a părut inițial ca o ocazie pentru

4. Mariana Sandu, *Delia Grigore, Contribuția romilor la patrimoniul comun*, în http://www.oportunitatiegale.ro/pdf_files/Contributia%20romilor%20la%20patrimoniul%20comun.pdf, p. 3.

organizațiile rome⁵ care doreau și fondarea unui Teatru Rom de Stat, similar cu modelul din URSS. Din nefericire, fereastra de oportunitate avea să fie rapid închisă de noul regim printr-un amendament succint la recenta Lege a Teatrelor⁶ care fusese emisă în timpul ultimelor luni de existență a Regatului României. Astfel, în 1948 este emis un Decret⁷ care modifică un singur articol (art. 73) al Legii Teatrelor, adăugând referiri la existența unor teatre etnice care deveneau instituții de stat. În textul Decretului este menționat Teatru Evreiesc din București și cel secuiesc din Târgu Mureș, alături de deja recunoscutul Teatru Maghiar din Cluj. Nu se face nici o referire la teatrul rom, iar începând cu anii '40 nu avem păstrate documente oficiale care să menționeze actori romi sau vreo activitate teatrală romă în România. Nu doar că nu sunt disponibile documente privind existența unor profesioniști de teatru romi, dar de asemenea nu avem mențiuni privind vreun actor care să fie recunoscut la nivel public ca având origini rom. Aici, o observație interesantă este faptul că la Recensământul din 1930 populația totală „țigănească” era de 262.501.⁸ Scăderea bruscă a acestui număr poate fi lesne corelată cu deportările forțate ale romilor din cel de-Al Doilea Război Mondial și, mai apoi, cu reticența firească a populației rome în a-și mai declara identitatea etnică sub un nou regim totalitar. Finele anilor '40 și începutul anilor '50 anunță o absență desăvârșită a oricăror activități culturale identitare rome, cu atât mai mult în sfera reprezentațiilor

5. Viorel Achim, *Încercarea romilor din România de a obține statutul de naționalitate conlocuitoare, 1948-1949, în „Revista istorică”, tom XXI, 2010, nr. 5 – 6, p. 449.*

6. Cf. *Monitorul Oficial, Partea III, Teatrele Naționale de Provincie, Art. 73, p. 6205 – https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/b/b1/Monitorul_Oficial_al_României._Partea_1_1947-07-18,_nr._162.pdf*

7. <http://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocument/35199>

8. Cf. *INS, România, un secol de istorie – Date Statistice, Tabel 1.13 Populația României pe naționalități, la recensământul din 1930 – continuare, București, 2018, p. 25.*

dedicate comunităților rome și, de asemenea, în privința activității oricărui profesionist de teatru rom. Fenomenul de față trebuie pus în contextul mai larg al Europei postbelice, unde comunitățile rome și organizațiile acestora rămân efectiv fără resurse materiale și umane: mai întâi din cauza persecuțiilor suferite din partea statului, urmate de acțiunile de eliminare fizică și mai târziu de stigmatul public și cultural asociat identității rome.

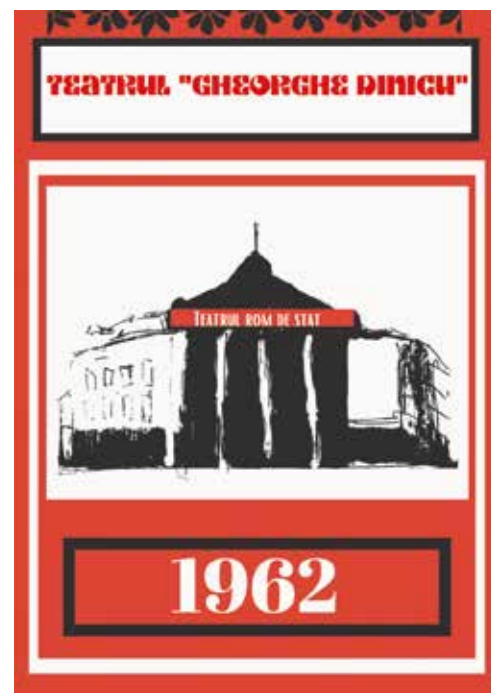
Această „mică omisiune” din Legea Teatrelor anunță de fapt atitudinea pe care statul avea să o susțină în raport cu comunitățile rome din România. Astfel, în 1949, organizații rom precum UGGR aveau să fie dizolvate de regim⁹, urmând ca la finele anilor '60 și începutul anilor '70, când iau naștere Consiliile Oamenilor Muncii ca nouă formă de reprezentare a minorităților naționale, să întâlnim aceeași absență a oricărei forme de recunoaștere identitară a minorității rome.¹⁰ În absența oricărei forme elementare de reprezentare oficială a romilor, nu putem aduce în discuție instituții culturale rome, cum ar fi un Teatru Rom de Stat. Practic, putem constata că în România comunistă nu existau instituții educaționale sau culturale rome care să fi putut promova și susține dezvoltarea unei identități etnice. În acest sens, comunitățile rome din România au fost supuse unui proces de aculturație și asimilare pe termen lung, fenomen care a fost mai mult sau mai puțin tolerat sau chiar încurajat de regimul comunist.¹¹

Unele formații culturale rome au fost totuși active la nivel local sub forma brigăzilor artistice ce au funcționat încă din anii '70, fiind în fapt parte integrantă a demersului propagandistic oficial. Activitatea lor artistică se concentra în special pe promovarea idealurilor regimului în diverse festivități sau, în cel mai bun caz, era limitată la organizarea unor cursuri

9. Achim, 2004, op. cit., p. 189.

10. *Ibidem*, p. 190.

11. E. Marushiakova, V. Popov, 6.1. *Politica de stat în țările comuniste – Romii, Istorie, Consiliul Europei – Proiect Educația Copiilor Romi în Europa, p. 7 – <https://rm.coe.int/politica-de-stat-in-tarile-comuniste-fise-de-informare-despre-istoria-/16808b1c5d>*



de muzică și dansuri rome.¹² Cei mai mulți actori romi au fost asimilați în cultura majoritară românească, în contextul în care aceștia aveau oricum un contact redus sau inexistent cu etosul, tradiția sau identitatea romă, la nivel oficial neexistând nici un interes real în promovarea acestora. În plus, percepția negativă asupra romilor în genere este întărită și de cinematografie, prin producții care promovează o serie de stereotipuri la adresa personajului „țiganului”. De pildă, actorul român de origine greacă, Jean Constantin, a fost distribuit de-a lungul carierei sale în mai multe roluri de „țigan” din cauza aspectului său fizic – în special în populara serie *Brigada Diverse* din anii '70 –, personajele pe care le juca fiind aproape de fiecare dată indivizi leneși, neserioși sau bișnițari, având nume rome sau pseudonimuri peiorative. Fenomenul, predominant chiar până astăzi, poate fi redat astfel: „reprezentarea artistică a romilor aparține în mod majoritar ne-romilor (gadje). Cel mai adesea aceste reprezentări artistice

12. *Idem*, 6.2. *Instituționalizare și emancipare – Romii, Istorie, Consiliul Europei – Proiect Educația Copiilor Romi în Europa, p. 3 – <https://rm.coe.int/instituționalizare-si-emancipare-fise-de-informare-despre-istoria-romi/16808b1c66>*

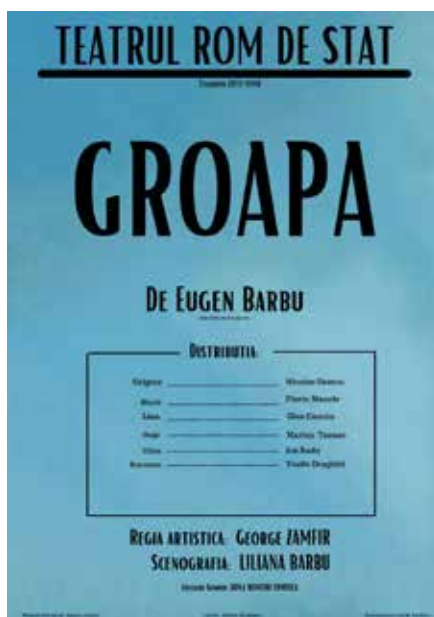


ale romilor (pictură, desen, gravură, filme artistice, muzică), cât și cele documentare (fotografii, filme documentare, teatru documentar) reproduc stereotipuri, în ciuda diversității culturale care există în interiorul acestei comunități.¹³ În acest caz, se observă nu doar absența acută a mișcării teatrale rome în perioada comunistă, ci și lipsa reprezentării de sine a comunităților rome prin proprii actori sau dramaturgi.

Astfel, foarte puțini actori celebri din anii '70-'80 erau cunoscuți la nivel public ca având o origine sau identitate etnică romă. Unul dintre cei care și-au recunoscut originea romă a fost renumitul actor Ștefan Bănică, cu toate că identitatea sa etnică nu era promovată la nivel oficial. În schimb, fiul acestuia, Ștefan Bănică Jr., un actor și muzician la fel de celebru, nu a făcut acest lucru în mod public. Cu câteva excepții notabile situația va domina până recent mediul *mainstream* al artiștilor romi din România postdecembristă, ca o rămășiță a stigmatului social pe care o persoană publică l-ar fi putut suferi în cazul asumării unei identități sau origini rome.

Un alt actor și regizor de teatru recunoscut pentru activitatea sa încă din 1973 este Rudy Moca. Începutul carierei sale pornește de la Teatrul de Păpuși din

13. Caterina Preda, *Reprezentări artistice ale romilor în cultura română în sec. XIX – XXI, în „Romii în România: identitate și alteritate. Manual auxiliar didactic”, (coord.) I. Nastasă-Matei, Universitatea din București, Facultatea de Științe Politice, Ed. Școala Ardeleană, Cluj-Napoca, 2016, p. 84.*



Târgu Mureș, activând în același timp și ca actor în spectacole care, la acea vreme, nu aveau nicio legătură cu identitatea sa romă. Mai apoi, la începutul anilor '90, Moca devine una dintre vocile active ale mișcării identitare și culturale rome, dezvoltând „o serie de programe civice culturale ca manifest pentru solidaritate (și) pentru educație” din convingerea că „romii trebuie să își asume identitatea printr-un act de curaj, prin depășirea barierelor care îi situează la marginea societății.”¹⁴

Pași mărunți către un teatru rom activist în România postdecembristă

Chiar dacă anii '90 au adus schimbări majore în societatea românească, în privința mișcării teatrale rome regăsim aceeași tăcere în toate studiile privitoare la comunitățile rome. În parte, aceasta se datorează atenției deosebite a majorității cercetărilor academice asupra realităților sociale și economice ale comunităților rome din anii '90, fără a manifesta vreun interes față de potențialul din domeniul teatral și literar pe care cultura romă îl deținea. În fond, tocmai aceste realități social-economice precare, la care se adăugau prejudecățile existente la nivel general față de romi, au ținut cele mai multe dintre comunitățile rome departe de manifestarea unui interes față de auto-reprezentarea în domenii precum teatrul sau dramaturgia. Cu toate acestea, putem remarca faptul că „după 1990, diversitatea perspectivelor asupra romilor a crescut și

14. <https://ikultura.ro/personalitati-rome/rudy-moca/>

astfel azi avem acces la reprezentări diferite, realiste, documentare în principal.”¹⁵

Începutul secolului XXI aduce în prim-plan o generație diferită și asumată de actori, artiști, scriitori și activiști romi. În 2008 este înființată Asociația Culturală Amphiteatrrom care reușește să producă primul spectacol scris și jucat exclusiv în limba romani: „*Jekh răt lisăme*”/ „*O noapte furtunoasă*” (2010). Cu toate că piesa nu este scrisă de un autor rom, demersul de a traduce și juca doar în limba romani un spectacol atât de recunoscut, pentru prima dată în România, a fost văzut ca o reușită a mediului teatral rom. Spectacolul s-a jucat pe câteva scene mari ale teatrelor publice din țară (Teatrul „Masca”, Teatrul Național din Târgu Mureș, Teatrul „Bacovia” din Galați ș. a.), precum și în mijlocul unor comunități rome din mediul rural. Actorul și regizorul rom Sorin Sandu, fondatorul Amphiteatrrom și colaborator la Masca scria că acest demers „va stimula energiile creatoare și va determina creșterea producției teatrale în rândul romilor, lucru care va duce într-un final la nașterea Teatrului Rrom în România.”¹⁶

De altfel, proiectul teatral a reunit eforturile unor personalități rome recunoscute pentru activitatea acestora în teatrul instituțional, precum și actori implicați în sfera teatrului rom independent: Rudy Moca, Zita Moldovan, Marcel Costea, Mădalin Mandin și Dragoș Dumitru. Regăsim aici profesioniști ai teatrului rom, cum este Zita Moldovan, ca parte a unei noi generații de actrițe și actori romi care și-au început cariera în teatrele publice și care, ulterior, au trecut parțial sau complet către teatrul activist independent rom. De pildă, Moldovan începe în 2006 în calitate de colaboratoare a Teatrului Național de Operetă și Musical „Ion Dacian”, ca la scurt timp să se implice „activ în mișcarea feministă și antirasistă romă, lucrând ca trainer de teatru în comunități rome și în diverse campanii pentru drepturile romilor.”¹⁷ În

15. Preda, *op. cit.*, p. 84.

16. <https://sorinsan.wordpress.com/2016/03/06/teatrul-rrom-in-romania-scurt-remember-pentru-viitor/>

17. <https://giuvlipen.com/zita-moldovan/>

prezent, lucrează exclusiv în sfera teatrului activist independent rom, colaborând și cu instituții publice de teatru ale minorităților etnice, cum sunt Teatrul Evreiesc de Stat din București și Teatrul Național din Târgu Mureș (fostul Teatru Secuiesc). Și Marcel Costea a avut un parcurs similar, pornindu-și cariera la Teatrul „Valah” din Giurgiu acum peste 30 de ani. De la finele anilor '90 și până în prezent este activ în spectacole de teatru social pe teme precum „*violența domestică, dreptul femeii de a dispune de propriul corp sau consumul de droguri în rândul tinerilor*”¹⁸, colaborând cu organizații și companii de teatru independent rome și nerome deopotrivă. Deși Mădălin Mandin și Dragoș Dumitru sunt mult mai implicați în activitatea teatrului instituțional – ambii jucând în prezent la Teatrul Național din București în spectacole care nu le reprezintă în mod necesar identitatea și cultura romă -, și cei doi contribuie la dezvoltarea teatrului independent rom prin asumarea publică a identității lor rome și jucând în spectacole regizate de oameni de teatru romi. De asemenea, Vera Lingurar, activă în mediul teatral instituțional din 1999 și în prezent actriță la Teatrul „Ion Creangă”, a susținut câteva colaborări cu Compania de teatru independent feminist rom „Giuvlipen”.

În privința teatrului social rom realizat de autori neromi, un exemplu relevant este spectacolul *Solitaritate* (2013), scris de dramaturga română Gianina Cărbunariu și inspirat și din cazul comunității de romi din Baia Mare. Jucat în premieră la Teatrul Național „Radu Stanca” din Sibiu, spectacolul a creat anumite ecouri în mass-media, deși cu impact redus, arătând cum discriminarea romilor de către autoritățile locale este în fapt o normă răspândită la nivel național.¹⁹

Un alt spectacol semnificativ pentru teatrul documentar contemporan este *Romo Sapiens* (2015) – pus în scenă de actori romi în colaborare cu scriitorii și documentariștii romi, maghiari și români și având premiera la Teatrul Național din Târgu Mureș. Producția teatrală a făcut parte dintr-un proiect al Asociației

Romo Sapiens – Rudy Moca și a urmărit o serie de cazuri de discriminare preluate din „*viața actuală a romilor prinși în firele rasismului instituționalizat. (...) [A] par și scene din Germania, unde romii sunt primiți cu brațele deschise, dar se lovesc de diferitele tipuri de blocaje birocratice și de diferențele culturale.*”²⁰

Mișcările teatrale de autoreprezentare a romilor din ultimul deceniu

Printre cele mai de succes activiste ale drepturilor romilor, implicată în producția spectacolului *Romo Sapiens*, este și Alina Șerban, actriță din 2009, autoare și pionieră a teatrului politic feminist rom. Producția sa dramaturgică, *Slumdog Roma* (mai târziu redenumită *Declar pe propria răspundere*), este un *one-woman-show* autobiografic ce i-a atras recunoașterea internațională care a dus în timp la o serie de noi producții teatrale premiate. Alături de alți profesioniști ai teatrului rom contemporan, precum Mihaela Drăgan, Zita Moldovan, Mihai Lukács, Alexandru Fifea sau Andrei Șerban, noul curent al teatrului rom autoreprezentativ este astăzi tot mai orientat spre mișcările independente ale teatrului activist social. Totodată, un pas important în consolidarea unei prezențe puternice a teatrului rom autoreprezentativ în spațiul cultural autohton a fost făcut și prin fondarea în 2014 a primei Companii de teatru independent feminist rom „Giuvlipen”²¹ de către actrițele rome Mihaela Drăgan și Zita Moldovan. În ultimii ani, „Giuvlipen” și actrițele, actorii, dramaturgii și regizorii romi care s-au alăturat companiei au scris și pus în scenă peste 10 spectacole de teatru documentar, punând accentul pe autoreprezentarea femeilor și fetelor rome și pe gradul ridicat de vulnerabilitate al femeii în genere și al membrilor comunității rome în speță. Printre temele abordate au fost și combaterea discriminării și rasismului, creșterea nivelului de conștientizare asupra Holocaustului Romilor (*Porajmos*) sau combaterea prejudecăților despre persoanele de etnie romă care aparțin comunității queer. Totuși, dincolo de



aceste colaborări și proiecte variate, „Giuvlipen” se consideră un teatru feminist compus în exclusivitate din actrițe rome, după cum putem observa și în majoritatea producțiilor sale teatrale: „*[Spectacolul] La harneală (...) spune, cu ajutorul femeilor evacuate, povestea evacuărilor din zona Rahova-Uranus în favoarea mafiei imobiliare; Gadjo Dildo (...), o piesă de teatru cabaret care reprezintă o reacție la celebrul film Gadjo Dilo și care reia prin poveștile a trei personaje (...) stereotipurile asociate cu femeile rome pentru a le deconstrui; Del Duma. Vorbește-le despre mine (...) abordează subiectul căsătoriilor timpurii prin poveștile a patru personaje.*”²²

Alte producții rome independente din sfera teatrului social și politic au fost realizate și de ARTHUB Bucharest, cum este *Bambina, regina florilor* (2017) – primul spectacol care vorbește despre tradițiile romilor boldeni, plecând de la o cercetare realizată în colaborare cu Asociația Florarilor din România. Cercetarea a urmărit „*istoriile orale și obiceiurile florarilor romi din București și viața florăresei Lina Victorița Georgescu [Bambina] (...), femeie de afaceri de succes, figură emblematică a breslei florarilor.*”²³ Alexandru Fifea, actor și dramaturg rom independent și unul dintre actorii și documentariștii producției

22. Preda, op. cit., p. 83.

23. <https://www.caleido.ro/bambina-regina-florilor/>

18. <https://giuvlipen.com/marcel-costea/>
19. Preda, op. cit., p. 74.

20. Ibidem, p. 101.

21. *Feminism, în limba romani.*



„Bambina”, este activ în sfera teatrului social-politic independent încă din 2005. Fifea a realizat o serie de spectacole inspirate din realitățile dure ale vieților persoanelor vulnerabile (fără adăpost, lucrătoare sexuale, inclusiv persoane rome), fiind interesat de reprezentarea unor povești reale de viață. De pildă, spectacolul *Voi n-ați văzut nimic* (2015) prezintă povestea tragică a unui tânăr parcajiu rom care a fost ucis în bătaie într-o secție de poliție din București.

Unul dintre aspectele definitorii ale teatrului rom contemporan este și frecvența colaborărilor dintre companiile rome de teatru independent cu diverși profesioniști independenți romi și neromi, atât la nivel local, cât și internațional. Un asemenea exemplu este și *Privind prin piele* (2016), scris de Alexandru Berceanu și Ayşil Akşehirli și produs de Asociația dramAcum. Spectacolul prezintă „povestea unei familii care pornește de la ascunderea originii rome și ajunge la asumarea acestei apartenențe”.²⁴ Un alt model similar de colaborare între actrițe și actori de etnie romă și neromă este și *Vi me som rom/ Și eu sunt rom* (2017) în regia lui Andrei Șerban, actor rom, regizor de teatru și activist din 2007. Jucat încă de la început la Macaz, spectacolul dorea să încurajeze adolescenții romi să-și asume în mod public identitatea etnică și a căutat să contribuie la reducerea

24. <https://www.radioromaniacultural.ro/premiera-privind-prin-piele-in-dubla-distributie/>

rasismului din școli printr-un turneu organizat în mai multe licee din România. Printre colaborările relevante la nivel internațional, putem aminti și existența Festivalului Internațional de Teatru Rom (International Roma Theatre Festival) *Roma Heroes*, organizat de *The Independent Theatre Hungary*, platformă ce promovează multe producții rome din România, cum este și *Bambina* (ARTHUB Bucharest).

Despre viitorul Teatrului Rom de Stat din România

Ideea unui Teatru Rom de Stat care să funcționeze în același regim cu cele ale altor minorități naționale nu este o noutate. Numai în ultimul deceniu au existat destule încercări locale sau private cu scopul înființării unei astfel de instituții. La nivel oficial, încă de la finele lui 2011 este prevăzută înființarea unui teatru public al etniei rome în *Strategia Națională pentru Incluziunea Romilor*²⁵, deși până în acest moment instituția este inexistentă. Între timp, mișcarea teatrală romă a devenit tot mai coezivă, atrăgând atenția spațiului cultural autohton și generând tot mai multe producții de teatru venite din sfera independentă și activistă. În acest caz, lipsa acută a unei finanțări

25. Anexa 2, *Tipuri de indicatori generali de performanță pentru prioritățile Strategiei Guvernului*, 5. Cultură, 2. Teatru Rom de stat înființat, în *Monitorul Oficial, Partea I*, nr. 6 din 04.01.2012: <http://legislatie.just.ro/Public/DetaliiDocumentAfis/135391>

publice, a organizării instituționale și absența unei clădiri dedicate exclusiv activității teatrale rome rămân unele dintre marile piedici în evoluția activității teatrale și dramaturgice a actorilor romi din România. De cele mai multe ori, producțiile teatrale rome au fost și sunt găzduite în spații alternative, precum era Macaz, sau în sălile oferite de teatrele publice ale celorlalte minorități naționale. Astfel, Teatrul Evreiesc de Stat a găzduit *Kali Traș/ Frica Neagră* (2018), un spectacol creat de „Giuvlipen” și finanțat prin AFCN care spune povestea Holocaustului Romilor din România. Scenariul a fost adaptat după romanul *Cu moartea-n ochi* scris de autorul rom Valerică Stănescu, unul dintre supraviețuitorii. În mod ironic, premiera spectacolului a făcut parte din proiectul „*Teatrul rom nu e nomad!*”, o încercare de atragere a atenției publice asupra situațiilor dificile cu care mișcarea teatrală romă în genere se confruntă în activitatea sa cotidiană și față de nevoia stringentă a înființării unui Teatru Rom de Stat. În ciuda tuturor eforturilor de până în prezent, actrița Mihaela Drăgan amintea într-un interviu din 2017 că, în timpul unor discuții privind fondarea unei asemenea instituții publice, ministrul Culturii de la acea vreme îi argumentase că „nu există o tradiție a romilor în teatru”.²⁶

În cele din urmă, la finele anului 2020 ideea unui Teatru Rom de Stat re apare în dezbaterile publice, câștigând atenția și sprijinul mai multor instituții culturale publice, organizații artistice și culturale sau profesioniști din diverse domenii ale artei și culturii. În acest nou context, anul 2020 se încheie cu un dialog public online²⁷ privind importanța fondării Teatrului Rom de Stat, discuție desfășurată între unul din secretarii de stat ai Ministerului Culturii și membri ai Asociației Actorilor Romi, organizația care a fondat și Compania de teatru „Giuvlipen”.

26. <https://www.scena9.ro/article/un-teatru-rom-pentru-romania>

27. <https://www.facebook.com/giuvlipen/videos/3384327294985959/>

Alex Fifea: „Teatrul nostru vindecă, noi schimbăm perspective, schimbăm mentalități, demontăm clișee”

Interviu realizat de Cristina MODREANU

19

Alex Fifea s-a născut în octombrie 1980 în București. A urmat cursurile Facultății de Comunicare Socială și Relații Publice în cadrul SNSPA (2000-2003). A absolvit facultatea de teatru din cadrul UNATC, cu specializarea Arta Actorului în anul 2007. Primește premiul pentru cel mai bun actor la Festivalul de Teatru pentru Tineret – Piatra Neamț 2007 și în același an este admis la Masterul de Arta Actorului la UNATC. Pe durata studiilor UNATC și la licență lucrează împreună cu actrițele/actorii și regizoarele/regizorii grupului Tanga Project care dezvoltă teme din zona teatrului underground, social, ultracontemporan, o direcție pe care o va păstra ulterior în toate producțiile create și interpretate. În 2021 Alex Fifea inițiază primul Festival de Teatru Rom din România, „Kathe, Akana!” (Acum, Aici!), devenind director artistic al acestuia.

Ai gândit împreună cu echipa conceptul primului festival de teatru rom din România. Ce anume te-a inspirat în acest demers, ce modele ai avut, de ce ți se pare important să existe un asemenea eveniment în România?

În 2018 am participat cu spectacolul *Voi N-ați Văzut Nimic!* (VNVN). La festivalul Roma Heroes din Budapesta, organizat de Internațional Theater Hungary. Am aflat atunci că Roma Heroes e singurul festival internațional de teatru rom din lume. Pentru mine asta a fost un ... șoc cultural, cred, sper că spun corect. I-am cunoscut atunci pe Rodrigo și pe Marton. Am văzut nivelul lor de implicare în problematica romă, una foarte complexă și cât se poate de intersecțională. Am văzut rigoarea cu care lucrează, felul în care îmbină lucrurile, de exemplu nu doar jucai în festival, dar dădeai un interviu despre ce a însemnat efectiv munca ta, interviurile erau filmate de echipe multidisciplinare, filmai a doua zi după spectacol niște *focus scenes* cu cele mai mișto părți din spectacol care urmau ulterior să fie discutate, ca și interviurile,

analizate la clasă, în facultățile de profil, fiecare pe specializările lor, actorie, dramaturgie, regie, sunet, imagine, etc. Material de circulat în presă, social media și în facultăți pînă la următoarea ediție. Mi s-a părut încă de atunci un model de urmat, cîndva. Și noi încercasem în România să organizăm, în mic, un festival de teatru și cultură romă Flowerpower, în București și Jilava în 2017. Deja la momentul respectiv existau producții de teatru rom – mă refer în primul rând la Giuvlipen, prima companie de teatru rom feminist din Ro, din EU și probabil din lume. Și existau eforturi individuale. Eu jucasem în *Marea Rușine* a Alinei Șerban cu un an înainte, un spectacol ridicat în spațiul Arthub de atunci. Îi știam pe Mihaela, pe Andrei Șerban. Eram coautor la VNVN. Apoi am lucrat cu Zita Moldovan și Andrei Șerban la *Bambina, Regina Florilor*. Nevoia unui asemenea festival am simțit-o de atunci, dar cadrul finanțărilor din România nu ne-a permis să continuăm microfestivalul Flowerpower. Să ne reamintim că 2017 a fost ultimul an cu finanțări ARCUB până în prezent.

În 2019 am devenit (ARTHUB Bucharest) parteneri într-un proiect european, condus de ITH, i-am cunoscut pe tovarășii din Ucraina. Lucrurile au început să se lege. Am produs conținut, ca să rămân în limbajul ăsta puțin arid... Și nu e numai că am lucrat împreună, dar am văzut că avem obiective comune și dincolo de asta, s-au ales apele, cum se spune. S-au legat prietenii și la nivel profesional, dar și uman. Fără acest element, al legăturilor umane, nu am fi ajuns aici.

Care sunt punctele principale ale festivalului, cum ați ales spectacolele și ce mesaje ați vrea să transmiteți spectatorilor?

După cum spuneam, ne-am împrietenit. La un nivel european chiar. Din afara țării am ales în primul rând pe criteriul noutății. Respectiv cele mai recente



foto: Petre Fall

producții, și am avut mai multe opțiuni pentru că teatrul rom în Europa e deja o realitate frecventă și frecventabilă. În cazul Ucrainei, alegerea inițială a fost una politică – *Lider*, un spectacol care atingea la un nivel istoric dar profund uman – holocaustul romilor. La care au participat, stupoare! și soldați români. Din păcate, steaua acestui spectacol, Igor Krykunov, fondator și director al Teatrului Rom de Stat din Kiev, s-a stins în 2021, victimă a Virusului. Așa am ajuns la *Freamăt din dragoste*, o comedie reprezentativă pentru munca lor colectivă de peste 25 de ani.

Pentru România, criteriul cel mai corect numit ar fi cel al „afinităților electivă”, oameni cu care am putut sta de vorbă și lucra. Nu trebuie neapărat să fim prieteni, dar cînd lucrăm trebuie să fim parteneri egali. Și dincolo de asta, de fapt în primul rînd, tot volumul ăsta de muncă trebuie să includă și comunitățile, nu să fie dedicat doar propriei ascensiuni profesionale, propriei imagini. Cât mai mult posibil din tot ce facem trebuie să se întoarcă în comunități, pentru că altfel e degeaba. Andrei Șerban a lucrat cu femeile evacuate din Rahova, nu „le-a dat o voce”, ci le-a dat cîte o portavoce, a creat context ca vocile lor proprii să se audă, îi învață pe tineri că pot fi mândri de faptul că sunt romi, Mihaela Drăgan a mers la Pata Rîit, pe Vulturilor, în Ferentari, a creat rampe de lansare pentru tinere talente rome. Zita Moldovan este de ani o figură

poate prea discretă, dar emblematică pentru romii din toată țara. Cum să nu vrei să îi ai alături când cauza și valorile în care credem sunt deja comune? Când munca noastră este de fapt una comună?

Imaginea comunității rome este afectată în ochii majorității de clișee prea îndelung instalate, crezi că teatrul poate să combată sau să dizolve aceste clișee și dacă da, cum anume?

Zilele trecute la radioul din mașină am auzit un spot al unui spectacol de teatru care promitea că mă/te/ne/va ține „cu gura pînă la urechi, de la un capăt la celălalt. Nu te vei opri din hohote”. Sigur, poate fi și asta o nevoie, să rîzi isteric timp de o oră sau două. Ți-o poți îndeplini, iată – (și) la teatru. Contra unei sume mai mult sau mai puțin modice. Dar, cum să zic, din 2015 de cînd am făcut VNVN eu cercetez aplicat felurile în care teatrul poate deveni un excelent și excepțional vehicul al mesajului social. Și toate, dar toate spectacolele pe care le-am produs din 2015 și pînă azi au fost gratuite pentru public. Deci cred că depinde foarte mult cui te adresezi și ce ai de spus. Și aici pot să dezvolt puțin. Nu cred că în teatrul pe care-l practic este sau poate fi vorba doar despre romi. Da, în comunitățile rome găsim cele mai flagrante dovezi ale inegalităților și nedreptăților sociale. Dar vorbim, de fapt, despre sărăcie cronicizată, despre traumă transgenerațională, despre o istorie a durerii, a lipsei, a nevoii, a reducerii la tăcere, la minoritate segregată, vorbim despre negarea pînă la urmă a dreptului la existență, despre Sclavie – istorică, nerecunoscută, neasumată de majoritate – dar și modernă, contemporană chiar. Cu tot ce aduc cu ele cuvintele astea grele. Cu toate reacțiile socio-culturale pe care le-au generat și încă le generează. Cum să faci înțelese toate implicațiile astea, cum faci să comunici că de fapt ne aflăm într-o evoluție și poate aproape imperceptibil într-o revoluție? Cum faci să educi fără a fi didactic? Pentru mine răspunsul e unul mai mult decât evident – prin ceea ce fac – prin artă. Nu cred și nu o să cred vreodată într-o artă confortabilă, plușată, flaușată, de vodevil, de consum. Nu numai că nu cred, dar am ajuns la a nega arta asta prețioasă, consumeristă, elitistă,

comercială. Sigur că da, e loc pentru toți sub soare. Mă tragi de deget – rîd, e un mecanism comic. Dar pentru mine și pentru cei cu care cânt același cântec, asta e prea facil. Îmi insultă inteligența, mă rănește, mă doare, atîta timp cât există oameni – din care eu mă revendic – fără acces la – nu, nu cultură, asta e deja ceva din alte sfere! Dar sunt oameni care nu au ce mânca. Sunt copii care mor înecați în veceurile din fundul curții școlilor, în România lui 2021. Sunt fete de 13 ani abuzate, torturate, ucise sau împinse la sinucidere și acuzate, tot ele, că au generat abuzul, violența, crima – în tribunale din România „normală”, europeană în 2021. Sunt romi bătuți în curțile lor pentru că au ascultat manele sau au făcut grătare în pandemie. Sunt alți romi uciși în bătaie în secții de poliție doar pentru că sunt romi și pentru că sunt prea săraci, spuneam în 2015. Sunt oameni discriminați pe motive de etnie, de boală, de clasă, de gen. Cât s-au schimbat lucrurile? Cât ne mai facem că nu-i vedem pe oamenii ăștia și că viețile lor, problemele lor sunt prea mici, prea neimportante ca să poată fi demne de a deveni sau de a fi reflectate în artă?!

Eu cred că teatrul este politic. Ca toată arta de altfel. Cred că și teatrul care pretinde că nu e politic e de fapt foarte politic, o politică a capului ascuns în nisip. Dar politica mea sunt pînă la urmă oamenii. Realitățile lor, uneori dureroase, uneori foarte violente, uneori comice sunt cele care mă interesează. Restul e butaforie de secol 19. Cu samovare sau, după caz, cu rochii decupate și sexualități normative, clișeistice, anacronice, cu un umor facil care nu-mă interesează. Și nu sunt singur în ceea ce cred și în arta pe care o practic. Care, da, nu are acoperiș. Nu are de multe ori nici măcar o culisă sau o scenă. Dar care reușește să ajungă la oameni. În spațiul public. Că de-aia îi zice spațiu public. În comunități izolate, sărace. Și nu sunt puține aceste comunități, de romi sau de ne-romi sau mixte. Pentru că oamenii au nevoie să-și probeze realitățile, să le compare cu ale altora. Oamenii au nevoie de mesaj care să li se adreseze ca oameni, nu ca unități individuale de consum „artistic”.

Da, nu avem săli de teatru, lucrăm cu

bugete de multe ori ridicol de mici ori de-a dreptul inexistente, lucrăm cu și pentru publicuri „mici”. Dar suntem antrenați să jucăm și în cîmp dacă e nevoie. Pentru că teatrul ăsta al nostru vindecă, e inteligent și inteligibil și fiind așa, noi schimbăm perspective, schimbăm mentalități, demontăm clișee. Și pentru că noi toți cei care-l facem insistăm să rămânem oameni și nu vedete. Credem ce spunem și spunem exact ce credem.

Actorii de etnie romă din România au declanșat o campanie pentru înființarea unui Teatru Național Rom, fiind sprijiniți de o serie de personalități culturale de diferite etnii. Ce rezultate a avut pînă acum acest demers și cum vezi continuarea lui? Va ajuta festivalul în acest sens?

Am fost cooptat și eu în inițiativa la care te referi, alături de mai multe actrițe și actori romi, iar demersul m-a onorat și m-a bucurat deopotrivă. E un semnal bun, zic eu – că lucrurile încep să se coaguleze în această direcție, știu că Mihaela Drăgan a inițiat prin Asociația Actorilor Romi această mișcare încă de prin 2016-2017. Mai știu că au existat mai multe întâlniri cu diverși reprezentanți ai structurilor oficiale ale statului, o petiție semnată de un număr impresionant de personalități, instituții, instituții din afara țării care se aliază demersului. Sigur că va fi nevoie de timp și de nervi tari pentru a obține acest deziderat, din cum văd eu că se poziționează pînă acum statul. Dincolo de afirmarea unor bune intenții, pare că aproape 500 de ani de sclavie a poporului rom în România nu sunt suficienți pentru o asemenea minimă compensație, haideti s-o numim așa. Cred că Festivalul vine să completeze eforturile colegilor mei de pînă acum și mai mult, consolidează poziția cucerită de ei în timp, răspunzând la o întrebare esențială: există suficient conținut? Ei bine, da! Iată că la prima lui ediție Festivalul „Kathe, Akana!” (Aici, Acum!) reunește 5 spectacole din România, pe lângă alte 5 din străinătate. Puse laolaltă, racordate la realitatea și dimensiunea europeană a mișcării rome, ele nu vor mai putea fi minimizezate sau trecute cu vederea.

Zita Moldovan: „Cred că e nevoie de înființarea Teatrului Rom în România, de reprezentare culturală și de recunoaștere din partea statului român.”

21

Interviu realizat de Cristina MODREANU

În calitate de co-fondatoare, împreună cu Mihaela Drăgan, a companiei de teatru rom Giuvlipen cu ce gânduri ai pornit când s-a conturat ideea unui colectiv teatral alcătuit din actori de etnie romă? Care au fost experiențele care te-au inspirat, te-au motivat să contribui la această inițiativă?

Am înființat Giuvlipen în 2015, dar întâlnirea magică (așa cum îmi place mie să-i zic) a fost în 2014 cu actrița Mihaela Drăgan. Căutam demult să mă întâlnesc și să cunosc actrițe și actori romi cu care să pot lucra, iar Mihaela la fel. Ne-am dat seama amândouă că nu există o reprezentare și autoreprezentare reală a artiștilor romi în spațiul cultural românesc. La început a fost tare greu pentru că nu știam exact cum vom putea realiza un vis atât de mareț, dar motivația a fost mai puternică decât incertitudinea. Eram motivate de experiențele trecute în teatre și spații culturale unde romii erau reprezentați doar prin stereotipuri și clișee. Iar inspirația cred că a venit în prima fază tocmai din experiențele noastre, ne inspirăm cumva una pe cealaltă, iar apoi cu timpul când am reușit să avem mai mulți colaboratori actrițe și actori romi ne-am dat seama că experiențele noastre sunt cumva comune și că e nevoie de autoreprezentare. Am reușit să formăm un colectiv la Giuvlipen de care suntem tare mândre

și să producem mai multe spectacole cu teme diferite dar mereu actuale. Astfel am reușit ca Giuvlipen și spectacolele noastre să fie cunoscute și recunoscute în spații culturale importante din țară și străinătate. Ne simțim împlinite că am dat șanse și altor actrițe și actori romi să vorbească despre ei și despre identitatea lor roma. Dar în continuare cred că e nevoie de înființarea Teatrului Rom în România, de reprezentare culturală și de recunoaștere din partea statului român.

Care sunt din punctul tău de vedere cele mai supărătoare clișee care afectează imaginea comunității rome în România și cum crezi că ar putea teatrul să le submineze și contrazică?

Toate clișeele despre romi sunt supărătoare pentru mine, și sunt multe, n-aș vrea să le enumăr, câteodată aceste clișee vin și de la oameni pe care îi consideri cumva mai aproape de principiile antirasiste, pentru mine de exemplu astea sunt cele mai supărătoare pentru că ai impresia că omul acela înțelege dar din păcate nu e așa. În general, în spectacolele noastre deconstruim clișee și spargem stereotipuri dar nu cred că e suficient pentru o schimbare de anvergură a mentalităților. Cred că fiecare dintre noi ar trebui să facă câte un pas spre cunoașterea celuilalt, fără a eticheta.



foto: Arhiva personală

Ai lansat de curând marca *Loly by Zita Moldovan*, care „îmbină cultura și porturile Romany într-o manieră modernă, urbană”, cum scrie pe site-ul vostru. Cine ți-ai dori să poarte aceste haine și care crezi că e rolul lor – dacă există unul – în gestionarea sau dimpotrivă în amplificarea tensiunilor dintre minoritate și majoritate? (unele mesaje din seria *Kali T-shirt* sunt destul de agresive).

Loly s-a născut în 2020 și înseamnă roșie în limba romani și semnifică putere, rezistență, viață. Toate acestea definesc romii și puterea lor de rezistență în fața istoriei dureroase: 500 de ani de sclavie, holocaust. Mă bucur că prin creațiile mele celebrez istoria și cultură roma care a rezistat în fața tuturor nedreptăților.

Nu mi-am dorit niciodată să amplific tensiuni, dar îmi doresc ca atunci când cineva îmi poartă hainele să o facă cu



foto: Arhiva personală

mândrie, înțelegere și iubire față de romi și să nu se simtă lezat de adevărul istoric doar pentru că el sau ea e mai privilegiat din punctul ăsta de vedere și nu poate să înțeleagă durerea și revoltă noastră.

Așa că celor care consideră mesajele din colecția kali „destul de agresive” le-aș răspunde cu o întrebare: din perspectiva cui sunt agresive? Dintr-o poziție de ignoranță și de „white fragility” pot suna „agresive” dar dintr-una de adevăr istoric și empowerment minoritar ele sunt niște mesaje adevărate dacă vorbim de asumare istorică a celor care au fost coloniști și proprietari de sclavi, că ceea ce a fost numit „Civilizație europeană” e doar o lungă istorie de violențe împotriva

persoanelor de culoare și indigene – dacă te referi la tricoul cu mesaj care vorbește despre istoria artei albilor plină de abuzuri. Așa că tricourile din această colecție sunt destinate oricărei persoane care se identifică antirasistă, feministă și sprijină cauza femeilor rome. De la „Power to the Roma Women” până la „Fac o magie și-mi pun poalele-n cap/ Și-n secunda doi toți rasiștii fac infarct” – replici din spectacolele Giuvlipen, toate mesajele de pe tricouri sunt menite să revendice spațiul public de către persoanele care aleg să le poarte pe stradă, la restaurant sau la diferite evenimente. Sunt tricouri-statement îndrăznețe și curajoase, demne de un feminism intersecțional.

Participi anul acesta la primul festival de teatru rom din România, ce ți-ai dori de la acest festival pentru tine personal, pentru compania Giuvlipen, pentru comunitatea romă?

Mă bucur foarte mult că se întâmplă acest lucru. Că avem un festival internațional de teatru rom și că mai mulți artiști romi vor performa. Eu personal mi-aș dori să putem continua și la anul și să avem posibilitatea să îl extindem în cât mai multe țări. Compania Giuvlipen va avea două spectacole în cadrul festivalului: *Corp Urban și Romacen*, spectacole pe care nu le-am mai jucat de ceva vreme datorită pandemiei. Revederea cu publicul va fi una emoționantă, ca de fiecare dată, și îmi doresc ca în public să avem cât mai mulți romi care știu că nu lipsesc de la spectacolele noastre. Deasemenea, voi juca alături de colegii mei Alexandru Fifea și Andrei Șerban, *Bambina Regina Florilor* un spectacol iubit de public pe care nu l-am jucat de ceva vreme .

Cum vezi viitorul tău artistic, mai degrabă pe scenă sau în modă? Ce direcții ți se par mai ofertante și cât de marcate – în bine și/ sau în rău – sunt eventualele tale alegeri de identitatea ta etnică?

Viitorul meu artistic este un pic pus sub semnul întrebării în momentul ăsta pentru că fac mari eforturi pentru a reveni pe scenă după o pauză de aproape doi ani și o perioadă care m-a marcat foarte tare pe plan profesional și personal. Dar sper ca lucrurile să se stabilizeze cumva și psihicul meu la fel. Am discutat și cu Mihaela foarte mult în perioada asta și am încercat cumva să ne adaptăm situației pandemice, iar proiectele Giuvlipen au continuat. *Rezistența e o fată care schimbă lumea* e un proiect la care s-a lucrat foarte mult, în care sunt prezentate mai multe video proiecții cu povești inspiraționale. Mihaela a coordonat partea artistică a proiectului, iar eu am realizat costumele. Ne-am bucurat să descoperim fete rome tinere și talentate pe care vrem să le sprijinim în continuare. Cea mai mare satisfacție a noastră este că Giuvlipen va merge mai departe cu noi sau fără noi, că am reușit să formăm acest colectiv și că munca noastră de atâția ani nu a fost în zadar.

<https://lolybyzitamoldovan.com>



Rodrigo Balogh: „Eroul dramatic rom al teatrelor rome poate să transmită o imagine pozitivă despre comunitate”

23

Interviu realizat de Cristina MODREANU

Rodrigo Balogh s-a născut în Ungaria și a absolvit în 2001 Academia de Teatru Shakespeare din Budapesta. În timpul studiilor și după aceea, până în 2006, a lucrat ca actor în numeroase teatre. A început să creeze propriile spectacole în 2004, iar în 2007 a fondat Teatrul Independent Maghiar în cadrul căruia lucrează cu o echipă interetnică alcătuită din romi și non-romi, generând programe de teatru și educaționale cu accent pe problemele sociale. Rodrigo Balogh a primit Premiul Junior Prima în 2007 pentru munca

sa educațională și Premiul Menedek pentru spectacolul lui Mirad, a boy from Bosnia. A câștigat Ibsen Schilarship în 2012. Balogh a scris și regizat numeroase piese și spectacole și a coordonat programe de teatru educațional pentru tinerii dezavantajați. A cercetat munca teatrelor roma din Europa încă din 2015, iar din 2017 este directorul Festivalului Internațional Roma Heroes. Intenționează să fondeze European Roma Theater în cooperare cu alte companii de teatru rom.



foto: Alina Vincze

Ce înseamnă exact „teatrul rom”? Unii spun că teatrul e doar bun sau rău, dar asta poate fi greșit. Așadar ce anume definește, în opinia dvs. „teatrul rom”?

De ce este important să avem Teatru Național Maghiar, Român, Scoțian etc.? Pentru că sensibilitățile, spiritul și limbajul unui anumit grup etnic pot fi arătate prin piese și spectacole de teatru. Din punctul aceste de vedere de ce nu ar fi eligibil un Teatru Rom? În momentul de față există 15 trupe de teatru în Europa care zi de zi lucrează pentru a-și afirma, consolida propriile comunități și a sensibiliza membrii societății majoritare. Ce face teatrul rom rom? Faptul că artiști principali (scriitorul, regizorul, coreograful, directorul muzical, actorii etc.) se identifică ca fiind rom, spectacolul este despre greutățile romiilor, despre valorile lor, personajul principal este și el/ ea romă și, desigur, limba romani. Ultimul criteriu nu este prea comun printre artiștii de teatru rom din Europa (cu excepția regiunii slavi-sudici), deoarece este dificilă susținerea unui spectacol în limba romani.

Credeți în puterea teatrului de a construi identități, cum funcționează acest proces pentru comunitatea romă? De ce credeți că e important pentru această comunitate să aibă proprii săi eroi dramatici?

Dacă în școli nu apar valorile romilor, dacă nu întâlnești un erou dramatic rom într-un teatru, dacă ai numai o imagine stereotipă despre comunitățile romi, atunci devine imposibilă cunoașterea proprie a romilor și, prin urmare, nu se poate forma atitudinea societății majoritare. Ce rămâne? Stereotipizarea. Eroul dramatic rom al teatrelor rome poate să transmită o imagine pozitivă despre comunitate, care va fi benefică în ochii membrilor societății majoritare. În același timp, este de folos și comunităților, persoanelor de etnie romă, pentru că deciziile, activitățile, luptele sau puterea eroului dramatic de a aduce schimbare ne ajută să facem față provocărilor cu care ne confruntăm. Ne oferă putere, inspirație în viața noastră de zi cu zi și totodată transmite un model burghez. Scriu asta știind că în

momentul de față viața burgheză nu este predominantă în comunitățile noastre. Însă lucrul acesta poate fi schimbat, chiar și cu ajutorul teatrului rom.

Storytelling-ul (spunerea de povești) este important pentru toate comunitățile, credeți că este ceva în mod special definitoriu pentru comunitatea romă?

Nu cred că storytellingul ar fi specific rom. Este important ca orice comunitate să poată vorbi despre acțiunile membrilor săi care vor persista pentru posteritate, chiar dacă acest gest nu este întotdeauna conștientizat. În comunitățile rome, mai ales în cele nomade, storytellingul are o mare tradiție. În momentul în care poveștile depășesc limitele tradiției orale și rămân urme scrise sau vizuale după ele, oamenii vor fi mult mai motivați să creeze povești asemănătoare, și tot mai mulți vor împărtăși povești întâmplare cu membrii familiei sau comunității lor. Și lucrul acesta îmi este foarte drag.



foto: Alina Vincze

Ați organizat primul festival internațional de teatru rom, iar azi exemplul dvs este urmat și de alții: cum vă doriți să fie aceste alte festivaluri/evenimente de teatru rom? Care ar fi mesajul – dacă este vreunul – de transmis prin acest tip de întâlniri teatrale?

Faptul că în anul acesta se lansează Festivalul „Kathe Akana” în București, este o mare bucurie pentru mine, în același timp, cred că acest lucru nu este meritul meu sau al colegilor mei, ci mai degrabă al curiozității organizatorilor pentru munca altor companii. E și o bună ocazie de a arăta publicului larg ce prețuiesc ei înșiși și astfel să creeze sărbători, dintre care – hai să recunoaștem – nu sunt prea multe, cele care se leagă de tragediile comunității române. Festivalul înseamnă instituirea unor noi sărbători, deci pot să fiu mândru. Le sunt infinit recunoscător lui Alex Fifea și Nonei Șerbănescu, pentru că mă fac să simt că nu sunt singur. Aș vrea să adaug că anul acesta, în afară de Festival, am lucrat cu succes la dezvoltarea unui curs interdisciplinar, în cadrul căruia valorile dramatice și teatrale ale comunității noastre vor fi predate în 7 universități. Care este mesajul? Eu

cred că nu contează, deoarece drumul și narativele eroilor dramatici nu s-au schimbat aproape deloc de la vechii greci. În acest moment este un caz universal.

Ați construit și RomArchive¹, prima arhivă de cultură romă, un proiect important, o inițiativă extraordinară pentru care întreaga dvs echipă merită toate laudele!

Vă mulțumesc pentru apreciere! Echipa noastră a venit cu numele RomArchive, noi am fost echipa curatorială pentru dramă și teatru. A fost o oportunitate extraordinară de a ține pasul cu ceilalți artiști, să aflăm cine, unde, ce, cum au făcut. Am parcurs un drum sistematic de la artiști contemporani până la artiști ai trecutului. Prin acest proiect am văzut că teatrul european rom este un teritoriu neexplorat, plin cu o mulțime de valori pe

care – având în vedere că eu și echipa mea suntem motivați în a împărtăși bunuri culturale – merită să le arătăm lumii. Chiar și azi ne gândim la nenumărate feluri în care am putea disemina aceste valori.

În ceea ce privește educația, în principal educația non-formală, prin dezvoltarea cursului interdisciplinar cu profesori universitari, valorile dramaturgiei și teatrului rom au fost încorporate în cursurile universitare. Noi avem o colaborare cu Howlround, din New York (www.howlround.com), în cadrul căreia de la an la an ei ecranizează înregistrările spectacolelor noastre, care astfel ajung la mii de spectatori, nu doar din America, ci din întreaga lume. A fost posibilă publicarea unui volum de dramă romă, ceea ce nu exista până acum. Acest lucru a făcut posibilă canonizarea valorilor care se strâng într-o arhivă sau o colecție profesională, unde în curând aceste minuni vor fi disponibile tuturor cetățenilor din lume pe paginile: www.romaheroes.org și www.romaheroes.eu

1. <https://www.romarchive.eu/en/>



KATHE, AKANA! O incursiune a unui gadjo în universul rom

Cristian GHEORGHE

25

500 de ani de sclavie. Mănăstiri construite prin munca romilor. Un Holocaust despre care nu se predă la școală. Cam așa a fost drumul până la organizarea primului festival internațional de teatru rom din România. Cu 2 zile de spectacole¹ neoficiale, printre care și excelentul *Voi n-ați văzut nimic* desfășurat în aer liber, printre blocurile din Ferentari și încă opt zile cu teatru popular, cine-teatru, structuri performative diferite, teatru documentar, teatru online, festivalul a relevat care sunt mizele artei în viața de zi cu zi. Un festival dureros de necesar care abundă în teme relevante tuturor, de la identitate la opresiune și de la lipsa educației și aportul comunității până la pericolul artelor umaniste din secolul XXI.

Am început festivalul cu vizionarea spectacolului *Voi n-ați văzut nimic* realizat prin documentarea lui Alex Fifea la care au contribuit David Schwartz și Cătălin Rulea, spectacol desfășurat în aer liber între blocurile cartierului Ferentari, București printre câteva zeci de copii gălăgioși, nefamiliarizați cu teatrul și extrem de vii ca manifestare a actului de participare la spectacol. Ori tocmai asta a făcut ca *Voi n-ați văzut nimic* să fie electrizant direct proporțional cu concentrarea și efortul depuse de Fifea într-un *tur de forță* rar întâlnit în ciuda nenumăratelor menționări ale acestei expresii în cronicile de teatru. Nivelul de prezență și asumare necesare într-un mediu oarecum ostil a crescut calitatea actului artistic, iar Fifea construiește o performanță prin dozări subtile ale ritmurilor personajelor, nuanțe atitudinale, autoironie (mai ales când folosește greșeala conform stilului stanislavskian de actorie) și momente când întrerupe spectacolul pentru ca apoi să integreze nu la nivel situațional întâmplarea, ci emoțional, prin comasarea trăirii proprii în biografia personajului Daniel

1. De-a lungul articolului voi folosi termenul generic de spectacol atunci când fac referire la reprezentațiile vizionate



The Wedding Planner • foto: Adi Bulboacă

Dumitrache (Dinte), parcajiul decedat în 4 martie 2014 într-o secție de poliție bucureșteană. Spectacolul dezbată în mod inteligent temele identității, lipsa accesului la educație și abuzul de putere în fața comunităților vulnerabile într-o istorie documentată a opresiunii urbane, sursă a intoleranțelor și prezintă în imaginarul colectiv de sute de ani. Fifea merge chiar mai departe și se folosește de biografia personală pentru a multiplica efectul de identificare asupra privitorului vorbind despre multiplele discriminări la care a luat parte atât el cât și familia sa, ceea ce deși aruncă pentru o clipă într-un oarecare derizoriu însăși tragedia lui Dinte transformând-o într-un act banal, reușește în același timp, potențat poate și de spațiul în care s-a desfășurat spectacolul, să opereze abil în imaginarul colectiv al celor prezenți, în special copii, și să influențeze producerea unor modificări la nivel de mental colectiv prin acest surplus de identificare prin confruntarea directă cu mutațiile induse de reprezentările poveștilor și basmelor pentru copii.

Identificarea privitorului cu personajele din povești pentru copii reprezintă un proces important al Imaginarului. Există în spectacolul *The Wedding Planner* o scenă extrem de interesantă cu trimiteri către basmul Scufița Roșie. O tânără pe jumătate romă este sedusă de către un bărbat (lupul) în duete muzicale în care pasează de la unul la altul un coș, obiect al seducției, de-a lungul unei plimbări prin pădure. Percepția culturală este că Scufița Roșie reprezintă eternul simbol al naivității feminine, iar basmul potențează o atitudine patriarhală în privința modului în care abordează vulnerabilitatea femeii, ușor de manipulat, o pradă sigură, menită a fi salvată mereu de către un bărbat omnipotent, bineînțeles mândru posesor al atributului falic. Printr-un joc clasic de seducție și caramboluri specifice teatrului popular, tânăra pe jumătate romă – Scufița Roșie – ajunge să se căsătorească cu tânărul – lup. Scena conține nenumărate semnificații Simbolice și, împreună cu inserțiile din Imaginarul privitorului, reușește să creeze



Vi Me Som Rom, regia Andrei Șerban • foto: Adi Bulboacă

un efect de fantazare din perspectiva binomului feminin-masculin dintre cele două personaje. Astfel, privitorul este transformat întrun *copil etern* în căutarea și performarea identității, în perfect acord cu ceea ce Simbolicul îi transmite că ar trebui să fie, pentru a își răspunde la întrebarea: Cum își dorește Celălalt să fiu?

Întrun fel, este chiar amuzant cum ne încăpățânăm ca adulți să continuăm jocuri din copilărie și să (ne) adresăm întrebări *mari* despre identitate și sensul vieții sau al morții așa cum făceam în clasele primare când eram întrebați/întrebate: „Ce vrei să fii când te faci mare?” sau atunci când ni se comunica în familie deja celebra expresie: „Eu am fost ca tine, tu nu ai fost ca mine.” Inutilitatea (în sensul de joacă artificială) a unor astfel de întrebări/expresii se observă cel mai bine în rândul indivizilor lipsiți de reprezentare, fără repere culturale clare, fără un Imaginar la care să apeleze și pe baza căruia să-și construiască scenariul de viață. Și, la urma urmei, de ce ar vrea cineva să urmeze un scenariu de viață când poți construi un anti-scenariu mai bun cu un plus pe conștientizare și autenticitate? În plus, problema pe care o adresează astfel de abordări transgeneraționale este că fac mai mult decât să perpetueze un mediu toxic, alimentând

traume care ar putea fi evitate.

De fapt, tocmai astfel de întrebări anulează identitatea din fașă, căci ele transmit un parcurs existențial care nu aparține celui alt, dar în schimb îl forțează să îl trăiască cu aceleași formări de pattern-uri, creând rigiditate și blocând conexiuni reale de comunicare și transfer. Susan Sontag în *Despre fotografie*² declara că abilitatea de a observa lucruri într-o altă lumină produce un eroism al viziunii, înțeles ca o „capacitate de a evalua lumea cu proprii ochi, o aptitudine pentru descoperirea frumuseții în ceea ce toată lumea vede, dar ignoră din considerente de banalitate”³. Dacă privim patriarhatul ca pe un mediu toxic deghizat în Scufița Roșie, este interesant de observat cum acesta vine la pachet cu transferul responsabilității de la Subiect la Obiect și, pe deasupra, cum produce și susține un întreg proces de infantilizare menit să destabilizeze crearea unui drum propriu, al unei identități. „Privilegiul de a te întreba cine ești”, așa cum spune Mihaela Drăgan în *Corp urban* aparține construcției sociale a propriei capacități (*ableness*), un drept refuzat celor cu statut de *diferit*.

2. Susan Sontag, *Despre fotografie*, București, Vellant, 2014, trad. Delia Zăhăreanu

3. *Ibidem*

Identitatea verticală, adică indentitatea transmisă de la o generație la alta conține atribute transmise de către părinți copiilor, fie că vorbim despre etnie, limbă, religie sau naționalitate (fiecare cu anumite excepții pe care nu le voi dezbate aici). În cazul etniei, pigmentul pielii nu este singurul element dat mai departe din generație în generație, căci odată cu acesta se transmite și o anumită percepție despre sine și se creează un imaginar vizavi de ce înseamnă să fii o persoană de culoare. Pe de altă parte însă, o identitate verticală este adesea asimilată cu una orizontală. Să fii gay, geniu sau să ai o dizabilitate presupune construcții formate din mutații aleatorii, gene recesive sau valori și preferințe neîmpărtășite cu părinții ori mediul apropiat în care te naști. Deși diferite, se întâmplă adeseori ca ambele tipuri de identitate să fie privite ca un defect.

Vi me som rom funcționează ca un construct performativ despre identitatea romă alcătuit dintr-o serie de interviuri și din experiențele personale ale celor de pe scenă (Mădălina Brândușe, Raj-Alexandru Udrea și Alfredo Minea) și prezintă în cheie dramatic-parodică trei identități diferite în relație cu etnia romă: romul neidentificabil prin prisma culorii deschise a pielii, romul suspect la nivel de percepție, care nu este de etnie romă, dar arată ca unul și albul educat, non-persecutor care empatizează și relaționează cu romii. Trupurile neconforme produc anxietate prin ocuparea spațiului și amenințarea produsă asupra normalității agreate, creează disconfort și sunt percepute a fi *defecte*. Andrew Solomon vorbește despre dihotomia falsă care se articulează în jurul acestei percepții, din perspectivă medicală când urmărim discreditarea unui mod de viață sau din perspectivă identitară atunci când îl validăm aducând ca argument interpretarea Copenhaga din fizică, conform căreia energia poate fi undă sau particulă în funcție de tipul de întrebare asociat luminii. El realizează o

paralelă pertinentă cu dualitatea falsă a sinelui: „De multe ori e vorba de o boală și de o identitate în același timp, dar n-o vedem pe una decât când o obturăm pe cealaltă. Politica identității respinge ideea de boală, în timp ce medicina nedreptățește aspectul identității.”⁴ La toate acestea, se adaugă sentimentul profund de singurătate format din conflictul acestei dualități false (identitate și boală) și din memoria culturală transmisă din generație în generație.

În *Bibi Sara – Kali*, de exemplu, există un proces de suferință trăit de către trio-ul feminin, fiicele rome emigrate în Austria din Serbia provocate acum să se confrunte cu trauma morții unui părinte și cu postmemoria ce le înconjoară redată prin obiectele, fotografiile, obiceiurile și poveștile rudelor despre figura maternă (și, pe linie de consecință, despre ele) creând amintiri false, transmise din viața mamei ca fiind ale lor. În plus, migrația contribuie la concretizarea trăirii în diferență și provoacă întrebarea „Cine ești?” până la limitele absurdului, în lipsa unor reprezentări ale identității și a unui spațiu etern străin în care îți duci existența de zi cu zi.

Din perspectiva studiilor de gen, desprinderea de gândirea dualistă a opozițiilor a influențat paradigme ale diferenței la nivelul producției culturale. Deleuze și Guattari redefinesc corporalitatea printr-o nouă interpretare a dualității feminin/masculin⁵ și construiesc un apanaj care include corpurile neconforme, identitățile queer, iar celebra lor sintagmă inspirată de lucrările omului de teatru Antonin Artaud, *corpul fără organe*, devine în concepția lor

4. Solomon Andrew, *Departee de trunchi: douăsprezece feluri de dragoste: părinți, copii și căutarea identității*, trad.: Ioana Miruna Voiculescu, București, Humanitas, 2015

5. Deleuze Gilles și Felix Guattari, *Anti-Oedip. Capitalism și schizofrenie*, trad.: Bogdan Ghiu, Pitești, Paralela 45, 2000



Bibi Sara Kali, Sandra Selimovic și Simonida Selimovic • foto: Adi Bulboacă

un trup lipsit de memorie „netraversat de fantezii, imagini, proiecții fără intensități care să structureze carnația, întregul balast cu care societatea încarcă trupul sexual, determinându-i gândirea la nivel corporal.”⁶ Corpul este un spațiu palpabil de reprezentare a valorilor unor ideologii, iar obiectificarea acestuia s-a transformat într-o condiție necesară pentru dezvoltarea și derularea constuctelor sociale încă din secolul al XIX-lea.

Corpul *queer*⁷ nu se încadrează în discursul clasic al masculinității/feminității ideale, provocând anxietate în spațiul heteronormativ. Dificultățile de percepere a realității corelate cu corporalitatea privită drept pas necesar în construirea societății moderne provoacă un dezechilibru în rândul corpurilor

6. Raluca Bibiri, *Feminitatea. De la diferență la in/diferență sexuală*, București, Editura Universității din București, 2014

7. Când menționăm termenul *queer* ținem cont de rădăcinile cuvântului din germană (*queer – trecere*), latină (*torquere – a se răsuci*). *Queer* face referire la a fi în mișcare, a trece peste sexualitate, gen, dorințe sau practici. *Queer* trimite atât la subiect, văzut ca individ sau ca grup, cât și la subiectivitate, adică practicile sau performance-urile care pot fi *queer*. În același timp, *queer* este un termen-umbrelă pentru minoritățile sexuale sau care nu acceptă binaritatea de gen masculin-feminin.

neconforme. Corpul rom este în mod involuntar un corp *queer*, ceea ce face să fie despărțit de valorile promovate de către societate. Žižek este parafrazat într-una din lucrările lui Raz Yosef unde se menționează că din dorința de a construi în imaginarul colectiv o societate perfectă, „naziștii au sacrificat evreei pentru a menține iluzia că aceștia aparțin unei clase inferioare care împiedică dezvoltarea societății naziste germane”⁸. Urmând același procedeu și păstrând proporțiile, poate fi utilă observația că în discursul societății actuale corpul queer servește drept funcție similară cu cea a evreilor în discursul antisemit. Doar că așa cum corpul evreu nu era o altă parte a identității societății naziste, în aceeași măsură corpul rom nu se află în afara constructelor sociale de azi, ci este „o condiție a acestei mișcări.”⁹ Ori tocmai acesta este poate cel mai mare merit al unor spectacole precum *Vi me som rom* sau *Corp urban*, căci ele alimentează în privitor fantezii despre viitor și căutarea unei identități, dezvoltând acea categorie a terifiantului dezbătută de Freud. Altfel spus, gestionarea percepției realității devine

8. Raz Yosef, *Queer Masculinities and Nationalism in Israeli Cinema*, New Jersey, Rutgers University Press, 2004

9. *Ibidem*



Bambina, regina florilor • foto: Adi Bulboacă

problematică și creează un puternic efect de *uncanny*¹⁰ care poate deschide drumul spre o dezbatere sănătoasă pentru individul nerom, un *gadjo* forțat să trăiască într-un spațiu tot mai fluid, fără granițe clare și reguli precise.

Așa cum din zona studiilor de gen și queer, observăm cum heteronormativitatea este provocată printr-o înțelegere complexă a relațiilor de putere din cadrul societății, la fel se întâmplă și cu studiile postcoloniale despre rasă. Ambele zone au un punct comun în dezbateră pe care o lansează privitoare la diferență ca răspuns etic la tragedia nereprezentării și contribuie la procesul de vindecare în relație cu moștenirea durerii cauzate de traumă. Noile epistemologii critice din ultimii 30-40 de ani au oferit definiții alternative pentru ceea ce numim uman și au inventat arii interdisciplinare (studii de gen, enticitate, studiile culturale, postcoloniale etc.) proliferând identitățile nonunitare prin deconstruirea subiectului.

Declinul Omului vetruvian afectează domeniile umaniste, modalitățile de

10. Ne referim prin efectul de *terifiant* la categoria estetică promulgată de către Freud în lucrarea sa, *The uncanny*, *The Standard Edition of the Complete Psychological Works of Sigmund Freud*, 1917-1919

concepere, pregătire sau finanțare a artelor. Există o criză a identității disciplinelor umaniste în raport cu științele care coboară până la nivelul de pregătire al artiștilor în contexte subfinanțate. Acum câțiva ani, de exemplu, 80 la sută din proiectele depuse la AFCN erau respinse, un procent masiv de idei (mai puțin relevantă calitatea lor aici) anulate așadar din stare incipientă din lipsa fondurilor. Nu știu care este procentul azi, dar bănuiesc că a rămas destul de ridicat. La asta se adaugă și timpul alocat creativității vs timpul pentru scrierea proiectelor, deconturi și hățișuri legislative și birocratice.

Dacă în spectacolul *Bambina, regina florilor* vedem o incursiune în destinul unei femei rome de succes, acesta e mai degrabă o excepție decât un model perpetuat azi. Structura spectacolului este gândită ca o gală de prezentare a contextului specific trăit de florarii din România într-un demers performativ redat cu valențele unei arhive vii, la care se adaugă performanțele actorilor: Zita Moldovan este uimitoare prin naturaleței și asumarea de care dă dovadă, prezența ei cucerește privitorul, dar e suficient de generoasă încât să nu lase asta să afecteze unitatea spectacolului, Andrei Șerban construiește identități performative diferite cu relaxare și o bună

stăpânire a mijloacelor de interpretare, iar Alex Fifea provoacă prin simțul ludic și ridică nivelul fiecărei scene.

Pe de altă parte însă, sunt spectacole în care, așa cum spuneam, se vede lipsa de finanțare și slaba pregătire a artiștilor în demersurile lor creative. Tot Zita Moldovan face parte dintr-o scenă pe care încearcă să o salveze în *Corp Urban* realizat de compania de teatru feminist rom Giuvlipen și regizat de Catinca Drăgănescu. Construit sub forma a patru momente muzicale unite de filonul discriminării transgeneraționale a romilor, spectacolul prezintă o serie de stigmatizări provocate de statutul etnic prin vocea a două (viitoare) mame, o prostituată în vârstă și o tânără (minoră) captivă într-o relație toxică. Poveștile lor configurează o perspectivă nuanțată asupra corpului feminin, pentru că fac vizibile identități aruncate sub preș și le dă o voce. Ce nu reușește pe deplin este să susțină toate scenele la intensitatea necesară. După un intermezzo susținut anemic de performera Ardeja Fraga, urmează o scenă construită cu valențe dramatice într-un crescendo nesusținut muzical. De altfel, cu mici excepții (trupa din *Bambina, Regina florilor*), muzica din spectacolele urmărite în cadrul festivalului a funcționat deficitar, strident sau a lipsit.

Așadar, ce rămâne după primul festival internațional de teatru rom din România? Speranța că se va repeta și că, la fel ca la prima ediție, va conține debateri necesare, multiple perspective ale identității rome, o comunitate care înțelege, își asumă și acționează în direcția unui impact pozitiv asupra viitorilor adulți și reprezentări care operează definitiv și vindicativ în mentalul colectiv.

Kathe, Akana!, e nevoie de tine, nu doar aici și acum, ci și în anii ce vor urma.

KATHE, AKANA! – Aici, Acum Festival de Teatru Rom



Voi n-ați văzut nimic, text și interpretare Alex Fifea



The Wedding Planner

Prima ediție KATHE, AKANA! Festival Internațional de Teatru Rom a avut loc între 30 august și 6 septembrie și a prezentat spectacole de teatru și cinea-teatru, creații recente și premiere realizate de artiste și artiști romi profesioniști din Austria, Germania, Slovacia, România, Ucraina și Ungaria. Directorul artistic al festivalului Alex Fifea, dramaturg, actor și regizor rom, împreună cu Rodrigo Balogh (Ungaria), Mihaela Drăgan (România) și Andrei Șerban (România) au făcut selecția spectacolelor.

KATHE, AKANA! este o platformă culturală de prezentare, reprezentare, întâlnire și dialog care promovează diversitatea culturală, non-discriminarea, accesul la cultură și educația culturală în direcția combaterii stereotipurilor negative despre romi.

„Vrem să dăm o voce romilor și prin teatru și cultură. Este nevoie să ne cunoaștem și să ne recunoaștem, romi și ne-romi, pentru a putea reconcilia diferențele culturale istorice. Am făcut o selecție de spectacole care abordează tematici și estetici contemporane bazate pe documentarea realului și micro-istorii”, a spus Alex Fifea, directorul artistic al KATHE, AKANA!

Fotografiile din festival sunt semnate de Adi Bulboacă.



The Wedding Planner



Romacen - Vremea vrăjitoarei, concept și text Mihaela Drăgan



Frog tales, regia Rodrigo Balogh



Bambina, regina florilor



Romacen - Vremea vrăjitoarei, concept și text Mihaela Drăgan



Concert Roma Funk



Public Kathe Akane



Frog tales, regia Rodrigo Balogh



Public Kathe Akane



Concert Roma Funk



The Wedding Planner



Public Kathe Akane



Vi Me Som Rom, regia Andrei Șerban



Actor și regizor Andrei Șerban



Romacen - Vremea vrăjitoare, concept și text Mihaela Drăgan

Moarte și renaștere: Romano Svato pe urmele Zeiței Kali

32

Irina WOLF

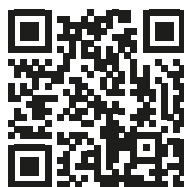


<No data from link> • foto: <No data from link>

Aflate încă la vârsta copilăriei, Simonida Selimović și sora sa mai mică Sandra Selimović emigrează la mijlocul anilor '80 împreună cu familia din Serbia în Austria. Ambele își încep devreme cariera artistică. Actrițe, regizoare și rappere, activează în Europa, dar cu precădere pe scena independentă vieneză. În 2010 fondează în capitala austriacă prima Asociație de Teatru Rom feminist profesional. *Romano Svato* își propune să se joace cu clișeele despre romi, spărgându-le în încercarea de a crea un teatru revoluționar. Temele abordate sunt xenofobia împotriva romilor și sintilor, sexismul, rasismul, lupta împotriva prejudecăților, dar și evenimente din istoria romilor. Simonida Selimović consideră că „istoria a fost întotdeauna spusă de câștigători, de cei aflați la putere”, astfel încât surorile au ocazia de a reda trecutul din perspectiva romilor. Proiectele lor pun la îndoială și propriul drum parcurs în cadrul structurii patriarhale a comunității de romi. În același timp însă, onorează originile acesteia într-un mod netradițional. Având la activ și mai multe filme pentru tineret, surorile organizează și ateliere pentru artiști romi, propun workshop-uri teatrale de rap sau de scriere (a propriei istorii). Și asta cu toate că Romano Svato nu are (încă) un sediu propriu. Un factor important în spectacolele lor este folosirea limbii romani pe lângă germană, engleză și sârbă. Scopul este de a-i încuraja pe tinerii romi să nu își nege

originile. Cel mai bun exemplu în acest sens este ultima lor producție *Bibi Sara Kali*. Realizat în cooperare cu teatrul Werk X-Petersplatz, spectacolul (ce poate fi vizualizat sub formă de stream pentru o sumă mică de 5 Euro pe platforma

<https://www.romanosvato.at/romflix>



este o dovadă a creativității din timpul pandemiei a Simonidei Selimović, când artista și-a îndreptat atenția către experimentarea cu forme noi de expresie fizice și lingvistice. Rezultatul nu este „doar teatru filmat, ci o formă diferită de teatru digital ce poate fi numită *teatru-video* sau *video-teatru*”, după cum spune artista într-un interviu acordat cu ocazia împlinirii a unui deceniu de la fondarea companiei. Aceasta consideră teatrul-video „un mediu important în viitorul apropiat, deoarece în acest fel Romano Svato va rămâne vizibil și, de asemenea, va constitui o oportunitate pentru a putea ajunge și la comunitățile de romi”.

Dar despre ce este vorba în acest spectacol? În centru se află figura mitologică a lui Bibi Sara Kali, protectoarea sfântă a romilor, omagiată la „Sărbătoarea mătușii” ce are loc în localitatea sârbă Boljevac.

Nu întâmplător, acest eveniment celebrat în 31 ianuarie coincide cu eliberarea supraviețuitorilor romi în 1944 din lagărele de concentrare. Textul scris împreună cu autorul sirian Ibrahim Amir a luat naștere în urma unui proces asiduu de cercetare făcut de Simonida Selimović. Piesa cu puternice accente autobiografice scoate la iveală aspecte din cultura romilor, insistând asupra situației femeilor rome. Povestea alternează între amintirile dureroase ale discriminării din perioada dinaintea emigrării din Serbia și începuturile dificile de la Viena, relatează întâmplări ce au condus la pierderea identității, rasism și naționalism. Autorii descriu cu mult umor regulile ce trebuie respectate în timpul pregătirilor pentru festivitatea în onoarea lui Bibi Sara Kali, dar și cum un văr de-al lor care locuiește în Serbia este obsedat de ideea unui viitor mai bun în Uniunea Europeană. În cele din urmă, cercetarea Simonidei Selimović ajunge la zeița hindusă Kali, considerată a fi zeița morții și a distrugerii, dar și a reînnoirii.

Piesa este montată de regizoarea austriacă Nina Kusturica (la origine din Bosnia și Herțegovina). Acțiunea începe în autogara vieneză, pentru ca apoi camera de filmare să se deplaseze în spațiul teatrului Werk X-Petersplatz. Realitatea stradală contrastează puternic cu perdelele semitransparente folosite în interior, care creează o atmosferă misterioasă și permit, de asemenea, atingeri între actori conforme cu regulile impuse de pandemie. Starea pe alocuri mistică este subliniată de muzica compusă de pianistul româno-austriac Adrian Coriolan Gaspar, și el un membru al comunității rome. Cu toate că Bibi Sara Kali abordează probleme socio-politice importante, totul pare jucăuș și cu o pregnantă tentă poetică. Noua producție Romano Svato se distinge printr-un text inteligent și o montare remarcabilă.

Peștilor Purple Firefish (Nemateleotris decora) le place să înoate împotriva curentului și astfel își prind hrana, sunt săritori de excepție, rezistenți la boli, au un comportament pacifist (în afara companiei proprii speciei). Părinții au grijă de ouă până târziu, peștii speciei trăiesc în perechi și sunt monogami, indivizii izolați au o așteptare de viață mai mică. Din 2016 Nemateleotris decora se află pe lista roșie a speciilor pe cale de dispariție, conform IUCN.

Costumul creat de scenografa Cristina Milea pentru Șarlatan.ro este fabricat din resturi de plastic și materiale textile sintetice. Acestea se descompun lent în natură, eliminând substanțe toxice pe o perioadă de: 1 an – materialele textile, 20 ani – pungile de plastic, 100 de ani – paharele de plastic, 200 de ani – dozele de bere și băuturi răcoritoare, 300 de ani – pet-urile de plastic.

Actrița Olga Török, care poartă costumul creat de Cristina Milea este una dintre vedetele Teatrului German de Stat din Timișoara, fiind distribuită în majoritatea spectacolelor produse pe această scenă. Ea a fost nominalizată în 2013 pentru rolul din spectacolul *Fetița din bolul peștișorului auriu*, în regia lui Radu Afrim, iar în 2018 pentru rolul din *Incredibila și trista poveste a candidei Eréndira și a bunicii sale fără suflet* de Gabriel García Márquez, în regia lui Yuri Kordonsky. Pentru contribuția la promovarea valorilor culturale ale orașului Timișoara i s-a acordat Premiul de Excelență (2019, 2018 și 2015) și Premiul Pro Cultura Timisiensis (2012).

Anul acesta, Olga a participat ca International Visitor la Festivalul de



teatru independent Impuls din Germania, și a scris despre această experiență pentru ediția online a Scena.ro:

<https://revistascena.ro/editorial/sunt-olga-torok-si-am-participat-la-cel-mai-mare-festival-de-teatru-independent-din-germania/>



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

În 2021 Cristina Milea a lansat site-ul șarlatan.ro, sub semnul căruia a realizat mai multe proiecte artistice având la bază conceptul de Up-cycling Art.

<https://sarlatan.ro/firefish/>



Echipe: Cristina Milea: costum-instalație, sub umbrela sarlatan.ro, performer: Olga Török, fotograf: Bogdan Catargiu.

ENG

The Purple Firefish are a species that live a mostly long and peaceful life, taking care of their eggs until late, being monogamous, and swimming against the water current to catch their prey. However, they have been declared endangered in 2016. The scenographer Cristina Milea has created a costume out of plastic and synthetic textiles, giving a second life to one of the main pollutants of the ocean and nature as a whole.

O panoramă internațională a mișcării de rezistență la asuprire



Mama. O lecție de viață • foto: Nurith Wagner-Strauss

La împlinirea a șapte decenii, festivalul Wiener Festwochen a fost nevoit, din cauza pandemiei, să fie (re)programat în două etape: prima la începutul verii și a doua spre sfârșitul anotimpului călduros. Deschiderea tradițională a avut loc, ca de obicei, în Piața Primăriei în data de 14 mai, însă fără public (restricțiile cauzate de pandemie au fost relaxate la Viena abia cinci zile mai târziu). În cele 34 de producții incluse în program, directorul artistic Christophe Slagmuylder a pus accentul pe abordări interdisciplinare, selectând spectacole în care muzica și cuvintele se află într-un dialog constant.

Militanții secolului trecut

Nu au lipsit spectacolele de teatru de mare anvergură, multe dintre acestea fiind (co) produse de Wiener Festwochen. Un astfel de exemplu ar fi *Mama. O lecție de viață* (The Mother. A learning play) prezentat în premieră absolută de The Wooster Group. Metoda de lucru a legendarei companii americane este bine cunoscută. Accentul nu este pus pe interpretarea unei opere, ci pe metoda de reprezentare. Drama revoluționară *Mama* a lui Bertolt Brecht a avut premiera la Berlin în 1932, fiind ultima înainte ca națiștii să preia puterea. În piesa sa didactică bazată pe un roman al lui Maxim Gorki, Brecht descrie cariera

Pelageii Vlasova de la muncitoare analfabetă la comunistă militantă.

Cinci actori îmbrăcați în costume din anii trezeci utilizează mijloace simple pentru a crea o operă de artă densă. Pe lângă obiecte obișnuite – samovar, steag roșu, imaginea țarului, carnet de partid – regizoarea Elizabeth LeCompte propune o coloană sonoră ce cuprinde compozițiile lui Amir ElSaffar și care include și muzica originală a lui Hanns Eisler. Dialogurile sunt în mare parte sincronizate, ceea ce subliniază automatismul lor. Ocazional, cuvântul vorbit se termină în intonarea unui cântec.

Spectacolul reușește să captiveze, însă metoda companiei poartă patina vremii. În final rămâne deschisă întrebarea dacă timpul revoluțiilor nu a trecut deja.

A doua mare producție din perioada de la începutul verii a fost *Catarina sau despre frumusețea de a ucide fasciști* (Catarina e la beleză de matar fascistas) de Tiago Rodrigues. Spectacolul construit ca un thriller psihologic a avut premiera în Portugalia în septembrie 2020. Regizor și autor deopotrivă, Rodrigues și-a propus să onoreze memoria Catarinei Eufémia, o țărăncă ucisă de dictatura portugheză a lui António Salazar în 1954 pentru că a cerut un salariu decent. Pentru a face dreptate, o familie din mediul rural se angajează într-un ritual anual de ucidere a unui politician „fascist”. Multe persoane au fost deja omorâte în acest fel, însă, de data aceasta, în timp ce individul răpit își așteaptă execuția, frontul unit al familiei începe să se destrame. Reprezentanta generației tinere care ar trebui să-l împuște conform tradiției, refuză să-l ucidă. Se naște un conflict între generații. Rodrigues transformă dialogurile într-o dezbatere pe subiecte de libertate, justiție, loialitate și vinovăție. Cu piesa sa, directorul artistic al Teatrului Național din Lisabona, examinează renașterea la nivel global a populismului de dreapta.

Pe scenă se află o casă primitivă din șipci

de lemn, ale cărei laturi pot fi îndepărtate și deplasate pe role. Cei șapte membri ai familiei sunt cu toții îmbrăcați în fuste tradiționale identice. Fiecare se numește Catarina. Doar prizonierul poartă un costum de haine. Își va aștepta execuția mut și nemișcat. Singurul care contrabalansează dogmatismul familiei este verișorul tinerei rebele. Când acesta își pune în mod repetat căștile pe urechi, discuțiile se opresc și răsună o muzică misterioasă care creează tensiune. Rodrigues introduce cu măiestrie acest personaj cheie, care va împărtăși publicului îndoielile și gândurile sale.

Sunt multe momente puternice în producția cu adevărat intensă, în care trupa excepțională cântă în cor, imită sunete de telefon mobil sau ciripitul rândunicilor. Din motive pe care nu le voi dezvălui aici, fascismul este până la urma eliberat. Și începe să țină o cuvântare ce seamănă perfect cu modelele de argumentare ale noii extreme de dreapta. Discursul său durează cincisprezece minute. Este menit să provoace, ceea ce și face: o parte din public pare să uite că pe scenă se află doar un actor. În timp ce unii spectatori se ridică și pleacă, ceilalți încep să huiduie sau să cânte melodii – se intonează cântecul partizanilor italieni „Bella Ciao”. Mecanismele societății devin perfect vizibile. O discuție normală cu extrema dreaptă pare să fie imposibilă, deoarece discursul acesteia este de nesuportat. Implicarea publicului a mers într-atât de departe încât spectatoarea care stătea în spatele meu m-a acostat după terminarea spectacolului în stația de metrou. Foarte agitată mi-a mărturisit îngrijorarea sa legată de faptul că publicul a făcut prea puțin pentru a contracara discursul fascist. Am încercat să o conving că este vorba doar de un spectacol de teatru. Scurta noastră dezbatere a fost, din fericire, întreruptă de intrarea metroului în stație (doamna a luat metroul în direcția opusă).

Luptătorii epocii actuale

Alături de astfel de nume consacrate festivalul se deschide și noilor generații de artiști. Scopul este de a crea un spațiu internațional care să aducă în centrul atenției piese contemporane din lumea întreagă, precum și să examineze pozițiile așa-numitei „tinere” generații. Duo-ul turc Melis Tezkan și Okan Urun, care colaborează sub numele „biriken”, a prezentat *Sahibinden Kiralik* (în traducere: „De închiriat”). Spectacolul se bazează pe textul omonim publicat în 2002 de autorul Özen Yula. Cinci bărbați și o femeie care își vând trupurile dezvăluie relațiile de dominare și exploatare existente în umbra societății burgheze. Piesa abordează subiecte precum homofobia și lipsa de speranță a păturii de jos. Duo-ul regizoral semnează și decorul minimalist compus dintr-o bancă într-un parc și două ecrane. Scenele destul de spartane sunt îmbogățite de înregistrări video live ale unei mese de pe care protagoniștii iau în mod repetat obiecte de recuzită: brichete, lame de ras, cuțite. Regia se bazează în mare măsură pe expresivitatea interpretării. În două monologuri video o actriță mai în vârstă o întruchipează pe tânăra femeie la bătrânețe. Aceasta privește retrospectiv la prima sa iubire ucisă în bătaie. Speranța că totul se va îmbunătăți la un moment dat se transformă într-o minciună. Spectacolul pare exploziv pe fondul politic actual din Turcia.

Nevoia de rezistență în fața circumstanțelor opresive este, de asemenea, subiectul producției *Quasi*. În noua sa piesă, regizoarea și dramaturga Azade Shahmiri lasă trei personaje să povestească despre



Patru zile în septembrie • foto: Nurith Wagner-Strauss

viața din Iranul de astăzi. Poveștile lor rămân incomplete, precum filmul neterminat, cvasi-documentar al regizorului Hamid Jafari proiectat în fundal și care a servit drept sursă de inspirație. Scenele poetice filmate într-o cafenea ilustrează natura fragmentară a celor trei persoane care acționează live pe scenă. Textul este format dintr-o multitudine de pasaje narative, lipsește complotul, lipsesc dialogurile. În ciuda mai multor lungimi (durata este de aproape două ore), spectacolul ține publicul în suspans. Spre final există un efect special ce pare să clarifice poveștile. Totuși, interpretarea celor văzute rămâne la nivelul fiecărui spectator.

O imagine a situației actuale oferă și Wichaya Artamat în *Patru zile în septembrie (Tovarășul dispărut)* [Four Days in September (The Missing Comrade)]. Specialitatea artistului thailandez este de a aduce întâlniri banale pe scenă ce reflectă în mod indirect probleme politice. Relevant este în primul rând decorul. Pe scenă se află o sumedenie de obiecte ajutoare de înot folosite,

printre altele, în cadrul protestelor recente din 2020, când manifestanții s-au protejat împotriva tunurilor de apă cu rațe de cauciuc galbene. Pe de altă parte, ventilatorul învechit din plafon care servește și ca un corp de iluminat, reprezintă... regele. În imnul Thailandei acesta „ține capetele cetățenilor la rece”.

Spectacolul este marcat de patru date: 1 septembrie 1990, 11 septembrie 2001, 19 septembrie 2020 și 21 septembrie 2032. Două dintre acestea reprezintă momente semnificative ale istoriei thailandeze. Punerea în scenă mustește de umor. Din punct de vedere estetic nu se deosebește de teatrul occidental contemporan. Indiferent dacă este vorba de videoclipuri live sau proiecții ale unor fotografii din ziare, nimic nu pare forțat. Semnificativ este faptul că autorii au ținut cont de lipsa de cunoștințe a publicului internațional, astfel încât, dacă în text apare un termen necunoscut, dramaturgia construiește cu eleganță o pauză în ritmul de vorbire pentru a oferi explicația prin didascalii. Aceste eforturi de mediere sunt acceptate cu recunoștință de spectatori.

ENG

The 70th edition of the Wiener Festwochen Festival has been sectioned into two parts due to the pandemic, one at the beginning of the summer, while the second one at the end of the season. The 34 productions had an interdisciplinary approach, given by the artistic director Christophe Slagmuylder. Irina Wolf talks about four of the shows that were present at the festival. Two of said shows discussed about the sociopolitical subjects of the present, contrasted by the other two which tackled older problematics.



Richard the Kid & the King • foto: Monika Rittershaus

Cea de-a 101-a ediție a Festivalului de la Salzburg a prezentat cu precădere lucrări ce nu au putut fi realizate în 2020. În *Richard the Kid & the King* regizoarea Karin Henkel și dramaturgul Tom Lanoye îmbină dramele shakespiariene „Henric al VI-lea” și „Richard al III-lea” pentru a crea un spectacol format din două părți. Textul tratează în primul rând copilăria lipsită de empatie a lui Richard. Cel mai bun exemplu ar fi scena calului, pe care Richard și l-a dorit încă înainte de a fi putut da un regat pentru acesta. În timp ce călărește pe calul balansoar, capetele tăiate și ambalate în pungi de nailon ale tatălui și fratelui său sunt trântite pe podea. O traumatizare timpurie. A doua parte se referă la mediul politic din jurul infamului conducător. Este vorba despre frică și dorința de a rămâne la putere în ciuda minciunilor. Sfere de diferite mărimi ce reprezintă planete plutesc deasupra scenei proiectate de Katrin Brack sub forma unui disc înclinat. Jocuri de lumini și umbre creează

imagini puternice. Mai presus de toate impresionează ansamblul fenomenal de actori. Rolul principal este interpretat de Lina Beckmann, actriță la Deutsches Schauspielhaus Hamburg. Trei actori își asumă mai multe roluri, precum Kristof van Boven care nu este doar Henric al VI-lea, ci și regina Margareta, prințul Edward și Lady Anne. Satira și examinarea de sine străbat acest spectacol solid.

După peste 700 de reprezentații într-un secol, *Jedermann* este în continuare componenta centrală a Festivalului de la Salzburg. Hugo von Hofmannsthal și-a conceput drama ca o reînnoire a piesei medievale de moralitate „Everyman”. În esență, *Jedermann* pune această întrebare: ce se întâmplă când moartea intră în viața noastră? Iar astăzi acest subiect este mai acut ca niciodată. După prima punere în scenă a lui Michael Sturminger în 2017, regizorul creează în acest an o nouă producție datorită distribuției recente cu actorul german Lars Eidinger și Verena Altenberger (cea pe care *Jedermann* o curtează) în rolurile principale. Niciodată spectacolul nu a fost atât de feminin. Moartea, credința, Dumnezeu și diavolul sunt jucate de femei. În plus, regizorul rupe „tiparele de gândire dominante masculine”, motiv pentru care genul unor personaje este greu de definit. Acest lucru este evident mai ales prin costumele situate stilistic de-a lungul veacurilor – de la Renaștere și până în secolul XXI. Deși este folosit textul original al lui Hofmannsthal, producția se remarcă prin scene comice, precum disputa dintre *Jedermann* și servitorul său dator, care se transformă într-un meci de box.

În timp ce la Salzburg se desfășura cel mai important festival estival austriac, la Viena

avea loc unul dintre cele mai valoroase festivaluri de dans contemporan la nivel mondial. Impulstanz a avut anul acesta ca temă principală mediul înconjurător. Intitulat chiar așa, spectacolul *Umwelt* al celebrei Maguy Marin este un remake al controversatului său show omonim din 2004. Dacă atunci lansa un avertisment cu privire la distrugerea planetei, astăzi situația este cu mult mai gravă. Dansatorii care ies din spatele unor oglinzi transportă obiecte pe care le aruncă pur și simplu pe scenă. Se creează astfel un munte de gunoarie adunate într-o viață.

Latura distructivă a ființei umane și natura ca victimă sunt temele asupra cărora se concentrează și Akram Khan. Cadrelor narative pentru noua sa lucrare *Outwitting the Devil* îl constituie *Epopoea lui Ghilgameș*. Pentru coregraful britanic violența acestuia este îndreptată nu numai împotriva semenilor săi, ci și împotriva naturii. Asemeni spectacolului *Umwelt*, și aici muzica joacă un rol esențial.

Sergiu Matis aduce în atenția publicului povești despre specii extinse de păsări sau pe cale de dispariție. În *Extinction Room (Hopeless)* trei dansatori execută mișcări printre spectatorii din două încăperi înzestrate doar cu difuzoare. Matis însuși „interpretează” printre altele și Pasărea Dodo. Rezultatul este un hibrid din instalație sonoră și performance.

Un loc aparte îl ocupă Dada Masilo. Născută în 1985 în Soweto, dansatoarea și coregraful sudafricană este cunoscută pentru adaptarea lucrărilor clasice europene. De data aceasta, Masilo preia piesa de referință *Le Sacre du Printemps*, combinând-o cu influențe africane și cu elemente de balet pentru a crea o nouă capodoperă. *The Sacrifice* este un spectacol plin de umor și frumusețe excentrică.

ENG

Irina Wolf writes about the Salzburg festival which consisted of mostly shows that could have been produced in the previous year, one of them being *Richard the Kid & the King* directed by Karin Henkel. The text focuses on Richard's childhood and its lack of empathy while combining two Shakespearean plays. At the same time, in Vienna, the Impulstanz dance festival was taking place, with the thematic of the environment. Artists like Maguy Marin, Akram Khan, and Sergiu Matis presented shows about the destruction of nature and the planet from different perspectives.

Artele spectacolului în pandemie au dezvoltat o preocupare insistentă pentru transmisia online. Multe teatre, artiști, grupuri au dezvoltat din mers o nouă relație ce modifică publicul. Teatru, muzică, dans ș.a. sunt obiectul noilor tehnologii dar de data aceasta nu pentru a structura spectacolul, ci pentru a asigura transmisia lui. Desigur, mulți regretă această schimbare, crezută temporară. Alții prefigurează noi moduri ale spectacolului pentru când ce este temporar acum va fi noua normalitate. *Aici* și *acum* nu mai susțin percepția publicului în sensul de odinioară: să fii împreună, în același spațiu, în același timp. Cum scrie Paul Virilio, întrebând (u-se): «Cum putem trăi cu adevărat dacă nu mai există *aici* și dacă totul este *acum*? Cum putem supraviețui telescopării instantanee a unei realități care a devenit omniprezentă, divizându-se în două ordine de timp, fiecare la fel de real ca celălalt: cel al prezenței aici și acum și al unei teleprezențe la distanță, dincolo de orizontul aparițiilor tangibile?»

Cum putem gestiona rațional împărțirea, nu numai între realitățile virtuale și cele reale, ci, mai precis, între orizontul *aparent* și orizontul *transparent* al unui ecran care ne deschide brusc un fel de fereastră temporală pentru a interacționa în altă parte, adesea foarte departe?»

Ca spectator, teleexistența modifică nu numai perspectiva asupra unei arte a spectacolului, dar solicită adesea adaptarea la interactivitatea media care favorizează «acum»-ul în dauna lui «aici». Acesta din urmă e tot mai îndepărtat ca și cum, ca în cazul folosirii marilor telescoape, «densitatea optică» susține ceea ce același Virilio denumeste «transparenta aparițiilor transmise instantaneu la mare distanță».

A acționa de la distanță presupune metamorfoza de tip spațial și temporal. Un exemplu. Microrobotica permite proceduri de intervenție chirurgicală în corpul uman, creează noua «scenă» a dublei realități a lui «aici» și «acum». În streaming, de pildă, prezența este a transmisiei, în primul rând. Poți urmări – nu spun «poți vedea» – spectacolul care instituie propria durată a receptării. Calitatea acesteia e dată, știm asta, de calitatea tehnologiei, a echipamentelor folosite. Nu starea actorului e pe primul plan, ci performanța tehnologică. Cea care induce distanța, percepția unui «aici» indicibil. Cum traducem, în tele-existență, «ți-a plăcut ce ai văzut?»

Vor apărea, dacă nu cumva se și întâmplă deja, studiile privind noua «realitate» a spectacolului. Se vor face teze de doctorat. Care este, de fapt, câmpul cercetării? Dacă multimedia au configurat spectacolul pentru a pune în acord lumea digitală cu realitatea spectacolului, acum cercetările vor considera, probabil, tele-existența, transparenta ecranului în relație cu ceea ce era odinioară prezența vie, simultană, în același spațiu. Câmpul cercetării va evalua, deci, cum absența lui «aici» va exacerba importanța lui «acum» pentru a caracteriza noile categorii de public. Dintr-odată, pare că totul se schimbă. Clasicile idei despre psihologia spectatorului, despre «performance», despre «mimesis» și «reprezentare» sunt chestionabile din perspectiva unei libertăți de mișcare și de comportare în lumea restricțiilor periodice și ale angoaselor prezente. Cum arată acum antrenamentul actorului când această libertate îi este afectată?



Primul lucru la care m-am gândit, după ce lumea pandemică a început să ni se impună, a fost: creatorii și interpreții artelor spectacolului nu numai că nu aveau un antrenament specific pentru așa ceva dar au lăsat timpul să se scurgă până când disperarea i-a determinat să înceapă supraviețuirea artistică. Sistemele de producție ale spectacolului, componentele de marketing și difuzare, sunt regândite. Sau ar trebui rapid regândite. Căci deprofesionalizarea merge mână în mână cu îndepărtarea publicului. Tele-existența a devenit câmpul atroce de confruntare între un «acum» invadator și promisiunea unui «aici». În locul aplauzelor, like-uri și inimioare. În locul mirosurilor, asepticul unui câmp operatoriu.

Istoria teatrului a înregistrat adesea perioade în care «aici» și «acum» au fost în dificultate. Ciuma, cenzura, închiderea teatrelor, de pildă sunt astfel de exemple. Numitorul comun era blocarea comunicării între artiști și public. Acum, însă, Comunicarea însăși devine principalul «actor» și reglează noua distanță oferită ca «prezență».

ENG

The article discusses the streaming of theatre shows during the pandemic in which we are currently living and the distance it has created between the public and the art. New technologies have been used, not in the creative act of the show particularly, but rather to help them reach the public. Here and now were the main characteristics of theatre, but now they start to have other ambivalences: the applauses are replaced by „likes”.



Vara cu festivalurile și speranțele sale împlinite sau doar amăgite s-a încheiat, dar memoria păstrează imagini și gânduri din care se construiește memoria teatrului de care nu a venit încă vremea să ne despărțim.¹ În ce constă farmecul neîntrerupt al acestor nopți de vară la Avignon? Nu e singurul mare festival estival, chiar dacă e considerat ca fiind cel mai important, punând IN și OFF împreună. Ascultam la un moment dat, cu mult înainte de a descinde în Cetatea Papilor, sau mai degrabă a Teatrului, fidelă dorinței mele de a găsi urmele ninsorilor de altădată, un interviu televizat acordat de Maria Casarès, care se pregătea să plece la Avignon și unde vorbea despre plăcerea deosebită de a juca în aer liber, de a avea ca principal partener mistralul, acest vînt capricios al nopților de vară provenșale. Și actrița știa despre ce vorbea, ea care îl înfruntase odinioară în prima stagiune, alături de Jean Vilar și Gerard Philip, o întreagă epocă de acum dispărută, pe care a glorificat-o în ultima ediție cu o superbă expoziție pe aleile Grădinii ce acoperă Domul de lîngă Palatul Papal. Vîntul, continua Maria Casarès, și evocarea căpăta tonuri de legendă, vîntul care face să se umfle pînzele decorului,

1. Trimit aici la două articole pe care le-am semnat, primul pe pagina online a revistei, scena.ro pe 27 iulie și ulterior un altul în *Dilema veche*, nr. 905, 12-18 august 2021 august

metamorfozat în neprevăzute personaje, care agită ireverențios trenele reginelor de tragedie și care, purtînd vocile actorilor pe aripile sale, colaborează direct la spectacol și la magia serii. Să joci în aer liber, mărturisirea Maria Casares, este extraordinar pentru senzația de totală libertate, „nu ai impresia că joci pentru un public anume, ci joci pentru noapte, pentru cer.” Forțele artificiale ale teatrului, făurite de mintea și de mîna omului se împletesc aici, sub bolta înstelată a amfiteatrului de vară cu forțele naturii. De altfel, adăuga actrița cu un zâmbet luminat de evidența însăși a concluziei, așa a început peste tot teatrul... Am regăsit-o pe Maria Casarès astăzi, la 50 de ani de la dispariția lui Jean Vilar într-o expoziție, sau promenadă fotografică în aer liber, „Côté jardin”, (Din grădină), ce trasează urma de neuitat a celor ce au fabricat aici un alt mod de a face teatru, Jean Vilar și trupa sa de la Théâtre National Populaire, Gérard Philip, Maria Casarès, Jeanne Moreau, Silvia Monfort – fotografii de Agnès Varda și mulți alții. Nu sunt imagini de spectacol, mai degrabă culisele nopților avignoneze, sau secretul vitalității și al plăcerii de a face teatru împreună, 30 de imagini, grand format din arhivele asociației Maison Jean Vilar, expoziție care se va prelungi pînă pe 14 noiembrie, când trompetele Festivalului vor fi tăcut deja pînă la vara ce vine.

Cu o altă întîlnire, în subsolurile Colecției Lambert, la granița între imagine, instalație și teatru, ne-a surprins Theo Mercier, artist plastic, sculptor și regizor care trăiește între Paris și Mexic, invitîndu-ne pur și simplu, *Dincolo de lume, Outremonde*. Asistăm aici la un șoc de peisaje, între o arhitectură muzeală și un peisaj de nisip, populat cu corpuri și bîntuit de fantasmе. Inventează un ultim refugiu al unei lumi imaginare, unde materia, sau nisipul, a invadat și modificat totul și unde un Mic Prinț sau un ghid, un copil ne conduce în universul post-apocaliptic. Pe parcursul acestor

săli cu peisaje vivante, patru performeri încarnează *familia-proteză*, sau imaginară, a acestui copil demiurg. O ficțiune senzorială care își propune să perturbe concepțiile noastre obișnuite, povestindu-ne în același timp o poveste stranie...

Nimic straniu, și totuși la fel de puternic, de necesar, recentul spectacol prezentat de Christiane Jatahy la Avignon vara aceasta, *Entre chien et loup*. Regizoarea braziliană lucrează de ani de zile pe baza dialogului între teatru și imaginea sa mediată de camerele de film sau video, care hărțuiesc adesea personajele sale pe scenă și în afara scenei, un joc permanent între film și teatru, care-și dispută pe rînd prioritatea, căutînd de fiecare dată alte reguli ale jocului. De astă dată, Christiane Jatahy adaptează sau intră în dialog cu filmul lui Lars von Trier, *Dogville*, din 2003. Expresia franceză, *Entre chien et loup*, califică momentul în amurg, cînd lumina zilei se stinge treptat și nu mai distingi nuanțele, mai știe cineva care e cîinele, care e lupul, sau unde e protecția și unde se ascunde primejdia? Filmul lui Lars von Trier, cel care lansase cu zgomot manifestul *Dogma 95*, de fapt împotriva cinematografului de tip hollywoodian, propunea o fabulă morală despre dar, acceptare și violență într-o societate în criză, aici America anilor 30, într-o formulă de tip experimental, montată într-un decor desenat cu creta pe podea. Filmul lui von Trier se juca de-a teatrul, Christiane Jatahy inversează raportul, aici teatrul va da naștere filmului pe scenă, prin proiecții ce pleacă de la teatru și nu invers. Subiectul folosește așadar scheletul filmului, dar și datele prezentului, vezi Brazilia lui Bolsanaro, o femeie fugită dintr-un regim prefascist, caută adăpost și sprijin, pe lîngă un grup de actori care se pregătesc să experimenteze datele fabulei din *Dogville*. Totul e vizibil, actorii sunt filmați sau se filmează între ei, scenele, muzica, montajul, totul se face în direct. Din sală intervine așadar o tînără (Julia Bernat,

interpretă constantă a regizoarei), o refugiată politic, care urcă pe scenă și le cere ajutorul. Personajele încep să repete acțiunea filmului, încercând să evite deznodământul. Teatrul devine film, pe un ecran personajele apar în prim plan, reconstituind chiar unele imagini din filmul lui von Trier. Personajele cunosc filmul și încearcă să manipuleze finalul pentru a-l schimba. Miza, a o preda sau nu pe refugiată persecutorilor, sau a ceda în fața unui regim prefascist. Spectacolul se încheie printr-o dezbatere cu publicul. De fapt, teatrul Christianei Jatahy este un teatru despre frontiere și depășirea lor: cele geografice, cele între teatru și film, între personaje și actori, între ceea ce se petrece pe scenă și în sală. Pe scurt, pentru Christiane Jatahy, teatrul este un spațiu sau o agora publică.

Dacă oferta teatrală din luna iulie în Avignon este una din cele mai relevante din lume, dacă Festivalul de la Avignon este considerat cea mai importantă, cea mai intensă întâlnire teatrală din lume, este și pentru că includem aici deopotrivă oferta IN, cea oficială, protejată, și OFF-ul, cea liberă, nedisciplinată, imensă, peste 1000 de spectacole și anul acesta, față de 1400 de obicei, inegală și plină de viață. Aici, un catalog ar fi inutil, în afară de adevăruri statistice, o selecție e nedreaptă și chiar aleatorie.

Trupe românești nu prea au fost anul acesta, doar două texte de Matei Vișniec pe care le cunoaștem și tot două de Alexandra Badea, așisderea, jucate de companii franceze. Am reușit însă să văd un spectacol pe un text de Mihaela Michailov, mai puțin cunoscută aici, *Salles Gosses*, adică, *Copii răi*, jucat de Théâtre du Centaure din Luxembourg. Îl văzusem acum vreo zece ani, cu Katia Pascariu și în regia lui Alexandru Mihăiescu la Green Hours, găzduit de cel mai bun prieten al „copiilor răi”, adică al tînărului teatru, care a fost minunatul amfitrion

cultural Voicu Rădescu. Textul e tradus remarcabil de Alexandra Lăzărescu, una dintre cele mai neobosite intermediare ale teatrului românesc în Franța.² Un spectacol extrem de precis și inventiv, regia Fabio Godinho, cu scenografia și costume de Marco Godinho. Un spectacol puternic, sobru și în același timp variat, cu ambianțe sonore semnificative, cu soluții scenografice ingenioase, jocul cu elasticile ce construiesc și delimitează spațiul în jurul personajelor. Și mai ales actrița Claire Cahen, de o mare mobilitate și expresivitate scenică, într-un spectacol-monolog, dificil, ce capătă viață sub diferite voci și chipuri, într-un spectacol percutant și, din nefericire, foarte actual.

O altă întâlnire interesantă în Festivalul Off a fost *Les Bonnes*, de Jean Genet, tradus în general în română *Cameristele* (mă gîndesc la spectacolul montat în 1967 de Gina Ionescu, de la care am recuperat mai târziu afișul absolut feeric, semnat de Miruna și Radu Boruzescu, autorii scenografiei și costumelor). Sincer, am venit să-l văd pe Victor Quezada-Perez, unul dintre interpreții fideli ai teatrului lui Vișniec, texte pe care le transpune în registrul teatrului clownesc. De data aceasta joacă în regia lui Marcos Malavia, și el specialist de mimă și jocul cu mască și cu clowni. Doi actori, clowni în travesti, compoziții savuroase și nuanțate, Victor Quezada în Solange, Marcos Malavia în Madame, și o actriță, Amélie Dumetz, Claire, care aduce o notă tragică, plină de vibrație. O privire originală, personajele lui Genet poartă măști de clown și evoluează într-un decor care amintește mai degrabă un mausoleu decît un interior burghez. Vorbim însă

2. *O mică rezervă, cînd traduce polis, în text se vorbește despre polis, cetatea antică și dezbaterea despre democrația greacă, există o confuzia cu police, pronunțat în franceză la fel, poate duce cu mintea la nu știu ce brutalități polițiste, ceea ce nu e cazul în text.*

de un clown tragic, departe de a suscita rîsul sau veselia. Maska, amintește regizorul, vine de la originile teatrului și, aduce un argument în sprijinul opțiunii sale regizorale, este legată de cultul morților. Atmosfera devine astfel stranie, la limita grotescului și în același timp poetică și fascinantă. Regizorul, ca și un interpret principal, vine din America de Sud și se inspiră ca și scenografia (Erick Priano) din cultul morților sau mai precis din sărbătoarea morților din tradițiile mexicane, „El dia de los muertos”. Dormitorul este un soi de altar precum cel din ceremoniile mexicane, cu coroane mortuare trandafirii și de floarea soarelui, cu schelete și cranii în zahăr, o atmosferă funebă și exuberantă, o bucurie intensă și sinistră.³ O altă dimensiune importantă, coloana sonoră cu o muzică de Mambo, vocalize fenomenale ale unei cîntărețe peruviene, Yma Sumac, stranie și venită din altă lume (era considerată, ni se spune, descendentă directă a ultimului împărat Inca, Atahualpa). Transpunerea clownescă, ideea travestiurilor și a folclorului funebru mexican sau a muzicii sud-americe propun fără îndoială o versiune într-o cheie neașteptată, dar jucată cu energie și talent. Suntem la Avignon, unde imaginația e la putere!

3. *Uimitoare și tentantă comparație cu soluțiile scenografice propuse în 1967 de cuplul Boruzescu, vezi cronică excelentă a Mirei Iosif, „Explorare în zone tulburi, Cameristele de Jean Genet, Teatrul Municipal din Ploiești” în Teatrul nostru cel de toate serile, Editura Eminescu, București, 1979, pp. 234-237.: „Scenografia oferă un paradis factice, o consistentă imagine plastică. Iluziile și refulările unor suflete umilite au proiectat parcă un miraj de frumusețe. Jerbe de lumină, candelabre somptuoase, oglinzi sclipitoare, valuri de alb și auriu inundă scena, obligînd la o stare de spirit poetică, Din acest halo luminos și trandafiriu se detașează obiectele cu funcția lor simbolică: balconul – amvon inaccesibil – și patul, baldachin funerar”.*

ENG

Mirella Patureau begins by remembering actress Maria Casarès and her love for playing outdoor, specifically during the Avignon Theatre Festival which this year includes a photography exhibition of Jean Vilar and the actors of *Théâtre National Populaire*. The Romanian theatre was present in this year's edition through texts by Matei Visniec and Alexandra Badea, but also through Mihaela Michailov's play *Bad Kids* represented by *Théâtre du Centaure* from Luxembourg.

Cine e femeia care mângâie geamul?

40

Mihaela MICHAILOV



O femeie îmbrăcată în bluză albă, pantaloni negri și halat galben freacă, șterge, spală, strânge. Și iar. Freacă, șterge, spală, strânge. Și iar. Freacă, șterge, spală, strânge. Face curat pe jos, printre pătrățele albe și negre care sunt singurul element de decor.

În corpul ei, mecanicitatea fiecărei zile în care face aceleași mișcări se dilată și se comprimă. Ticăie, scrâșnește, zgârie. În jurul ei e gol. E ca și cum femeia e înghițită de un vid. Numele lui e repetiție. E ca și cum trăiește ca să desăvârșească albul din jurul ei. Ca să lase totul curat, cu o precizie de robot pe care uneori îl vezi clipind.

Menajera („La Ménagère”¹, concept și coregrafie: Rebecca Journo, muzică: Mathieu Bonnafous performeri: Rebecca Journo & Mathieu Bonnafous, prezentat la Centrul Național al Dansului pe 28 august, parte a unui diptic care mai include piesa *Soția*) e un spectacol de o calitate a mișcării uluitoare, de o elasticitate a imaginarului fiecăru

1. *La Ménagère este una dintre cele 20 de lucrări selectate în programul Twenty21 al rețelei europene de dans contemporan Aerowaves și este prezentat la București ca urmare a participării CNDB în cadrul acestei rețele.*

gest care te hipnotizează. Pentru că fiecare gest, care are în același timp concretețe materială și capacitate de simbolizare multiplă, deschide imaginația receptorului, îi modelează straturile de semnificații pe care le poate așeza în el. Rebecca Journo excelează în acuratețe gestuală. Secvențializează minimalist mișcărilor, le temporalizează într-o dinamică sacadată, le lasă să se topească unele în altele, le decupează fiecare secundă în care sunt pe cale să devină altceva, le geometrizează ritmul. Coregraful propune o dedublare poetică a mecanicității cotidiene.

O transgresare a fiecărei mișcări ușor identificabile și simplu de numit. Rebecca Journo pornește de la un repertoriu de gesturi recurente. Tot corpul de gesturi construiește, prin repetiție și pulsione contorsionată, o poetică a muncii domestice, un fel de incantație spartă a epuizării. Forța spectacolului stă în distanța minusculă dintre cotidianul întrupat și cotidianul transgresat. Această distanță e marca unei estetici a minimalismului mișcării cu reverberații și sonorități complexe. Gesturile au multiple etaje de expresie. Mâna care se apropie de podea parcurge ritmuri diferite până ajunge să o atingă. Coboară lent, tremurând, rămâne în aer câteva secunde și apoi alunecă pe podea. La fel palma care șterge geamul. Se apropie încet, îl atinge și se mișcă exact ca și cum l-ar mângâia. Vedem prin pielea ei translucidă, ca și cum palma s-ar deschide în zeci și zeci de particule, nevoia de a se îndepărta de ritualul casnic. Rebecca Journo izolează secvențial fiecare stare a acestor mișcări ca și cum le-ar colora pe bucăți, ca să le vedem mai bine. Ca și cum le-ar ridica și le-ar pune la loc cu o pipetă. Le sesizăm ritmica repetitivă, le percepem izolate unele de celelalte și, în același timp, alternate.

Toate gesturile pe care le recunoaștem în spectacol se abstractizează în contact cu universul sonor creat live de Mathieu Bonnafous. Un univers compus din înregistrarea sunetului buretelui de spălat vase pe diferite suprafețe, și mixat cu alte zgomote din spațiul domestic. Corpul coregrafei preia dinamica acestor sunete care uneori o zgâlțâie, alteori îi dau un impuls liniștitor, alteori îi sacadează tempo-ul. Între coregrafă și muzician se instituie un spațiu de co-creație inventiv, în care sunetele se sparg în interiorul mișcărilor sau le impregnează acestora un contur abstractizant. Gesturile au nevoie de acest teritoriu sonor în care să gliseze sau de care să se lovească violent, tot așa cum sunetele devin întregi când preiau din reverberațiile corpului.

Repetiția, articulată în cele mai mici frânturi de mișcări, constituie principiul performativ fundamental din „Menajera”. Prin intermediul ei, coregraful transferă funcționalitatea acțiunilor recognoscibile într-un registru poetic care le înstrăinează de alienanta uniformitate. Tocmai această repetiție obsesivă care abstractizează gesturile face ca universul domestic să nu expună ceea ce și spune că e. Să își creeze propria evadare din mișcarea auto-reglată, executată mecanic. Să verse disruptiv ce a înghițit robotic. Este extrem de puternic momentul în care coregraful scuipă apa pe care a ținut-o până atunci în gură. În acest scuipat se citește visceralitatea prea plinului acțiunilor executate în tăcere. În fiecare zi. De fiecare dată la fel.

Menajera e un spectacol politic prin acuitatea cu care explorează tema muncii domestice istovitoare. E și un spectacol profund poetic, în care munca domestică e suprafața pe care corpul femeii încearcă să se așeze critic. Când munca e copleșitoare, când vulnerabilitatea corpului nu o mai poate duce, un jet de apă oprește temporar epuizarea.

ENG

Mihaela Michailov writes about *The Housekeeper* (*La Ménagère* concept and choreography by Rebecca Journo, music by Mathieu Bonnafous, and performed by Journo and Bonnafous), a show which explores the theme of the exhausting domestic work all from the perspective of a housekeeper. Every movement and gesture of the performers, combined with the sound universe establishes an inventive co-creation space between the choreographer and the musician, states Mihaela Michailov.

Broadway-ul Post-Pandemic e African-American

Saviana STĂNESCU

41



Ne putem duce iarăși la teatru pe Broadway. Așteptam asta de mai bine de un an Zoom-ificat. Răsuflăm ușurați sub mască, ne rugăm la zeii Pfizer și Moderna să nu cedeze lupta cu varianta Covid Delta și ne pregătim de catharsis post-pandemic.

Ce putem vedea sezonul ăsta? E interesant și revoluționar. Spectacolele cu premiera în toamna asta sunt toate de autori african-americani. În sfârșit, balanța alb-negru se schimbă pe Broadway. Mă rog, dacă nu punem la socoteală multitudinea de spectacole care se joacă de ani de zile și se vor re-deschide după întreruperea covidiană...

Am să menționez doar câteva dintre autoarele dramatice african-americane de care merită să auziți (dacă nu le-ați citit sau văzut piesele deja) pentru că schimbă peisajul dramaturgic contemporan: Lynn Nottage, Dominique Morisseau, Antoinette Chinonye Nwandu, Jackie Sibblies Drury, Aleshea Harris, etc.

Primele trei au spectacole pe Broadway lunile acestea, celelalte două au avut recente succese off-Broadway și vor ajunge în zona teatrului comercial curând.

De remarcat că toate aceste piese noi reflectă problemele oamenilor săraci, striviți de sistem, marginalizați de societate, prizonieri ai unui cotidian care îi defavorizează și umilește constant.

Lynn Nottage, dublă laureată a Premiului Pulitzer pentru *Ruined* și *Sweat*, are premiera Broadway cu noua piesă *Clyde's*, despre vânzători ambulanți de sandviçuri care au ieșit de la închisoare. Spectacolul a fost inițial produs off-Broadway la Second Stage Theater, iar acum este promovat înspre teatrele mari, comerciale.

Dominique Morisseau, autoarea uneia dintre piesele mele favorite, *Pipeline* (despre linia directă liceu – închisoare pentru tinerii de culoare), prezentată la Lincoln Center Theater, are șansa de a ajunge pe Broadway cu *Skeleton Crew*, o altă poveste despre oameni săraci, trăind pe salarii mizere de reparatori auto.

Am să mă opresc însă la spectacolul cu piesa *Pass Over* de Antoinette Chinonye Nwandu, care a avut premiera pe Broadway acum câteva zile și poate fi văzut în următoarele luni. Cronicile sunt deja excelente. *Pass Over* este o re-imaginare îndrăzneță a capodoperei

lui Beckett – *Așteptându-l pe Godot*. Protagonistii lui Nwandu sunt doi tineri african-americani care își așteaptă Godot-ul într-un peisaj urban, la o intersecție de stradă, lângă un felinar.

Nu am să dau mai multe detalii ca să nu stric plăcerea vizionării, am să menționez numai combinația inteligentă de absurdism, realism, și onirism în care ne cufundă Antoinette.

Dacă ar fi să dăm un nume acestei tendințe literare/teatrale a momentului (în New York), cum a etichetat Martin Esslin Teatrul Absurdului, nu știu care ar fi termenul potrivit pentru dramaturgia acestui an post-pandemic, dar merită să accentuăm un loc comun: amplificarea vizibilității celor de la periferia societății capitaliste.

Săraci și năpăstuiți, rebeli și furioși, oboșiți și demni, marginalii americani aduc reziliență și curaj pe scenele de pe Broadway.

ENG

In her regular column „New York Puzzle”, Saviana Stănescu welcomes the re-opening of Broadway theatres with a season focused on innovative plays by black women playwrights like Pulitzer Prize-winner Lynn Nottage, Tony Award-nominee Dominique Morisseau, and Antoinette Chinonye Nwandu whose *Pass Over*, a brilliant re-imagination of *Waiting for Godot*, featuring two black men in an urban setting, just opened on Broadway to glowing reviews.

Sales gosses, în Avignon Off

42

Oltița CÎNTEC



Printre opțiunile din *Off*-ul celei de-a 75-a ediții a Festivalului de Teatru Avignon am inclus în decupajul personal (într-un program care debuta la orele 10 ale dimineții și se încheia în jurul miezului nopții) și *Sales gosses* de Mihaela Michailov. Jucat într-un spațiu amenajat ca sală de reprezentații în Caserne des Pompieries, în interiorul zidurilor Orașului de odinioară al Papilor, spectacolul e o realizare a Théâtre du Centaure, o coproducție cu Les Théâtres de la Ville de Luxembourg. Compania din principat e interesată de texte francofone contemporane, iar multe dintre titlurile din repertoriu sunt prezentate în mod constant la Avignon.

Traducerea textului Mihaelei Michailov îi aparține Alexandrei Lăzărescu. Tălmăcirea are indiscutabile reușite, translează în franceză teatralitatea monologată originală. O mulțime de calități însumează montarea regizorului Fabio Godinho, cu soluții scenice care valorizează liniile dramaturgice. Directorul de scenă e extrem de atent

la tonurile narativ-emoționale ale monodramei, dinamizând tonul confesiv, fructificând scriitura prin apel la o varietate echilibrată a componentelor spectacolului teatral. O face inventiv, conservând verosimilitatea și autenticul întâmplărilor pe care le știm din versiunea românească a piesei și din interpretarea antologică a Katiei Pascariu.

Acum, actrița Claire Cahen a mers pe o interpretare elaborată, când sensibilă, când de forță, încărcând cuvintele cu forța performativă care le desprinde din pagina de teatru și le tridimensionalizează. Cahen joacă natural, trece firesc prin mica suită de personaje și epicul narat, găsind resursele vocale și corporale pentru a le individualiza și a le pune în relație scenică. Un timbru nativ cald animă prin rostire nuanțată caracterele variate pe care textura dramaturgică le leagă și din a căror interacțiune se naște ritmarea teatrală. Actrița se sprijină pe aportul muzical considerabil al lui Jorge De Moura. Stratul acustic înseamnă sonorități ce punctează secvențele de apogeu (a agresivității fizice, prin percuție, de exemplu) ori pe fragmente muzicale de vulnerabilitate (chitară electrică suavă, saxofon). Partea sonoră creează atmosferă – scrisul pe tablă cu creta e redat printr-un microfon frecat de corp, forța evocativă a sunetului transpunându-ne ficțional într-o sală de clasă de odinioară.

Muzicianul e o prezentă activă, intervine nu numai prin comentariul muzical/sonor *live*, dar și prin postură și mimică. E permanent la vedere, acționează și fizic în spațiul de joc, ajutând interpreta cu recuzita și firele elastice ce compun o scenografie implicată și ea (Marco Godinho). Sunt 24 de fire elastice albe care secționează scena pe verticală, ancorate la ștangă și cu contragreutate la sol, care pe parcurs, printr-un desen precis, generează sub-spații, sugerează locuri, evidențiază protagonistă.

Alcătuirea spectacolului e germinată de latențele dramatice ale monodramei în care vorbesc prin narare polifonică fetița, mama ei, sora, învățătoarea, colegii. Sunt chestionate estetic probleme reale (violența în școală, *bullying*-ul, carențele emoționale și neglijarea lor) ale unui sistem de învățământ, cel din România, nereformat, care produce indivizi de serie, înghesuți în șabloane, fără atitudine critică. *Sales gosses* e o montare de cameră, care se remarcă prin grija față de cuvântul dramaturgei pe care îl servește artistic. Pe fondul situației pe care Mihaela Michailov o documentează, devine o analiză subtilă a democrației (la lecția de Istorie se predă, ironic, modelul atenian!), a priorităților educaționale ale unui sistem încă îndatorat trecutului. De care se desprinde prea greu, prea lent.

Chapeau bas realizatorilor!

ENG

Oltița Cîntec reviews one of the shows presented at the Avignon Theatre Festival, *Sales gosses* (*Bad Kids*), a co-production of Théâtre du Centaure and Les Théâtres de la Ville in Luxembourg. The text is written by Mihaela Michailov and translated by Alexandra Lăzărescu, the show being directed by Fabio Godinho.

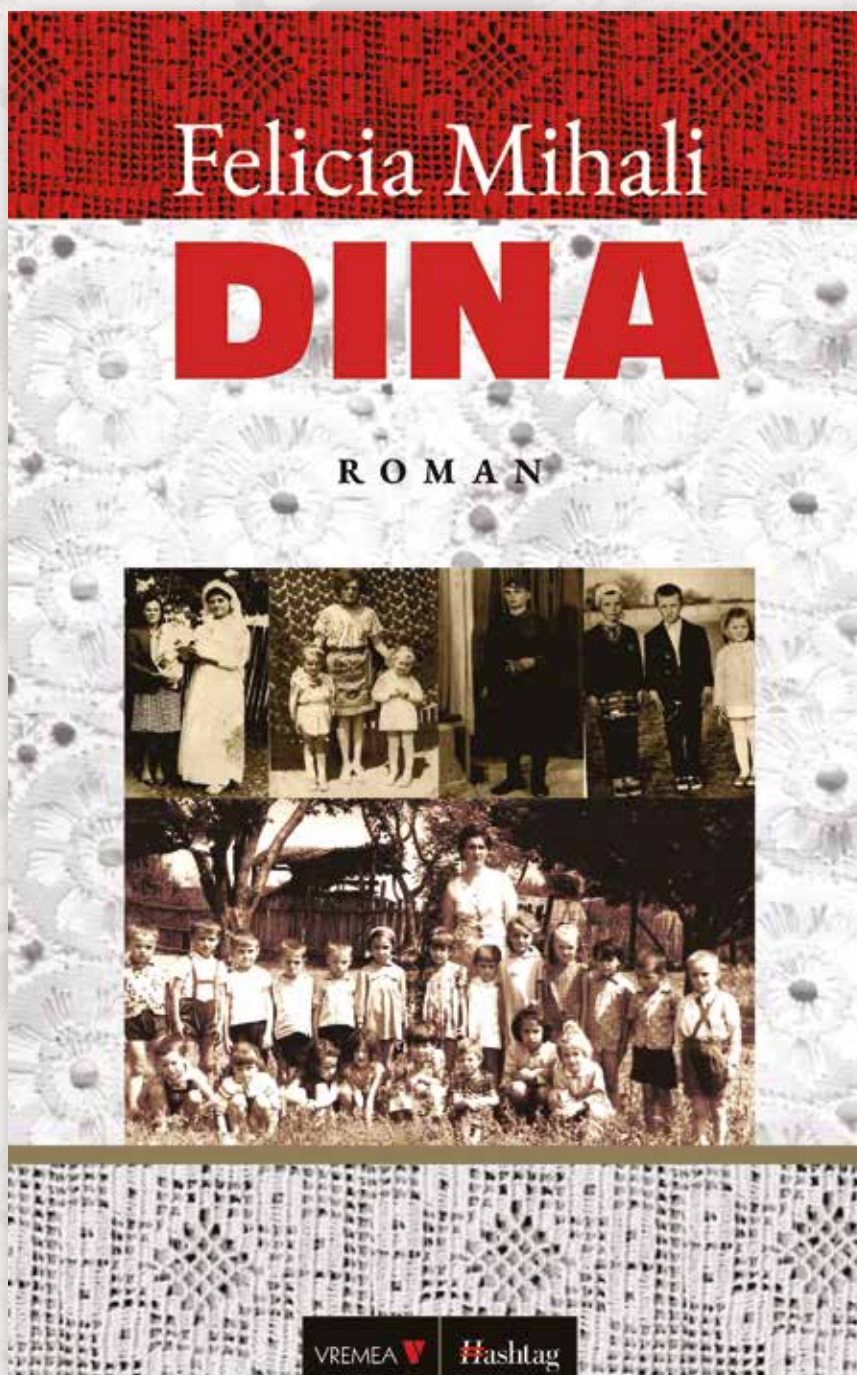


„Este vorba despre exil, despre suferință. Despre obscurantism, dominație. Despre ură. Despre moarte. În același timp este vorba despre prietenie. Un roman dens, cu multe valențe. Un roman care ține de asemenea de mărturie, de documentar. Foarte ancorat în real, îndemnând la reflecție. Și care ne ține cu sufletul la gură prin aspectul de thriller.“

— Danielle Laurin, *Le Devoir*

PUBLICAT ÎN QUÉBEC ÎN ANUL 2008, romanul *Dina* a lansat-o pe Felicia Mihali drept unul din cei mai originali scriitori canadieni. Scriitoare, traducătoare, editoare, Felicia Mihali trăiește în prezent în Canada unde s-a stabilit în anul 2000. După trei cărți scrise în limba română, dintre care *Țara brânzei*, Felicia a publicat nouă romane în franceză și trei în engleză la edituri de prestigiu. În prezent, Felicia Mihali scrie și traduce în trei limbi, și conduce editura Hashtag din Montréal.

Romanul *Dina* este tradus de autoare și publicat pentru prima oară în limba română.



#backstage: Reuse & Repurpose

44

Gabriela ALBU



Organizarea mobilierului mic – prin stivuire
foto: Eric Hart

În numărul anterior al revistei, propuneam analiza bunelor practici ale teatrelor care s-au confruntat cu problemele depozitării, dar au găsit metode care cred că pot funcționa și în teatrele din România. Scriam atunci: „casarea nu e un *dead end*, materialele rezultate în urma acestui proces pot deveni o resursă valoroasă pentru viitoarele producții”. Azi voi dezvolta acest subiect.

Pe parcursul cecetării mele, am descoperit că, în afara țării, unele teatre comunitare (care au activități dedicate comunității) își păstrează decorurile spectacolelor din repertoriul curent în depozitele școlilor de teatru, asigurându-le, în felul acesta, material didactic. La finalul proiectelor, decorurile pot rămâne în proprietatea școlilor.

Cred că înstrăinarea, chiar și pentru scurt timp, a componentelor scenografice ale spectacolelor aflate în repertoriul curent al teatrelor este riscantă. Obiectele pot fi stricate sau pierdute – nu este cert dacă vor mai fi înapoiate vreodată. Recent, am împrumutat pentru câteva zile un gong pentru o producție TV și mi-a fost returnat cu un șnur auriu. Mare a fost mirarea când am cerut să mi se restituie sfoara originală – mi s-a spus că așa arată mai bine, ce nu-mi convine? M-am resemnat cu gândul că

tot e bine că nu l-au vopsit! Firește că, odată cu experiența asta, am învățat că astfel de fapte bune trebuie făcute cât mai rar posibil și cu mare precauție.

Însă ideea de a prelua de la teatre, cu titlu definitiv, elementele casate mi s-a părut viabilă. În acest caz, riscul este nul, acestea fiind deja amortizate financiar și având doar o valoare intrinsecă. Ce se întâmplă cu elementele scenografice ale spectacolelor scoase din repertoriu? O posibilitate este să rămână în depozitul teatrului pentru a servi ca elemente de plantație sau, în cel mai bun caz, decor pentru noi spectacole. Nu știu dacă mai e valabilă alternativa ca scenograful să își poată achiziționa opera, dar, în majoritatea cazurilor, „opera” ajunge la gunoi sau dispare prin casele sau curțile particulare, după nevoile fiecăruia: un pătul de vie, un arac, un scaun – nu strică nimănu! Teoretic, se scot definitiv din folosință elementele a căror reparare devine prea costisitoare. Dar, chiar și recondiționate, obiecte pe care este foarte posibil să nu le mai folosești niciodată ocupă inutil spațiul de depozitare. În orice caz, multe teatre nu își permit acest lux „locativ”.

Cum ar fi dacă toate aceste rebuturi ar fi reutilizate? Cum ar fi să existe un loc în care lucrurile devenite inutile unui teatru să poată servi, în egală măsură, procesului de educație și celorlalte teatre? Un loc în care să te poți debarasa de lucruri, dar să și poți găsi oricând ce-ți trebuie? Un depozit comun al teatrelor, în care să fie stocate decorurile, recuzita și costumele casate? Un depozit care să poată primi donații de la persoanele juridice sau fizice care vor să scape de obiectele pe care nu se îndură să le arunce la gunoi?

Nu demult a trebuit să eliberez un apartament pentru vânzare: mobilă, haine, obiecte – tot. Acopereau o perioadă de 100 de ani: între 1880 și 1980. Vă puteți imagina ce comori pentru un scenograf! Ce am făcut cu cele pe care

nu le-am păstrat? O parte am donat-o, alta am aruncat-o. Ideal ar fi fost să pot apela la un depozit de vechituri care să preia totul, organizat, care să revalorizeze aceste bunuri. Un astfel de demers există în Sibiu, un așa-numit outlet pe care, cu siguranță, toți scenografuli care au lucrat acolo îl știu. Acolo poți găsi, pe categorii, orice dorești la prețuri accesibile, cu factură. În București nu știu să existe un asemenea loc. Am văzut că pentru film există hale foarte bine organizate în care poți găsi „props” de închiriat. De ce să nu se înființeze un asemenea centru de înmagazinare și pentru teatru?

Întrebarea inevitabilă este „cine ar administra un astfel de spațiu?”. Universitatea de teatru, de pildă, ca entitate neutră, dacă ar demara un astfel de proiect, ar putea investi într-o hală de depozitare și producție, dotată cu clasicele ateliere de tâmplărie, lăcătușerie, tapițerie, pictură, butaforie, croitorie, cizmărie și spălătorie. Aceste ateliere s-ar putea ocupa, pe lângă recondiționarea și mentenanța obiectelor provenite din casări, evacuări sau donații, și de producția scenografică a spectacolelor noi. Studenții ar putea beneficia de material didactic la discreție și de un spațiu în care să își poată face practica, realiza decorurile, coordona atelierele, participa la trierea și identificarea obiectelor.

Acest fond comun, odată constituit, ar putea fi accesat prioritar de entitățile care au contribuit la alcătuirea lui. În paralel, se pot genera venituri din două direcții: prin închiriere către alte persoane juridice sau fizice sau prin execuție de decoruri și costume pentru alte teatre, condiția fiind ca examenele studenților să aibă întâietate.

Cum ar funcționa? Cât mai simplu posibil. Digitalizarea ar fi prima condiție pentru un flux optim. Urcarea imaginilor relevante pentru fiecare produs pe un site al depozitului în care să poți



Posibilitatea modificării pe verticală a înălțimii rafturilor permite eficientizarea spațiului de stocaj
foto: Eric Hart

Pentru fiecare categorie de obiecte, poate fi găsită o modalitate optimă de stocare

În majoritatea depozitelor în care am fost, săbiile, spadele și bastoanele sunt ținute în coșuri și nu se pot vedea integral. În fotografie vedem cum au fost adaptate rafturile de magazin – atât de simplu!
foto: Eric Hart

găsi, pe categorii, tot ce te interesează. Explorarea ar fi eficientizată prin aplicarea unor filtre: perioadă, stil, dimensiuni, materiale, culori etc. În plus, site-ul poate conține informații legate de istoricul fiecărui articol în parte (spectacolul/spectacolele în care „a jucat” cu toate detaliile aferente – echipele artistice și tehnice, link-uri către arhivele teatrelor, fotografiile, afișe etc), detalii care contribuie la valorizarea afectivă a obiectului care deja capătă o identitate.

Identificarea la fața locului ar fi extrem de facilă tot datorită platformei de inventariere digitale, care poate indica exact locul de unde obiectele pot fi preluate din depozit, dacă sunt disponibile sau când vor redeveni disponibile.

Cum ar fi ca de pe telefon să poți vizualiza obiectele, să le poți rezerva, și a doua zi să le poți ridica direct din depozit? Sau, cu un extra cost să îți fie livrate direct la teatru? Sună ultra-cunoscut nu? Păi hai să adoptăm și noi sistemul ăsta digital care funcționează ca uns în toate celelalte domenii!

Pentru rezolvarea aspectelor logistice ale depozitului există firme specializate care

oferă servicii de consultanță. Apelând la profesioniști pentru planificare, se economisesc timp și pe termen lung, bani și se eficientizează la maxim exploatarea pentru că eficacitatea depozitului depinde de alegerea utilajelor și a rafturilor sau rastelurilor și de poziționarea lor.

Cu toate astea, nu mă pot abține să nu îmi doresc un *Dreamland* al scenografilor în care să te poți plimba ca la Ikea, cu rânduri și secțiuni, în care să fie totul curat și organizat pe rafturi înalte și cutii transparente, de toate dimensiunile. Pe cutii etichete cu coduri de bare pe care să le poți scana și vedea exact conținutul, fără să mai trebuiască să le desfaci ca să vezi ce e înăuntru. Carusele automatizate pentru covoarele de scenă care, la o apăsare de buton, să se rotească și să-ți aducă, rând pe rând, toate modelele la picioare, fără pic de efort uman... Și pentru costume? Am văzut sistemul computerizat de la spălătorii care, în baza unui cod introdus de operator în computer, aduce automatizat, pe o șină, costumele curățate. Imaginați-vă cum ar fi ca un asemenea sistem să livreze costumele de teatru pe care le-am rezervat online: curate, în Țiplă,

fără cusur. Cum ar fi să nu ne mai petrecem ore, zile, săptămâni căutând acul în carul cu fân? Plini de praf, nervi și frustrare? Cum ar fi să ne civilizăm?

Toate sistemele astea există și funcționează, nu sunt fantasmagoriile mele. Trebuie doar preluate. Nivelul de accesibilitate și productivitate ar crește fabulos. Pe lângă construcția în sine cu dotările aferente, sunt necesare resurse umane care să facă munca de inventariere, catalogare, care să se ocupe exclusiv de administrare, înmagazinare, mentenanță, updatarea sistemului informațional, producție, transport. Beneficiile pe termen scurt sunt multiple: crearea unor locuri de muncă, economie de timp și spațiu. Pe termen lung, se conturează doi din cei 7R: *Reuse & Repurpose*, pe care îi menționam în articolul din numărul trecut. Pe scurt, citând din clasici: „Veta nu e moartă, Veta se transformă”. Și dacă Veta noastră nu se poate transforma, bine ar fi să poată fi reciclată sau măcar să aibă decența de a fi biodegradabilă. Adică, pe scurt, tema următorului articol: *Recycle & Rot*.

ENG

Gabi Albu, set designer and architect, pleads for the existence of a collective space where all the setting design elements used in theatre shows which doesn't exist anymore can be stored for future use. This space should have appropriate shelving, organization, and a neutral institution to look after it. The space could help theatres, create new jobs and also adhere to two of the 7 R's: *Reuse and Repurpose*.

Note de la TIFF 20

46

Florentina BRATFANOF



foto: Norbert Fodor

Cel mai mare festival de film din România, Transilvania International Film Festival, este pentru un director de casting o ocazie excelentă a vedea diversitatea industriei cinematografice prin întâlnirile cu oameni din domeniu și o ofertă concentrată de filme și evenimente speciale. La TIFF 20 am ocolit în tăcere valul de promovare legat de prezența lui Polunin, controversa afirmațiilor pe care le-a făcut de-a lungul timpului și detaliile despre tatuajele sale mi-au alterat orice dorință de a vedea un fost mare balerin pe scenă. TIFF 20 a însemnat pentru mine câteva filme de ficțiune, câteva documentare foarte emoționante, scurtmetraje românești pe care nu le mai poți vedea în altă parte, întâlnirea cu actorii din programul *10 pentru film* din acest an, dar și un spectacol de teatru pentru care a meritat să lipsesc două ore din contextul festivalului.

Așadar, prima seară a fost despre *Spiral* lungmetrajul de debut al regizoarei de origine română, stabilită în Ungaria, Cecilia Felmeri, cu Bogdan Dumitrache în rolul principal Bence, exprimând așa cum ne-a obișnuit, o nefericire îngropată adânc, dar în același timp atât de

prezentă. Bence este proprietarul unei case și al unui lac în care peștii mor, la început el pare că este interesat să afle răspunsul la această problemă, dar acest traseu narativ este lăsat deoparte în economia filmului după ce Janka, iubita lui cu care plănuiește să se căsătorească, moare într-un accident stupid. *Nu mai vine potopul* în regia lui Marat Sargsyan este o producție lituaniană care are în centru său un colonel, jucat de Valentinas Masalskis, un actor foarte expresiv și puternic, atât în scenele în care se impune ca șef al armatei, dar și în momentele din familie, când lasă să se vadă oboseala și disperarea în fața inutilității războiului, mediul în care își practică meseria. În afară de multiplele calități ale filmului, cu filmări panoramice realizate cu drona, care îți imprimă senzația că și ei, militarii, sunt la rândul lor controlați, supravegheați, există în film o scenă în care prizonierii aflați într-un demisol încep să vorbească despre un ospăț imaginar, anume cine ce feluri de mâncare ar aduce la masă, scenă absolut emoționantă și superb construită. *Mere* în regia lui Christos Nikou, arată cum ar fi o pandemie de amnezie, în care oamenii se opresc pe stradă brusc, neștiind cine sunt, unde vroiau să ajungă și ce vor să facă. Amnezicii ajung la spital și intră într-un program de reabilitare în care li se pune la dispoziție un apartament și în fiecare zi primesc câte o experiență de trăit, experiență care ar trebui documentată printr-o fotografie tip Polaroid. Experiențele diferă, atmosfera este sumbră, absurdă, dar și comică, filmul urmărindu-l pe Aris care declară că e amnezic și trece prin acest program.

Sper că cele două documentare românești văzute în cadrul TIFF vor ajunge curând să fie proiectate și în alte spații, cu alte ocazii, căci merită să fie văzute de cât mai mulți oameni. Este vorba despre *În mijlocul meu*, vocea de Andra Hera și *Omul cu umbra* de Dragoș Hanciu. Dacă primul prezintă un atelier de dezvoltare a vocii, susținut de Jean-René Toussaint, dar urmărind și viețile particulare a doi participanți (Mihai Popa și Octavia Roman), al doilea este un portret emoționant al unui specialist într-un domeniu care încet-încet a dispărut o dată cu dezvoltarea digitalului, Gheorghe Blondă - tehnicianul laboratorului foto analog de la departamentul de film al UNATC București. Chiar dacă acești oameni documentați nu sunt persoane cunoscute publicului larg, privirea regizorilor este atât de empatică, clară și coerentă, încât privitorul simte că ajunge să îi cunoască, în același timp identificându-se cu problemele lor.

Unul dintre cele mai puternice evenimente în cele trei zile petrecute de mine la Cluj a fost – paradoxal - nu un film, ci un spectacol de teatru: *Dă-te din soare* după un text de Alexa Băcanu cu inserții ale echipei, în regia Letei Popescu. Asta datorită prospețimii de viziune și a felului colaborativ de lucru care s-a văzut clar pe parcursul celor două ore de experiment în spațiul mic de la Reactor. Spectacolul este o odă-antiodă, un proces performativ sănătos, foarte terapeutic, în care tinerii creatori își conștientizează sursele de inspirație, dar le și demitizează, atrăgându-i pe spectatori să treacă de la râsete, la întrebări, și la timp de a-și aduce aminte de proprii mentori pe care i-a urmat în viață și de a-i chestiona.

ENG

Florentina Bratfanof writes about three days at Transilvania International Film Festival and mentions she avoided the controversial presence of Sergei Polunin and focused instead on Romanian short films and documentaries as well as new international fiction films from different countries. This was the anniversary 20th edition of the biggest film festival in Romania.

Pintilie și Securitatea: Reconstituirea, un manifest dizident

Catinca DRĂGĂNESCU

47

Continuare din numărul anterior

În dezbaterea ACIN de după premiera filmului *Duminică la ora 6* (ianuarie 1966)¹ unii dintre cei prezenți apreciază meritele sale formale. Problema de fond pe care alții o ridică însă este „inadecvarea inovărilor formale la problematica socialistă” și faptul că regizorul „a intrat prea mult în film cu personalitatea lui”. Poate fi relatat un astfel de fapt istoric ca și cum ar fi vorba de stări interioare? Merită un astfel de film experimental produs de o țară care își permite să finaneze 15 filme pe an? Este util să pui publicul în situația în care este posibil să nu înțeleagă subiectul filmului?²

Dar „toate aceste atacuri erau fleacuri fără importanță (care în plus măreau popularitatea și aura de rezistent) – față de îngăduința de-a folosi toate drogurile stilistice „de la nouvelle vague”³, mărturisește Lucian Pintilie. La nivel internațional, exact această formă foarte modernă a discursului, exotică datorită provenienței sale insolite – o țară din est interesează – iar Pintilie este conștient de asta. *Duminică la ora 6* face astfel parte din categoria filmelor „care ar fi trebuit să fie cenzurate, dar nu au fost”, pentru că favorizează o dublă interpretare. Deși critică unele aspecte ale societății,

1. *Stenograma Consiliului ACIN din 22 ianuarie 1966 din dosarul de producție al filmului*, Arhiva Națională de Filme.

2. POPESCU, Alina, *Filmele, Pintilie și cenzura sau despre nașterea unui autor și moartea unei școli naționale de film, în volumul Politică și societate în epoca Ceaușescu*, (coord) SOARE, Florin, Ed. Polirom, Iași, 2013 p. 80-83

3. Lucian PINTILIE în *A privi răul în față*, interviu realizat de Silvana Silvestri, *Revista 22*, 11.08.2004

puterea își poate însuși această critică în avantajul ei. Lucian Pintilie a profitat de „tendința târzie – de altfel – a partidului de a-și schimba vestimentația, lenjeria, stilul vetust al costumației, pentru a descinde într-un spațiu interzis până atunci: spațiul occidental”⁴ și a reușit să aibă un debut remarcabil. Sincronizarea cu arta occidentală presupunea însă și asimilarea ideii de sorginte modernistă că transparența este suspectă. Ecranul nu este și nu poate fi doar o fereastră spre lume. Autoreflexivitatea este benefică. Ea învață spectatorul să chestioneze pretențiile de adevăr ale oricărei forme de reprezentare cinematografică.

Cel de-al doilea film al lui Pintilie, *Reconstituirea* a intrat în producție la 1 iulie 1968, puțin înainte de celebrul discurs al lui Ceaușescu împotriva intervenției URSS-ului asupra Primăverii de la Praga și este profund influențat de cultura contestatară specifică perioadei. Exista deja o tradiție a filmelor de dincolo de Cortina de Fier care tratau realitatea de dincolo de fațadă și degradarea ireversibilă a societăților aflate în criză de legitimitate și morală. Filmul lui Pintilie se integra foarte bine în această direcție. Ceea ce distinge însă *Reconstituirea* este agresivitatea în raport cu puterea instituționalizată. Ca și în cazul primului său film, *Duminică la ora 6*, doar că de data aceasta mult mai pregnant și mai asumat, *Reconstituirea* deturneză un subiect aparent standard și provoacă fățiș regimul. Pintilie face dintr-o producție educativă despre efectele nefaste ale consumului de alcool în rândul tinerei generații, un veritabil manifest dizident. Dar nu face asta printr-o critică socială

4. *ibidem*



Lucian Pintilie • foto: Arhiva Bulandra

asumată sau învinovățind o categorie socială anume, ci folosindu-se de observație realistă, demască un absurd al întregului. El transformă filmul într-o mare metaforă a vieții în România Socialistă. *Reconstituirea* este o operă extrem de rafinată din punct de vedere estetic, un manifest despre cinema și un statement de autor. În 1968 însă, în plină Primăvară de la Praga, ceea ce era șocant era că Pintilie îi privea adânc în ochi și îi întreba pe cei din fața ecranului: cine își asumă responsabilitatea și a cui este vina pentru această moarte din finalul filmului? Contrastul dintre delictul minor și sfârșitul tragic cauzat de reconstituire este o puternică metaforă a unei societăți în care indivizii nu mai dețin controlul asupra propriilor vieți. Ei devin victime ale unei justiții propagandistice și ale unor birocați incompetenți. Corupția morală se materializează în incapacitatea de a preveni răul. „Eu nu acuz, eu descriu... Și acest lucru se vede clar în film...”⁵ afirmă Pintilie.

Succesul *Reconstituirii* este atribuit în primul rând stilului său, element distinctiv, unic și de o forță cinematografică exemplară. Scenariul fusese trecut prin filtrul cenzurii, forurile avizate făcuseră

5. PINTILIE, Lucian, citat în *Bricabrac*, p. 323

ENG

Continuing her series of articles based on her recent PhD thesis, director Catinca Drăgănescu writes about two films of Lucian Pintilie's career which managed to fight the censorship of the communist regime. His first film, *Sunday at Six* was a critique of the society of the times, whilst also complying with the regime's wish to appear more occidental. *Reconstruction* had a more difficult route, going through changes dictated by the authorities and having a delayed premiere. Still, Pintilie's film managed to keep its core intact and even make the country's leader Ceausescu angry with its subject after it was already shown to the public.

modificări asupra filmului, dar exista ceva ce în continuare electriza publicul. „Firul subteran al discursului său regizoral era mult mai puternic decât faptele narative în sine drept pentru care filmul ăsta n-a putut fi cenzurat, puterea sa era difuză, era globală.”⁶ Pintilie transplantează privitorul „acolo”, conferindu-i rolul de martor ocular al evenimentelor, investindu-l cu responsabilitatea de a asista, negându-i capacitatea de a interveni, integrându-l în mașinărie.

Planul era ca producția să fie terminată în aprilie 1969, dar datorită viziunilor repetate și multiplelor modificări cerute, plus refuzul regizorului de a face unele

6. STIOPUL, Savel, *Reconstituirea cazului „Reconstituirea”, Semnal, 3 aprilie 1990, disponibil online pe <http://aarc.ro/articol/reconstituirea-cazului-reconstituirea>*

dintre ele, montajul se termină abia în septembrie. „A se opri lucrul la film și a se vedea cine este răspunzător de faptul că se deformează atât de grosolan realitatea” era obsesia cenzurii. Pintilie îi răspunde organizând și el la rândul său viziuneri într-o saga care avea să culmineze cu intervenția sa de la *Europa Liberă* și apoi cu răspunsul „voit confuz” al puterii la provocarea regizorului. Pintilie organizează o viziunare a *Reconstituirii* cu scriitori, critici, jurnaliști, oameni de cultură, chiar și câțiva reprezentanți ai presei internaționale înainte de începerea difuzării oficiale. Vor urma luări de poziție în favoarea filmului și a semnalului dat de autor că filmul are nevoie de susținere publică. Se poate spune că Lucian Pintilie instrumentează un scandal, anticipând reacția regimului, crează o forță de opoziție care să-i îngreuneze acțiunea, o

tactică pe care o va mai practica și la *De ce trag clopotele, Mitică?* La momentul acela însă, rezultatul presiunii publice pe care o pune regizorul pe autorități este că în toamna lui 1969, sunt formulate noi „indicații superioare”: filmul trebuie terminat și difuzarea sa limitată. Cazul a ajuns până la Ceaușescu, care critică în mod deosebit felul în care au fost prezentați tinerii și masa de oameni. Pentru liderul comunist acest tip de cenzură reprezenta un compromis. El preciza, și acesta avea să fie un semnal de înăsprire a mecanismelor cenzurii, că nu trebuia să se mai ajungă în astfel de situații. Atenționa că astfel de filme trebuie oprite din faza de scenariu sau de producție, ele nu mai trebuie să fie prezentate publicului.

Va urma în numărul 54



Ion Caramitru • foto: Tomoaki Minoda

In memoriam Ion Caramitru

director general al acestei instituții. A interpretat peste 60 de roluri în piese de Shakespeare, Cehov, Pirandello, Buchner, Bernard Shaw, Alfred de Musset, Suto Andras, Rolf Hochhuth și alții. A interpretat roluri principale în 40 de filme.

Caramitru era președinte al Uniunii Teatrale din România de la înființarea acesteia, la 15 februarie 1990 și directorul Teatrului Național din București din 2005. În lunga sa carieră teatrală și cinematografică a fost recompensat cu numeroase premii și distincții. **Premii teatrale:** în 1975, 1979, 1981 și 1985 a fost desemnat «Cel mai bun actor al anului». **Premii pentru film:** Premiul revistei «Cinema» pentru interpretare (1976); Premiul Asociației Cineaștilor (1980); Premiul special al juriului pentru rolul principal din filmul «Luchian» la

Festivalul Național al Filmului de la Costinești (1984). A fost decorat, în 1995, de regina Elisabeta a Marii Britanii cu titlul de «Cavaler de Onoare al Ordinului Imperiului Britanic». În 2008 a primit titlul de Doctor Honoris Causa al Universității de Arte «George Enescu» din Iași.

În zilele de 21 și 22 decembrie 1989, Caramitru s-a numărat printre conducătorii manifestațiilor anticeaușiste din București. La 22 decembrie 1989, în fruntea unei coloane de manifestanți, a pătruns în clădirea Televiziunii Române, fiind primul care a anunțat pe postul național de televiziune înlăturarea dictaturii.

A fost ministru al culturii în perioada 1996-2000.

La data de 5 septembrie 2021 a murit actorul Ion Caramitru, în vârstă de 79 de ani. Actorul Ion Caramitru s-a născut în București, la 9 martie 1942, într-o familie de aromâni. A fost actor și regizor al Teatrului „Lucia Sturdza Bulandra” (din 1965), fiind, în perioada 1990-1993, și

ENG

Ion Caramitru (March 9th, 1942 – September 5th, 2021) was a famous actor, manager of the Romanian Theatre Union, and of the National Theatre of Bucharest. In his long career in theatre and cinema, he interpreted more than 60 roles, being also one of the personalities that led the manifestation against the Ceaușescu dictatorship.