

# Scena.ro

REVISTA DE ARTELE SPECTACOLULUI

Nr. 56 (2) / 2022

**Despre structuri  
invizibile:** *Gob Squad*  
la Reactor de creație  
și experiment

*Liviu Malița*  
**„Un trecut neasumat**  
este o formă de  
captivitate”



**Dansând printre  
gloanțe** în Piața Paradis  
de Saviana Stănescu

*Ways of  
Disappearing*  
**Gânduri și observații**  
pe marginea  
improvizației solo

*Regizorul Declan Donnellan*  
**„Cuvântul e mort”**

# Să începi din nou: resetarea necesară

Când deschizi computerul și el te întâmpină cu îndemnul temporizator „Updating. Don't close your computer” prima tendință e să te enervezi puțin și să protestezi în sinea ta: am ceva urgent de făcut, de ce tocmai acum? Și totuși cedezi, lași programul să-și facă update-ul și aștepti să fie din nou gata de lucru. De ce nu am face asta și cu noi înșine acum, la ieșirea – cel puțin temporară – din pandemie, odată cu reîntoarcerea la ceea ce de-acum înainte va fi numit „noua normalitate”? De ce nu ne-am da timpul necesar pentru un update real, de profunzime, care să „curețe” sistemul de lucru în teatru și să relanseze pe baze noi creativitatea și relația cu publicul? Fără o autentică reconfigurare, acesta – publicul, pe care unii se așteaptă să-l regăsească umplând imediat sălile de teatru, în ciuda lungii despărțiri – nu se va întoarce din nou cu fața la scenă. Sau o va face ocazional, outdoor, mult mai selectiv, prin urmare mai rar decât de obicei (un obicei deja rărit anual, în perioada de dinaintea pandemiei, conform barometrelor de consum cultural). Suntem oare din nou „gata de lucru” în mod real? Suntem capabili să reflectăm la acest „mod de lucru” în teatru, așa cum ne-a îndemnat declarația publică a actriței Viorica Vodă la Gala Premiilor GOPO din luna mai și valul de comentarii publice care i-a urmat? Suntem gata să introducem noi reguli etice de comportament în facultățile vocaționale, asigurându-ne că abuzuri precum cele povestite de către cei intervievați în cadrul programului declanșat de Reactor de creație și experiment din Cluj nu se vor mai întâmpla?

Youtube Reactor de creație și experiment:

[https://www.youtube.com/channel/UCOp9Vf4mqw0tYn0S8x\\_-V-A](https://www.youtube.com/channel/UCOp9Vf4mqw0tYn0S8x_-V-A)



Odată cu schimbarea – pentru prima dată în peste 30 de ani – a conducerii uniunii de breaslă, UNITER, sunt semnale de înnoire și a programelor derulate de această organizație esențială pentru oamenii de teatru din România. Interviu cu noul președinte, Dragoș Buhagiar, detaliază în paginile următoare o parte din planurile acestuia. Deocamdată, Răzvan Mazilu a fost numit director artistic al Galei HOP, Radu Afrim regizează Gala Premiilor Uniter (prezentată pe 4 iulie la Bistrița de Raluca Aprodu – actrița de pe coperta Scena.ro – și Emilian Oprea), iar Festivalul Național de Teatru 2022 va fi asumat de Mihaela Michailov (curatoare), împreună cu Oana Cristea Grigorescu și Călin Ciobotari, dar formula nu a fost discutată și/sau clarificată: e vorba de un nou concept, incluzând un artist și doi critici sau de un curator-critic-teoretician, asistat de alți doi critici, caz în care ierarhia de lucru nu e deloc limpede? Se continuă mandatele de un an care nu permit construirea unui concept și nici invitarea unor spectacole internaționale, nicidecum implicarea în co-producerea acestora, care ar asigura repunerea pe hartă a teatrului românesc, momentan extrem de puțin prezent acolo? În luna mai, prezența unor artiști precum Gianina Cărbunariu, Radu Afrim și Catinca Drăgănescu în contexte prestigioase de lucru în Europa – prima cu premiera *Waste!* la Schauspiel Stuttgart apoi invitată la conferința EASTAP de la Milano și anunțată ca membru al juriului la Festivalul Shakespeare din Gdansk în luna august, cel de al doilea în turneu cu spectacolul *Trei surori* la Festivalul de teatru din Torun, Polonia, cea de a treia cu un nou spectacol teatru-documentar- concert, *Millenial History* de Andrea Voets pus în scenă la De Balie, Amsterdam – ne dă speranțe că această reconectare cu scena europeană este relansată în contextul pandemic. Invitarea în România unor creatori români activi pe scena europeană, precum Alexandra Badea sau Eugen Jebelianu, ambii cu noi premiere la Teatrul Național din



Cristina MODREANU

București, marchează o nouă deschidere de care e mare nevoie, mai ales pe această scenă, zguduită de scandaluri și de lipsă de coerență a repertoriului. La fel, ediția cu numărul 13 a Festivalului Shakespeare de la Craiova, a contribuit esențial la această reconectare, prin prezentarea spectacolelor unor creatori precum Robert Lepage, Oskaras Korsunovas, Tiger Lilies, alături de premiere locale cu piesele shakespeariene semnate de Silviu Purcărete, Bocsardi Laszlo și Botond Nagy. Au revenit la viață și alte evenimente locale, printre care Zilele „Matei Vișniec” organizate de teatrul cu același nume, în timp ce altele se pregătesc să o facă în toamnă.

Deschidem în acest număr al Scena.ro paginile revistei și către scena muzicală, printr-un eseu despre libertatea improvizației ca forță creativă, dar ne întoarcem și înspre trecut, care ne ajută să înțelegem mai bine prezentul și viitorul – prin intervenția criticului și istoricului Miruna Runcan.

Nu e ușor să începi din nou, să treci cu răbdare prin resetarea necesară. Eleonor Roosvelt spunea însă într-un citat rămas celebru că nu este altă cale de a începe ceva decât... începând: *The way to begin is to begin.*

ENG

Is Romanian theatre ready for a real and profound update? After 30 years, The Romanian Association of Theatre Artists – UNITER has a new president, and things are seemingly starting to change. Theatre shows and creators are gaining notoriety in Europe, The International Shakespeare Festival in Craiova welcomed international productions this May and things are starting to look alive again. But are we ready to make changes when it comes to more important things? Like the work process in a theatre, the relationship with the audience not interested in theatre after these pandemic years or the theatre educational system?

4 interviu



**Dragoș Buhagiar:** „Programele UNITER sunt solide, dar cu siguranță ele trebuie adaptate sensibilității artistice a momentului...”

6 interviu



**Liviu Malița:** „Un trecut neasumat este o formă de captivitate...”

8 interviu



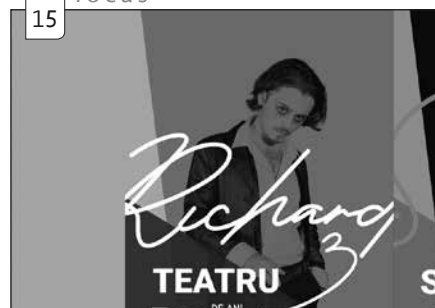
**Declan Donnellan:** „Cuvântul e mort”

11 eveniment



**Gob Squad la Reactor de creație și experiment**

15 focus



**Teatru 30**  
de Anca Doczi-Luchian

18 festival



**Vlad Drăgulescu:** „Vom avea un mic teatru Globe...”

21 festival



**Când morții (ne) vorbesc despre viață** de Oltița Cîntec

23 festival



**Trei spectacole, trei scurte perspective** de Cristian Gheorghe

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. 56 (2) /2022

Preț: 12 lei

Coperta I: Raluca Aprodu fotografiată  
de Radu Afrim

Tipar: Ceconii, Baia Mare

36

## SCENELE PUBLICULUI

**Publicul proiectelor culturale**  
*de Marian Popescu*

37

## NINSORILE DE ALTĂDATĂ

**Molière 400: Tartuffe-ul lui Ivo van Hove sparge tiparele la Comedia Franceză**  
*de Mirella Patureau*

39

## POSTFORMA

**Odin Teatret – Arhivele unui fenomen teatral**  
*de Mihaela Michailov*

40

## NEW YORK PUZZLE

**Dansând printre gloanțe în Piața Paradis**  
*de Saviana Stănescu*

42

## CASTING TOOLKIT

**Trei zile la Gala Absolvenților din Cluj** *de Florentina Bratfanof*

41

## CONTRASENS

**Vânt de schimbare la UNITER**  
*de Oltița Cîntec*

27

cronica de teatru



**Iubirea. Privire de foarte aproape** *de Cristina Modreanu*

29

in/out



**Afacerea murdară cu deșeuri** *de Medana Weident*

31

in/out



**Londra în vizită la New York: „Gloanțe poetice” în acțiune**  
*de Cristina Modreanu*

33

in/out



**Căutând strategii de reinventare** *de Irina Wolf*

43

eseu



**Ways of Disappearing**  
*de Lucian Ban*

46

remember



**Un atelier de restaurări teatrale (1)** *de Miruna Runcan*

# Dragoș Buhagiar, președintele ales al UNITER: „Programele UNITER sunt solide, dar cu siguranță ele trebuie adaptate sensibilității artistice a momentului”

4

Interviu realizat de Oana Cristea GRIGORESCU



foto: Arhiva personală

*După dispariția lui Ion Caramitru anul trecut, unul din fondatorii UNITER și unicul ei președinte, alegerile din 11 aprilie 2022 au validat pentru următorul mandat de patru ani noua echipă de conducere a UNITERului, Dragoș Buhagiar, președinte – Aura Corbeanu, vicepreședinte. Sloganul „Continuitate și deschidere” rezumă singurul proiect managerial propus. Dragoș Buhagiar preia conducerea UNITER într-un moment care reclamă redefinirea coordonatelor uniunii noastre profesionale.*

**Oana Cristea Grigorescu:** Dragoș Buhagiar, ai preluat conducerea UNITER, în echipă cu Aura Corbeanu ca vicepreședinte. Cum caracterizezi acest moment al organizației?

**Dragoș Buhagiar:** E un moment foarte fragil în care găsim breșla îngrozitor de dezbinată. Cred că în societate există o fractură între mediul cultural și cel politic care ar putea să aibă legătură cu faptul că noi artiștii – o parte din noi – acționăm umoral, fără să ne informăm. Pe de altă parte, cred că e și o neînțelegere a fenomenului în sine. Misiunea mea este să unesc breșla, să conving artiștii tineri să se înscrie în UNITER. Ne interesează să atragem artiști de valoare – tineri cu CV- pentru că această uniune a fost creată pentru a aduna valorile, indiferent de vârsta lor. Cu cât suntem mai mulți și mai uniți putem transmite un mesaj mai clar celorlalte medii, de care uneori, din păcate, depindem.

**OCG:** Cum se va materializa în acest mandat sloganul proiectului vostru managerial „Continuitate și deschidere”?

**DB:** Sloganul reprezintă scopul echipei noastre. Aura Corbeanu este un om echilibrat, cu experiență, care iubește artiștii și de ani de zile se află în slujba lor. De aceea vom încerca să continuăm proiectele existente. UNITER are proiecte bune, interesante, care pot și trebuie optimizate, ceea ce vom încerca să facem cu ajutorul Senatului. Continuitate înseamnă că mizăm pe proiectele importante ale UNITER; amintesc aici Gala UNITER, Gala HOP, programul „Artiștii pentru artiști” și Festivalul Național de Teatru. Sunt programe solide, dar asta nu înseamnă că ele nu pot fi îmbunătățite. Cu siguranță ele trebuie adaptate sensibilității artistice a momentului, pentru că în permanență în jurul nostru sensibilitatea artistică, politică, viața se schimbă. Trebuie să ne adaptăm situației și ne gândim să primim din mediul independent, și nu numai, idei de programe pe care le putem dezvolta împreună.

**OCG:** Asta înseamnă că intenționați o deschidere direcționată spre mediul independent? Cum definiți deschiderea? După acești doi ani de pandemie, una din așteptările importante ale mediului teatral este tocmai integrarea mediului independent în mișcarea teatrală națională. În fond, în ultimul deceniu ei au avut o contribuție importantă la înnoirea esteticilor performative din teatrul românesc.

**DB:** Cu siguranță, ne interesează foarte tare. Pe de altă parte trebuie să amintesc că de fiecare dată când a fost vorba de valoare, de momente importante pe care mediul independent le-a dezvoltat, UNITER nu numai că le-a salutat, dar le-a și recunoscut cu premii speciale în cadrul Galei UNITER. Așadar, un tip de atenție și deschidere există deja. Ce putem face la ora actuală

este să lărgim mai mult sfera spre idei de proiecte din mediul independent.

**OCG:** Proiecte pe care să le finanțăm?

**DB:** Proiecte pe care să le dezvoltăm în parteneriat și să depistăm împreună surse de finanțare. Sigur că UNITER are o echipă bună și poate ajuta, dar eu cred că rezultatele optime se obțin când ambele părți vin cu propuneri și cu soluții. Ne dorim foarte tare ca acest lucru să se întâmple. Mă aflu acum într-o perioadă de consultări, după cum am afirmat și în discursul din ziua alegerilor. Mă voi deplasa în țară, să mă întâlnesc cu criticii și nu numai cu ei, voi încerca să cunosc și artiștii independenți în orașele lor. Eu cred că e o dovadă de deschidere când cineva vine către tine, când discuți cu oamenii la ei acasă într-o atmosferă mai relaxată. O astfel de întâlnire e organică. Sunt dispus să fac acest lucru, mai ales că familia noastră, a teatrului, merită acest efort.

**OCG:** După doi ani de pandemie, momentul preluării conducerii UNITER presupune și analiza modului în care teatrele și artiștii au trecut prin această perioadă extrem de grea pentru profesia lor de zi cu zi, indiferent de mediul în care activează, dar și pentru a reuși să creeze. În ce fel experiența aceasta se va concretiza în programe care să valorifice activitatea artiștilor din această perioadă?

**DB:** Eu cred că pandemia, pe lângă situațiile delicate în care ne-a pus, a eliberat niște energii creative. E drept că ne-a pus și în situația de a reevalua uneltele cu care lucrăm, mai ales ale actorilor. Teatrul, alături de cinematografie sunt arte autonome printre cele șapte arte, cu mijloace de comunicare și de lucru diferite. Iată că pandemia a făcut mai puternic ca niciodată ca aceste două medii să gloseze una într-alta. Sigur că nu toate producțiile din pandemie au fost reușite, dar sunt artiști care au făcut descoperiri în această perioadă. A fost o mare

provocare reformularea mijloacele de comunicare într-o nouă formă de exprimare hibridă, valabilă atât pe scenă cât și pe ecran. Până acum, noi am crezut cu tărie în teatrul live, că trebuie să trecem rampa, să simțim energia actorilor, iar actorii să simtă publicul. Iată că astăzi unii artiști susțin că acest lucru este posibil și în teatrul hibrid, care apelează la unelte aduse atât din zona cinematografului, cât și din zona teatrului.

**OCG: Această nouă realitate estetică e mai veche de perioada pandemiei. Semnele hibridării formelor vin de mult mai departe, chiar și în teatrul românesc. Ne lovim aici de nevoia de a regândi felul în care breasla recunoaște și premiază excelența, și mă gândesc la Gala UNITER și la necesitatea de a reformula categoriile pe care le premiem în acord cu realitățile de azi ale scenei. Cum vezi racordarea la prezent în această problemă pe care breasla a reclamat-o în ultimii ani?**

**DB:** Ce se întâmplă acum la noi, eu am văzut încă din 2000 la New York, de exemplu în spectacolul *The End of Cinematics* de Steve Reich. Sigur că interesul pentru tehnologii nu datează de ieri de azi, dar noi ne luptăm cu mijloacele. Încă nu avem mijloace tehnice să putem face experimente de genul acesta care au fost și rămân în continuare extrem de costisitoare. Sigur că sunt teatre care au investit în tehnologie și au beneficii, dar sunt foarte puține. De exemplu, Teatrul Național „Radu Stanca” de la Sibiu a investit în „Scena digitală”, dar aveau de ani de zile mese de montaj și camere, iar pandemia nu i-a prins nepregătiți. La „Scena digitală” s-a lucrat *profi* cu ajutorul lui Alexandru Condurache, regizor de film documentar.

**OCG: Vorbim despre o realitate în teren diferită de la un teatru la altul. În limitele tehnice existente, e incontestabil efortul și interesul artiștilor de a explora zona noilor tehnologii. Cum se va reflecta această**

**realitate în premiile Galei UNITER?**

**DB:** Evident, vrem să adăugăm noi categorii, să regândim premiile. Am și încercat prin premiile speciale să acoperim o zonă care era, cumva, în dezvoltare, dar care nu se manifesta constant. Mă refer la ceea ce înseamnă video-mapping, mișcare scenică, coregrafie, inclusiv muzica special compusă sau altfel folosită decât descriptiv. Am simțit că trebuie să evidențiem aceste reușite prin premiile speciale. Desigur, acum, împreună cu Senatul UNITER, ne vom gândi să răspundem noii realități teatrale a spectacolelor hibride. Ele se află undeva între teatru, film, dans, instalație, experiment. Sincer, uneori mi-e și frică să folosesc cuvântul instalație pentru că eu am fost la vremea respectivă fan Joseph Beuys, Yves Klein. Trebuie, însă, să fim onești și să datăm aceste experimente în contextul lor, să înțelegem că ele au însemnat ceva la vremea lor. Acei oameni făceau niște gesturi puternice în anii aceia.

**OCG: . Întotdeauna gesturile relevante artistic sunt generate de un context socio-politic dat.**

**DB:** Da, asta și vreau să zic. Dintotdeauna artiștii răspund încercărilor și pe mine acest lucru mă interesează: cum am contracarat noi situația extremă în care pandemia ne-a ținut izolați în case? În speech-ul de la preluarea funcției am afirmat că împreună, uniți, trebuie să spunem mediului politic: „Aportul artiștilor în societate e foarte important. În perioada de izolare ați supraviețuit și cu noi; ați supraviețuit pentru că artiștii au fost prezenți în casele voastre pe un ecran sau niște voci v-au salvat.” Pe de altă parte, vreau să mă uit atent la artiștii care realmente și-au descoperit un tip de mijloace în această perioadă. Ca să dau un exemplu, mi se pare interesant ce propune Bobi Pricop. Aceste spectacole filmate, transmise, sunt valabile și online și pe scenă. Sau Andreea și Andrei Grosu au filmat *Autobahn* cu aceeași

actori cu care au făcut și spectacolul pe scenă și au produs o altă formă. Am dat aceste exemple pentru că le consider abordări diferite, absolut valabile, în spiritul timpului. E foarte important că artiștii s-au repliat și nu au cedat. Asta înseamnă, în opinia mea, un artist activ, care răspunde imediat unei situații dificile.

**OCG: Care sunt punctele slabe, de fragilitate ale UNITER în acest moment?**

**DB:** În acest moment cred că suntem în întârziere cu niște decizii concrete privind selecționării sau selecționerul FNT și ai Galei HOP (între timp aceste decizii au fost luate *n.red.*). Sigur că a fost un context dat, dar în zona asta trebuie luate decizii extrem de rapid nu numai din punct de vedere artistic, ci și corecte din perspectiva timpului rămas, astfel încât să facem posibilă derularea celor două evenimente. Pe de altă parte, din punctul meu de vedere, ca artist, cred că este nevoie ca în viitorul apropiat să continue să ni se alăture cât mai mulți artiști din toate generațiile, din toată țara. Este nevoie de ei. Dacă vrem să facem schimbări în UNITER, mai mari, mai mici, nu le putem face decât din interior. Iar pentru a acționa corect, din interior, e urgent ca artiștii de valoare să devină membrii UNITER ca peste patru ani să ni se poată alătura în Senat.

**OCG: Oare nu repliere e cuvântul care descrie momentul UNITER de acum; o repliere a organizației în spiritul timpului și în raport cu misiunea teatrului în societate?**

**DB:** Să nu uităm că teatrul este o artă de echipă. Dacă problemele și dorințele sunt comune atunci și soluțiile trebuie construite împreună. Putem vorbi despre o repliere atâta vreme cât artiștii vor să se adune în interiorul UNITERului având același scop – apărarea breslei din toată țara. Știm că artiștii care ne-au investit așteaptă un răspuns în care trebuie să se regăsească, cât mai curând, ceva din așteptările mediului teatral, iar asta nu se poate face decât împreună.

## ENG

In this interview, Dragoș Buhagiar, the new president of The Romanian Association of Theatre Artists – UNITER talks about the changes that will come with him being in this role, and the managerial project titled “Continuity and Openness”. This includes a better collaboration with the independent sector and also a new general approach that must exist due to the impact the pandemic had on theatre as a whole.

# Liviu Malița: „Un trecut neasumat este o formă de captivitate”

Interviu realizat de Cristina MODREANU

6



foto: Arhiva personală

**Stimate domnule profesor, ați coordonat recent un proiect editorial extraordinar, implicând multe personalități active în teatrul românesc – dramaturgi, actori, regizori, critici -, în încercarea de a oferi o analiză exhaustivă a dramaturgiei din România în comunism. Faceți acest stop-cadru după 30 de ani, dar îl numiți „Să nu privești înapoi. Comunism, dramaturgie, societate”. Mă înșel eu sau aveți o poziție ambivalentă, cel puțin până la un punct, privind acest demers pe care l-ați inițiat?**

Proiectul, care a tot crescut în timp, reunind, cum bine sesizați, foarte multe nume și discursuri de genuri diferite, de la texte autobiografice la studii critice, ori mărturii ale unor scriitori și gânditori profesioniști, ba chiar un poem (tematic), nu exprimă o poziție personală. Totodată, nu e numai o carte de istorie teatrală (de altfel, o premieră în lumea noastră culturală) ce își propune o amplă investigație asupra felului în care este percepută astăzi dramaturgia din timpul comunismului, ci una de reflecție despre comunism și tranziție, în România. O bogată meditație, inclusiv asupra vieții cotidiene și a condiției altor arte

(literatură, film) în timpul fostului regim socialist, răspunde unei probleme de înțelegere și de metabolizare a acestor etape istorice. Dramaturgia (inclusiv Noua Dramaturgie, post-comunistă) este aici o hârtie de turnesol a societății, prin care se țes mai multe narațiuni.

Desigur, sintagma din titlu este un joc intertextual, ce mizează pe ambiguitatea multiplelor sensuri posibile. Amintește de Orfeu, care ratează, în ultimul moment, salvarea femeii iubite datorită unei priviri interzise, dar și de cazul biblic al soției lui Lot transformată, prin pedeapsă divină, în stâlp de sare, privirea în urmă fiind, de asemenea, fatală. Dar mai ales trimite la celebra piesă a lui John Osborne, *Privește înapoi cu mânie*, și la faptul că vine o vreme când există suficientă distanță față de trecut (unul care a pregătit un viitor fără speranță) pentru ca furia să fie exprimată, iar răul exorcizat. Așadar, ambivalență? Desigur. Cel puțin ambivalentă. Mai mult, aș zice plurală. Nu ne aflăm în posesia unor răspunsuri categorice, definitive. Vrem, dimpotrivă, să provocăm răspunsurile cititorilor.

**O întrebare conexă ar fi, la capătul acestui enorm efort critic care ar fi concluzia dvs: mai merită să privim înapoi înspre dramaturgia produsă în timpul comunismului – în limba română și în limba maghiară? Cât anume mai poate fi recuperat din aceasta pentru scena de azi, din 2022?**

Răspunsul nu este univoc. Din perspectiva istoriei culturii și a istoriei teatrului, nu numai că merită, dar e o obligație, încă neonorată. Destinul dramaturgiei românești pe scena post-comunistă a teatrelor atestă modul în care (nu) ne asumăm propriul trecut. La o distanță de peste 30 de ani, este momentul ca trecutul comunist să fie investigat responsabil, în încercarea de a pune ordine în ceea ce părea/pare inclasabil.

În ceea ce privește recuperarea vechii dramaturgii din perioada comunistă, problema nu e de ordin cantitativ, ci axiologic. Nu există o metodologie

a cercetării și nu sunt fixate criteriile evaluării. Am conceput prezentul demers revizionist, pornind de la convingerea că e necesar să fie regândită (sistemic) întreaga creație artistică din apusa lume a socialismului. Răspunsurile sunt categorice (în general, opiniile dramaturgilor nu coincid cu cele ale criticilor de teatru, de exemplu) și, fără îndoială, profund subiective. Însumate, devin, însă, relevante. Această carte este necesară. Ea nu e, totuși, decât o incursiune de tatonare, o platformă de lansare a unor, sper, viitoare cercetări.

**Modificările de canon sunt un subiect fierbinte de discuție în lumea postcolonială, iar literatura, inclusiv cea dramatică, a fost prima care a intrat sub reflector în acest sens. Părerile sunt încă împărțite cu privire la dilema „sunt sau nu țările din fostul bloc sovietic în proces de decolonizare” după căderea zidului Berlinului, unii cred că și noi am fost colonizați, alții susțin că nu. Un lucru e clar însă: pe parcursul celor trei decade trecute de la schimbarea de regim s-au înregistrat și la noi diverse re poziționări față de dramaturgia locală. Avem astăzi un nou canon postcomunist al autorilor dramatici din România sau el a fost complet explodat de schimbarea de regim politic urmată de multiple modificări ale consumului cultural și, în speță, teatral?**

Întrebarea dvs. este descurajant de complexă. Ar trebui să i se răspundă, cât de cât mulțumitor, printr-un tratat. Mă mulțumesc cu schița unui posibil răspuns.

Studiile post-coloniale nu sunt doar o modă intelectuală, ci un curent de gândire. Desigur, termenul *colonial* nu ne poate fi aplicat în sens deplin: România nu a fost propriu-zis o colonie a URSS. Că Moscova a exercitat vreme de câteva decenii o influență majoră asupra României și a încercat să-i impună politici economice, culturale și lingvistice de pe poziție autoritară, de dictat, și cu (se vede și astăzi) o vocație imperialistă,

e incontestabil. Dar, atitudinea Moscovei a fost diferențiată în raport cu diversele state ale Europei de Est aflate în zona sa de influență și adaptată fiecăruia dintre ele în parte. Contextele multiple atestă complexitatea Estului și invită, totodată, la tratarea problemei nu ca pe o relație unilaterală de dominație, ci ca pe una ce vizează un context geo-politic regional de schimburi reciproce (inclusiv democratice) de bunuri.

Mult mai fertil mi se pare, însă, în acest caz, conceptul lui Alexander Kiossev de *auto-colonizare* și aplicat relației cu Occidentul. De fapt, vitalitatea sa e evidentă dacă ne raportăm la termenul de *auto-colonizare* nu ca la un concept, ci, așa cum propune acesta, ca la o „metaforă”. Respectiv, văd *auto-colonizarea* ca pe o incitare la o analiză nuanțată (acurată și stimulativă) a unor realități istorice și nu ca pe o ideologie politică. Forța de atracție a modelului occidental de civilizație este redutabilă și a exercitat asupra noastră o adevărată fascinație. Totuși, doar relativizând putem, și de astă dată, afirma că există elemente sociale, economice, culturale, ale unei politici de colonizare, chiar dacă, fără îndoială, Occidentul s-a comportat adesea în această logică. Dimpotrivă, în contexte geo-politice specifice și în momente istorice diferite, am fost iarăși parte a unei mișcări de negociere a relațiilor, deși, e adevărat și asta, am fost percepuți de metropolele Europei drept o cultură „laterală”. *Auto-colonizarea* poate deveni nu doar o modalitate dezirabilă de analiză subtilă a tipurilor de reacții ale României la influența (persuasivă) a Occidentului, de a investiga și descifra dinamica acestor relații complexe, ci și suportul unui program funcțional de integrare și cooperare, de democratizare, în cele din urmă. (*Auto-colonizare*, da. Dar, ca introspecție și înțelegere de sine, nu ca închiziție.

În ceea ce privește canonul post-comunist al autorilor dramatici români, lucrurile

nu sunt cu nimic mai simple. Noțiunea însăși de *canon* este supusă contestării și a suferit un proces de deconstrucție și de erodare. Canonul literar implică valoarea estetică, dar aceasta e tot mai puțin prezentă în evaluare. Sunt perfect de acord cu Mircea Martin, care pledează nu pentru anularea canonului, ci pentru *deschiderea* sa.

Revenind, cartea de față atestă un paradox. Anume că, în pofida multiplelor respingeri și delimitări ori a diferențelor generaționale, canonul dramaturgiei din perioada comunismului s-a constituit, totuși, chiar în afara instrumentelor uzuale de validare/consacrare. Numele care îl compun sunt: Teodor Mazilu, Marin Sorescu, Dumitru Radu Popescu, Dumitru Solomon, Iosif Naghiu, Horia Lovinescu, Ion Băieșu, Aurel Baranga, Gellu Naum, Ecaterina Oproiu, Romulus Guga, I.D. Sîrbu, Radu Stanca și, dacă îi includem și pe autorii din exil, Matei Vișniec și George Astaloș. E, însă, un canon *sui generis*, care exprimă un consens mai larg. E nevoie de studii sistematice, dezbateri de presă și construcții critice solide (monografii, sinteze și istorii ale teatrului), care să examineze și să așeze lucrurile. Deocamdată, toate acestea (cu foarte puține excepții) lipsesc.

**În secțiunea „Paralelisme și intersecții” din carte puneți o întrebare esențială: Cum ne debarasăm de trecut. Puteți relua aici pe scurt câteva argumente pentru cei care nu au citit încă volumul dar sunt curioși să o facă? Altfel spus, este posibil să ne „debarasăm” de trecut sau el trăiește în noi și avem nevoie mai degrabă de o „exorcizare” prin analiză critică?**

Memoria este un vector identitar, dar adesea trecutul, atât pe plan personal, cât și comunitar, grevează asupra prezentului. Literatura nu se poate rupe de trecut, care este încrustat, fie și polemic, în fibra contemporaneității.

A ști să gestionezi relația cu propriul trecut este un indiciu de maturitate,



inclusiv politică. Morala acestei cărți este următoarea: nu doar că nu am învățat cum să renunțăm profilactic la un trecut nociv, dar nici măcar nu am realizat un consens despre modul în care ne evaluăm trecutul recent. Depozițiile co-autorilor acestei cărți sunt un semn că uitarea ascunde sub faldurile ei mișcări tectonice ale memoriei. Nostalgiiile personale ne invadează, condamnarea sau indiferența morală amprentează cercetarea, oamenii politici instrumentalizează trecutul, absolutizându-i efectul, pentru a se de-responsabiliza. Culpabilizarea trecutului este o modalitate comodă și perversă de inocentizare a prezentului.

Câtă vreme trecutul nostru comunist este viu, el continuă să fie traumatic, dar și invaziv: un impediment grav pentru proiectele actuale, tocmai pentru că este neasimilat. E necesar să ne împăcăm cu trecutul nostru recent, să-l dezactivăm politic. Pentru a deveni un trecut „iertat” – dezamorsat și neutralizat –, deci inofensiv, e nevoie de o despărțire de trecut (o curățire), și nu de ocultarea lui. Acesta trebuie izolat și sondat critic, cu instrumente cât mai complexe, mai rafinate și mai adecvate materialului analizat, cu alte cuvinte, supus onest investigației istorice. Un trecut neasumat este o formă de captivitate.

## ENG

Cristina Modreanu interviews Liviu Malița about his new book “Don’t Look Back. Communism, Playwriting, Society” which makes an exhaustive analysis of playwriting in the communist era in Romania. The author talks about how the plays written in this era are still important, how theatre and the taste for it have undergone a change with the post-communist *auto-colonization*, and he affirms it is possible to leave the traumatic past behind.



# Regizorul Declan Donnellan: „Cuvântul e mort”

8

Interviu realizat de Pompilius ONOFREI



Oedip rege, regia Declan Donnellan • foto: Arhiva Teatrului Național Craiova

Pe 2 iunie 2022 a avut loc ceremonia de oferire a titlului de cetățean de onoare al municipiului Craiova regizorului britanic Declan Donnellan și scenografului Nick Ormerod. Cei doi celebri artiști au lucrat anul acesta la Teatrul Național din Craiova unde au regizat Oedip Rege de Sofocle. În urma unei colaborări reușite, cuplul artistic este așteptat din nou pe aceeași scenă, colaborarea urmând să aibă loc în anul 2024. Interviu care urmează a fost realizat imediat după premiera spectacolului Oedip Rege.

**Pompilius Onofrei: E o plăcere, domnule Declan Donnellan, să vă revăd la Craiova, cu atât mai mult cu cât ocazia este una excepțională: prima montare a dvs. pe scena și cu actorii Naționalului craiovean – cu un text fundamental al literaturii dramatice: „Oedip Rege” de Sofocle.**

**Declan Donnellan:** E o bucurie pentru mine să mă aflu aici, în aceste condiții și după premiera aceasta, în fața unui public atât de cald.

**P.O. :** Mărturisesc că abia acum, după vizionarea spectacolului, înțeleg mai profund semnificația afirmațiilor dvs. de la conferința de presă premergătoare: „Cuvântul nu contează, sau mai curând semnificația cuvintelor nu are o atât de mare importanță pe cât obișnuim să le-o conferim în teatru”. Și adăugați: „Respirația contează, perceperea ei și a suflului actorului, dar mai ales contactul direct, foarte de-aproape, cu actorul ce întruchipează (personajul)”. Iar asta s-a demonstrat cu eficiență pe scenă, prin propunerea dvs.,

a lui Nick Ormerod – care semnează scenografia, și a trupei craiovene.

**D.D.:** Cred că cel mai important lucru este corpul. Acesta e ceea ce contează cu adevărat. Căci iată, la un moment dat, și eu și dvs. va trebui să trecem prin aceeași teribilă transformare: va trebui să murim. Și n-are nici un rost să vorbim despre semnificația morții: o vom „experimenta”, fie că-i atribum sau nu vreun înțeles.

Spre exemplu: când ești bolnav și reacționezi – tremuri necontrolat, sau vomități – corpul tău e acela care preia controlul. Iar asta e ceva la care eu cred că trebuie cu adevărat să meditezi: corpul tău este, atunci, cel care dictează. Și există doar câteva alegeri pe care trebuie să le facem în viață, iar una din ele este înțelegerea faptului că depindem de corp (we are embodied). Iar acest aspect este definitoriu și în teatru. În sensul că e foarte important să ne folosim corpurile, respirația, dar și proximitatea față de ceilalți oameni – precum animalele aflate împreună în același adăpost. Să conștientizăm asta și să ne simțim împreună. Și să fim mai puțin singuri. Unii, desigur, pot gândi altfel, însă mie mi se pare o pierdere de timp să faci din teatru doar un loc de schimb de idei și să lași deoparte corpul. Mi se pare, cum să spun, cam „ieftin”, cam sărac. Asta cred eu.

**P.O. :** Și de aceea ați optat pentru această interferență, pentru acest amestec asumat și determinat al actorilor cu publicul, în acest spectacol „itinerant”, în care acțiunile actorilor se desfășoară printre spectatorii aflați și ei pe scenă...

**D.D.:** Da, e unul dintre motive. Oricum, în orice fac, sunt în primul rând interesat de corpul actorului. De aceea îmi plac atât de mult forme de manifestare precum dansul, sau cântecul – ca să folosesc doar două exemple. Iar lucrurile astea sunt incredibil de importante astăzi. Eu cred că arta e foarte importantă tocmai pentru



Declan Donnellan • foto: Arhiva Teatrul Național Craiova

că ne reconectează cu corpurile noastre. Ceea ce mi se pare că nu realizăm cu adevărat, e cât de mult societatea noastră dorește să ne determine să fim într-un soi de divorț cu propriile noastre corpuri. Iar cuvintele sunt foarte folositoare, pot ajuta cu adevărat să înțelegem unele lucruri, dar în același timp pot deveni tirani...

**P.O. : Tirani?**

**D.D.:** Da, tirani – și astfel ne pot determina să fim foarte singuri... Uneori te poți simți rușinat și vinovat pentru că nu reușești să folosești cuvintele pentru ca să explici ceea ce simți. Și, de fapt, cel mai probabil nu prea poți face asta, pentru că vorbele, cuvintele sunt foarte rudimentare... Și cred că teatrul e o formă foarte ciudată a artei, pentru că acolo, în arta pură, cuvintele nu funcționează. Iată: muzica e foarte clară, directă, dansul – la fel, cântul – e foarte limpede, într-un fel. Dar teatrul și literatura sunt mai „bizare”, mai stranii din acest punct de vedere pentru că folosesc cuvinte. Iar, în fapt, cuvintele ne sunt destul de împotriva, pentru că, deși par să ne ajute să comunicăm, nu o fac prea mult...

**P.O. : Dar cuvintele ne ajută, totuși, să spunem să împărtășim povești...**

**D.D.:** Bineînțeles că pot spune, însă ne spun un anume gen de poveste. Povestea poate fi acolo, ca într-o piesă, însă povestea nu e lucrul cel mai important. Povestea e un sistem de livrare. Un sistem de comunicare pentru o experiență umană nenuanțată, crudă. Ca un soi de dare de seamă. Căci, până la urmă, împărtășirea a ceea ce trăim nu e despre de cuvinte. Vorbele sunt moarte. Nu există viață în cuvânt. Însă cuvântul poate transporta ceva.

**P.O. : Așadar – cuvântul e mort?**

**D.D.:** Da.

**P.O. : Aș putea să folosesc asta drept titlu pentru acest interviu?**

**D.D.:** Da. Însă nu e precum la Nietzsche, când spunea că „Dumnezeu este mort”. Nu e atât de categoric, sau de declarativ. Și nu e atât de „acum”, nu atât de „deodată”. Cuvântul a fost dintotdeauna „mort”. Însă noi folosim acest lucru mort ca pe un mijloc de a exprima sau de a face ceva. Dar cred că, într-un fel, în întreaga artă ne folosim de anumite instrumente moarte pentru a crea ceva prin care să putem să împărtășim viața. Cred că asta-i un adevăr. Însă, mai ales cuvintele, pot fi și periculoase. Căci cuvintele ne pot induce teribila iluzie că deținem controlul. Iar noi, de cele mai multe ori, chiar nu suntem „în control”. Și trebuie în mod continuu să ne dăm seama că nu deținem controlul... De aceea viața e atât de covârșitor dezamăgitoare pentru noi. Iar dacă credem că stăpânim ceva din acest (de)mers – atunci suntem pierduți. Căci ne vom trezi la un moment dat descoperind cât de „descoperiți” suntem. Iar cuvintele pot deveni primejdioase tocmai pentru că ne pot face să credem în această iluzie. Desigur, cuvintele sunt utile, dar sunt folositoare doar într-un context foarte limitat. Ele nu ne ajută să fim umani cu adevărat.

**P.O. : Asta ar putea explica de ce „Cheek by Jowl” – compania dvs. de teatru – continuă să fie, de 41 de ani, atât de „organică”...? Atât de directă și de „mișcătoare”, într-un fel?**

**D.D.:** Vă mulțumesc mult pentru compliment. Poate că da... Dar, revenind la folosința cuvântului – poate așa se explică faptul că vorbim limbi diferite. Căci oamenii au judecăți și valori diferite în privința limbajului verbal. Și-atunci, cum privim cuvintele? Cred că ele reprezintă un soi de „lucru mărunț” în privința conexiunii / legăturilor interumane. Noi continuăm să ne prezentăm, să ne vindem spectacolele, munca noastră, în fața unor spectatori străini de limba în care jucăm. Și e foarte interesant să vedem ce transmitem, sau ce putem împărtăși, chiar dacă aceștia nu cunosc înțelesul cuvintelor. De aceea spun că, până la urmă, reprezintă destul de puțin. Uneori reprezintă chiar o distragere a atenției. Câteodată, da, sunt importante, dar nici măcar pe departe atât de importante pe cât ar vrea să credem societatea de consum în care trăim. Oricum – asta ar necesita o discuție mult mai amplă și nu cred că o putem dezvolta acum, aici.

ENG

In this interview, Declan Donnellan talks about his show, “Oedipus King” by Sophocles at The “Marin Sorescu” National Theatre in Craiova, a show that he always wanted to stage, and about the creative process that accompanied it. The director mentions the importance of the body in our day-to-day lives, but also in theatre, and how only focusing on the *word* (a thing that our society is trying to do) can become unreliable, as well as how he doesn't feel like he is part of any theatre school of thought or trend, but rather prefers to do the best job he can.



Oedip rege, regia Declan Donnellan • foto: Arhiva Teatrul Național Craiova

**P.O. :** Și totuși, în contextul acestui spectacol – „Oedip Rege”, despre care spuneți că a fost de multă vreme pentru dvs. „o dorință de împlinit”...

**D.D.:** Într-adevăr, voiam de multă vreme să îl pun în scenă...

**P.O. :** ...Și rămânând încă puțin la înțelesul pe care îl dăm cuvintelor: dacă ar fi să alegeți între „soartă” și „destin” – pe care dintre ele l-ați alege pentru a defini mai bine caracterul protagonistului?

**D.D.:** Nu sunt interesat, vă spun sincer, nici de „soartă”, nici de „destin”... Pentru că folosirea lor tinde să ridiculizeze lucruri care țin mai mult de spiritual, când ne asumăm aserțiuni de tipul „asta-i soarta mea”, sau altele asemenea. Soarta lui Oedip este determinată de faptul că-și spune sieși o minciună. Și cu toții, cei din jurul său, știu într-un fel că el trăiește o minciună. Iar noi știm deja că el se minte singur. Și mai știm că, într-o bună zi, se va trezi și va realiza asta. Chiar și el o știe, într-un mod bizar. Dar eu cred că „soarta” e foarte primejdioasă, dacă o luăm într-un sens mistic. Cred că sunt multe lucruri misterioase în lume și multe mistere cu care avem de-a face. Dar nu cred că „soarta” e o noțiune chiar așa de interesantă. Ce-ar fi cu adevărat interesant e să ne dăm seama cum ne amăgim singuri, cât de lipsiți de putere suntem, incredibila măsură a minciunilor pe care ni le spunem singuri, și pe care le și credem pentru a ne simți puternici – să apărăm în fața celorlalți cu un costum scump, cu o mașină impozantă, cu tot felul de însemne etichetabile. Și toate aceste

minciuni (amăgiri) pe care ni le spunem sunt pentru a ne determina să ne simțim „în control”, dar nu suntem, până la urmă „în control” față de noi înșine. Iar când ne trezim la un moment dat și realizăm asta – o luăm razna. Așa că – „soarta” e că ne vom trezi într-o bună zi și vom avea acest șoc teribil. Și de aceea cred că e periculoasă uneori, pentru că putem da vina pe soartă (pe destin) pentru ceea ce ni se întâmplă, când, dimpotrivă, ar trebui să ne asumăm responsabilitatea pentru a vedea ce se (sau ni se) întâmplă. Nu e o responsabilitate foarte profundă, doar trebuie să fim atenți la ce se petrece în lume – iar asta e ceea ce contează. Aș face orice să nu-mi asum responsabilitatea pentru asta.

**P.O. :** Întorcându-ne, însă la premiera de la Craiova și la modul în care ați lucrat cu actorii pentru a obține această apropiere organică de care vorbeți – am aflat (din interiorul laboratorului, dacă vreți) că dumneavoastră nu dați actorilor indicații univoce, precise, imuabile: de mișcare, de interferare cu masa de spectatori care se află pe scenă, de directive ș.a.m.d.. În loc de asta – dumneavoastră spuneți povești, istorii, întâmplări semnificative care, prin informațiile oferite, să ducă la această mișcare aparent dezordonată a performerilor prin mijlocul publicului care-i înconjoară, sau le dau ocol, dar care creează fluxul organic al spectacolului și, până la urmă, senzația de martor pe viu al poveștii...

**D.D.:** Cred că e adevărat. De asemenea – nu sunt „superior”. Și nu-mi propun să fiu astfel zicând: „așa trebuie să trăiești,

acesta e adevărul, eu știu cel mai bine adevărul” – nu sunt un preot, nu sunt un sfânt – învățat sau revelat. Nu știu Adevărul. Împărtășesc povești, istorii cu oamenii în speranța că ceva emoțional și uman va fi împărtășit în acest proces. Și asta este funcția poveștii. Dar povestea, și ea, e doar un sistem de livrare, cum ziceam. Iar asta se întâmplă doar pentru că sunt singur. Și pentru că și alți oameni sunt singuri. Și avem nevoie să ajungem să fim împreună cu exemple de acest fel, căci așa putem să împărțim între noi ceva. Spre exemplu un cântec, sau un dans, sau alte lucruri simple de genul asta. Ele ne fac să fim un pic mai puțin izolați. Căci suntem îngrozitor de izolați, de singuri. Însă lumea în care trăim acum are nevoie să fim izolați: dacă n-am fi atât de „fiecare în parte” – n-ar mai fi necesar să „cumpărăm” atât de multe mizerii... Iar ca o concluzie – cred că există forțe care vor, care își doresc să fim izolați.

**P.O. :** Spre finalul acestei discuții – v-aș pune, totuși, o întrebare destul de standard, dar poate revelatoare: ce fel de teatru ați spune că faceți dumneavoastră, domnule Donnellan?

**D.D.:** Să fiu sincer – eu nu gândesc în termeni de felul acesta: curente, sau școli, sau tendințe, (sau etichete). Încerc să fac cât de bine pot: să văd spectacolele împreună cu publicul, îmi doresc să fac conexiuni cu spectatorii. Nici măcar nu cred că am ceva anumit a le spune. Eu doar folosesc anumite piese, texte și le transpun împreună cu actorii în fața publicului; și încep să realizez că lucrurile se întâmplă în spectacol fără măcar să le fi preconizat, sau chiar înțeles dinainte. Și... nici măcar nu m-aș deranja să le descriu. Sincer. Nu e asta modul meu de gândire. Îmi doresc doar – repet – să fac toate aceste lucruri cât de bine pot.

**P.O. :** Și – ultima, scurtă, întrebare, domnule Donnellan: veți reveni la Craiova? La Teatrul Național „Marin Sorescu” de aici?

**D.D.:** Da, mă voi întoarce, desigur. Am fost invitat – și o voi face. Și sunt foarte fericit că va fi așa.

# Despre structuri invizibile: Gob Squad la Reactor de creație și experiment

În perioada 2-4 martie, Sean Patten și Simon Will, doi dintre membrii colectivului britanico-german Gob Squad, au susținut, la Reactor de creație și experiment, un atelier de devised theatre, în care au familiarizat participanții cu exerciții și metode de lucru colective specifice Gob Squad. Dincolo de cele 5 ore de atelier pe zi, cei doi au văzut două dintre spectacolele produse de Reactor: (IN)CORECT și Dă-te din soare, ambele regizate de Leta Popescu. Atelierul a avut loc în cazul proiectului cultural "Solastalgia" cofinanțat de AFCN, cu sprijinul Centrului Cultural German din Cluj-Napoca.

Discuția de mai jos a avut loc la o lună după atelier și a avut ca scop oferirea unui cadru mai așezat pentru feedback, dar și de reflecție la teme mai ample ce țin de modul de funcționare al celor două companii, creația colectivă, raporturile de putere în teatru, dar și relația cu istoria.



Gob Squad • foto: Ramona Gheorghiu, Zuriell Photography

**Petro Ionescu:** Îmi amintesc multe lucruri pe care le-ați menționat în timpul atelierului și care mi-au dat de gândit; felul în care vă împărțiți munca, faptul că ajungeți uneori în faza în care nu mai știți ce faceți sau că alteori există o lipsă de sens. Iar pentru mine e cumva reconfortant să știu că și voi treceți prin asta. E ceva care a rămas cu voi după această întâlnire? Care erau planurile și așteptările voastre legate de venirea la Cluj?

**Sean Patten:** Eu eram destul de ignorant legat de teatrul din România. Nu am văzut niciun spectacol al vreunui artist român până să vin la Cluj. Cred că e grozav că am avut ocazia să vedem și două spectacole de-ale voastre. Chiar s-a simțit ca un schimb; am ajuns să aflăm multe despre Reactor și am învățat multe. Pe de altă parte, fiind într-un colectiv atâta timp, mi-am dat seama că majoritatea spectacolelor nu sunt făcute de colective. Peisajul teatral german este foarte mult despre vocea unui regizor

și, de cele mai multe ori, e vorba despre un singur om cu o viziune. Asta mă cam ține departe de a lucra cu un regizor. Dar după ce am văzut spectacolele voastre, m-am gândit că poate e posibil să faci un astfel de proiect care să fie ușor și fluid. Ne-a inspirat mult să vedem asta.

**Simon Will:** În ceea ce privește așteptările, eu încerc mereu să opun rezistență. Refuz să am așteptări. Dar am avut o ușoară îngrijorare că nu o să îmi placă spectacolele voastre, pentru că știam că montați piese de teatru și, în general, mie nu îmi prea plac piesele de teatru. Dar mi-ați deturnat complet așteptările. Sunt multe feluri în care poți lucra colaborativ, iar noi avem uneori niște puncte de interes sau lucrăm mai întâi cu forma și apoi apar tematici. Pe când voi, la Reactor, aveți totuși un material tematic de la care începeți.

**Oana Mardare:** Pentru mine a fost neașteptat să înțeleg în profunzime felul de a lucra al Gob Squad. Iar voi ați

tot zis: „Așa facem noi!” și acest efect, aproape performativ, această convenție a devenit foarte puternică. Și mie mi-a rămas ceva în minte, ca o mantră din discuția despre etapele și dezvoltarea companiei, când unul din voi a zis despre cum facem structurile invizibile vizibile. Și la Reactor e acest moment de dezvoltare în care încerc să îmi dau seama cum lucrăm la un nivel invizibil.

**S.P.:** Și mie mi se pare interesant cum procesul acestui atelier ne face, de fapt, să reflectăm asupra propriei noastre munci. De exemplu, la atelier, aveam o discuție și unul din actori mi-a zis: „Practic, atunci când începeți un proiect, voi nu știți subiectul, tema sau forma și cumva o descoperiți în timp ce faceți, nu?” Și m-am gândit că e un lucru cam riscant, nu?

**P.I.:** Următoarea întrebare are legătură cu modul vostru de lucru non-ierarhic, cu metode de devised theatre. Acest mod de a pasa responsabilitatea, de a o împărți și de a nu vă asuma

ENG

Sean Patten and Simon Will, members of the British-German Gob Squad engage in a discussion with the participants of the devised theatre workshop which was held at Reactor of Creation and Experiment in Cluj. The two familiarized the attendants with the exercises and working methods of Gob Squad and also had the opportunity to see two theatre shows produced by Reactor. The discussion mentions various subjects, like the way the companies work, collective creation, the power ratio in theatre, and also feedback for the workshop.



Gob Squad • foto: Ramona Gheorghiu, Zuriell Photography

**că o singură persoană are puterea într-un proces artistic, e conectat la un sistem de încredere în fiecare membru al companiei voastre. Cum se poate construi un asemenea sistem și cât durează să se construiască?**

**S.P.:** Cred că baza pentru genul ăsta de sistem e ca fiecare să fie devotat și să creadă într-un sistem non-ierarhic. Cred că modelul nostru a fost mai degrabă felul în care oamenii ar lucra într-o formație – fac muzică împreună. Iar un moment crucial a fost acum 10 ani când am început consilierea, un fel de terapie de grup, și atunci a apărut comentariul despre a face vizibile structurile invizibile și responsabilitățile care în mod inevitabil apar într-un grup, ca să le putem îmbunătăți.

**S.W.:** Când am venit eu în Gob Squad, compania avea deja 5-6 ani și, înainte de toate, era acest angajament al tuturor într-o structură non-ierarhică. Dar nu aveam multe resurse, habar n-am cum îmi plăteam chiria. Și, bineînțeles, am avut noroc, pentru că lucrurile au început să meargă și dintr-odată a trebuit să construim structuri cu cine face munca?, cu cât plătești?, e cineva care muncește mult prea mult, dar nu zice nimic?... Și e interesant că doar în ultimii 10 ani Gob Squad a început să vorbească foarte concret despre bani și îți dai seama cum banii sunt ceva foarte subiectiv și că oamenii au o relație foarte diferită cu banii. Și atunci trebuie să restructurezi și

să tot restructurezi, e mereu un *work in progress*. Dar lucrul cel mai important e baza de care a zis Sean: există consens în grup? Există o valoare fundamentală cu care lucrăm pentru a găsi un acord?

**S.P.:** Cred că întrebarea e: avem același vis? Dacă da, atunci restul poate continua. Dacă nu împărtășești același vis, poate să fie complicat. La început, pentru primul proiect, eu și Sarah am scris un proiect pentru a strânge bani și le-am spus celorlalți: „Am primit banii să-l facem, dar nu vrem să fim liderii, nu vrem să fim regizori. Visul nostru este să lucrăm colectiv. Vă băgați?” Așa că acel moment a fost o mică piatră de temelie.

**O.M.:** Înțeleg acest vis artistic și valoarea despre care vorbești, dar la un nivel foarte practic, pentru mine ideea de ierarhie e poate o structură a responsabilității. Mă întreb dacă poți translata asta atunci când dezvolti o echipă de management și alte aspecte diferite. Pentru că în termeni administrativi, văd că aveți un sistem destul de clasic: există un manager al companiei, există departamente.

**S.P.:** Desigur, pe măsură ce compania a evoluat, unii oameni au avut tendința să se specializeze în anumite domenii. Nu e ca și cum toată lumea face de toate tot timpul, dar e foarte rar ca cineva din birou sau din echipa de management să aibă, să zicem, unica responsabilitate pentru ceva anume. Un element important e, de fapt, partea financiară:

toată lumea e plătită la fel pe oră. Deci chiar și în această structură nu există cineva mai puternic sau mai slab.

**P.I.:** Cum poate un grup de artiști să fie coeziv și unit respectând diferențele dintre membri?

**S.P.:** Cred că munca pe care o facem trebuie să fie flexibilă, liberă și suficient de deschisă cât să conțină diversitatea de personalități și de abordări. De exemplu, în spectacolul *Are you with us?* există multă libertate în așa fel încât oamenii își găsesc locul. Cred că spectacolele în care ne place să jucăm sunt cele care au un echilibru bun al unei structuri și al unei viziuni clare, dar există suficient loc liber.

**S.W.:** Mai sunt și alte proiecte în care structura muncii în sine are capacitatea să conțină dorințele diverse ale grupului, dar mă gândesc și la multe exemple când ajungeam la premiera spectacolului și, cu o seară înainte, noi încă aveam discuții pasionale despre ce final ar trebui să aibă. Uneori, lucrurile se rezolvă de la sine prin intermediul realității și alteori, nu se rezolvă niciodată. Noi nici nu suntem un grup care să zică: hai să votăm și dacă majoritatea votează albastru, atunci e albastru. Încercăm să rezistăm acestei metode de lucru. Mă gândesc că poate ar trebui să încercăm un proces în care să fie Sean și Sarah lideri și ei să decidă. E ceva ce am luat din structura voastră.

**O.M.:** Cred că e ceva în a lucra cu tipul ăsta de încredere, de a lăsa pe altcineva să decidă când simți că dintr-un motiv anume acea persoană știe mai bine. Nu știu dacă e bine sau rău.

**S.P.:** Asta aș vrea și eu să știu – cum îi dai cuiva acea încredere? Aș vrea să pot face asta. Dar odată ce ai mers pe calea Gob Squad, unde toată lumea trebuie să se alinieze, e oare posibil să dai altcuiva încrederea? Nu știu.

**O.M.:** Cred că acest răspuns, în cazul Reactor cel puțin, e individual. Pentru mine, principiul e cel al încrederii, pentru că Reactor a pornit când eram foarte tineri și am început să investim unii în alții, să vedem cum fiecare se dezvoltă, pentru



Gob Squad • foto: Ramona Gheorghiu, Zuriell Photography

că oamenii au propriile căutări, au intuiții artistice. Iar pentru mine încrederea e despre spațiul pe care ni-l dăm chiar dacă eșuăm, e despre a da un spațiu sigur.

**P.I.:** Mă gândeam că una din diferențele dintre Reactor și Gob Squad e faptul că voi ați înființat această companie făcând performance-uri în care toată lumea joacă, ceea ce nu se aplică în cazul Reactor. Noi avem oameni care nu au fost niciodată pe scenă și care au o funcție foarte specifică în procesul de creație. Bineînțeles, încercăm și noi metode de devised theatre, dar nu se întâmplă până la capăt. E un alt fel de coordonare în procesul artistic și cred că s-a întâmplat o singură dată să lucrăm la Reactor în felul ăsta, în care să hotărâm împreună tot, toată lumea e pe scenă și avem această democrație participativă care consumă timp și energie. Iar în cazul vostru, asta se întâmplă de foarte mulți ani. Înțeleg că, din punct de vedere artistic, aveți această migrare a puterii, dar și refuzul de a lucra cu o piesă de teatru ca bază pentru un spectacol sau cu un regizor care să conducă totul. Gândindu-mă la putere, și la raporturile de putere, ce fel de statement politic se poate înțelege din dinamica companiei voastre? Felul în care lucrați împreună în acest colectiv are mult de-a face cu felul în care resimțiți voi acest context socio-politic global.

**S.P.:** Suntem niște mici colectiviști socialiști, dacă vrei, un organism mic într-o mare imensă a capitalismului. Cred că modul în care ne-am dedicat acestui proces colectiv, acestei politici de plată egală – asta e viața noastră. Trebuie să începi cu o bulă mică, ca cea în care ne organizăm noi. Nu zic că asta va influența sau va schimba lumea, dar poate schimbă lumea noastră un pic de tot.

**S.W.:** Suntem o companie finanțată de stat într-o Germanie foarte bogată și nu mi-aș fi imaginat niciodată că o să ajung la vârsta asta și că o să trăiesc din a face performance-uri timp de 30 de ani.

**S.P.:** Când am sărbătorit 20 de ani, discutam despre cum putem marca acest eveniment și ce am hotărât a fost să facem un mini festival cu mai multe colective. Nu prea am arătat producții Gob Squad, dar am luat clădirea HAU pentru 3 zile și am arătat filme făcute de colective, am invitat creații ale altor artiști, am avut chiar și niște grupuri non-artistice care au făcut niște prezentări. Poate ăsta e un exemplu de creștere, de susținere și de oferit spațiu acestui mod al nostru de a face lucrurile, anti-lider, anti-geniu.

**P.I.:** Asta mă duce către următoarea întrebare legată de impactul teatrului în comunitate. Poate teatrul să ajute o comunitate sau nu?

**S.P.:** Cred că prima întrebare e: care e comunitatea ta? Pentru că în cazul nostru, niciunul din noi nu e din Berlin și atunci nu știu care e comunitatea noastră. Oana, tu ai sau poți identifica comunitatea voastră?

**O.M.:** După 2 ani de pandemie, simt că artiștii sunt comunitatea mea, grupul meu de artiști. În ultimii doi ani, ce m-a preocupat în mod constant legat de comunitatea mea a fost cum va supraviețui?, cum va continua? Iar acum, când am început să avem iar spectacole cu sala plină, pentru mine e foarte emoționant să văd că oamenii vin. Nu știu

cine sunt – cred că am avut o bulă la un moment dat, dar acum nu mai recunosc fețe. Dacă oamenii vin în continuare la teatru, îmi dă un sens și începe să dea sens și muncii artistice. Pentru că asta a fost criza în timpul pandemiei, pierderea sensului propriei munci. Așa că, în acest moment, nu prea pot să zic care e impactul, dar simt cumva că am găsit iar un partener de dialog și spectatorii confirmă nevoia ca noi să existăm și asta ne face fericiți. Încep să simt un impact la nivel individual asupra oamenilor care vin, care au propriile căutări, propria lor digestie a întregii experiențe de viață și care au nevoie de o experiență prin care să descopere ceva nou sau poate un răspuns. Pe de altă parte, am o altă conversație cu oameni diferiți care tot cer ca teatrul să fie divertisment – să nu mai fie greoi, doar să-i distreze, să-i ajute să scape de realitate. Poate și pentru că realitatea a devenit copleșitoare.

**S.P.:** Și funcția asta e foarte importantă: să distrăm oamenii, să îi ajutăm să se deconecteze, dar să îi ajutăm să se conecteze sau să gândească, să proceseze emoții sau gânduri. Și desigur, fizic să fim împreună și să împărtășim o experiență. Toate astea sunt lucruri pe care le putem face și chiar le facem. Revin la întrebare – nu știu cine e comunitatea noastră...

**S.W.:** Ca persoană care nu face sport, căreia nu îi place să vadă un meci de fotbal și care nici nu merge la biserică, teatrul e pentru mine un loc în care merg și simt că fac parte dintr-o comunitate.

Și cred că e o comunitate globală extinsă din anumite puncte de vedere, ceea ce ar putea fi un motiv pentru care e urâtă de anumite facțiuni politice. E o frântură, dar îmi amintesc că în prima zi de atelier, am avut o discuție despre empatie și jucam jocul cu cele două triburi și cineva a avut un discurs foarte convingător împotriva empatiei, care e de fapt un concept foarte coroziv. Mi-a rămas în cap ideea asta. Pentru mine asta face teatrul: e capabil să îmi schimbe părerea despre lucruri. E necesar să conectezi și să deconectezi oamenii? E foarte necesar. Nu e ca și cum pretinzi că schimbi lumea, dar e parte din a fi în viață și de a fi o persoană care gândește.

**P.I.:** Mă gândesc că teatrul presupune să fii prezent în același timp și în același spațiu și nu ajunge la oameni la fel de mulți cum o fac alte arte ca filmul, muzica... Teatrul chiar îți cere să fii acolo, pentru că altfel ratezi actul artistic. Desigur, cu pandemia avem acces și la spectacole online, dar nu e același lucru. Și atunci mă întreb, e oare teatrul inefficient ca artă, din punct de vedere politic și social? Și mai am o întrebare răutăcioasă: putem acuza teatrul de comodificare a suferinței noastre sau a altor persoane?

**S.W.:** E o întrebare atât de bună. Chiar cred că teatrul e inefficient și de asta e și așa de bun. Nu are niciun sens în contextul capitalist, iar din punct de vedere economic, e un dezastru. Și apoi, dacă comodifică suferința altora? Probabil face și asta uneori. Cu siguranță, despre multe produse culturale, de la știri la Netflix, ai putea zice că exploatează, sug durerea din alții pentru propriul câștig. Dar te poți gândi și la alte exemple care nu fac asta. Poate ar trebui să fie mai specifică întrebarea: Oare exploatez eu durerea și suferința altora pentru propriul beneficiu și câștig? Sau există o altă intenție în spatele muncii mele? În cazul Gob Squad, nu cred că facem asta. Și nici voi nu pare că faceți asta, din ce am văzut.

**S.P.:** În mod cert e posibil ca teatrul să depășească limita și să ajungă pe teritoriul exploatării. Mă gândeam la producția noastră din timpul pandemiei – *Show me a good time!*. Doisprezece ore

umblam pe străzi și vorbeam cu tot felul de oameni și nu ai când să editezi sau să reflectezi la ceea ce faci. Odată, Simon a vorbit cu un om fără adăpost, iar din punctul meu de vedere a fost o discuție foarte interesantă și emoționantă cu o persoană care, din câte am înțeles, și-a dat acordul să fie în spectacolul nostru. Dar au existat comentarii online că nu ar fi trebuit să vorbească cu acea persoană, că e exploatare. Cred că e interesant când ești aproape de linia asta fină.

**P.I.:** Care e poziția voastră în ce privește istoria? Pentru că și voi sunteți parte din istoria artelor spectacolului, o parte importantă pentru că existați și faceți teatrul pe care îl faceți. S-a schimbat ceva în acești 30 de ani? Ați avut senzația asta că sunteți Gob Squad și oamenii au așteptări mari de la voi? Să faceți de fiecare dată ceva nou, ceva relevant? Și la nivel intern, al colectivului vostru, ce așteptări aveți de la voi înșivă?

**S.W.:** Suntem într-un moment anume în care și noi reevaluăm versiunile noastre asupra istoriei. Ai putea spune „moștenire”, care e un termen grandios, dar da, sunt interesat de felul în care moștenirile artiștilor sunt păstrate. Iar noi, ca Gob Squad, am făcut câteva cărți care rămân și sunt multe lucruri înregistrate. Unii artiști încearcă să aibă controlul asupra istoriei despre ei. E o întrebare dacă și noi vom încerca să avem acest control. Mie nu îmi pasă atât de mult dacă își va mai aduce cineva aminte de mine sau nu.

**S.P.:** Cu cât mergem mai departe și avem și mai multă istorie, cu atât mi se pare mai opresiv și mai inconfortabil, pentru că teatrul e despre a fi în prezent și despre a te gândi la proiecte viitoare. Eu nu prea am notițe sau scenarii din proiectele trecute, nu mă deranjează că unele nu sunt filmate sau că am uitat titlurile. Chiar nu îmi pasă. Pentru că e vorba despre a fi în prezent și ești parte din această conversație culturală în care se produce atât de mult, nu doar în artă, ci în societate, în general. Eu nu vreau să mă gândesc la moștenirea sau la istoria noastră, vreau să mă gândesc la acum și la ce urmează. Iar în termeni de ce

așteptări avem noi de la noi înșine, cred că e deschiderea către nou, către noi idei, să nu ne repetăm sau să fim după rețetă.

**S.W.:** Voi încercați ca Reactorul să fie păstrat în amintire?

**P.I.:** Nu știu să răspund. Cred că suntem încă foarte tineri ca să ne simțim parte din istorie. În comparație cu Gob Squad, noi avem doar 8 ani și am început acest proiect diferit de voi, de asta îmi e foarte greu să mă gândesc la propria istorie. Eu revizitez în mod constant istoria teatrului atunci când lucrez la ceva, ca un fel de confirmare sau validare.

**O.M.:** Mă interesează istoria noastră, să înțeleg evoluția, procesul, transformarea, etapele. Cred foarte mult în etape și faze și am încercat să mă gândesc cum poate fi următoarea etapă de evoluție, dar mi-ar plăcea să fac exact așa cum ai spus și tu, Sean, să șterg și să uit numele proiectelor. E bine să renunți, pentru că volumul e enorm și pare că atunci când te strofoci foarte mult să menții ceva în arhivă, e ca și cum ai crede prea mult în tine. Pe de altă parte, Petro se uita pe site-ul vostru și ne-a trimis ceva despre istoria voastră de-a lungul anilor. E foarte interesant să existe așa o documentare.

**S.P.:** Să știi că se oprește în 2014, nu am mai avut motivație să scriu despre ultimii 8 ani.

**S.W.:** Ce îmi place la istoria de pe site e că e foarte ireverențioasă. Foarte des, mai ales în artă, există poziționarea asta: „și apoi am avut o idee nemaipomenită să facem aia...” Ca și cum ar fi fost totul gândit. Pe când, istoria Gob Squad e într-un fel o lucrare de artă în sine, în sensul în care recunoaște că e un dezastru, că nu noi am luat o decizie, a fost ceva ce a trebuit să facem, aveam doar atâția bani atunci. E mult mai anarhic și mai dezordonat.

**S.P.:** OK, sunt inspirat! Ar trebui să scriu, m-am oprit după aniversarea de 20 de ani. Obişnuiam să scriu la finalul fiecărui an, ca un ritual. Gata, mă apuc de scris!

*Editare și traducere din limba engleză de Petro Ionescu*

# Teatru 30: Facultatea de Teatru și Film a Universității Babeș Bolyai aniversează trei decenii de existență

Anca DOCZI-LUCHIAN

15

*Împlinirea a treizeci de ani de tradiție, pedagogie și studiu creativ în artele spectacolului marchează un moment de reactivare a memoriei instituționale, dar și un prilej festiv de a privi cu încredere spre viitor. Teatru 30 aduce în atenția comunității UBB, dar și în spațiul public, povestea unei școli naționale de arte performative, cu o tradiție europeană solidă vizând excelența academică, cu practici instituționale moderne, incluzive.*

*Momentul a fost celebrat pe 26 mai 2022, în prezența membrilor fondatori și prin rememorarea, grație mărturiilor lor, a viziunii și misiunii școlii de teatru și film de la Cluj. Evenimentul academic a avut loc în Aula Magna a Universității Babeș Bolyai și marchează trecerea prin istorie a demersurilor pedagogice și creative ale facultății de teatru și film. Scena.ro publică cu această ocazie o serie de interviuri cu alumni ai școlii de teatru de la Cluj.*

**Cristian Ban**, regizor de teatru  
**„Prima imagine care îmi vine în minte e sala de la subsol în care nu încăpeau mai mult de 10 oameni”**

Începutul a fost singura perioadă pe care am simțit-o ca fiind dificilă. Spre deosebire de majoritatea colegilor de la actorie sau regie, legăturile mele cu teatrul erau aproape zero. Nu am fost în trupe de amatori în liceu, nu am văzut multe spectacole, și până înainte cu o lună de examen, habar n-aveam cine e Brook sau Stanislavski. În primul an am lucrat la asta, să înțeleg clar în ce m-am băgat, să îmi creez un set de valori și să decid de unul singur în ce direcție vreau să o

iau. Am citit foarte mult în primele luni de școală. Simțeam nevoia să recuperez sau să îi ajung din urmă pe cei care citiseră deja integrala Shakespeare. Așa că am citit și eu mult Cehov, Moliere, Shakespere, Shaw, Pirandello, Brecht. Într-un exces de zel, țin minte că am citit și două volume de Lope de Vega, din care nu mai țin minte nimic acum. Dar mi-au plăcut mult Brecht și Cehov.

**Alexa Băcanu**, autor dramatic, pr & coordonare Reactor de Creație și experiment

**„Facultatea a fost începutul gândului despre teatru”**

Era 2007 când am venit eu la facultatea de teatru și la Cluj, mișcare concomitentă și dublu șoc cultural. Lumea era ceva mai calmă, sau așa părea, mai puțin conectată, oricum, deci mai mică, mai puțin copleșitoare. Talia la blugi era joasă, telefoanele aveau butoane și clapete, puneam poze pe Hi5 și scriam eseurile pentru școală de mână. Facultatea de teatru era inițial în clădirea roșie de lângă Parcul Operei, din care nu-mi mai amintesc decât intrarea unde se socializa în pauze la țigară, ocazie cu care am început să fumez social și anxios. Primarul Clujului era Emil Boc. Unele lucruri nu se schimbă. (...)

Ceea ce au creat Miruna Runcan și C.C. Buricea-Mlinarcic era o școală în sine, un spațiu de cercetare în care metodele jurnalistice și cele dramaturgice erau folosite în egală măsură pentru a privi dincolo de aparența cotidianului. Dramaturgia cotidianului (numele taberei anuale pe care o organizau) suna atunci subversiv într-o școală care venera clasicii și ignora contemporanii. Acum, dramaturgia cotidianului sună, cred, a normalitate. Pentru unii pare să fie



o revelație întârziată. Lucrurile încep să se schimbe și în școală și în teatre, repertoriile sunt ceva mai fresh, pare că se ajunge încet la un echilibru între trecut și prezent. Atunci era ceva cu totul nou pentru oameni de 19-20 de ani să învețe să vadă tipare, semnificații și potențial dramatic în realitatea din jur, dar mai ales să învețe să nu mai privească dramaturgia cotidianului ca pe ceva nesperios, minor.

Pentru mine pariul a fost mereu să scormonesc subsolurile cotidianului, să explorez tiparele, arhetipurile, clișeele, rădăcinile noastre comune, locurile unde se nasc ritmurile lumii noastre.

Un lucru de care m-a vindecat facultatea, parțial cu intenție, parțial fără, e snobismul. Tind spre un teatru popular – popular și valoros, mainstream și inteligent, profund și pentru toată lumea. Mă interesează cum se poate spune mult cu mijloace simple, cum se poate împăca sensul cu entertainmentul.

ENG

Babeș Bolyai University Faculty of Theater and Film in Cluj celebrates 30 years of existence which marks a moment of reactivation of institutional memory, but also a festive opportunity to look towards the future with confidence. This article is a collection of interviews with some of the most famous alumni of the school, conducted by Anca Doczi-Luchian about the experiences they had during their college years.

FOCUS





### **Cristina Flutur**, actriță „Când am terminat facultatea nu gândeam în termeni de carieră”

Mi-a plăcut mult studentia la Cluj. Îmi plăcea orașul, îmi plăcea facultatea. Acolo m-am uitat pentru prima dată la actorie ca la o treaba serioasă și eram foarte curioasă și entuziasmată să încep noua călătorie în necunoscut.

Unele zile erau mai ușoare, mai line, altele mai grele, și aveam o mulțime de întrebări la care căutam răspunsuri. Iar atunci când aflam un răspuns, totul era cum să se și vadă în scenă că l-am aflat. De la „știu” sau „cred că știu” la „se vede” sau „se simte” era de multe ori cale lungă și ore de repetiții și nedumeriri. Voiam să-mi cunosc personajul cât mai bine, să-i aflui dinamica sufletească de om și să-l aduc pe lume împlinit. Dar încă nu știam cum. Provocarea era să-l întâlnesc, să mi-l apropiu și să-l trăiesc, căutând măsura justă care să-l facă să fie viu.

Când am terminat facultatea nu gândeam în termeni de carieră. Ce e o carieră, la urma urmei? Totul e să ai proiecte care să-ți placă și la care să lucrezi cu drag împreună cu oameni talentați, cu echipe faine. Și să iei totul pas cu pas, să vezi ce vine spre tine și ce să faci în mod concret că lucrurile să vină spre tine. Atâta timp cât asta îți place să faci. Pentru că la un moment dat poate să îți placă altceva.

### **Enikő Györgyjakab**, actriță, lector la Facultatea de Teatru și Film, co-fondator Asociația Teatrală Shoshin „Când am început studiul de mișcare am simțit că dobândesc ceva care nu o să mă înșele”

Percepția mea despre lume (și) atunci, în timpul facultății, era una pozitivă. Aveam în cap lucruri pe care vroiam să le fac, unde vroiam să ajung, stiam că va trebui să muncesc mult pentru asta

și nu-mi era deloc greu să fac asta. Aveam o groază de energie. Ca spațiu, facultatea era mult mai haotică atunci. Erau săli și pe aici și pe acolo, am lucrat mult și în sălile Teatrului Maghiar. Am avut o relație strânsă cu colegii mei din grupă, deși erau și tensiuni, pe care nu prea știam noi cum să le tratăm. Eram în clasa lui Salat Lehel, care era o persoană deschisă. Ne-a cerut de multe ori să fim liberi în ceea ce facem, dar atunci cred că eu înțelegeam foarte puțin din ce zicea.

### **Claudiu Groza**, teatrolog, critic literar și jurnalist **Teatru și cuvinte...**

Am făcut parte din a doua promoție a Catedrei de Teatru (cum se chema în acel moment) de la Facultatea de Litere a Universității „Babeș-Bolyai”. Am devenit student în 1992, când România era încă la fel de cenușie și săracă precum înainte de 1989, dar ne hrăneam cu un fel de entuziasm al viitorului, foarte vizibil în mediul universitar. Cu siguranță, pentru spațiul aulic al Literelor clujene, prezența actorilor – imprevizibili, gălăgioși, indisplinați – a fost mult timp exotică; pentru mine, ca student-teatrolog, a fost un câștig uriaș să fiu în proximitatea unor somități academice: am auzit cursurile lui Mircea Zăciu, am făcut un pic de portugheză cu Marian Papahagi, i-am cunoscut pe Ion Pop sau Mircea Borcilă, am avut acces la bibliotecile franceză și belgiană, abia înființate și foarte bogate în carte încă netradusă în română; am frecventat întâlnirile grupării Direcția 9, un spațiu de ideeție efervescentă cu mare reverberație ulterioară în plan cultural; aveam contact direct cu celebra revistă studentească *Echinoc*; aveam prieteni la secțiile de filologie, așa că atmosfera aia de citadelă a științei/culturii îmi era foarte familiară.

**Imola Márton**, dramaturg, manager artistic Studio M, Eepert evaluator proiecte culturale

### „Atmosfera la facultatea de teatru era una plină de inspirație, de creativitate, de dorință de cunoaștere”

În 2005, când mi-am început eu studiile la Cluj, totul era un pic altfel: lumea, orașul, teatrul, oamenii, chiar totul. Orașul avea un ritm mai lent, era mai puțin haotic, era mai previzibil și mai uman. Iar oamenii erau mai spontani, mai relaxați și la rândul lor, și ei erau mai umani. (...) Anii la facultatea ne-au învățat să ne adaptăm la un stil de viață cu zile foarte pline, cu ritm ridicat și câteodată haotic. Zilele de studentie arătau cam așa: cafea, curs, seminar, bibliotecă, curs, cafea cu colegi, discuții lungi despre cursuri, teatru și viitorul nostru în teatru, vizionare spectacol și iarăși discuții lungi prin care doream să schimbăm lumea. Săptămânal, vizionam de obicei trei-patru spectacole. Mergeam și vedeam fiecare spectacol de mai multe ori, unele chiar de zece ori pentru că așa credeam și așa simțeam, că de fiecare dată putem observa și putem învăța ceva nou. Iar după spectacole desigur încercam să socializăm și să construim relații.

### **Filip Odangiu**, actor, conf. univ. Facultatea de Teatru și Film

### „Facultatea de teatru ni se părea a fi un spațiu protejat al libertății totale”

Am intrat la clasa Miriam Cuibus și, totodată, sub protecția unor personalități care însuflaseră viață unei creații fragile, dar fabuloase: Departamentul de teatru din Facultatea de Litere. Panteonul la care mă raportam îi cuprindea pe Miriam Cuibus, Mona Chirilă, Anca Măniuțiu, Laura Pavel, Ion Vartic, Liviu Malița, Bács Miklós, Cornel Căpușan.

Viața noastră, ca studenți, gravita în jurul studioului „Radu Stanca”. Sala, cu cele șase sau șapte reflectoare, cu un străvechi parchet stacojiu, radia de energie chiar și în rarele răstimpuri când era pustie. Parcul din curtea facultății era o prelungire organică a spațiului teatral din studio, un loc magic în care aveau loc multe întâmplări teatrale, în toate anotimpurile. Facultatea noastră de teatru, de pe strada Horea nr. 33, ni se părea a fi un spațiu protejat al libertății totale, într-o lume parcă mult mai îngăduitoare cu arta și artiștii.

**Leta Popescu**, regizoare de teatru  
„**Facultatea este locul în care  
am dreptul să învăț, să încerc, să mă  
revolt, să mă manifest liber în idei**”

Facultatea de la Cluj a stat mereu bine pe partea teoretică. Mi-au fost profesori Ion Vartic, Liviu Malița, Miruna Runcan, Laura Pavel, Anca Măniuțiu. Spui aceste nume și te liniștești. Pe partea practică, noi am fost generația nefericită. Regizoarea Mona Marian, profa noastră de regie pe care mi-o amintesc acum ca pe un personaj fabulos, s-a îmbolnăvit grav chiar din anul 2 și a plecat dintre noi când am intrat la master. Nu am avut profesor de regie. Dar deși am suferit după doamna Mona, faptul că nu am avut niciun maestru de clasă nu mi s-a părut niciodată ceva lamentabil. Cu toate astea am reținut de la doamna Mona că „teatru nu e viață, teatru e teatru”. Îndemnul spre mai multă fantezie, mai multă joacă, mai multe legi încălcate a schimbat radical ce credeam eu despre teatru. „Educația” mea teatrală înainte să vin la Cluj era una simplă, clasică, bătrână. Totul era despre lucrul cu actorul pe scaune, un realism de bricolaj,

o slujire a textului până la plictis. Aveam o imaginație foarte îngustă, limitată. Mona m-a tăvălit de câteva ori. Îi mulțumesc. (...) Am fost tocilară. Mi-a plăcut foarte mult ce făceam. Mă plângeam doar dacă nu se făcea școală sau mai știu eu ce nereguli sau ce drepturi mi se păreau încălcate. Dar nu îmi amintesc perioade dificile. Au fost crize. Mi se păreau lucruri nedrepte pentru regie, cursuri de la care nu învățam prea multe. Dar nimic nu era de nerezolvat. Trebuia doar să acționezi, să spui, să ceri.

**Ofelia Popii**, actriță

„**Profesorii sunt prezențe puternice și trebuie să fie foarte atenți să nu destabilizeze psihic studenții**”

Am intrat la facultate în 1997. Nu prea erau telefoane mobile, așteptam seara la cămin să mă cheme portarul să vorbesc cu ai mei. Nu m-am plâns niciodată că îmi e greu, deși uneori mi-a fost. Era pentru prima dată când eram plecată de acasă, a trebuit să mă adaptez unor situații noi, dar eram fericită că fac ce-mi place. Încă îmi amintesc bine starea interioară de uimire că sunt studentă la actorie și că mă îndrept spre o meserie fascinantă.

Tot ce a urmat după facultate simt a fi o continuare a ceva început temeinic acolo. Repetam la Litere, în studioul „Radu Stanca”, dar și în curte, în vestiare ziua, noaptea, non stop, mâncam corn cu iaurt la prânz și seara, dar eram sănătoasă. Perioada facultății a fost atât de importantă pentru maturizarea mea, pentru experiențele pe care le-am dobândit! Profesorul meu preferat era dl. Habala, nu atât pentru materia predată (deși mi-au plăcut mult cursurile lui) cât pentru principiile sale sănătoase și felul în care a înțeles să îmbine exigența cu o căldură părintească; umanitatea lui m-a cucerit.

Citește textele integral online:

<https://revistascena.ro/artte/teatru-30-facultatea-de-teatru-si-film-a-universitatii-babes-bolyai-aniverseaza-trei-decenii-de-existenta/>



PROMO

STAGIUNEA 2021/2022 - ES ÉVAD  
VEZÉRIGAZGÁTÓ | DIRECTOR GENERAL: TOMPA GÁBOR



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



MIKLÓS VECSEI H.

# TINERII BARBARI

O COPRODUCȚIE A TEATRULUI MAGHIAR DE STAT CLUJ  
ȘI A TEATRULUI CETATE DIN GYULA, UNGARIA

REGIA: **ATTILA VIDNYÁNSZKY JR.**

PREMIERA **05 IULIE 2022**



# „Vom avea un mic teatru Globe în fiecare din cartierele craiovene”

18

Vlad Drăgulescu, co-director al Festivalului Shakespeare, în dialog cu jurnalistul Pompilius Onofrei la cea de a 13-a ediție a evenimentului



Macbett, regia Silviu Purcărete • foto: Albert Dobrin

**Pompilius Onofrei:** Motto-ul acestei a 13-a ediții a Festivalului Internațional de Teatru Shakespeare este – în engleză sună foarte bine – „There is a will, so there is a way”. **Will-ul**, acesta, nu vine doar de la Shakespeare, de la diminutivul lui William, dar poate însemna – nu? – și Shakespeare, și dorință, și voință, dar și testament sau moștenire. Și-atunci: voința există, înfăptuirea – iată – există deja, o trăim împreună în aceste zile... iar despre celelalte nuanțe v-aș lăsa pe dvs. să vorbiți, mai ales că v-am auzit numind-o „cea mai complexă ediție de până acum” a Festivalurilor Shakespeare de la Craiova.

**Vlad Drăgulescu:** Da, este, într-adevăr. Și toate se leagă de ceea ce tocmai ați spus. Pentru că după o perioadă atât de grea – și mai ales pentru sectorul artistic, care cred că a fost printre domeniile care au suferit cel mai mult, cu toate întreruperile și cu toate opreliștile cauzate de pandemie – se găsește întotdeauna

un drum. Practic, ceea ce descoperim prin această ediție este că dincolo de un lucru rău – apar foarte multe lucruri bune. Nu e întâmplător faptul că este cea mai complexă ediție; probabil că e de aproape trei ori mai mare decât edițiile trecute; și tocmai – pornind din toate opreliștile pe care le-am avut... E precum un recipient pe care l-am băgat și ținut în acești ani sub presiune; iar acum este o explozie de dorință, o explozie de frumos, o explozie de viață. Și, bineînțeles, ca toate festivalurile – e o expresie a celebrării vieții. Iar drumurile pe care noi am încercat să le clădim în acest an converg către punctul acesta, către *pin*-ul acela din logo-ul Festivalului Shakespeare-2022, pe care noi l-am pus simbolic pe o hartă, dar care, de fapt, se află în inima noastră și devine un motor al tuturor căutărilor noastre, nu neapărat ca artiști sau ca oameni de teatru, ci ca oameni, ca umanitate în general.

**P.O.:** Complexitatea asta se traduce și în cele trei secțiuni mari ale festivalului, pe care să le numim: *Performing-ul*, adică 28 de spectacole venite de pe trei continente. *Alternativele la Shakespeare*, iarăși o secțiune nouă cu 18 manifestări și, bineînțeles, *Academicul Shakespeare* care e o tradiție deja bine înțelenită aici, la Craiova. Dar dacă până la a 11-a ediție (pentru că a 12-a a fost online) Festivalul Shakespeare era unul clar definit de prezența elitelor spectacolelor teatrale din întreaga lume, complexitatea acestei ediții derivă și din scoaterea moștenirii lui Shakespeare către marele public și din aducerea unor trupe chiar din România care abordează – poate diferit și mai neașteptat – opera Marelui Will. Deci – ediția 2022, devine mult mai... cum?

**V.D.:** Mult mai aproape de oameni, deocamdată. Pentru că, practic, ediția a 13-a este o ediție de tranziție. Așa cum ați spus, până la a 11-a ediție, ea avut un anumit tipic. De aici încolo, păstrăm toate lucrurile care au fost construite până în

momentul de față – pentru că datorită primelor 12 ediții putem să vorbim despre cea de a 13-a – însă dincolo de zona elitelor, așa cum spuneți dvs., este foarte important ca oamenii să înțeleagă... DE CE Shakespeare...? Pentru că e cumva ciudat: te întrebi – de ce Festivalul Shakespeare la Craiova? Ce treabă are Shakespeare cu Craiova? Cum să explici chestia asta unui om care n-a avut niciodată legătură cu Shakespeare, sau cu Craiova, sau poate chiar n-a avut niciodată legătură cu teatrul. Practic, miza acestei tranziții și deschiderea acestor drumuri pe care le începem în ediția de față se referă tocmai la justificarea alegerii lui Shakespeare. E un autor tradus în atâtea limbi și jucat în atâtea țări (și bineînțeles cu foarte mare succes!), iar asta se datorează faptului că Shakespeare a fost un om care a vorbit pe toate limbile. El a știut întotdeauna să se adreseze atât elitelor, oamenilor foarte cultivați și care erau foarte familiarizați cu ceea ce înseamnă teatrul, cu arta dramaturgică, dar și către cineva care pentru prima oară, întâmplător, a nimerit la teatrul lui Shakespeare sau a văzut pentru prima oară un spectacol de teatru. Asta este ceea ce ne dorim noi, asta considerăm noi că este moștenirea pe care ne-a lăsat-o Shakespeare. Ne-a lăsat lumea ca o scenă, în care noi toți suntem actorii. Și cred că asta este motivul principal pentru care noi trebuie să vorbim despre Shakespeare la Craiova, asta este motivația pentru care ne luptăm ca accesul la opera lui să fie pe o scară cât mai largă...

**P.O.:** Așadar, această direcție a complexității și a deschiderii festivalului către marele public – bineînțeles plecând din Sala „Amza Pellea” a Naționalului craiovean și cucerind piețele orașului – este una asumată, nu o nevoie temporară.

**V.D.:** Sigur că da, pe parcursul celor 11 zile noi am presărat spectacole care vin să susțină acest deziderat al nostru din actuala ediție. Avem un spectacol, cel

al lui Alexandru Boureanu, *Doamnele lui Shakespeare*, care a mers prin cartierele Craiovei, încercând cumva să recreeze un turneu al unei trupe shakespeariene și am căutat să atingă exact zonele care sunt cele mai defavorizate din acest punct de vedere din oraș, unde oamenii au acces mai greu la teatru. Și a fost răsplătit cum se cuvine de către publicul de acolo. Am avut și *Shakespeareology* al Companiei Sotterraneo din Italia, un spectacol care vorbește exact și ne povestește viața lui Shakespeare într-o notă foarte amuzantă, dar cu elemente foarte precise din istoria scrierilor sale și a lui personală. Acest spectacol spune foarte mult despre ceea ce dorim noi să facem în momentul de față – și de aceea a fost ales. Avem spectacolul (pentru că este un *spectacol* și nu un concert) Corului Madrigal, care a venit și a făcut o legătură între epoca lui Shakespeare și epoca prezentului prin muzică, sunet și cuvânt. Chiar așa se și numește spectacolul lor, *Shakespeare – sunet și cuvânt*. Iarși, practic, noi l-am adus pentru a arăta și valența muzicală a operelor lui Shakespeare, dar și ceea ce inspiră toată viața lui teatrală și poetică. În același timp, pe scena Teatrului Național au venit câțiva dintre cei mai mari regizori pe care îi are lumea în momentul de față, cu abordările lor asupra spectacolelor lui Shakespeare. Ca să dau doar un exemplu – *Tiger Lillies performs Hamlet*. Ei preiau temele din *Hamlet* și nu îl mai fac într-un mod dramatic, ci îl duc undeva în zona lirică, dacă vreți, pentru că este un *musical* tot spectacolul – care scoate dintr-o piesă profund dramatică niște elemente fascinante și vorbește despre poezia lui Shakespeare, care a fost ascunsă într-un fel sau altul în mai toate lucrările lui.



Robert Lepage la Festivalul Internațional Shakespeare, Craiova • foto: Albert Dobrin

**P.O.: Pentru dvs, co-directorul festivalului, care dintre aceste spectacole (ambele programate în ultimele două zile) încheie festivalul? *Tiger Lillies joacă Hamlet, sau premiera lui Laszlo Bocsardi Richard al III-lea cu Sorin Leoveanu ca protagonist?***

**V.D.:** Aș spune că avem o dublă încheiere a acestui festival; și nu doar pentru că cele două reprezentații se termină la ore aproximativ asemănătoare. Dacă *Hamlet*-ul celor de la Tiger Lillies merge într-o zonă lirică, într-o zonă mai abstractă a operei lui Shakespeare, *Richard al III-lea* pus în scenă de Laszlo Bocsardi cu Sorin Leoveanu merge cât mai adânc în profunzimea valorilor dramatice pe care textul lui Shakespeare le are și spre găsirea unor noi justificări a acțiunii din text, din piesă, printr-un spectacol în care regizorul aduce o cheie total surprinzătoare asupra tuturor desfășurărilor de acțiune din spectacol. *Richard*-ul acesta o să fie un *Richard* total deosebit, un Sorin Leoveanu total deosebit, într-un univers care este foarte asemănător cu ceea ce trăim noi în momentul de față. Noi ne-am apucat de montare înainte să izbucnească nenorocirea de la vecinii noștri de la Nord, însă cumva spectacolul vorbește și despre

acest lucru, fără să fi anticipat ce urma să se întâmple... Încheierea festivalului o fac oamenii, o facem noi toți după aceea, din felul în care ne vom întâlni și vom povesti. Practic, aș spune că festivalul nu se încheie; pentru că dorința cea mai mare pe care am avut-o este ca după aceste 11 zile de festival oamenii să-și dorească ca încă de a doua zi să înceapă ediția cu numărul 14. Acesta este spiritul. Închiderea, sfârșitul, ar trebui să fie de fapt un nou început și să rămânem cu energia și cu așteptarea și curiozitatea de a afla ce urmează să se întâmple. O dublă închidere, atipică, dar așa a fost toată această ediție, ușor atipică; și sigur că este foarte greu să aleg între *Richard al III-lea* și *Tiger Lillies*. Una este producția teatrului nostru la care ținem foarte mult și se desfășoară într-un spațiu cu totul nou, care e *Valletta Towers*, o hală-monument de la 1910, o hală care pentru prima oară în istoria ei găzduiește activități culturale. Cu totul, s-au desfășurat 24 de evenimente acolo. *Richard* va încheia practic la *Valletta Towers* aceasta suită, iar *Tiger Lillies* încheie pe scena Teatrului Național. Adică în spațiul nostru, unde în mod normal ar fi avut loc această premieră. Noi am ieșit din spațiul nostru și am invitat pe altcineva să folosească

## ENG

Pompiliu Onofrei interviews Vlad Drăgulescu, the co-director of the Shakespeare Festival in Craiova about the 13th edition of the event. The director talks about this year's theme, "There is a Will, so there is a way" which incorporates the will of theatre to find its way after the trying times of the pandemic, the meaning of Shakespeare's works for a larger audience, the shows that were part of the festival as well as their initiative to make this event an annual happening.



The Tiger Lillies perform Hamlet la Festivalul Internațional Shakespeare, Craiova • foto: Albert Dobrin



Othello. regia Oskaras Korsunovas • foto: Albert Dobrin

spațiul nostru. Cumva, asta leagă toate gândurile noastre și toate dorințele de care vă vorbeam despre drumuri. Noi ne-am găsit un drum. Am inventat un nou spațiu cultural și, în același timp, ne-am deschis și găzduim pe scena noastră un spectacol de dimensiunea *Hamlet*-ului de la Tiger Lillies.

**P.O.:** Frumos spus. Cât despre moștenirea Shakespeare – cum a crescut ea în aceste 11 zile în Craiova?

**V.D.:** Da, toate formulele pe care domnul Emil Boroghină le-a construit de-a lungul primelor 12 ediții se regăsesc și în această ediție. Nu este numai moștenirea lui Shakespeare despre care vorbim aici, este și o moștenire vie pe care dl. Boroghină ne-o lasă, ediție de ediție. Și în toată construcția pe care dânsul și-a imaginat-o încă din anul 1992 nu vor lipsi niciodată (și n-au lipsit nici din această ediție) partea academică a festivalului, partea de întâlniri, de conferințe, de expoziții, lucruri foarte valoroase în care se întâlnesc atât organisme de cercetare a scrierilor lui Shakespeare, cum ar fi Asociația Europeană de Shakespeareologie – ESRA, cât și Asociația Internațională a Criticilor care se întâlnește la Craiova, partea de teatrologie a acestei asociații.

La fel ca secțiunea de expoziție bibliofilă, de lansări de carte pe care le avem într-un număr foarte mare. Dl. Boroghină a imaginat o legătură între biblii și opera lui Shakespeare, considerând în acest fel că Shakespeare este Biblia teatrului. Și

a muncit ani de zile să strângă aceste cărți. Cred că și-a cheltuit o mare parte din tot ce agonisise pentru a le cumpăra, pentru că absolut tot ceea ce se găsește în expoziția respectivă este achiziționat „pe persoană fizică” de dl. Boroghină. Cred că de 5 ani lucrează, strânge aceste cărți. Această remarcabilă expoziție ne arată încă o dată că una din moștenirile pe care dl. Boroghină ni le aduce este generozitatea dânsului în ceea ce privește Teatrul Național „Marin Sorescu” din Craiova și, bineînțeles, a Festivalului Shakespeare pe care l-a fondat.

**P.O.:** A 14-a ediție a Festivalului se va desfășura, știm de pe acum, în 2024. Dar, dacă am înțeles eu bine, există un plan concret pentru ca acest festival internațional să fie organizat în fiecare an începând cu 2025.

**V.D.:** Da, acesta este planul nostru. În 2024 împlinim 30 de ani de festival. E o ocazie de a face niște schimbări și de a trece la o frecvență anuală. Unul dintre minusurile constatate în festivalul nostru era dat tocmai de această lipsă, de faptul că odată la doi ani lumea nu mai știa...: „auzi, anul ăsta e festivalul sau anul viitor?” Și se creau unele confuzii. Noi porniserăm încă din 2023 pe ideea de a face cumva să ajungem la această frecvență, însă în momentul de față lucrăm la această tranziție. Avem nevoie de doi ani de zile ca să trecem la noul format. De ce doi ani? Pentru că încă din toamna acestui an, noi vom începe să construim structura. Am stabilit și tema

ediției din 2024 – care este, în engleză din nou, *Communities Building Festivals* (comunitățile construiesc festivaluri). Așa cum am spus, pentru noi Festivalul este o celebrare a vieții. Shakespeare a știut foarte bine să vorbească despre viață. Împreună, creează un nucleu foarte puternic din care putem să construim. Și din toamna aceasta o să începem să conturăm o mare parte a festivalului. Dincolo de toate numele internaționale care vor fi prezente în 2024, vom construi o mare parte a festivalului de la comunitate înspre noi. Vom începe să desfășurăm niște proiecte în toate cartierele Craiovei, proiecte în care vom discuta cu oamenii despre Shakespeare, despre ce înseamnă Shakespeare, despre cum ar trebui să arate o scenă care să-i caracterizeze pe ei în fiecare cartier; și, practic, din toamna anului acesta până în primăvara lui 2024 – sperăm noi ca fiecare cartier să „dea” o scenă unde să se desfășoare evenimente care să vibreze cât mai mult cu locul și care să întregască această parte testamentară a lui Shakespeare. Vom avea un mic teatru Globe în fiecare din cartierele craiovene, iar acolo vom avea invitați de pe alte meridiane, care vor veni pe o scenă cu identitate. Se va întâlni identitatea lui Shakespeare cu o identitate locală. Și o să facem practic acest lucru, pentru că este foarte important ca oamenii, comunitățile să aibă acest sentiment de apartenență și de construcție a ceea ce înseamnă orașul-festival.

# Când morții (ne) vorbesc despre viață

Olița CÎNTEC

21

Festivalul Internațional Zilele Teatrului „Matei Vișniec” din Suceava s-a desfășurat anul acesta sub îndemnul „Reîmprospătarea memoriei”, într-un context global care obligă recursul la învățămintele trecutului prin toate mijloacele, inclusiv acesta imediat al teatrului. Cu un buget auster suplinit de implicarea și ingeniozitatea organizatorilor, programul a alăturat în perioada 20-29 mai, în multe locuri din oraș spectacole (Teatrele Nottara din București, Național „Mihai Eminescu” și Satiricus „I. L. Caragiale” din Chișinău – Republica Moldova, Muzical Dramatic „Olga Kobileanska” Cernăuți – Ucraina, Luceafărul din Iași, Jeune Théâtre National Franța și Centrul de Teatru Educațional Replika București), concerte, conferințe, întâlniri, expoziții de fotografie și pictură, dezbateri, lansări de carte susținute de gazde și de invitați, în topul listei cu nume sonore aflându-se Matei Vișniec. Manifestarea a fost deschisă de o premieră a teatrului sucevean, înscrisă pe o linie definitorie pentru programul artistic al așezământului încă de la fondarea în urmă cu șapte ani, realizarea fiind încredințată unei echipe de șapte colaboratori foarte tineri, coordonați de regizorul Botond Nagy.

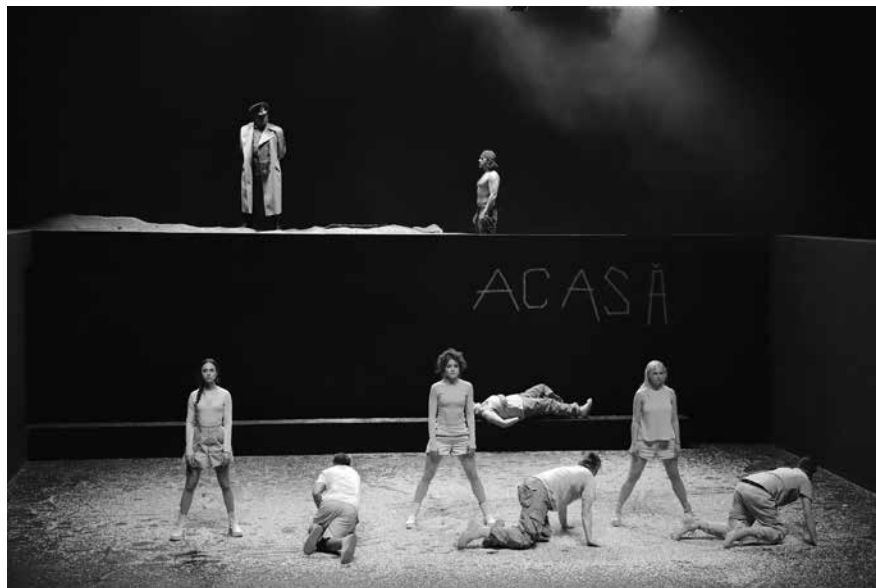


foto: Amedeia Vițega

Artistul Botond Nagy se poziționează în raporturi foarte creative față de lucrările teatrale, creative până la revoluționare, adăugând pieselor straturi extra-text ce vin din scriitura scenică, reorientându-le semantic în direcții neașteptate, solid întemeiate ideatic. O face în tandemuri având deschideri estetice similare, pe care le aduce la unisonuri surprinzătoare ca viziune, îndrăzneală și efecte. Retorica regizorală se leagă în proporții diverse de experiențe personale pe care le sublimează scenic. La Teatrul din Suceava a făcut *Întoarcerea acasă* de Matei Vișniec, *Recviem*, în original. Schimbarea titlului nu e formală, previne declarativ în privința mutării centrului de greutate pe axa sensurilor vizate. Scrisă cu niște ani în urmă, *Recviem* capătă acum reverberații suplimentare prin circumstanțele iscate de războiul de agresiune declanșat de

Rusia împotriva Ucrainei. Personaje sunt un general și „morții patriei” care se pregătesc pentru revenirea acasă și defilarea finală. Matei Vișniec a evidențiat iraționalitatea conflagrațiilor, tragediile de pe câmpurile de bătălie, aducând în prim-plan mulțimea celor uciși pe front. A celor care se aneantizează nu numai fizic, dar și prin faptul de a conta, la rang macro/social, doar ca parte a unor statistici în care omul nu mai e ființă cu o biografie, e un procent. Întoarcerea acasă e despre „morții inutili” pe care-i inventariază pe categorii (răpușii de un glonț în inimă, „gazații”, „trădătorii”, „dezertorii”, „dispăruții în luptă”, „decorații”, „amnezicii” etc.). Absurdul poetic continuă printr-o secvență cu protagoniști din tenebrele istoriei contemporane (Lenin, Stalin, Troțki), cu nefireasca întrecere postumă pentru

ENG

In this review, Olița Cîntec writes about Botond Nagy's premiere, "Coming Back Home", a play written by Matei Visniec (originally titled "Requiem"), which took place during the International Festival Theatre Days "Matei Visniec" in Suceava. The director positions himself in a very creative relationship with the theatrical works, adding new layers to the plays, reorienting them semantically in unexpected directions while being solidly grounded ideologically.



foto: Amedeia Vițega

primele rânduri ale alaiului. Botond Nagy conservă intențiile dramaturgice (dramaturgia: Kali Ágnes), dar una dintre noile nuanțe, cea dominantă, este sublinierea anvelopei ce ține de drama umană, de pierderile de la nivel familial, de mamele care-și plâng feciorii, impunând un spor în transferul de sensibilitate către public. Decorul Andreei Săndulescu reface simbolic o groapă prin pereți fermi, deasupra celui de fundal cu un mic perimetru de joc la înălțime, cu grămăjoare de pământ indicând poziționarea subterană. Pământul ca element natural căpătă concretețe materială, sugerează dual determinarea teritorială a unei țări, ca element de proprietate, dar e evocat și ca mediu al neființei care-i înghite pe oșteni în odihna lor veșnică. Scena e un spațiu gol animat de Bogdan Amurăriței, Răzvan Bănuț, Butnaru Horia Andrei, Clara Popadiuc, Cristina Florea, Delu Lucaci, Diana Lazăr, Alexandru Marin, Mîndru Cătălin Ștefan care îl „mobilează” cu propriile corpuri, verbalitate, prezențe pe trasee coregrafice precise (Claudiu Pop) și ambient sonor (Claudiu Urse).

Fiecare tagmă de ostași din lucrarea lui Vișniec e comprimată într-un actor care devine vocea ei. Cu toții poartă ținute militare de azi, bej, în contrast cromatic care-i decupează din negrul de ansamblu. Compun o coralitate ce funcționează ca element structural de bază din care, pe momente, se desprind

individual. Coralitatea se coagulează și coregrafic, reacțiile corporale, de comentariu fizic îmbogățind gama. Se merge pe un stil de joc brechtian, detașat sentimental, puternic, livrând gravul în forma convingătoare a normalității. Emoționalitatea care zdruncină publicul provine din surse teatrale multiple. Anvelopa sonoră se manifestă pe întreaga durată a spectacolului, e un colaj original (gregoriană, bocet, folclor prelucrat, rap etc.), cu momente create special pentru actori – excelentă rezolvarea secvenței cu cei trei conducători ai URSS transformați în raperi. Dezvoltarea sonoră fructifică potențialul vocalității actorilor, recurge la detașarea vocii de emitent – efectele pe microfon, cântatul *live* etc., contează și pe altele mai discrete – sunetul pământului aruncat peste actorii în mișcare. Toate însumează un design sonor rafinat ce stabilește dinamica și adaugă grade de sensibilitate scenică. Ritmul așezat este evident de la primele secvențe și rămâne constant, ca după metronom, până la replica de final. Are ceva ritualic, o precizie elaborată, cu consecințe în receptare, oferind răstimpul necesar spectatorului de-a procesa ceea ce vede. Registrele afective alternează: un dramatic plombat clinic cu sarcasm, un grotesc mai degrabă subînțeles, indus de tonalitatea generală, ironii strecurate pe parcurs cu rost de supapă pentru detensionare. Precum *sticker*-ul comercial cu limba scoasă, pe care-l

vedem frecvent în cotidian, dezvăluit când Generalul scoate decorația la care râvnesc toți și pe care el o conferă cinic celui care „a dat cu ură”. Sacul cu pufuleți de care e însoțit Generalul încă de la început stârnește zâmbete, însă capătă semnificații („pufanii” sunt soldații începători, pe care-i mănâncă la figurat), accentul moldovenesc și gestualitatea unui trio sătesc reproduc parodic mentalitățile rurale.

Botond Nagy controlează eficient gama mijloacelor de expresivitate. Perspectiva teatrului său conceptualizat e coerentă, riguroasă, proaspătă, reazăză logic modulele dramatice într-un construct perfect închegat. Conversația corporală e o sursă de egală importanță cu teatralitatea verbală, modurile de spunere variind asociativ și benefic. Pentru fiecare actor/categorie de morți ai patriei a găsit variante de individualizare: gazații se exprimă în limbaj mimico-gestual, un soldat vorbește din *off*, iar ceilalți preiau în ecou coregrafic conținutul semantic etc. Actorii sunt elementele unei mașinării scenice care acționează impecabil atât individual, cât și ca grup, integrându-se în formație și desprinzându-se pe secvențe așa cum și atât cât a fost imaginat. Un alt obicei scenic al regizorului, finalurile false, culminează într-o încheiere superbă vizual: bănuți pe ochii tuturor soldaților, pentru marea trecere, și o ploaie de pământ care curge domol de la plafon nu mai lasă loc niciunui echivoc afectiv.

Întoarcerea acasă e despre moarte ca rezultat direct al bătăliilor armate. Spectacolul evită inspirat macabru, îndemnând la meditații metafizice pe acest subiect cu vechime milenară din istoria umanității. E despre morții care rezumă orice război și care le vorbesc celor din sală despre viață. Despre importanța ei, despre respectul pe care trebuie să-l arătăm acestei minuni a naturii. Privitorii sunt răvășiți de forța de impact a propunerii scenice.

# Trei spectacole, trei scurte perspective

## – Stagiunea de Teatru Politic

Cristian GHEORGHE

23

Stagiunea de teatru politic realizează de ani buni un demers activ de schimbare a contextului cultural autohton cu privire la implicațiile politice ale actelor artistice. Teatrul politic vorbește despre subiecte actuale, asumându-și o poziție critică de filtrare a realității sociale. Reziliența și curajul de a continua un demers artistic privit ca o nișă a adus rezultate în primul rând prin însăși prezența sa care chestionează discursurile dominante. În plus, artiștii implicați recurg la mijloace performative în afara normelor artistice și dau dovadă de luciditate și integritate, două valori aproape inexistente în demersurile majoritare. Spectacolele lor documentează realități ale inechității, punând sub lupă abuzurile îndreptate asupra comunităților vulnerabile și, în același timp, construiesc estetici și discursuri cu potențial transformator.



Alice Monica Marinescu in *Matern* • foto: Raluca Turcanasu

### Despre (in)vizibilitate

O comunitate se poate îngropa prin anularea vocii, prin anularea istoriei. Memoria nereprezentării se stinge odată cu oamenii care o conțin. Spectacolul *Sub Pământ* are la bază o cercetare în Valea Jiului, coordonată de Mihaela Michailov, Vlad Petri, David Schwartz și este unul dintre cele mai vechi spectacole ale Stagiunii de Teatru Politic. Un teatru documentar construit cu precizie și bazat pe o înțelegere multiplă a perspectivelor și variantelor de adevăr (livrate sau ascunse) și cu povești care, deși politice, reverberază în plan intim. *SubPământ* urmărește situația economică și viața comunității miniere din Valea Jiului pornind de la lipsa de reprezentare și marginalizarea unei întregi categorii de muncitori după evenimentele numite „mineriadele din anii '90”. Analiza critică realizată de cei 4 actori (Alice Monica Marinescu, Katia Pascariu, Alexandru Potocean, Andrei Șerban) pe scenă prin personajele lor, fie că este vorba de o pensionară foarte în

vârstă, un paznic, o persoană care fură cărbune, soții de miner, un miner sau copii, realizează o hartă socio-afectivă a Văii Jiului, redându-i demnitatea.

Anii '90 au cunoscut o falsă dezideologizare. O iluzie care a reprodus și a întreținut poziționări binare de dezbatere și în care actorii aparținând discursurilor dominante, în speță anticomuniștii, s-au opus oricărui demers critic, privând societatea de o dezbatere autentică. Polarizarea pe care o vedem astăzi își are rădăcinile în demersurile post-revoluționare, iar raporturile de putere trasate atunci se observă și astăzi (intelectuali vs muncitori sau mineri, progresiști vs conservatori). Tocmai de aceea, mesajul adresat de Katia Pascariu la premiile Gopo în susținerea Vioricăi Vodă care a denunțat hărțuirea sexuală la care a fost supusă în lumea artistică după un rol din filmul *Filantropica*<sup>1</sup>,

1. <https://culturaladuba.ro/actrita-viorica-voda-pe-scena-premiilor-gopo-am-facut-psihoterapie-ani-de-zile-pentru-hartuirea-sexuala-din-sistem/>

șochează și acum. Un gest firesc, de altfel, dar un gest pe care îl poate face doar un om racordat la valorile sale.

### Despre sublim și abject

Copilul ca prezență care depășește capacitatea noastră obișnuită de percepție. Experiența maternității trezește în mentalul colectiv un sentiment al sublimului privit prin ochii lui Sorin Alexandrescu care îl parafrazează pe Lyotard vorbind despre prezența care „excedează puterea imaginației de a sesiza, ceva infinit care poate aduce fericire, dar și nefericire.”<sup>2</sup> Spectacolul *Matern* interoghează sublimul acceptat social ca produs final al experienței materne și sondează dedesubtul acestor înțelegeri superficiale, mergând în psihicul feminin cu acuratețe și autenticitate, în parte pentru că mizează pe 2 actrițe, Alice Monica Marinescu și Oana Rusu, mame la rândul lor (un prilej de autoreprezentare îmbucurător). Spectacolul face apel

2. Sorin Alexandrescu, *Lumea incertă a cotidianului, Polirom, Iași, 2021, p 264*

### ENG

In this article, Cristian Gheorghe writes about three shows presented in the frame of the event titled Political Theater Season: “Underground” which follows the economic situation and the life of the mining community in the Jiu Valley, “Maternal”, a show which presents the maternal experience, tapping into the female psyche with accuracy and authenticity, and “Amortals” which showcases the experience of growing up as a queer person in Romania.





Amortals • foto: Raluca Turcanasu

constant la vocile exterioare asumate până în punctul în care devin propriile gânduri și le exorcizează prin momente muzicale sau de dans. De altfel, folosirea hârtiei igienice pe tot parcursul spectacolului trimite spre rușinea privită din perspectiva abjectului conceptualizat de Julia Kristeva ca tot ceea ce este refuzat de către subiect, aruncat afară din corp, transformând copilul în sursa acestuia. Folosindu-se de o formulă de storytelling și performance spoken word combinat cu cântece în stil Avant Pop, *Matern* creează un spațiu atât pentru mame de exercitare a controlului, transformând neputințele în superputeri, dar și pentru tați. Bărbat fiind, am remarcat o nuanță vizavi de rolul tatălui în creșterea copilului, depășind percepția general acceptată (în urbanul mare, desigur) de „eroism” când e vorba de acțiuni banale ca plimbatul copilului în parc sau schimbarea scutețelor (concediul de paternitate nu e relevant, fiind influențat de factori economici mai degrabă decât de incluziune) și propunând depășirea acestor pattern-uri printr-o normalizare a practicii materne<sup>3</sup>.

### Despre rușine

Majoritatea copiilor au câte un erou/ o eroină inspirat/ă din povești care hrănesc

3. Termen introdus de Sara Rudick, *feministă axată pe grijă*: „creșterea copilului a fost privită în istorie ca o muncă specific femeilor (...) Femeile nasc copiii, dar nu trebuie să îi și crească” (Rosemarie Tong, *Gândirea feministă*, Ed Hecate, București, 2021)

imaginația, ajută la formarea identității și pun bazele unui scenariu de viață adultului de mâine. Nu am fost unul dintre acei copii. Cel mult un personaj secundar îmi oferea ocazional iluzia de a crede că înțeleg cine sunt/cine aș vrea să fiu. Două decade mai târziu am memorat în *Amortals* experiențe definitorii din traseul urmat de mulți indivizi queer. Lipsa reprezentărilor urmează un fir roșu al rușinii care creează haos, forțând procese timpurii de deconstrucție-schimbare-reconstrucție în funcție de fluctuațiile mediului înconjurător, iar ce rămâne recognoscibil, cel puțin la nivel emoțional, este sentimentul acut de a fi un etern Celălalt, prins între multiple lumi și neaparținând niciuneia dintre ele, exclus din ordinea Simbolicului. Dacă aceste etape se întâmplă în mijlocul adolescenței, șansele de a avea un cocktail de gânduri și pulsații diferite sunt iminente. *Amortals* propune o astfel de experiență. Spectacolul coordonat de Bogdan Georgescu pornește de la întrebarea: „Cum crești ca persoană queer într-un oraș mic din România?” Parte a trilogiei *Zoomed* (cu 2 alte spectacole realizate anterior, *The Protocols*, regia Bogdan Georgescu și *Rafina*, regia Irina Gâdiuță), proiectul de artă activă queer a beneficiat de o etapă de documentare în orașul Turnu Măgurele compusă din tehnici de improvizație, teatru comunitar și documentar. Ce a rezultat e un spectacol despre adolescență și

„omorârea simbolică a părinților”<sup>4</sup> printr-o desfășurare de corpuri și identități incipient protestatate, provocate de conflictele intimităților pe de o parte și presiunea mentalităților majoritare. Un adolescent de 17 ani declară în spectacol că „de 3 ani mă gândesc doar la sinucidere” pentru ca, mai târziu, să se afunde în teorii despre nemurire. Viața veșnică ca panaceu în lipsa unui suport emoțional. Un adolescent de 17 ani se chinuie să găsească o modalitate de a nu-i răni pe părinții lui atunci când își va face coming out-ul, apelând la jocuri de rol împreună cu cele 2 prietene ale sale. Georgescu aduce o abordare fluidă în primul rând prin cooptarea actriței Alice Monica Marinescu în rolul adolescentului gay, propunând ceea ce Mihaela Michailov numește, făcând referire la teorii critice în zona artelor spectacolului din America Latină, o *performativitate liminală*<sup>5</sup>. Genul văzut ca un construct social, performat/repetat în relație cu contextul cultural, conform teoriilor lui Judith Butler, este făcut aici mai vizibil, adus la lumină printr-un joc subtil de fragilitate ce se transformă în acțiune, creând un limbaj performativ care deconstruiește straturi de rușine și se autosustine prin simplul act al prezenței.

De altfel, Alice Monica Marinescu face parte din toate cele trei spectacole vizionate de mine în cadrul Stagionii de Teatru Politic și propune de fiecare dată roluri curajoase reprezentate printr-un tip de performativitate care aduce pe scenă o vulnerabilitate asumată, cu capacitatea de a deschide o conversație despre opresiune și lumea celor invizibili.

4. D. W. Winnicott, *Joc și realitate*, Ed Trei, București, 2003, p 205 – Winnicott face referire la *fantasmale inconștiente în care prezența morții este un pas inerent în dezvoltarea adolescentului*, iar această temă „poate deveni manifestă ca experiență a impulsurilor suicidare sau ca suicid propriu zis.”

5. Mihaela Michailov, *Corpuri radicale în spectacole contemporane*, Ed. Vellant, București, 2021, p 92: „O abordare a prezenței corpului la limita dintre expunere sociopolitică, documentare a unor evenimente subiective, arhivare a unor istorii personale și ficționale care produc formate de distribuție artistică în care granițele genurilor și disciplinelor sunt constant chestionate.”

# Rata de schimb etnic german

– DEM (Deutsche Mark)

Oana CRISTEA GRIGORESCU

25

Citim în trei limbi – germană, română și engleză – versurile unui cântec despre nostalgia pământului natal proiectate pe ecranul din fundalul scenei. De abia finalul spectacolului lămurește sensul versurilor și conectează emoțional spectatorii cu adevărul documentar al emigrării masive a comunității germane din România în a doua jumătate a secolului XX. Bătrânul Johann Schaas din Richiș cântă cu vocea tremurată, în filmarea cu care se încheie spectacolul, salutul de rămas bun cu care șvabii din sat îi petreceau pe cei ce urmau să plece definitiv în Germania.

Peste 220.000 de etnici germani din Transilvania și Banat au părăsit România în perioada 1968-1989, în condiții puțin cunoscute și cercetate înainte de anul 2010. Subiectul a intrat în atenția opiniei publice pe filieră culturală după anul 2000, prin desecretizarea documentelor de arhivă, odată cu apariția volumului colectiv *Acțiunea „Recuperarea”. Securitatea și emigrarea germanilor din România (1962-1989)* (ed. Florica Dobre, Florian Banu, Luminița Banu, Laura Stancu – CNSAS, Editura Enciclopedică, 2011), dar și cu filmul documentar *Pașaport de Germania de Răzvan Georgescu* (2014). Anterior acestora, spectacolul de teatru *Sold out* realizat de Gianina Cărbunariu la Kammerspiele München în 2010, prezentat și la Timișoara în același an în cadrul festivalului de teatru Eurothalia, aborda tema vânzării neoficiale a etnicilor germani de către statul comunist din perspectiva destinelor individuale. Subiectul emigrației sașilor din Transilvania e ficționalizat și în piesa de teatru *Disparații* de Elise Wilk, montată în limba maghiară la Studio Yorick de regizorul Sebestyén Aba în 2019.



Oameni. De vânzare • foto: DSTT, Ovidiu Zimcea

Tema are multiple semnificații istorice, politice, sociale și etice. Unii istorici au catalogat fenomenul drept cel mai amplu negoț cu oameni din secolul XX.

Așadar, la ora premierei de la Teatrul German de Stat din Timișoara subiectul nu e complet necunoscut publicului, iar propunerea regizoarei Carmen Lidia Vidu explorează noi teme ce decurg din programul său regizoral: dezbaterea istoriei recente prin teatrul documentar. *Oameni. De vânzare*, cu premiera în 14 aprilie 2022, reia colaborarea regizoarei cu acest teatru, după *Jurnal de România. Timișoara* din 2018. De data aceasta, tema caută să elucideze condițiile în care s-a desfășurat acest comerț secret și chestionează din perspectiva deceniilor scurse dimensiunea lui morală. România a pierdut o populație educată, calificată profesional, o minoritate etnică multiseculară în Transilvania și în Banat. Statul german a repatriat membrii familiilor separate în urma celui de Al Doilea Război Mondial și a cumpărat, în majoritatea cazurilor,

libertatea etnicilor germani din România comunistă<sup>1</sup>. Acesta este un negoț nerecunoscut oficial de cele două state, gestionat pentru partea română de Securitate, ale cărui condiții fac obiectul preocupărilor istoricilor. Artiștii sunt interesați, mai degrabă, de „marfa” negociată: oamenii și cursul destinelor

1. „Partea germană a răspuns unor presiuni interne de reintegrare a unor familii despărțite în contextul Celui De-al Doilea Război Mondial și a atras o forță de muncă bine pregătită, cu un potențial crescut de integrare în societatea germană datorită fondului cultural comun; partea română și-a ameliorat imaginea externă în ceea ce privește respectarea dreptului la libera emigrare și a obținut, totodată, o despăgubire financiară pentru pierderile pe care economia le resimțea prin plecarea masivă a etnicilor germani. Faptul că ambele state au fost mulțumite de aceste aranjamente este dovedit, indirect, de prelungirea constantă a înțelegerilor bilaterale timp de mai bine de douăzeci de ani.” (V. <https://www.zf.ro/ziarul-de-duminica/cat-a-castigat-statul-roman-din-vanzarea-etnicilor-germani-8754495>, consultat în 12 mai 2022)

ENG

Oana Cristea Grigorescu reviews in this article the new production “People. For sale” directed by Carmen Lidia Vidu at The German State Theatre in Timișoara. The show talks about the event of many ethnic Germans from Timișoara and Banat that were unofficially sold by the communist state to the German state in the 1980s. Although being a known subject in Romania, the director explores new faces of the event through her original approach.

lor. La intersecția faptelor cu efectele lor, ireversibile pentru comunitățile dispărute, se nasc întrebările pe care le ridică spectacolul *Oameni. De vânzare*.

La fel ca în seria *Jurnalelor* semnate de Carmen Lidia Vidu între 2017-2019 la Constanța, Sfântu Gheorghe, Timișoara și București, și de această dată componenta documentară e preponderentă în dramaturgia spectacolului (semnată de Rudolf Herbert), sprijinită pe secvențe extrase din interviurile filmate cu Heinz Günther Hüscher - negociatorul statului german, Stelian Octavian Andronic - negociatorul statului român, Germina Nagăț - membră în consiliul CNSAS, Mădălin Hodor - istoric și Hanni și Cornel Hüscher - nora și fiul lui Heinz Günther Hüscher. În afara interviului cu Stelian Octavian Andronic din arhiva televiziunii publice germane ARD, restul sunt realizate de Carmen Lidia Vidu care și-a asumat și cercetarea în arhiva CNSAS. Mărturiile persoanelor direct implicate în negocieri și ale cercetătorilor arhivelor oferă cadrul obiectiv al spectacolului. De altfel, caietul program replică aspectul dosarelor CNSAS - texte bătute la mașină și fotografii de format variabil îndosariate cu șină - ca semn al veridicității documentare a informațiilor selectate în spectacol. Echipa Teatrului German de Stat s-a implicat în culegerea mărturiilor despre etnicii germani trecuți prin calvarul decăderii din drepturi, al pierderii proprietăților, al șantajului pentru obținerea vizei. Actorii s-au confruntat, astfel, cu trauma individuală a părăsirii definitive a locurilor natale și a înfruntării sistemului birocratic corupt. Mărturiile combină perspectiva obiectiv documentară, prin plasarea actorilor în fața camerei de filmat (video live Ovidiu Zimcea), cu scrutarea emotiv-umană a situației lor în proiecția supradimensionată a chipurilor de pe ecranul din fundal. Interogatoriul prin care au trecut solicitanții de viză e sugerat de cameră, în vreme ce în proiecție bidimensională fețele actorilor vorbesc direct publicului, îi solicită empatia, dincolo de conținutul relatărilor. Actrii Ioana Iacob, Oana Vidoni, Daniela

Török, Alexandru Mihăescu, Harald Weisz și Robert Bogdanov-Schein nu interpretează personaje, sunt doar umbrele celor plecați; prezența lor fizică evocă o întreagă comunitate dispărută. Jocul neimplicat susține obiectivitatea faptelor, conjugată dimensiunii subiective pe care o redă imaginea. Contrastul dintre istoria oficială și realitatea emigrației din comunism e subliniat de extrasele din filmele din arhiva TVR despre drepturile și accesul minorităților naționale la educație în limba maternă. Plecarea masivă e contrabalansată de zvonul eșecului integrării emigranților în „noua patrie”, alimentat de propaganda comunistă. Asocierea argumentelor contradictorii e regula de compunere a scenelor în spectacol, angajând publicul în procesul evaluării critice a informațiilor furnizate.

Recunoaștem în inserturile multimedia din spectacol amprenta vizuală a Cristinei Baciu, colaboratoare constantă a regizoarei. Aspectul *pop art* și cromatica intervențiilor grafice trimit la anii 60-70 și potențează contururile siluetei decupate în stilul genericelor filmelor polițiste. În fapt, asamblarea prezentării documentare a etapelor vânzării are misterul și suspansul unui *policier*, cu deosebirea că acum e urmărită relația etică dintre „victime” și „agresor”. Tonul detectivist e subliniat și de muzica (Ovidiu Zimcea) asociată cu dinamica imaginilor. Este astfel evitată abordarea apăsătoare dramatică a subiectului. Pentru solicitanți, anii de așteptare a vizei se scurgeau sub aparența benignă a cotidianului; oamenii continuau să trăiască ca înainte, până în ziua când își pierdeau slujbele și presiunea supraviețuirii era dublată de nesiguranța aprobării cererii de emigrare. Până la plecarea definitivă, așa cum în fotografiile vechi hârtia se îngălbenește și chipurile devin tot mai neclare, oamenii se estompau puțin câte puțin din viața profesională și socială a comunității. Elevii constatau dispariția colegilor lor de școală de la o zi la alta. Ruperea dureroasă a relațiilor familiale și sociale era prețul personal plătit de fiecare emigrat. Lui i se adaugă prețul în mărci plătit de statul german despre

care mulți au aflat abia la ani distanță de la momentul părăsirii țării. Poți salva un om, tratându-l ca pe o marfă?, e o întrebare explicit adresată spectatorilor în textul proiectat în spectacol, întrebare reiterată și în intervenția regizoarei din caietul program. În fond, acesta e nucleul etic al întregului spectacol. Trei paliere de comunicare se intersectează în receptarea lui: un nivel obiectiv-istoric în interviurile filmate, emoțional-uman în mărturiile celor care au părăsit definitiv România înainte de 1989 și etic-moral în mesajul textelor decupate în proiecție.

Două stop-cadre de grup cu personaje îmbrăcate în costume populare șvăbești cu valiza la picior oferă copertile spectacolului. Imaginea evocă o fotografie etnografică de epocă. Personaje ce par gata să părăsească memoria colectivă sunt „fixate” pe retina spectatorilor, prin spectacol. Vânzarea populației germane, în mare parte dispărută din România de azi, chestionează prețul libertății. Valoarea spectacolului stă și în întrebările pe care le ridică indirect contemporanilor: cât valorează apartenența la o comunitate, care e raportul dintre destinul de grup și cel individual, ce moștenire identitară lăsam generațiilor care vin. Și, nu în ultimul rând, ce responsabilitate colectivă avem față de aflarea adevărului propriei istorii. Dincolo de demersul documentar recuperator, aprofundarea acestor întrebări relevă caracterul contemporan și politic al spectacolului. În România de azi există în fiecare familie cel puțin un emigrant economic, iar problema prețului plătit pentru o viață mai bună e de strictă actualitate. Publicul spectacolului, în majoritate român, ocupă locul generației lipsă în comunitatea germană de azi. Dacă oamenii sunt cea mai de preț bogăție a unui popor, istoria exodului etnicilor germani din Banat și Transilvania ne provoacă, prin raportarea la efectele trecutului, să ne imaginăm viitorul. Din acest punct de vedere *Oameni. De vânzare*, prin forma teatrului documentar, scrutează viitorul și se adresează direct conștiinței noastre.

# Iubirea. Privire de foarte aproape

Cristina MODREANU

27

Un teatru confesiv, intim până la limita discreției și totuși – sau poate chiar de aceea – atât de cald și de uman. Cu ani în urmă, când am văzut prima dată un asemenea tip de spectacol, pe vremea când la noi încă predomina obsesia capodoperei teatrale, dar teatrul anglo-saxon traversase deja podul înspre focusul personal, l-am numit, „teatru handmade”<sup>1</sup>. Astăzi, acest tip de creație miniaturală, născută organic din improvizații, discuții cu actorii, un fel de terapie de grup cu latură creativă, e mult mai prezent și la noi și poartă numele împrumutat de la scena engleză de „devised theatre”, având deja și proprii teoreticieni locali<sup>2</sup>.

Foarte prezent în special în teatrul independent, unde creația colectivă este la ea acasă, cum este și administrarea colectivă (de la scrierea de cereri de finanțare, la măturatul scenei), acest tip de teatru sondează în profunzime, uneori reușind să dezgroape cu succes, ca în urma unei cercetări arheologice aplicate, structuri definitorii pentru modul de viață dintr-o societate anume.

1. *Teatru handmade: Radiohole și Witness Relocation în Utopii performative. Artiști radicali ai scenei americane în secolul 21*, ed Humanitas, 2014, pg 166

2. *Vezi Olivia Grecea – Teatrul Devised (Creația teatrală colectivă). Utopie, instrument și teatru politic*, ed. Eikon, București, 2017



Partea I. Iubirea • foto: Vlad Braga

Așa se întâmplă în spectacolul semnat de Petro Ionescu, *Partea I. Iubirea* produs de Reactor de creație și experiment din Cluj – primul episod dintr-o trilogie care promite să fie un studiu al vieții în societatea românească. În ciuda haosului scenic aparent în care începe, cu un DJ și cinci „puf”-uri acoperite de haine și obiecte, cu vocile actorilor venind din întuneric și recitând șoptit la microfon un text poetic-existențial puțin prea lung, spectacolul prinde treptat formă și sens, emoționând și atașându-se de spectator ca o pisică care se cere mângâiată.

Sunt alternate monologuri foarte personale ale fiecărui interpret, cu scene de grup. Fiecare monolog pleacă de la un obiect cu mare încărcătură emoțională – un bilet de avion, un ceas, un elastic de păr, un plic cu scrisorile de la o iubită, un nasture de la un veston militar – toate evocând o persoană

dragă. Scenele de grup, dintre care una atipică, „grupul” fiind alcătuit din performer (extraordinarul Adonis Tanța) și spectatorii cu care acesta vorbește direct, mizează inspirat pe umor și contrabalansează benefic încărcătura emoțională din monologuri.

Construite ca într-un joc, cu elemente ludice, tipice unor improvizații copilărești, în care „ne facem că” (vezi monologul despre ceas care are loc pe o plută improvizată dintr-un colac, povestitoarea Alina Mișoc fiind „asistată” cu mare impact comic de o rățușcă – Adonis Tanța – și de o broscuță – Cătălin Filip), aceste scene dezvăluie bagajul emoțional complex al primei generații născute după schimbarea de regim din 1989, ajunse azi la maturitate. Ne dăm încă o dată seama că anul 1989 nu a însemnat deloc o bornă reală, viața continuând în societatea românească la fel ca până atunci, cu

## ENG

Cristina Modreanu writes about the debut show of director Petro Ionescu, “Part1. Love” at Reactor of Creation and Experiment in Cluj. The play, written by the director in collaboration with Cosmin Stănilă is the first episode of a trilogy that follows the everydaylife in Romanian society. The show alternates monologues and group scenes, showcasing the complex emotional baggage of the first generation born after the regime change in 1989, which has now reached maturity.



Partea I. Iubirea • foto: Vlad Braga

aceleași mese în familie tensionate pe care le știm cu toții din copilărie (vezi tragicomica scenă a mesei în familie, în care replicile sunt intenționat împărțite aleatoriu între actori, nu personajele mama-tata-copiii contând aici, ci atmosfera creată); cu precaritatea și lipsa de intimitate a spațiilor de locuit (vezi scena spălării pe cap la miezul nopții); sau cu întârzierea emoțională și traumele provocate de plecarea părinților la muncă în străinătate. Rănile unei întregi societăți apar aici, indirect, colateral, grație focusului inteligent făcut de creatorii spectacolului – regizoarea Petro Ionescu care semnează și dramaturgia alături de Cosmin Stănilă, dar și performerii Andrada Balea, Cătălin Filip, Alina Mișoc, Adonis Tanța, Octavian Voina și DJ-ul Alexandru Condrat – care au contribuit cu propriile povești și se arată așa cum sunt, cu corpurile lor diferite, toate la fel de demne de iubire. Iar spectatorii sunt atinși direct, recunoscându-se în unele dintre scene sau pur și simplu urmând exemplul acestui exercițiu de auto-investigare și reintrând în contact cu ei înșiși, dându-și voie să fie emoționați și, de ce nu, chiar patetici.

Paranteză relevantă pentru subiect.

Într-o carte devenită deja clasică<sup>3</sup>, teoreticiana feministă bell hooks se apropie de tema iubirii din toate unghiurile relevante – psihologic, social, economic, financiar... – și demonstrează fără drept de apel că o parte esențială a disfuncțiilor societății contemporane este cauzată, simplu spus, de lipsa de iubire, cu tot ce derivă din aceasta: politici publice defectuoase, neglijare și abandon în familia nucleară, cu efecte pe termen lung, ură de sine cultivată la nivel individual, singurătate și alienare, lipsă de compasiune față de ceilalți. Presiunile puse asupra ființei umane de către ordinea capitalistă – ritmul alert de viață, competitivitatea excesivă, individualismul sălbatic, obsesia eficienței, dorința de a reuși în ciuda a tot, accentul pe noile tehnologii care invadează tot mai mult zona personală – creează personalități neurotice, oameni care nu mai au timp sau energie pentru cultivarea suportului moral al familiei, al prietenilor, al unei comunități mai largi, prin urmare se debarasează de cel mai important aspect al existenței și ajung să trăiască lipsiți de iubire, fără ca măcar să mai fie conștienți de asta. E drumul pe care a început să

3. bell hooks – *All about love: New Visions*, New York, 2018

merge și societatea românească, odată cu intrarea ei în „cursa pentru capitalism cu orice preț”. Și dacă nu suntem încă acolo e poate pentru că am ajuns „la masă” când se vedea deja că nu doar oamenii, ci și planeta a ajuns să sufere grav din lipsă de iubire, de grijă, de compasiune – valori ce par astăzi desuete, doar pentru că au fost marginalizate și desființate cu cinism. Un eventual revers al situației sau măcar o încetinire a cursei spre nicăieri poate fi provocată (și) de artiști.

Închid paranteza.

Un spectacol onest, cu note romantice, cu umor delicat, cu muzică nostalgică (din nou minunat Adonis Tanța reinterpretând un hit de Mirabela Dauer – *Dau viața mea pentru o iubire*), *Partea I. Iubirea* are valoarea unui act de împăcare cu noi înșine, atât pentru cei care l-au creat – și care se vede că s-au simțit bine împreună în acest proces de creație colectivă – cât și pentru cei care asistă la el, nefiind obligați să se înscrie într-un profil anume al spectatorului contemporan, ci doar să se bucure de ceea ce văd, în mod „neorganizat”. Așa cum ar trebui uneori să ne bucurăm pur și simplu de viață.

Dacă marile spectacole, cu decoruri ample, distribuții numeroase și texte încercând să explice umanitatea în parametrii generali sunt deseori ca niște imagini luate cu drona, de la înălțime, poate admirabile în sine, dar atât de îndepărtate, în fond, de viața noastră reală, atunci teatrul făcut de Petro Ionescu (cel puțin în acest spectacol) este echivalentul privirii de foarte aproape, mărite cu lupa, și aducând în prim plan fibrele profunde ale texturii din care suntem făcuți.

Ce miraculos e să-ți aduci aminte să privești (și) așa!

# Afacerea murdară cu deșeuri: În căutarea dovezilor prin spectacolul Waste!

Medana WEIDENT

29

Cunoscuta dramaturgă și regizoare Gianina Cărbunariu scoate la iveală prin spectacolul *Waste!*, jucat la Schauspiel Stuttgart, afaceri dubioase și tulburătoare din gestionarea gunoiului.

Noi, germanii, suntem extrem de conștiințioși și responsabili față de sortarea gunoiului. Sortăm cu sârg deșeurile, zi de zi, cu sentimentul că facem un bine, facem ceva pentru mediu. Separăm atent ferestrele din plastic transparent de plicurile de hârtie, spălăm ambalajele din plastic: fiecare recipient pentru cremă de brânză, fiecare ambalaj de iaurt. Pentru că totul se reciclează. Asta învățăm de mici, în grădiniță, în școala primară și acasă. Dar ce se întâmplă când aflăm că mai mult de jumătate din deșeurile noastre din plastic nu se transformă în plastic nou, în ambalaje de cremă de brânză sau de iaurt? Când aflăm că tone de plastic se ard în fabrici de ciment, deseori cu urmări devastatoare pentru mediu? Că Germania, precum și alte țări vestice, exportă fericite gunoi, spre exemplu în România, în Bulgaria sau Polonia. Adică acolo unde este substanțial mai ieftin să arzi deșeurile. În țări unde reglementările de mediu nu sunt luate în serios, unde corupția face parte din viața de zi cu zi. Mai avem atunci conștiința curată?



*Waste!*, regia Gianina Cărbunariu • foto: Bjoern Klein

Dramaturga și regizoarea română Gianina Cărbunariu, directoarea Teatrului Tineretului din Piatra Neamț, un oraș din nord-estul României, împreună cu Schauspiel Stuttgart deschid ochii publicului prin *Waste!*, un spectacol care a avut premiera în capitala landului Baden-Württemberg. „Nu e o problemă românească sau una germană, ci o problemă europeană - cu mulți actori diferiți”, subliniază Gianina Cărbunariu în interviul DW. „Nici eu nu știu că gunoiul se folosește drept combustibil în fabricile de ciment. Și că în România ajunge mult gunoi ilegal, din cauza căruia ajung să sufere foarte mult mediul și oamenii din regiune. Și că nu există aproape nicio consecință.”

## Deșeuri ilegale ca „bunuri *second-hand*”

Autoarea a fost atrasă de această temă pornind de la filmul „Cement’s Dirty Business” realizat de jurnalista de investigație, Romana Puiulet, care arată dimensiunea înspăimântătoare a afacerii gigant cu deșeuri, nota bene, ilegale.

Gianina Cărbunariu a abordat încă din 2020 această temă prin eseu video „Postwest - something digital” pentru Berliner Volksbühne. Acestui eseu i-a precedat, precum și în cazul celeilalte piese a ei, o cercetare extrem de amănunțită. A vizitat locuri din România în care activează fabricile de ciment HeidelbergCement, a vorbit cu oameni la fața locului. Într-unul dintre aceste locuri, satul transilvănean Chișcădaga,

ENG

German journalist and critic Medana Weidant published a profile of director Gianina Cărbunariu in Deutsche Welle after the successful opening night of her new production *Waste!*. A production of Schauspiel Stuttgart, the theater show raises the issue of waste processing, something the western world does not want to hear about, believes the journalist. “This is not a Romanian or a German problem”, argues the Romanian playwright and director, “this is an European problem with many different actors involved”.

oamenii încă protestau acum 15 ani, însă fără succes. „Mica comunitate a obosit într-una dintre zilele acestui război. Știm deja că un război împotriva marilor corporații internaționale este aproape fără speranță. Însă consecințele asupra naturii și oamenilor sunt vizibile. Pomii fructiferi nu mai fac fructe, fântânile sunt secate, oamenii mor de cancer la plămâni și boli de inimă. Nimeni nu știe cu adevărat ce se arde. Deseori gunoaiele ajung în România ca bunuri *second-hand*, povestește dramaturga. În noua ei piesă *Waste!* Gianina Cărbunariu abordează un „dezastru ecologic” care a avut loc la o altă fabrică HeidelbergCement din România în 2021. După ce au fost aruncate peste 5 tone de amoniac în râul Bicz din Tașca, toți peștii au murit. Crescătorii de păstrăvi din regiune au fost puternic afectați. Consecința? „Compania a trebuit să plătească o amendă de aproximativ 50.000 de euro, și-a cerut scuze și a insistat că mediul a fost întotdeauna prioritatea principală. Atât.”

Sunt fapte șocante și pentru echipa teatrului de stat din Stuttgart. „Timp de două săptămâni, înaintea repetițiilor, doar am discutat. A fost un număr incredibil de lucruri de clarificat, de înțeles. Despre afacerea ilegală cu gunoi, despre corupția omniprezentă din România. Doamna primar pe care o joc este și profesoară și totodată deschide o pensiune. Toate sunt *job-uri full-time*. Este incredibil de îngrijorător”, a declarat actrița Christiane Roßbach pentru DW.

„Ai trei coșuri de gunoi și te gândești că schimbi ceva. Doar că rezultatul arată diferit. Mulți știu că gunoiul se aruncă undeva foarte departe, dar preferă să ignore asta și au conștiința curată

datorită celor trei coșuri de gunoi de acasă.” Prin această piesă putem să devenim mai atenți și să nu mai credem tot ce ni se spune atât de ușor.

### Gunoiul, noul aur

„Sunt multe lucruri pe care nu le știam. Despre fabricile de ciment care folosesc deșeurile drept combustibil cu consecințe asupra mediului. Despre exporturile de gunoi în Europa de Est. Sunt afaceri întunecate cu structuri mafioate. Gunoiul este noul aur”, spune Carolin Losch, dramaturgă la Schauspiel Stuttgart, intervievată de DW. „Cum rămâne cu solidaritatea în UE? Cu Europa valorilor?”, întreabă Losch, „când UE își rezolvă problemele cu deșeurile cu costul țărilor mai sărace din uniune?”

Gianina Cărbunariu a pus în scenă *Waste!* ca pe un basm-documentar. O poveste mai mult decât atrăgătoare, prezentată ca lume fantastică, în care apar un păun, un urs și pești - cu referințe la evenimente reale: „Sunt lucruri pe care nu le-aș fi putut inventa vreodată. Pe terenul fabricii de ciment Feni, care face parte din corporația Heidelberg, există o crescătorie de păuni. Frumoasele animale colorate ar trebui să fie o dovadă a calității bune a aerului din zonă.” În piesele ei social-politice, inserează deseori umorul și ironia ca mijloace estetice. „Ironia generează distanță. Nu voiam ca publicul german să vină la teatru și să fie cuprins de milă pentru oameni care sunt la o distanță de mii de kilometri. Am vrut ca spectatorii să înțeleagă acest fenomen. Planeta aceasta ne aparține tuturor și ce se întâmplă la kilometri depărtare, ne privește pe toți. Cu toții vom resimți urmările. Asta este realitatea, nu un basm.”

### Frica și frustrarea: teren fertil pentru populiști

În piesa ei de o oră și jumătate, Gianina Cărbunariu adresează și o altă problemă a timpurilor noastre: populismul. „Mișcările populiste de extremă dreapta, pentru că nu le-aș numi chiar partide, în spatele cărora nu se află nicio ideologie adevărată, prosperă pe un teren plin de frică și frustrare. Precum AUR în România.” Fricile oamenilor sunt de înțeles. „Au crescut în primii doi ani de pandemie și acum, de la invazia Rusiei în Ucraina, încă și mai mult. Trăim într-o lume globală și de aceea, soluțiile locale n-au niciun efect deseori”, spune Gianina Cărbunariu. Condiția pentru a schimba ceva este formată din cunoaștere, informare și reflecție. Totuși, artista română este încrezătoare și îi atribuie teatrului un rol important: „Teatrul are puterea de a face oamenii să gândească”. Christiane Roßbach mizează și pe noua generație: „Avem tineri care sunt incredibil de atenți la mediu. Și pe ei îi afectează și mai mult. Această generație va resimți cu adevărat schimbările”.

*Waste!* poate fi văzut și în următoarele luni la teatrul din Stuttgart. Școlile vor fi invitate și ele la reprezentații.

*Articol apărut în limba germană pe 24 aprilie în Deutsche Welle.*

*Traducere din limba germană: Alexandra Buta*

# Londra în vizită la New York: „Gloanțe poetice” în acțiune

Cristina MODREANU

31

Prima scenă din spectacolul *Cyrano de Bergerac* creat de Compania Jamie Lloyd pe baza rescrierii dramaturgului Martin Crimp se desfășoară în absența personajului titular despre care fiecare dintre cei de față vorbesc cu respect, admirație sau teamă, după caz, construindu-i din cuvinte „legenda”. Poate cel mai percutant detaliu menționat este acela că Cyrano e un maestru în folosirea a ceea ce Crimp numește „poetry bullets”/ gloanțe poetice, cu care își nimicește adversarii, punându-i la pământ mai eficient decât cu arme fizice.

Metafora e cu atât mai puternică cu cât omniprezența războiului, a luptei armate, este evidentă și în acest spectacol și în cel cu *Henric al V-lea* prezentat în proiecție live de la Donmar Warehouse la Centrul NYU Skirball, o prezență cu ecouri puternice în realitatea imediată, când războiul e din nou la porțile Europei și implică forțe transglobale. Mai aplicat la societatea americană, aceste ecouri devin relevante într-o vreme în care numărul incidentelor armate „civile”, altfel spus uciderea unor oameni nevinovați din motive de ură rasială sau dereglări psihice a crescut îngrijorător.

În ambele spectacole, umanitatea eroilor sau dezumanizarea lor sunt văzute pe acest fundal complicat de lupte politice care subjugă destine umane și le distrug, în numele unor interese obscure. Coregrafia scenelor de luptă are impact în ambele cazuri, iar un alt lucru în comun celor două spectacole este diversitatea corpurilor umane de pe scenă, reprezentând oameni de rase, culori și grad de abilitate diferite, o imagine în acord cu „scena” străzii contemporane. Nu în ultimul rând, alegerile scenografice ale creatorilor celor două spectacole sunt

similare, ambele povești desfășurându-se în spații de joc nude, lipsite de ornamente, în care dinamica vine în primul rând din organizarea mișcării actorilor în spațiu, plus lumini, sunet și câteva semne vizuale, foarte discrete în *Cyrano de Bergerac*, ceva mai pregnante la *Henric al V-lea* în care proiecțiile video au un rol important în scenele de luptă.

Dar asemănările se opresc aici. În *Cyrano de Bergerac* este celebrată în primul rând forța cuvântului (pe perețele din fundal e scris la un moment dat cu caligrafie atentă declarația *I love words, that's all*), iar textul produs de Martin Crimp este ca spuma din sticla de șampanie proaspăt desfăcută, curge în risipă, dar o risipă spectaculoasă, cu efecte efervescente. Valul de cuvinte bine potrivite e bine ținut în frâu de actori, în special de interpretul eroului, actorul James McAvoy (*The Last King of Scotland*, *Atonement*, *X-Men*, *His Dark Materials*), care jonglează cu rimele, dar și cu prezența lui fizică asemenea unui acrobat în arenă. Deși alți interpreți cu care se află în același timp în scenă dispun de corpuri mai impunătoare, energia lui McAvoy e copleșitoare, aproape palpabilă pentru spectatori, pe care actorul îi seduce deschizându-se în fața lor, cu o autenticitate de parcă Cyrano ar fi chiar el. Un non-erou contemporan, un om îndrăgostit, dar complexat, pe care anxietatea, teama de a fi respins pentru că este imperfect, îl face să-și rateze viața. Nasul enorm despre care se tot vorbește în ceea ce-l privește pe erou, e alcătuit din toate cele de mai sus, în realitate actorul având un nas cât se poate de bine proporționat. Regizorul Jamie Lloyd alege inteligent: diformitățile sunt adesea doar o problemă de percepție, o infirmitate imaginată de un



foto: C.M.

psihic dezechilibrat sau de prejudecățile proiectate de cei din jur. Cyrano suferă prin psihosomatizare. Un al doilea stâlp al spectacolului este actrița Michele Austin (*Secrets and Lies*, *Another Year*) în rolul Madame de Ragueneau, care devine prin comentariile ei un fel de conștiință sau voce auctorială ultracontemporană, deși primul lucru care apare pe fundalul scenei este proiecția anului de desfășurare: 1640. Impresionantă este și construcția scenelor de grup, care par a se desfășura conform unor partituri atent dirijate, mai ales că replicile sună adesea ca o muzică în gura actorilor, cadența rostirii fiind esențială.

Textul exploziv scris de Martin Crimp include spoken-poetry, ritmurile de hip-hop sunt mereu prezente în scenă în special prin actrița Vaneeka Dadhria

ENG

Cristina Modreanu reviews two shows from London that were showcased in New York, “Cyrano de Bergerac” created by Jamie Lloyd Company based on the rewriting of playwright Martin Crimp, and “Henric V” directed by Max Webster. Both shows tackle the theme of war and the heroes’ humanity or their dehumanization which takes place against this complicated background of subjugating political struggles. But this is where the similarities stop, the two shows being conceptually different.





Kit Harington • foto: Donmar Warehouse

care nu se desparte de microfonul ei, prin care produce efecte persistente în background, dar și prin contribuția unora dintre actori, a căror prezență scenică s-ar putea potrivi cu back-up line-ul unui concert hip-hop. Lloyd și-a ales distribuția astfel încât performerii, aducând în scenă câte ceva din ei înșiși, așa cum sunt „în civil”, să reprezinte configurația actuală a societății engleze hibride, o diversitate umană ce vine din apartenența la culturi diferite, omogenizată însă de experiența vieții trăite într-o lume postglobală, postcolonială, infuzată de idei noi, progresiste, dar și de contracarări retrograde (uneori exprimând îngrijorări juste, de cele mai multe ori fiind vocea curentelor extremiste). Spectacolul celebrează identitatea, iar toate temele majore care circulă în spațiul public contemporan și în rețelele sociale sunt măcar amintite inteligent și cu mult umor, iar accentele realmente importante sunt puse exact acolo unde merită să apară, în locurile în care umanitatea e mai sensibilă și mai fragilă, reflectând temerile omului de azi care sunt aceleași dintotdeauna, „with a twist”: teama de a fi respins, de a nu fi iubit, teama de bătrânețe, teama de a nu fi la înălțimea așteptărilor celorlalți, teama de a nu fi pregătit pentru „ieșirea finală din scenă”. Pe cât de diferit este, în aparență, de abordările clasice ale lui *Cyrano de Bergerac*, pe atât de frumos se întâlnește acest spectacol care își privește publicul direct în față cu piesa lui Edmond Rostand, în tot ce tratează ea mai autentic: vulnerabilitatea umană.

Video trailer *Cyrano de Bergerac*:

<https://www.youtube.com/watch?v=Zy-8B3XI00k>



\*\*\*

„Gloanțele poetice” sunt mai puțin spectaculoase în *Henric al V-lea*, pus în scenă de Max Webster (*Life of Pie*), cu Kit Harington (*Game of Thrones*) în rolul principal: zgomotele războiului sunt mai puternice aici decât în *Cyrano* unde se auzeau în plan secund, fiindcă această piesă a lui Shakespeare – nefiind printre cele mai populare – are de-a face cu momentul istoric memorabil al cuceririi Franței de către Anglia, pe traseul unei confruntări de milenii între cele două culturi, confruntare ale cărei ecouri se aud și azi. Webster le face să se audă chiar foarte puternic, brodând intenționat pe tema recentelor dezbateri privind apartenența sau non-apartenența Angliei la constructul numit Europa, reprezentat în spectacol de Franța. Nu întâmplător, spectacolul este complet bilingv, fiecare parte vorbindu-și limba, ceea ce nu pare să blocheze comunicarea. Viziunea post-Brexit e prezentă prin costumele ultracontemporane, ce dau primelor scene un aer de birou de corporație în care dezbaterile politice și decizia de intrare în război sunt ilustrate cu power-point-uri

complicate care îl fac pe rege să caște discret și plictisesc asistența ca la o ședință de marketing. De fapt, războiul însuși e un fel de tactică de marketing, o încercare de „hostile takeover” ca în afaceri, impresie aprofundată de una din scenele finale, poate cea mai bună din spectacol, în care Henric îi cere mâna verișoarei lui Katherine, fiica regelui Franței, pentru a perfecta alianța. Discursul lui amestecă termeni folosiți în limbajul neoliberal pentru articularea cererii și ofertei cu reminiscențe de clișee romantice pe care tânăra – emancipată din punct de vedere feminist – le încasează cu un rictus inteligent înainte de a primi să intre „în afacere” cu vârul ei. O face doar fiindcă Franța e a lui – pentru moment – iar dacă el este al ei, atunci și Franța îi va aparține măcar puțin... Cinismul e mai credibil decât iubirea în anul 2022, asta fiind probabil cea mai tristă concluzie.

O decizie regizorală neașteptată este ca rolurile secundare de pe cele două baricade ale războiului, englezi/francezi, să fie jucate de aceiași actori, bilingvi, doar Henric păstrându-și identitatea de-a lungul spectacolului, ca un adevărat CEO care manipulează echipe globale pentru a-și crește stock-ul la bursă.

Lumea de azi e o corporație condusă de interese pur comerciale, reglate (și) prin conflicte armate, iar Max Webster integrează excelent piesa lui Shakespeare în acest scenariu care ne scrie pe toți.

Link: Henry V @ Donmar Warehouse:

<https://www.youtube.com/watch?v=WiZ7nnJDeek>



Cu toate că, în 2020, pandemia a împiedicat desfășurarea „normală” a festivalului Wiener Festwochen, acesta a avut loc în două etape: într-un format virtual în primăvară și într-o versiune live condensată în toamnă. Un an mai târziu, evenimentele culturale au putut fi experimentate pe viu prin respectarea măsurilor de restricție adoptate în contextul pandemic. Și această ediție s-a desfășurat, de asemenea, în două etape și a fost caracterizată de un grad mare de incertitudine. În 2022, Wiener Festwochen și-a reluat activitatea în formatul obișnuit. Timp de cinci săptămâni, spectacole de teatru, dans, muzică, performance-uri, precum și nenumărate ateliere, conferințe și proiecte participative au împânzit întreg orașul. Programul a cuprins 37 de producții internaționale.

## Nume mari pe afiș

Abordarea curatorului belgian Christophe Slagmuylde este una interdisciplinară. Fiind adeptul lucrărilor în format „crossover” și al cooperărilor, nu este de mirare că majoritatea producțiilor selectate au prezentat aceste trăsături distincte.

Colectivul spaniol El Conde de Torrefiel, format din Tanya Beyeler și Pablo Gisbert, oferă un exemplu edificator. Cei doi își dezvoltă creațiile la confluența dintre coregrafie, text și imagini plastice. Temele lor se concentrează pe tensiunile dintre individ și colectiv ce determină societatea europeană în secolul XXI. Wiener Festwochen 2022 le-a dedicat un focus. El Conde de Torrefiel a fost prezent în program cu două lucrări: în timp ce *Ultraficción No. 1* vorbește despre puterea imaginației umane, *O imagine din interior* (Una imagen interior) permite publicului



Requiem • foto: Pascal Victor

să participe la percepția unui singur individ. Beyeler și Gisbert au condus, de asemenea, un atelier de patru zile intitulat „Mișcări cosmice”, care s-a încheiat cu un performance de 50 de minute.

Anunțat ca spectacol-eveniment al festivalului, *O imagine din interior* (singurul spectacol al celor doi pe care l-am văzut) va pleca în turneu la Avignon, Paris, Barcelona, Bruxelles, Torino și Geneva – căci avem de-a face cu o coproducție a nu mai puțin de zece (!) festivaluri de top. Realitatea este ficțiune acumulată. De la această idee pleacă El Conde de Torrefiel în încercarea lor de a oferi o călătorie emoționantă a gândirii noastre. Imaginile sunt spectaculoase, dar sunetele asurzitoare și lumina orbitoare a stroboscopului devin terorizante. Iar textul unui narator la persoana întâi (care nu este rostit, ci proiectat pe un ecran negru) se dovedește a fi atât de banal, încât cele 90 de minute devin redundante și prea lungi. Vorba proverbului: „La pomul lăudat să nu te duci cu sacul”.

\*\*\*

Ficțiunea și realitatea se împletesc și în spectacolul *După tăcere* (*Depois do silêncio*) al lui Christiane Jatahy – câștigătoare a Leului de Aur la ediția din acest an a Biennalei de Teatru de la Veneția. Cunoscută pentru felul său de a crea o legătură între perspectiva teatrală și cea cinematografică, regizoarea braziliană a prezentat în premieră mondială cea de-a treia parte a *Trilogy of Horror* – primele două părți au abordat mecanismele fascismului (*Entre chien et loup*) și machismul toxic (*Before the sky falls in October 2021* – bazat pe Macbeth). Punctul de plecare pentru finalul trilogiei îl reprezintă romanul *Torto Arado* al lui Itamar Vieira Jr., în care personajele feminine luptă împotriva nedreptății. Brazilia a fost ultima țară americană care a abolit sclavia în 1888, dar pentru mulți dintre cei care fuseseră oprimați, eliberarea a adus schimbări minore. O serie de filme documentare făcute în mai multe localități din Brazilia se întrepătrund cu spectacolul live, spunând povestea sclaviei, a opresiunii și a profitorilor.

## ENG

In this article, Irina Wolf writes about the Wiener Festwochen Festival which after two editions that underwent in online or hybrid form, returned this year to the usual format. Some already known names were present at the festival, like the Spanish collective El Conde de Torrefiel, Brazilian director Christiane Jatahy, Tiago Rodrigues, Christopher Rüping, and the Australian group Back to Back Theatre. One of the event's leitmotifs was "the search for new strategies" that was present in some of the shows, while the festival also aims at a permanent opening to the new generations of artists.



Requiem • foto: Pascal Victor

Printre alte nume mari din program s-au numărat Tiago Rodrigues (*La Cerisaie/Livada cu vișini*), Christopher Rüping (*Inelul Nibelungilor*), grupul australian Back to Back Theatre (*Umbra a cărei pradă devine vânătorul / The Shadow whose Pray the Hunter becomes*), precum și coregrafii-performeri Michiel Vandeveld, François Chaignaud, Gisèle Vienne, Lia Rodrigues, Marlene Monteiro Freitas.

### În centrul atenției: vocea umană în proiecte vizionare

„Când lumea se închide și spațiile sociale se micșorează, avem nevoie de proiecte vizionare”, spune Slagmuylder. *Close encounters* a fost numele performance-ului artistei italiene Anna Rispoli care s-a concentrat pe apropierea umană. Pentru repetiții au fost selectați 15 tineri vienezi, antrenați să comunice în încăperile Teatrului Akzent cu câte un spectator-partener, ambii fiind dotați cu câte o cască pe o ureche și un dop în cealaltă. Accesul în clădire s-a făcut la un interval de 30 de minute, pentru un număr limitat de spectatori-participanți. După doi ani de pandemie, tinerii au fost încântați să relaționeze cu adulții și, mai ales, să le spună în sfârșit ce au pe suflet.

Unul dintre laitmotivele festivalului a fost „căutarea de noi strategii”. Prezentat ca un alt highlight, lucrarea lui Susanne Kennedy și Markus Selg după opera lui Philip Glass *Einstein on the Beach* este o colaborare inedită între șase interpreți, un violonist, patru soliști și cele două ansambluri Basler Madrigalisten și Ensemble Phoenix Basel sub bagheta lui André de Ridder. Este prima montare de

operă a duo-ului Kennedy-Selg. Scopul lucrării este conceperea unei planete reînnoite, locuită de o nouă specie umană. Folosind estetica și limbajul lor teatral caracteristic, Kennedy și Selg creează un tablou futuristic hipnotic cu o scenă în continuă rotație, muzică propulsivă și versuri enigmatice, ce nu urmărește o narațiune liniară. Granițele dintre om și mașină, realitate și simulare, sunt estompeate. Pe măsură ce ia naștere un prezent în care trecutul și viitorul se estompează, publicul este invitat să experimenteze visul colectiv și să facă parte din această realitate urcând pe scenă.

Despre reînnoire vorbește și spectacolul muzical *Requiem* al lui Romeo Castellucci. Prezentată ca prolog al Wiener Festwochen, producția – ce a avut premiera în 2019 la festivalul de la Aix-en-Provence – este concepută după lucrarea omonimă neterminată a lui Mozart. Dirijorul Raphaël Pichon și Ansamblul Pygmalion au o contribuție decisivă la reușita spectacolului. Orchestra, soliștii, corul și o serie de dansatori amatori îmbină splendoarea sunetului puternic, dar dozat din punct de vedere atmosferic, cu munca detaliată. Corul este senzațional: cântă și execută dansuri folclorice în același timp! Morții lui Castellucci nu plâng, ci dansează. Pe scenă se desfășoară astfel un „festival al vieții”. Simultan, pe fundal este proiectat un flux de cuvinte ce trece în revistă efemeritatea existenței noastre: sunt afișate nume de animale și plante care nu mai există, de clădiri distruse, tradiții, limbi sau grupuri etnice care au dispărut.

Castellucci derulează pe scenă, în stilul său caracteristic, o serie impresionantă de imagini care începe cu moartea și se termină cu nașterea. Viața unei bătrâne este povestită pas cu pas în sens invers, până când aceasta și alter ego-urile ei mai tinere plasează la final un sugar (real!) pe scenă. Lumea simbolistică magică a vestitului regizor cuprinde oameni goi din epoca de piatră care au inventat focul, un craniu folosit drept minge de fotbal sau epave de mașini ca punct de plecare pentru înălțarea victimelor accidentelor mortale. Zguduitoare este imaginea finală în care podeaua scenei se ridică cu încetinitorul, până când formează o pantă de pe care deșeurile reziduale ale civilizației se revarsă spre orchestră.

### Noutăți inedite

Pentru a sublinia importanța muzicii ce a caracterizat întregul program al festivalului, Wiener Festwochen a inaugurat un nou muzeu: ÖMSUBM – Austrian Museum for Black Entertainment and Black Music, care urmează să scoată în evidență artiștii de culoare ca parte a industriei muzicale din Austria și Germania.

În sfârșit, pe lângă invitarea personalităților care se bucură de o recunoaștere pe scară largă, festivalul urmărește o permanentă deschidere către noile generații de artiști. Printre numele prezentate în cadrul acestei ediții s-a numărat autoarea și regizoarea Tina Satter și compania sa new-yorkeză Half Straddle. *Is This A Room: Reality Winner Verbatim Transcription* este o lucrare captivantă, bazată pe fapte reale și fake news, care o aduce în prim-plan pe lingvista Reality Winner. Acuzată că a divulgat informații despre ingerința Rusiei în alegerile prezidențiale din SUA, aceasta a fost condamnată în 2018 la o pedeapsă de închisoare nefiresc de lungă. Interogatoriul dur efectuat de către investigatorii FBI-ului este redat pe scenă cuvânt cu cuvânt într-un thriller psihologic impecabil.

Producțiile diferite și variate prezentate în teatre, baruri, păduri sau pe Dunăre în cadrul Wiener Festwochen, ce s-a desfășurat între 13 mai și 18 iunie, au reușit să reconstruiască „spațiul comun” dintre artiști și public.

STAGIUNEA 2021/2022-ES ÉVAD  
VEZÉRIGAZGATÓ | DIRECTOR GENERAL: TOMPA GÁBOR

**DRAMA**



TEATRUL DE STAT  
CONSTANȚA



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



ADAPTARE SCENICĂ DE **ÁGNES KALI** ȘI **GÁBOR TOMPA**  
DUPĂ TRAGEDIA PROMETEU ÎNLĂNȚUIT DE ESCHIL

# PROMETHEUS'22

*HOMMAGE À BECKETT*

COPRODUCȚIE:  
**TEATRUL MAGHIAR DE STAT CLUJ – SNT DRAMA LJUBLJANA –  
TEATRUL DE STAT CONSTANȚA**

REGIA:  
**GÁBOR TOMPA**

PREMIERA:  
**01 IULIE 2022**

SPECTACOL REALIZAT ÎN CADRUL PROIECTULUI **CATASTROPHE**  
AL UNIUNII TEATRELOR DIN EUROPA.

**12+**



# Publicul proiectelor culturale

36

Marian POPESCU



Unul dintre criteriile problematice pentru cine aplică la fonduri europene cu proiecte culturale se referă la a pune pe hârtie viziunea, modul în care proiectul va servi publicul/publicurile respective, dar și consecințele durabile post perioadă de punere în fapt. Are proiectul impact și după? Suntem aici pe teritoriul „sustenabilității” care, în măsura în care include măsuri concrete, indică și un viitor posibil.

Ce nu reușesc multe proiecte culturale care aplică pentru bani europeni e să imagineze modele de *trăire sustenabilă* în Europa și nu numai. Să aduci într-o viziune comună profesioniști din domenii diferite, cetățeni, artiști, oameni de afaceri și instituții e o sarcină dificilă, desigur. Nu imposibilă. Mai ales dacă exercițiul e constant. Mult din viitorul acestor proiecte depinde, firește, de considerarea *îmbunătățirii calității experiențelor noastre*. Dincolo de ce propun artiștii, creatorii, interpreții, managerii, consultanții, cunoașterea realității din terenul pe care se va desfășura proiectul pe durata prevăzută (scurtă, medie, lungă) înseamnă analiza publicurilor. Observ aici, în cazul multor astfel de proiecte, supunerea obediență la criteriile finanțatorului, declararea unor obiective în limbajul de lemn al noii birocrății a proiectelor culturale. Compararea celor declarate cu bugetul proiectului,

de pildă, sau cu planul de comunicare și diseminare, indică obediența, lipsa de consistență sau chiar uitarea, pierderea pe parcurs a celor declarate în aplicație.

Am apreciat întotdeauna acele proiecte care, bazate pe o solidă cultură a specialității, a multidisciplinarității și a managementului, reușesc să își pună publicurile-țintă în valoare și pe o perioadă mai lungă, cu soluții inovative, folosind resurse ale culturii digitale, moduri ale formării și ale construcției de rețele care să poată rezista eficient pentru mai multă vreme. Uneori, alegerea partenerilor în cadrul proiectelor finanțate din bani europeni e ...la prima mână, fără o reală dovadă a lui a fi *on the same page* în ce privește filosofia proiectului. Alteori, însă, construcția parteneriatului e opera unei cunoașteri bune a resurselor celuilalt, a identificării unor *nevoi comune* care să ducă spre satisfacția publicurilor din regiunile, orașele, țările respective. Dar asta nu e totul!

Un concept care dă bătăi de cap adesea este *relevanța*. Ele este înțeles diferit atunci când finanțatorul cere ca proiectul să fie relevant în funcție de *prioritățile* sesiunii de finanțare, a *call*-ului. Unul dintre primele lucruri care este cerut aici se referă la analiza serioasă a „nevoilor” publicului. Iar întrebarea complementară e: dincolo de ce vrea proiectul să facă pe plan regional, național, poate el să acrediteze și dimensiunea sa *europenească*? Cât de diferite/asemănătoare sunt publicurile din România, Franța, Germania, Italia etc.? Poate echipa de proiect, multinațională, să instaleze o *comunicare internă* eficientă astfel încât să fie depășit numitorul comun al limbajului birocratic și să se dezvolte o gândire creativă comună care să nu fie simpla *însușire* a „bucăților” naționale? Lista de activități a proiectului, termenele, rezultatele scontate indică fără greș despre ce tip de gândire de proiect este vorba.

O chestiune importantă, atât pentru finanțator cât și pentru beneficiar, este evaluarea rezultatelor. Este rar ca finanțatorul să facă evaluări în timp ale consecințelor unui proiect. Este și dificil, desigur. Dar astfel de evaluări, când sunt făcute, trebuie să reflecte *dinamica* atât a impactului cultural-artistic cât și mutațiile produse în public. Sunt multe proiecte valoroase care concep, în acest scop, produse digitale sau metodologii de educare, de formare care pot fi valabile o lungă perioadă. O gândire solidă a proiectului cultural ar putea stabili relații de durată cu mediul de cercetare, academic astfel încât componenta de *formare, educare* să fie atributul unei astfel de colaborări. Nu e suficientă numai introducerea unui curs de „management cultural” în curiculă, ci e nevoie și de crearea unor activități de tip atelier care să includă cercetarea pe teren.

O problemă sensibilă e aceea a structurii bugetului, a eficienței cheltuirii banilor. Observ, nu odată, că parteneriatul proiectului alocă mult pentru salarii, cumpărături de infrastructură și mai puțin – e și în funcție de durata proiectului – pentru circulația europeană atât a celor implicați cât și a „produselor” realizate. Gândirea care scontează *best value for money* e, uneori, deficitară în acest tip de proiecte culturale. Desigur, dezvoltarea unei astfel de gândiri se face în timp. De aceea e nevoie ca activitatea inițiatorilor de proiect să fie continuă. Finanțarea, mai ales în cazul operatorilor culturali independenți, ar trebui să asigure consubstanțialitatea în durată. Dar pentru asta e nevoie, desigur, de evaluatori corecți, buni profesioniști care să poată *vedea*, obiectiv, pe baza unor criterii logice, interdependente, valoarea proiectului. Căci, finalmente, ceea ce contează este beneficiul pe care îl vor avea publicurile proiectului.

ENG

I Marian Popescu writes in this article about the do's and don'ts of the process of applying for European funds with a cultural project and how having a clear vision that works for all the components of the projects is hard, but not impossible. Choosing the partners, clearly knowing your audience, the relevancy of your project, and the structure of the budget are all important things that are sometimes done recklessly due to different factors.

# Molière 400: Tartuffe-ul lui Ivo van Hove sparge tiparele la Comedia Franceză

Mirella PATUREAU

37

Ce mai e nou pe la Comedia Franceză? Răspunsul imediat este: Molière *toujours*, ieri și azi, de vreo 400 de ani încoace. Iată o introducere utilă într-un dialog între două mari figuri sau momente ale teatrului universal. Dacă mulți oameni de teatru trăiesc pe planeta Shakespeare, fenomen amplificat în România în luna mai de Festivalul de la Craiova, în Franța, de 400 de ani teatrul național rimează cu numele lui Molière. „Prima scenă a țării”, intitulată și Casa lui Molière, Comedia Franceză e singurul teatru din Franța care dispune de o trupă permanentă, iar actorii, societari sau pensionari (de fapt, stagiați) vorbesc despre dramaturg ca despre Patronul casei, ideal artistic și figură titulară. Comedia Franceză, fondată în 1680 prin reuniunea a două trupe dintre care cea a ilustrului dramaturg dispărut în 1672 perpetuează o operă și o moștenire de câteva secole. Fotoliul în care Molière a agonizat în ultima reprezentație cu *Bolnavul închipuit* este și astăzi expus în foaierea teatrului căruia îi răspunde o replică uriașă, în bronz, în piața din fața teatrului, Place Colette. În fiecare an, pe 15 ianuarie, actorii casei îi aduc un omagiu patronului, de ziua de botez a dramaturgului, născut în 1622, aniversare care numără anul acesta patru secole. Întregul an 2022 este dedicat ilustrului Patron, prilejuind o lungă serie de manifestări. Astfel, trupa Comediei Franceze a consacrat începând de pe 15 ianuarie 2022 o stagiune întregă dedicată operei sale, premiere, expoziții și colocvii. Au fost mobilizați aproape 30 de regizori pentru a continua să reinterpreteze mereu și iarăși texte de acum incontornabile, și, demers inedit,

dincolo de profesioniștii teatrului, au fost mobilizați conservatori-arhiviști, istorici, universitari care participă la această aniversare peste secole, Molière 1622-2022. Pentru Eric Ruf, Administratorul general al Comediei, toate spectacolele Molière din stagiunea aceasta, diferite și inedite, sunt o secțiune, un fragment din cea ce ar putea reconstitui un portret fidel al dramaturgului care a fost Jean-Baptiste Poquelin, zis Molière, amestecând Istoria și istoriile.

Prima lovitură de gong a fost lansată în alianță și în paralel cu cinematograful. Piesa lui Molière, *Tartuffe*, într-o nouă lectură scenică a fost transmisă în direct pe 15 ianuarie în 200 de săli de cinema Pathé Gaumont. Versiunea aceasta filmată a fost reluată după 6 februarie în toate sălile Gaumont, rețea ce acoperă tot teritoriul francez, cu un important sprijin publicitar. Au contat aici, în amploarea și specificul mediului ales, și ultimii doi ani de experiență teatrală „la distanță”, transmisii live sau online. Dar dincolo de importanța gestului, sau de caracterul său festiv, 400 de ani de la nașterea dramaturgului, Comedia Franceză a ales să marcheze momentul printr-o lectură neașteptată, cu efect de electroșoc. A ales, astfel, să ofere o versiune inedită a unui alt *Tartuffe*, de fapt cel original, deși e vorba despre un text jucat până acum pe scena Comediei Franceze de 3193 de ori de la premiera din 1669. Piesa are o istorie specială, textul jucat astăzi reprezintă versiunea originală a textului, înaintea de cenzura lui Ludovic al XIV-lea și reconstituită după metoda geneticii teatrale, de un



specialist al operei lui Molière, Georges Forestier<sup>1</sup>. Textul consacrat de secole sub titlul *Tartuffe sau Impostorul* este o versiune modificată de autor în 1669, și nu *Tartuffe ipocritul*, primul titlu, jucat în 1664 la Versailles și care a fost interzis de Ludovic al XIV-lea, sub presiunea clerului catolic, care nu putea îngădui această satiră violentă a slujitorilor întru Domnul, fie ei și falși devoți. Eric Ruf îi propune lui Ivo van Hove, directorul de la Toneelgroep din Amsterdam, să accepte acest pariu. Regizorul belgian, de limbă flamandă, nu e de altfel la prima colaborare cu Comedia Franceză; a creat aici o adaptare violentă după filmul lui Visconti, *Damnații* și apoi o versiune la fel de puternică după Euripide și Eschil, *Age of rage / Epoca miniei*. Dacă

*1. Istoric literar, profesor emerit la Sobona, specialist în Corneille, Racine și mai ales Molière. S-a ocupat de editia Molière Opere complete, din Bibliothèque de la Pléiade. De la începutul anilor 2000 și-a consacrat principalele cercetări operei lui Molière. În 2010 a creat site internet Molière21 archive – <http://moliere.huma-num.fr/>. În 2018 a publicat o biografie a lui Molière, ed. Gallimard, care a obținut premiul Academiei Franceze în 2019.*

ENG

In this review, Mirella Patureau writes about the classic Molière play “Tartuffe” staged by director Ivo van Hove at The Comédie-Française which follows the first text of the author, before the censorship of Louis XIV. The director’s reading of the play uses the first version and goes on, looking for deeper meanings of the plot, and Christophe Montenez, the interpreter of Tartuffe, has a devouring sensuality that will turn everything upside down, revealing each character’s own truth.

nu s-a confruntat niciodată pînă acum cu Molière în franceză, a montat, totuși, *Mizantropul* la New York și Berlin sau *Avarul* la Amsterdam și Hamburg. E atras de piesele dramaturgului francez, spune el, pentru că vede aici în primul rînd drame sociale. Și astfel, alege în transpunerea sa un univers imediat contemporan, dar fără stridențe. Dacă textul reconstituit de geneticieni îi convine, fiind mai scurt, mai violent, își permite să adauge un prolog și un epilog, fără text, extrapolînd unele intuiții. Nucleul piesei, pe care Molière o intitulează totuși comedie, este povestea unui burghez înstărit și credul, Orgon, care aduce în casă un personaj cucernic și tot timpul cu frica lui Dumnezeu în gură, Tartuffe, nume devenit atăzi sinonim cu ipocrizia, și care va fascina familia credulei gazde, pînă la pierzanie (cu excepția subreței, Dorina, personaj cu bun simț popular, sau Cleant, fratele Elmirei, purtător al curentelor raționaliste ce vor pregăti mai tîrziu Secolul Luminilor). Tartuffe devine stăpînul casei și-și alungă binefecătorul, după ce e demascat că i-a sedus soția. Cea de a doua versiune, după cenzură, complică intriga cu o poveste amoroasă a tinerilor din prima căsătorie a lui Orgon, care nu apăreau în versiunea originală, și mai ales aduce, *deus ex machina*, un deznodămînt fericit prin intervenția unui trimis al regelui care alungă impostorul. Lectura lui van Hove preia prima versiune și merge mai departe, căutînd explicații subterane ale intrigii. Mai întîi, într-un prolog, fără text, îl descoperim pe Tartuffe, în deschiderea spectacolului, în întuneric, ascuns printre zdrențe, un biet om al străzii. Orgon îl culege realmente de pe stradă, omul e dezbrăcat, spălat și îmbrăcat corect, gata să intre în poveste, și spectacolul începe. Deslușim un decor gol, mașinăria aparentă pierdută în umbră, o platformă traversează înaltul sceni, de pe care coboară mai multe

trepte. O scenografie simplă, de o frumusețe fascinantă, semnată ca de obicei de Jan Verswyveld, partener al regizorului de lungă vreme. Personajele îmbrăcate în negru coboară treptele, pe o muzică obsedantă, din cîteva note de sintetizor (compozitor Alexandre Desplat). Fiecare schimbare de scenă e subliniată de un flash orbitor, pe platou, de o parte și de alta, cîteva felinare se aprind sau se sting marcînd și ele trecerea dintre momente. Totul se joacă în josul treptelor, pe un spațiu delimitat, o pînză albă, ca un ring, pe care se vor prezenta și confrunta personajele. Înfruntările sunt directe, corporale, subliniind violența pasiunilor și ambivalența raporturilor de atracție și repulsie. Cîteva figuranți, siluete în negru, „servitori de scenă” desfășoară pînă sau sting felinarele... În fundal, vedem un ecran pe care sunt afișate cu litere albe pe fond negru înainte de fiecare scenă cîteva fraze ce dau ritm și marchează momentele cheie. „Cine e stăpînul cui” sau „Sfîrșit de partidă.” Falsă concluzie, precedînd doar scena cînd Elmira ar trebui să-l demaște pe Tartuffe, surprinși de Orgon ascuns sub masă și cînd soțul înșelat scoate capul, Elmira îl îndeasă la loc!.. Tartuffe, în noua sa postură, apare pentru prima dată în înaltul scenei, cu torsul gol, într-o scenă de auto flagerare impresionantă și va continua să păstreze urme de sînge pe spate, pe cămașă. Falsul cucernic atrage ca un magnet personajele, cu o lascivitate suavă, dar își dezvăluie în același timp partea sa demoniacă, în această primă scenă de autoflagelare, sub lumini și aburi infernali.

Interpretul lui Tartuffe, Christophe Montenez, e impresionant, l-am văzut recent tot la Comedia Franceză în *Demonii* lui Dostoievski unde îl întrupa pe diabolicul prinț Stavroghin. Aici e un Tartuffe de o frumusețe stranie, de un erotism violent, inspirat, după spusele regizorului, de filmul lui Pasolini, *Teorema*.

Un Christ erotic, a cărui senzualitate devorantă va răsturna totul în cale, și va revela în fiecare personaj partea lui de adevăr. Principala victimă este Elmira, tînăra soție a lui Orgon, care se lasă sedusă și care-l caută la rîndul ei. Marina Hands e de o senzualitate și o intensitate covârșitoare. Denis Podalydes, Orgon, e singurul care păstrează unele note comice în jocul său de credul dus de nas. În ultima scenă, epilogul inventat sau dedus de Ivo van Hove, toate personajele revin în scenă, „nouă luni mai tîrziu”, ne explică intertitlul. Tartuffe a învins, e stăpînul casei, Orgon exultă în brațele lui. Elmira, într-o rochie de un roșu strălucitor va fi curînd mamă, Damis, fiul, în conflict odinioară cu tatăl, apare în travesti feminin.... Familia tradițională a fost pulverizată și a dat naștere la o libertate fără margini. Polemica religioasă care a condus odinioară la interzicerea primei versiuni s-a stins de mult, conflicte duse pînă la paroxism, ură, gelozie, punctate de acorduri muzicale, au deșirat familia tradițională. Ivo van Hove lasă să se vadă o familie disfuncțională care reflectă o societate în mutație. Tartuffe, sau impostorul, a devenit o farsă sinistă și cinică. S-a jucat fără întrerupere pînă pe 26 aprilie. Nu știu dacă data e o coincidență întîmplătoare, 26 aprilie marchează datele aniversare ale colegului Shakespeare... Apoi, spectacolul a plecat în turneu la Thalia Theater la Hamburg, în Germania, la Festivalul Primăvara Actorilor de la Montpellier, apoi la Lyon, la întîlnirile Les Nuits de Fourvière și în fine, turneul se va încheia cu o vară toridă sub cerul ateniian, în Grecia, la Festivalul Epidaurus pe 16, 17 și 18 iunie 2022.

# Odin Teatret

## – Arhivele unui fenomen teatral

Mihaela MICHAILOV

39

În studiul extrem de relevant despre performativitate, politicile vizibilității și arhivare – *Unmarked. The Politics of Performance*<sup>1</sup>, cercetătoarea și teoreticiană Peggy Phelan dedică unul dintre capitole – *The Ontology of Performance. Representation without Reproduction* – tensiunilor iminente dintre viul actului artistic și diferite formule de documentare a realității spectaculare: „Un spectacol există doar în prezent. Spectacolul nu poate fi salvat, înregistrat, documentat sau, altfel spus, nu poate participa la procesul reprezentării reprezentațiilor; odată ce o face, devine altceva decât un spectacol. În măsura în care spectacolul tinde să intre în economia reproducerii, trădează și îngustează promisiunea propriei lui existențe”. Caracterul cu totul particular al spectacolului stă în însăși dispariția lui. Ce vrea să spună însă Peggy Phelan când afirmă că, odată înregistrat, spectacolul devine altceva? Ce este, de fapt, acest altceva?

În luna mai, Universitatea Națională de Artă Teatrală și Cinematografică I.L. Caragiale (Departamentul Cercetare. Dezvoltare. Inovare) i-a avut invitați pe actrița Roberta Carreri și pe cercetătorul Simone Dragone. Roberta Carreri (actriță, profesoare, scriitoare, membră din 1974 a Odin Teatret – celebrul grup teatral fondat de artistul, pedagogul și antropologul Eugenio Barba în 1964) a ținut un atelier de teatru dedicat studentelor și studenților de la Actorie. Simone Dragone (doctorand în Digital Humanities Arts, Performing Arts and Multimedia Tehnologies la Universitatea din Genova) a ținut două conferințe: una centrată pe metodologiile și practicile de lucru explorate de Odin Teatret și cealaltă despre arhivele Odin

1. Peggy Phelan, *Unmarked. The Politics of Performance*, Routledge, London, 1993, p. 146

Teatret, despre straturile multiple ale proceselor de documentare.

În conferința dedicată arhivării, Simone Dragone a analizat *potențialul tensional* al unei arhive, vizibil într-o rețea de temporalități pe care o scoate la iveală. Pe de o parte, arhiva are forța de a condensa un timp închis – timpul în care spectacolul a fost produs, cu toate necesarele lui contextualizări. Pe de altă parte, arhiva decodează un timp subiectiv, devenind o confesiune deopotrivă poetică și politică a fragilității unui spectacol, unui fenomen artistic. Arhiva activează trecutul producerii spectacolului în prezentul reproducerii. Tocmai în această tensiune a intersecțiilor stă relevanța ei. În același timp, arhiva produce o ruptură, un efect de îndepărtare afectivă de materialul înregistrat. De aici și întrebarea esențială pe care o lansează o arhivă în raportările ei la acest material. Ce se arhivează, de fapt, atunci când se documentează: un spectacol sau urmele unui spectacol, un moment spectacular tot ce a lăsat în timp, în depunerile stratificate ale memoriei?

Simone Dragone se ocupă de câțiva ani de arhiva impresionantă a Odin Teatret, care conține spectacole, înregistrări ale procesului de lucru la montări reprezentative pentru istoria Odin, caiete cu notițe ale regizorului Eugenio Barba și ale actorilor și actrițelor cu care acesta a lucrat, interviuri, ateliere, turnee. Dragone a pus accent în prezentarea arhivelor Odin pe caietele cu notițe, pe jurnalele echipelor de creație, care au întregit documentările spectacolelor. Fără aceste caiete de parcurs, documentarea este incompletă pentru că se raportează doar la un singur tip de materialitate fragilă – spectacolul. Jurnalele actorilor și actrițelor, notițele lui Barba, fișele de personaje scrise pe diferite cartoane fac ca arhiva



să capete relevanța unei explorări afective complexe a *împrejurimilor* unui spectacol. Scrisorile dintre Jerzy Grotowski și Eugenio Barba constituie unul dintre cele mai valoroase documente din arhiva Odin. Sunt scrisorile unor creatori de teatru pentru care laboratorul – acest spațiu al creativității eliberate de orice presiune a producției și certificării imediate – a constituit un cadru de reflecție și testare a imaginarii performative. Laboratorul ca sursă de inspirație transformatoare, loc al fragilelor nesiguranțe și căutări atât de prețioase pentru ceea ce teatrul poate deveni, deschizând posibilități multiple de deterritorializare a mediilor artistice, s-a aflat permanent în centrul gândirii celor doi artiști cercetători. Teatrul a fost ieșire din teatru și reîntoarcere în laboratorul teatral după întâlnirea cu realități din teren, cu diferite comunități care i-au oferit posibilitatea de a se re-imagina constant. Scrisorile, notițele, jurnalele, călătoriile, întâlnirile cu publicurile, atelierele ținute în diferite țări din lume sunt la fel de importante ca spectacolele. Arhiva se construiește astfel ca o rețea modulară de urme și resurse într-un prezent teatral care le poate reconfigura constant conținuturile. În această reconfigurare stă valoarea unei arhive – spațiu al neîntreruptelor tensiuni cu prezentul.

ENG

Mihaela Michailov writes about the importance of archiving theater works after the conferences of Simone Dragone that took place at the National University of Theatre and Film “I.L. Caragiale” in Bucharest. In her view, while the archive has the power to condense a closed time - the time in which the show was produced, with all its necessary contextualization - the archive also decodes a subjective time, becoming a poetic and political confession of the fragility of a show, an artistic phenomenon.



# Dansând printre gloanțe în Piața Paradis

Saviana STĂNESCU

40



*Paradise Square*, un nou muzical de o forță aparte, a avut premiera pe Broadway la Teatrul Ethel Barrymore pe 3 aprilie, 2022. Îndrăgit de public, dar având cronici „călduțe” din partea criticilor, spectacolul a primit 10 nominalizări la prestigioasele premii Tony, printre care și cea pentru Cel Mai Bun Muzical.

Muzicalul a fost dezvoltat vreme de 10 ani, inițial fiind prezentat la un teatru mic din Manhattan – *the cell* (Celula), apoi la Chicago, pentru ca în cele din urmă să ajungă pe Broadway. Acesta e de altfel parcursul majorității noilor muzicaluri, ele fiind testate întâi off-off-Broadway sau off-Broadway, apoi în teatre mai mari regionale și dacă totul merge bine, producătorii adună bani pentru a-l aduce pe riscantă platformă comercială a Broadway-ului.

Din păcate pentru *Paradise Square*, lipsa de coerență a poveștii/libretului și versurile deloc subtile reproșate de critici se datorează probabil faptului că diverși scriitori și compozitori s-au perindat prin echipa creatoare. În momentul de față libretul este semnat de Christina

Anderson, Marcus Gardley, Larry Kirwan și Craig Lucas, muzica de Jason Howland și versurile de Masi Asare and Nathan Tysen. Toți dramaturgii implicați în scrierea și rescrierea libretului sunt autori dramatici de calibru, însă nici unul nu și-a putut pune o autentică marcă auctorială.

Atunci cum se face că muzicalul are succes la public? Mărturisesc că și pe mine m-a captivat spectacolul și aceasta se datorează în mare măsură tematicii abordate, actorilor-cântăreți (eroina principală interpretată de Joaquina Kalukango are o voce și prezență extraordinare), regiei lui Moisés Kaufman și coregrafiei lui Bill T. Jones. Despre ce e vorba în această poveste din *Piața Paradis* (*Paradise Square*)?

În 1863, după ce președintele Abraham Lincoln a convocat la Războiul Civil toți bărbații albi între 25 și 45 de ani, nu însă și pe cei de culoare, pentru că ei nu erau considerați cetățeni cu drepturi egale, grupuri de imigranți irlandezi s-au revoltat împotriva sclavilor eliberați care se aflau în New York, arzându-le casele și provocându-i la luptă. Adevărul istoric este că într-o mică zonă a Manhattan-ului numită Five Points (Cinci Puncte) mulți irlandezi trăiau în pace și prietenie cu vecinii lor de culoare. Aceștia s-au opus mulțimilor care încercau să distrugă totul în calea lor.

Povestea ficțională din *Paradise Square* o pune în centrul conflictului pe patroana de culoare a unui bar-bordel unde toată lumea e liberă să se distreze fără să

conteze rasa sau clasa din care fac parte. Nelly O’Brien (Joaquina Kalukango) e o văduvă care și-a iubit mult soțul, un irlandez alb, erou de război. Mai mult decât atât, cumnata ei, sora irlandezului, e și ea măritată cu un pastor de culoare. Barul din Piața Paradis devine centrul de rezistență și normalitate împotriva mulțimilor dezlănțuite. Regizorul Moisés Kaufman reușește să creeze tablouri vivante impresionante și să articuleze imagini scenice de forță și impact vizual.

Coregrafia lui Bill T. Jones este însă punctul forte al acestui spectacol. Jones combină mișcări de inspirație irlandeză cu secvențe de dansuri africane, sugerând adversitatea, iubirea, sau prietenia prin intermediul coregrafiei, spunând povestea personajelor prin dans.

Poate că libretul e într-adevăr cam schematic, după cum au scris criticii. Cuvintele nu sunt însă principalul mijloc de comunicare în acest muzical. *Paradise Square* cucerește publicul prin energia pe care o degajă, prin muzica vibrantă și gimnastica subtilă sau agresivă a corpului uman. E un paradis al trupurilor în *e-motion*, un eden al emoției întrupate în mișcare.

ENG

In her regular column „New York Puzzle”, Saviana Stănescu discusses *Paradise Square*, a dynamic new Broadway musical with music by Jason Howland, lyrics by Masi Asare and Nathan Tysen, and a book by Christina Anderson, Marcus Gardley, Larry Kirwan and Craig Lucas. Vibrantly directed by Moisés Kaufman and choreographed by Bill T. Jones, *Paradise Square* received 10 Tony nominations at the 75th Tony Awards, including Best Musical.

Înființată în februarie 1990, ca uniune de creație a lucrătorilor din sfera teatrală, Uniunea Teatrală din România – UNITER a fost condusă, până la trecerea în neființă, de unul dintre fondatori, actorul Ion Caramitru. În aprilie anul acesta, după câteva luni de organizare, noile alegeri l-au adus în fruntea ONG-ului pe scenograful Dragoș Buhagiar, ca președinte, în tandem cu Aura Corbeanu, vicepreședinte executiv. Bate un vânt de schimbare în noul mandat, stare absolut firească, chiar necesară, întrucât organismele care gestionează sfere ale creativității artistice trebuie să fie animate de o dinamică măcar apropiată de cea a industriei. Trebuie, adică, să țină pasul cu timpul și cu spiritul lui.

Transparentă și deschidere sunt direcțiile pe care Dragoș Buhagiar le-a anunțat din start, iar primul pas constă într-o serie de întâlniri cu membrii UNITER, pentru a vedea din interior starea de fapt. Dar și pentru a se consulta în privința lucrurilor care pot fi îmbunătățite, a reînnoirii proiectelor cu tradiție și lansării unor noi. Așa cum a făcut și cu alți colegi, am avut și eu o întâlnire cu actualul președinte, care mi-a confirmat bunele sale intenții și mi-a dat speranță că va mișca lucrurile. A și făcut-o, într-o ședință a Senatului UNITER, forul care analizează și aprobă inițiativele, printr-un gest obligatoriu, determinând acordarea unei subvenții (nu uriașă, dar salvatoare) revistei pe care o citiți acum, ca urmare a solicitării redactorilor Scena.ro.

Iar începând de anul viitor, UNITER o va propune pe listă pentru Ministerul Culturii, în vederea includerii alături de alte publicații în rândul revistelor culturale sprijinite de la bugetul central.

O altă victorie de etapă ar putea fi reprezentată de anunțarea juriului UNITER pentru Gala din 2023 la finalul Galei din 4 iulie 2022, la Bistrița. Au fost, de-a lungul sezonelor, discuții nenumărate și argumentate în acest sens. Este, cumva, aproape obligatoriu ca juriul de nominalizări, cei trei critici care-l alcătuiesc, să știe că sunt desemnați cu mai multă vreme înainte, pentru a avea răgazul să călătorească prin țară, să vadă ce s-a produs și să decidă care sunt cele trei mai reprezentative spectacole, regii, scenografii, roluri feminine/masculine, principale/secundare, debuturi și toate celelalte pe care le știm din palmaresul de tip clasic al Galei. Am scris-o și altădată, o repet, în opinia mea palmaresul UNITER trebuie să reflecte reușitele individuale și tendințele momentului, dar e înțelept și să încurajeze trenduri. Scop în care lista premiilor trebuie completată periodic cu distincții care să recompenseze genuri și registre scenice de tipul teatru-dans, teatru-coregrafic, video ori sound design, performance, instalații etc.

La Premiile Molière din Franța, de pildă, pentru a încuraja întinerirea mediului teatral, asociația acordă din când în când și burse unor companii la început de drum, ca să le faciliteze efortul de



creație în primele sezoane. Gestionate din 1987 încoace de asociația cu același nume cu suportul Ministerului Culturii, prin statut Prix Molières se concentrează pe „artiștii și spectacolele remarcabile ale sezonului”. Portofoliul numără 19 premii stabilite astfel încât să acopere cât mai cuprinzător zonele de creație teatrală. Cuantifică toate formele de organizare (sectorul de stat, sectorul privat), genuri (spectacole de comedie, muzical, creație vizuală, divertisment, monodramă), adresabilitate (teatru pentru adulți, teatru pentru copii și tineret), toate activitățile specifice teatrului (dramaturg francez în viață, adaptator, creator de lumini) și are chiar o categorie deschisă pentru creații neașteptate care merită evidențiate („Revelație teatrală” feminină/masculină) etc.

E binevenită și la noi mai multă îndrăzneală și o gândire mai riscantă. În fond, în arte nu poți măsura niciodată infinitezimal. Doar subiectiv, dar cu argumente.

## ENG

Oltița Cîntec writes about the new president of The Romanian Association of Theatre Artists – UNITER, set-designer Dragoș Buhagiar and the changes he should bring to the theater world in Romania. While some changes were made when it comes to how the jury is decided for the award gala with the same name, some adjustments are still necessary when it comes to the award categories.

# Trei zile la Gala Absolvenților din Cluj

42

Florentina BRATFANOF



foto: Norbert Fodor

În prima parte a lunii mai, la invitația profesorilor Filip Odangiu și Diana Aldea, a avut loc primul atelier de casting pe care l-am ținut într-o facultate de profil, Facultatea de Teatru și Televiziune, din cadrul Universității Babeș-Bolyai din Cluj. Atelierul a fost structurat special pentru studenții anului 3, care, timp de o zi, au învățat să folosească instrumente necesare pentru alcătuirea portofoliului propriu, cât și elemente de actorie de film care sunt observate în timpul proceselor de casting. Așadar, atelierul de casting și-a propus să ajute tinerii actori din ultimul an de studii să capete o perspectivă corectă asupra procesului de casting nu numai din industria românească de film, dar și din cea internațională. În prima parte a zilei am discutat aplicat despre elementele esențiale care nu ar trebui să lipsească din portofoliul fiecărui actor (cu exemple concrete din fotografiile, CV-ul și materialele video ale fiecărui participant), iar în a doua parte a zilei studenții au fost implicați într-un exercițiu de actorie în care fiecare actor era filmat. După fiecare monolog filmat participanții au primit un feedback personalizat și specific care să-i sprijine cu o perspectivă corectă asupra diverselor procese de casting. Ca urmare a acestui atelier, invitația

de a participa la câteva zile din Gala Absolvenților din acest an a venit organic, ca o nouă etapă din procesul de cunoaștere a tinerilor actori care termină anul acesta facultatea de actorie de la Cluj. Am început călătoria cu *Lumea nouă* – un spectacol commedia dell'arte, care începe cu un personaj puternic, jucat de Radu Fărcane, întruchipând un dublu personaj, Pulcinella, și deschizând ca o ramă povestea în care urmează să intrăm. Această lume nouă e presărată cu multă comedie atent lucrată, iar actorii reușesc să își asume pe deplin lucrul cu măștile venețiene, cu multă muncă în echipă.

Prima zi a continuat cu *Thom Pain* – bazat pe *nimic* de Will Eno, one-man-show-ul lui Eduard Crucianu și *My Heresy in Love* după Helen Edmundson – one-woman-show-ul Ioanei Pitic (în limba engleză), fiecare foarte puternic în moduri diferite.

Ziua a doua a început cu *Șoptitorii*, un spectacol declarat „instalație umană” despre o posibilă proiecție a misiunii actorului în viitor, un proiect marca *Texte bune în locuri nebune*, a cărui regie, scenariu și concept îi aparțin actorului și lectorului universitar Ionuț Caras. Cu niște tuburi care au la capăt pâlnii – obiecte create special pentru spectacol de către Zsófia Gábor, personajele șoptitoare te atrag fiecare în același timp să-i privești și să le asculți textele. În momentele de interacțiune unu la unu, șoptitorii te pun în disconfortul de a fi pe scenă, de a fi printre ei și de a alege ce poveste/text să asculți și unde să te uiți. Seara s-a încheiat cu un performance-manifest despre corp, limitări educaționale, ipocrizie și nevoia de reînțoarcere la sine, toate în one-woman-show-ul actriței Sabina Rusu, *Purgatorial*, completat organic de un alt absolvent de actorie, dar cu puternice abilități de sound design, Paul Tonca. Performance-ul este o explorare personală artistică foarte curajoasă

și asumată la nivel vizual și de interacțiune cu publicul și este un manifest personal la capătul unei etape educaționale.

A treia zi s-a deschis cu *Made in Romania*, o adaptare după piesa *Made in Poland* de Przemyslaw Wojcieszek, mai degrabă un spectacol – repetiție, o variantă de lucru, decât un spectacol finit, din care i-am reținut pe actorii Andrei Mărgineanu și Radu Fărcane, iar cu prezențe punctuale pe Ioana Pitic, Maria Pandrea, Codruța Bonta sau Sara Pongrac. Ultimele două one-woman-show-uri ale proaspeților absolvenți au fost *Burta nu are ferestre* și *Hieronymus, limbă de aur* după texte de Michel de Ghelderode, de menționat împreună pentru că ar merge foarte bine să fie jucate astfel. Dacă actrița Denisa Vraja întruchipează o prostituată, Ruby, cu o prezență suavă tip Marilyn Monroe, deseori provocatoare, uneori timidă, dar și cu nuanțe depresive și de neputință, actrița Mihaela Moraru, prin sinceritatea cu care își menține personajul – bufon, amintește personajul actriței Coca Bloos (care avea ca obiect de relaționare tot o cutie modulară) din spectacolul de la Teatru ACT – *Norocul îi ajută pe cei îndrăzneți* de Franz Xaver Kroetz, regizat cu ani în urmă de Gianina Cărbunariu.

Ultimul spectacol colectiv văzut a fost *Jocuri ale puterii* – scene shakespeariene, un tur de forță de mai mult de două ore și un exemplu de echipă sudată de actori care funcționează tehnic ca un mecanism de ceas.

M-aș bucura ca la fiecare final de Gală a Absolvenților tinerii actori să rămână cu ideea și nevoia de a continua să studieze un personaj sau altul, de a continua dezvoltarea imaginației, a obiceiurilor bune, cu disciplina învățată în timpul facultății. Meseria de actor presupune cultivarea acestei bucurii continue de a descoperi personaje în procesul lor de a fi create.

ENG

In this column, casting director Florentina Bratfanof writes about the casting workshop that she conducted at The Babeș Bolyai University Faculty of Theater and Film in Cluj with the graduating acting class, marking the first workshop of this kind by the author. The event aims to help young actors in their final year of studies in gaining a correct perspective on the casting process not only in the Romanian film industry but also in the international one.

Crearea unui program de pian solo este provocarea supremă pentru orice pianist care improvizează. Muzica de pe albumul *Ways of Disappearing*, apărut la Sunnyside Records în luna mai este cu adevărat produsul improvizației; pur și simplu am început să cânt, dar albumul nu este un performance de tip *flux al conștiinței* și nici rezultatul întâmplării. Este produsul unei atitudini specifice asupra practicii artistice, exersată ani de-a rândul. Nu cred că există o diferență reală între improvizație și compoziție. Pentru mine, improvizația solo înseamnă să lași atât întrebarea, cât și răspunsul să se nască pe loc. Trebuie să te concentrezi, să te apropii de lucruri, de fiecare detaliu, să vezi, așa cum marele compozitor Paul Hindemith<sup>1</sup> spunea, toată piesa dintr-o privire.

Să cânti solo este o experiență unică, pentru că te confrunți cu toate lucrurile simultan: improvizație și compoziție, formă și tempo, durată și ritm, interacțiune cu publicul (dacă te afli pe scenă) sau cu spațiul gol (într-un studio), emoție versus structură, etc. Nu e vorba despre a cânta un anume repertoriu, standarde sau piese compuse în prealabil, pentru că ceea ce contează este tocmai această abordare specifică aplicată actului de a cânta. Pe lângă acestea, mai este și întreaga istorie a instrumentului și cea a tuturor pianiștilor de jazz geniali care au cântat înaintea ta. Trebuie să te poziționezi în raport cu această tradiție extraordinară. Provocarea este dintotdeauna aceeași, și anume muzica trebuie să sune bine, ca și cum ar fi fost compusă și gândită dinainte. Și să „te cânti pe tine însuși”. Când improvizezi solo trebuie să fie

1. Compozitor, violonist, dirijor și teoretician al muzicii german din secolul XX

interesant în primul rând pentru tine, iar asta nu este ușor fără să apelezi la rețete facile, la clișee, la ce știi că funcționează.

### Nu există cu adevărat diferențe între improvizație și compoziție

Ce este improvizația? Este muzică, pur și simplu. Craig Taborn<sup>2</sup> spunea undeva că atunci când improvizezi *observi și creezi* în același timp – cred că are dreptate. Atunci când improvizezi, compui în timp real. Iei decizii și reacționezi pe loc la ceea ce cânti în acel moment. Iar ceea ce cânti *poate fi orice*: ceva ce nu ai mai cântat niciodată sau, dimpotrivă, idei cu care te-ai jucat în timp ce exersai, poate să fie o textură sau un sunet pur, o idee de blues, o piesă mai încheată sau creația unui alt compozitor (cum este cazul pe albumul meu cu piesele compuse de

2. Pianist, organist și compozitor american contemporan

Annette Peacock și Carla Bley). Prima întrebare care apare după ce ai început să cânti este „ce faci în pasul următor”? Iar această întrebare conduce la „cum anume fac?”. Muzica de pe albumul meu este în cea mai mare parte improvizată, dar, în același timp, nu este ceea ce numim „free jazz”. Dimpotrivă. Fiecare piesă este o entitate bine definită și fiecare încearcă să răspundă unei întrebări puse chiar în acel moment. De fapt, asta este esența muzicii improvizate și, într-un fel, genialitatea jazz-ului. Aceste întrebări sunt mereu interogații muzicale specifice, dar ele codifică lucruri aflate dincolo de muzică, cum ar fi: ce să faci după prima notă? Care este relația cu repertoriul și muzica compusă? Dacă muzica europeană se definește prin rolul central acordat partiturii și actului de a transpune în scris muzica, compoziția în jazz este subsumată improvizației. Cum se poate lucra cu diverși parametri în improvizația solo și cum poți asigura caracterul unitar



Lucian Ban • foto: Elmar Lemes

## ENG

Jazz pianist & composer Lucian Ban argues there is no real difference between improvisation and composition and how this approach informed the music on his first solo album “Ways of Disappearing” (Sunnyside Records). He also explains how the work of theater director Robert Wilson, filmmaker Andrei Tarkovsky or the poetry of Alejanda Pizarnik inspires his musical journey.



al discursului sau cum justifici ruperea acestuia? Cum poți păstra echilibrul între lirism și intelect, între structură și irațional? Toate acestea se aplică jazz-ului în general, dar devin arzătoare atunci când improvizezi solo, pentru că ești doar tu cu toate aceste întrebări și trebuie să dai răspunsuri în timp real.

<https://lucianban.bandcamp.com/>



M-am simțit întotdeauna legat de o serie de pianisti care au ales să abordeze pianul și posibilitățile lui orchestrale într-o manieră liberă. Ei sunt cu toții, într-un fel, foarte misteriosi. Mă gândesc la artiști precum Duke Ellington, Thelonious Monk, Paul Bley, Abdullah Ibrahim, Andrew Hill, Keith Jarrett, Randy Weston, Ran Blake. Aceștia acoperă mai multe decade în istoria jazz-ului, dar toți au inovat semnificativ limbajul pianului în jazz și în mod special arta pianului solo. Pe de altă parte, ai mari maeștri precum Hank Jones, Art Tatum, Bill Evans, Herbie Hancock, Cedar Walton, Kenny Baron, Mulgrew Miller și alții care definesc într-o anumită măsură *sound*-ul pianului în jazz. Dar eu am fost mereu atras de primii, de cei mai radicali, de muzicieni iconoclaști care au pus în discuție însuși felul de a cânta jazz la pian. Nu doar felul în care cântă solo, ci și felul în care își îndeplinesc

rolul într-un grup. În cazul celor dintâi, nu este niciodată vorba doar despre a acompania sau a defini contextul armonic (rol eminent al pianului în muzică) sau despre a îndeplini roluri funcționale predeterminante precum *comping* (o tradiție bop), atunci când cântă solo sau într-un grup. În cazul lor este vorba întotdeauna de mult mai mult, ca și cum ar reinventa parametrii contextului pe loc, aducând în interpretare o prospețime a începătorului. Poate să însemne a cânta o singură notă sau o linie melodică descendentă, un contrapunct, un acord, sau un comentariu la ceea ce cântă ceilalți muzicieni din grup. Pot să nu cânte nimic. Unele lucruri pe care le cântă sunt uneori în conflict cu ceea ce ar fi fost de așteptat în contextul respectiv. Mă gândesc la un album precum *Money Jungle*, cu Duke Ellington, Charles Mingus și Max Roach. Mă mai gândesc la cineva ca Paul Bley sau Monk sau Keith Jarrett. Pentru mine, a asculta Andrew Hill cântând solo e ca și cum aș asculta pe cineva gândind exact în acel moment. Sunt adevărați maeștri ai improvizației și sunt radicali tocmai datorită abordării lor mai libere. E suficient să observi cum cântă Abdullah Ibrahim în grupurile Ekaya sau în duete sale sau cum cântă Paul Bley cu Sonny Rollins (*Sonny meets Hawk*, 1963) sau în trioul lui Jimmy Giuffrè (1961 & 1990) sau cu John Surman în cvartetul *Fragments* (1986). Trebuie să asculți cu atenție cum cântă Duke Ellington la pian în Orchestra sa, dar și în cvartetul cu John Coltrane. Același lucru este valabil pentru Andrew Hill sau Keith Jarrett, cântând în diferite grupuri. Aș vrea să enunț o axiomă aici: dacă nu toți marii pianisti de jazz sunt și mari pianisti solo, toți marii pianisti de solo sunt pianisti extraordinari în contexte de grup.

Muzica mea pentru pian solo este profund influențată de experiența de a cânta în grup. Mă refer la diversele ansambluri cu care am cântat de-a lungul anilor, cu muzicieni precum Alex Harding, John Hebert, Bob Stewart, Evan Parker, Gerald

Cleaver, Abraham Burton, Sam Newsome, Reggie Nicholson, Eric McPherson, Nasheet Waits, Brad Jones, Tony Malaby, Louis Sclavis, Ralph Alessi, Jorge Sylvester, John Surman și, mai ales, Mat Maneri. Sunt, cu toții, adevărați virtuozii ai improvizației în jazzul contemporan și prin ei am învățat lecții de neprețuit. Prin ei am înțeles cum funcționează grupurile în jazz, cum poți crea în interiorul lor, am învățat indirect despre ce înseamnă să cânti solo și tot ei m-au ajutat să ajung la o înțelegere mai profundă a maeștrilor din jazz. Să înțeleg, de exemplu, ce a vrut Roscoe Mitchell să spună prin „*irrational phrasing*” sau ce numea Paul Bley cu sintagma „*erasure phrases*” atunci când vorbea despre muzica lui Ornette – în fond, ce sunt toate acestea dacă nu modalități prin care spargi felul în care „trebuie” să cânti într-un anumit context?

Atunci când vorbești despre pianul solo în jazz vorbești neapărat și despre un anumit *sound*, o anumită amprentă. Pentru că poți, după doar câteva sunete, să-i identifice pe toți marii pianisti: Duke, Monk, Bley, Jarrett, Andrew Hill, Randy Weston. Ei au fiecare o amprentă inconfundabilă. Este vechea poveste cu Lester Young care îi spune lui Fletcher Henderson, leader-ul orchestrei în care cânta, și care era nemulțumit de el: „Acesta este *sound*-ul meu”. Când ascultăm muzică, noi nu ascultăm toate cunoștințele complexe pe care aceasta le conține, ci experimentăm și suntem captivați de un anumit *sound*, de felul în care sună ceva sau cineva. Toți marii muzicieni de jazz au un *sound* individual, care este doar al lor. Din ce e făcut? Nu prea știm, pentru că nu are legătură cu instrumentul. Acesta este misterul despre care vorbesc când mă refer la toți acești maeștri.

Contrabasistul Gary Peacock spune despre Paul Bley: „Întotdeauna când el începea să cânte simțeam ceva ce nu pot numi altfel decât „*invitație*”. Ca și cum ai urca treptele unei case și cineva ți-ar deschide ușa și te-ar invita înăuntru cu

căldură. Cred că are legătură cu felul în care apăsa clapele. Același lucru l-am experimentat și cu Keith [Jarrett]...”

Să ai propriul tău *sound* este cu adevărat o invenție a jazz-ului, spre deosebire de muzica clasică care este dominată de o anume standardizare și uniformizare din acest punct de vedere.

\*\*\*

*Ways of Disappearing* a fost înregistrat în Sala Barocă a Muzeului de Artă din Timișoara<sup>3</sup>, pe un minunat pian Bösendorfer Concert Grand 280vc. Sunetul pianului și reverbul natural al sălii baroce au influențat desigur muzica. Prima piesă, *The heart of what does exist*, cu ale ei urme de pointillism à la Morton Feldman este de fapt modul meu de a descoperi pianul și impresionanta acustică din Sala Barocă. Este prima piesă din sesiunea de înregistrări și vorbește despre estetica jazz-ului – „first take/ prima înregistrare” este cea mai bună (din nou în opoziție cu etosul muzicii clasice). O piesă precum *Remorse* pornește de la trei motive simple, aparținând unor registre diferite și cu contururi diferite, care se dezvoltă într-un dialog liber cu o finalitate eminentemente afectivă. *Owners of silence* este alertă, dar e circumscrisă de limitele motivelor pe care le tratează și de provocarea de a nu le pierde. *Jalisco* și fratele ei mai mic, *Guerro*, abordează ideea specifică bebop-ului de a cânta o linie melodică prin diferite centre tonale (totul condimentat cu un pic de blues). *My Blues*, al cărui titlu este doar o sugestie, pentru că așa cum știm blues-ul poate îmbrăca o infinită paletă de forme și emoții. *Albert's Love Theme* și *From the Other Side*, prima dintre ele aparținându-i uneia dintre compozitoarele mele preferate, Annette Peacock, sunt, de fapt, exerciții pe marginea tăcerii și a ideii de a cânta cât mai lent posibil.

3. Înregistrarea a avut loc cu sprijinul Jazz Updates, inginer de sunet Uțu Pascu, și a fost mixată și masterizată de Mike Marciano la Systems Two Studio în New York.

## Jazz la intersecția cu alte arte

Unele dintre elementele care fac parte din procesul meu de creație sunt mai curând abstracte și vin din diferite arte și practici artistice. De exemplu, m-au influențat opera și ideile vizionarului regizor de teatru Robert Wilson. El a lucrat cu marele trompetist de jazz Don Cherry și a folosit muzica solo a lui Keith Jarrett în spectacolele sale. Unele dintre ideile lui despre formalism și mișcările lente duse la extrem mi-au influențat gândirea muzicală. Sau marele regizor rus Andrei Tarkovsky, care vorbește despre muzică drept „singura artă care nu are legătură cu realitatea, cea mai imaterială. Și totuși, printr-un miracol parcă, îți ajunge la inimă”. Mă simt apropiat și inspirat de marii fotografi de la mijlocul secolului XX, oameni precum Robert Frank, Ernst Haas sau Sarah Moon. În spatele artei lor pline de vitalitate se află o latură abstractă, cu trimiteri la celelalte arte și care este, cu toate acestea, foarte emoționantă. Sau poeta argentiniană din anii 60' Alejandra Pizarnik, în a cărei operă limbajul este atacat și manipulat din toate unghiurile doar pentru a ni se dezvălui cu totul altfel.

Robert Wilson spune „Limbajul este o limită a imaginației” și, într-adevăr, toate marile arte codifică un limbaj complex, iar jazzul nu face excepție, fiind una dintre cele mai elocvente în acest sens. Dar ceea ce mă interesează pe mine este cum reușesc artiștii să spargă codurile limbajului pentru a expune, a înfățișa diferite moduri de a înțelege și de a crea practici artistice. Acesta este motivul pentru care mă simt apropiat de muzica lui Ellington, Bley, Andrew Hill și a altora.

Cred că nu există limite în felul în care poți să te exprimi. Dacă ideea de structură poate fi deprinsă și învățată, libertatea este mai mult un instinct. Tensiunea dintre cele două este cea care face muzica improvizată atât de incitantă pentru mine, mai ales atunci când improvizez solo.



Lucian Ban, *City of Asylum* - mai 2022 • foto: David Roth

E un voiaj de permanente descoperiri și în el nu există oprire.

Brooklyn, martie 2022

[www.lucianban.com](http://www.lucianban.com)



Acest eseu a apărut în limba flamandă pe platforma belgiană de jazz [www.jazzhalo.be](http://www.jazzhalo.be), în traducerea lui Vlad Ionescu, și va apărea în limba engleză în revista americană *Jazz Times* (ediția iulie-august). Varianta în limba română a fost tradusă pentru *Scena.ro* de Anca Papana și Maria Ghiurțu.

# Un atelier de restaurări teatrale (1)



Visul unei nopți de vară • foto: Arhiva Teatrul de Comedie

Ideea unui asemenea demers s-a născut cumva firesc, la sugestia unor prieteni, în vreme ce lucram la corecturile și redactarea finală a celui de-al treilea volum din *Teatrul în diorame. Discursul criticii teatrale în comunism*. În formule diferite, ei remarcaseră faptul că, în cazul fiecărei etape investigate acolo, ultimul capitol se apleca asupra felului în care cronicile de întâmpinare și sintezele tematice restituie peste decenii, voluntar-involuntar, nu doar informații asupra felului în care arăta spectacolul, ori asupra intențiilor de semnificație ale realizatorilor lui, ci și asupra atmosferei, felului în care spectacolul a fost receptat și, în cazurile fericite, asupra felului în care el se înscrie pe harta națională și internațională a mișcării teatrale din epocă. Unora, aceste capitole le-au stârnit atât de tare interesul încât m-au îndemnat, nu o dată, să pornesc o cercetare de sine stătătoare, menită să recupereze, pe cât se poate, câteva „spectacole din cuvinte”, care s-ar putea astfel întoarce către cititorii de azi, fie ei oameni de teatru, universitari, studenți sau simplii iubitori de teatru din toate generațiile. La început, propunerea mi s-a părut a avea puțini sorți de izbândă, mai

ales dacă ținem seama de prejudecata editorilor cu privire la distribuția cărților cu teme sau subiecte legate de teatru, o nișă, spun ei, greu vandabilă. O clipă mai târziu, însă, mi-am amintit că, de fapt, niciodată acest argument de marketing (unul extrem de superficial din punctul meu de vedere, câtă vreme el ascunde de fapt lenea sau neștiința de a construi publicuri, deci de a face cu adevărat marketing cultural) nu m-a oprit din drum. Cărțile mai întâi se nasc și abia apoi devin o marfă pentru distribuitorii lor ipotetici – oricare vor fii fiind, dacă vor fi fiind, aceștia.

Un alt argument care a venit să slujească ideea unei cărți de felul acesta a fost nașterea și dezvoltarea, în ultimii ani, a excepționalului proiect *Dicționarul Multimedia al Teatrului Românesc*, inițiat de către Cristina Modreanu și colaboratorii ei, printre care mă număr. Lucrul aplicat la fișele și articolele de dicționar, ca și entuziastul ecou pe care edițiile sale succesive l-au avut în rândul publicului, mi-au întărit convingerea că acest proces de cercetare, selecție și activare a patrimoniului teatral ar putea fi augmentat și cu alte demersuri complementare: între ele, lucrări

de cercetare care să recupereze și să dezvolte metodic, în profunzime, discursul critic și, atunci când e cazul, pe cel auctorial, punându-le să lucreze în beneficiul unei imagini multidimensionate a spectacolelor eveniment dintr-o epocă sau alta. Atunci când mă refer la multidimensionalitate am în vedere integrarea contextuală – socială, politică, estetică și chiar etică – a operei în peisajul specific în care aceasta a fost creată.

În acest sens, unele dintre capitolele și subcapitolele pe care le are în vedere *Atelierul de restaurări* sunt menite să introducă, să dezvolte și să completeze unele dintre posibilele articole ale DMTR, profitând de faptul că, de această dată, e vorba despre spectacole create în intervalul 1990-2000, în raport cu care experiența mea spectatorială a fost una directă: chiar dacă în prima parte a intervalului, din rațiuni de etică profesională nu am putut scrie atunci despre ele (lucrând în teatru ori la Ministerul Culturii), de cele mai multe ori le-am păstrat o amintire vie care a preluat, inevitabil, și o parte greu cuantificabilă din reacția publicului și a presei. Desigur, acest avantaj s-ar putea răsturna, involuntar, în reversul său: atât selecția, cât și perspectiva, la decenii distanță, asupra importanței și valorii lor pot fi acuzate de subiectivitate. Aceasta e pricina pentru care am încercat, în fiecare caz, să urmăresc conjuncția dintre contextul politic și estetic al momentului și reacția critică, intervenind, atunci când mi s-a părut nu doar legitim, ci și necesar, cu considerații proprii, inclusiv legate de o anecdotică particulară, ori derivate din participarea personală la procesul de elaborare al operei, ori din simpla reacție de spectator.

Studiile pe care mi le-am propus se doresc mai mult decât microantologii ale unor cronici dramatice de întâmpinare: fără pretenții de exhaustivitate, ele își propun, totuși, să recompună nu doar spectacolele ca atare, ci și climatul în care

ele au apărut, re poziționându-le, atunci când e cazul, în raport cu canonul esteticii teatrale coagulate până la 1989, ori semnalând mugurii unor noi direcții. Pe de altă parte, ele dezvoltă, așa cum vom vedea, o metodologie de reconstrucție deja propusă în volumul al doilea al *Teatrului în diorame*, fără a avea pretenții ultimative cu privire la metoda ca atare; ci doar propunând-o ca pe una utilă.

\*

Pe de altă parte, prin fire nevăzute, perioada de documentare pentru această carte a ajuns să se intersecteze la un moment dat cu nevoia de a revizita critic anumite idei pe care le formulasem cu două decenii înainte, în unele eseuri din volumul *Modelul teatral românesc* (2001), și care, inevitabil, îmi aruncă umbra prelungă și asupra selecției de spectacole pe care o propun aici. În fapt, perioada în care s-a coagulat materialul critic și teoretic din acea carte, născută în pragul dintre milenii, coincide aproape fără rest cu cea în care au fost create spectacolele reconstituite în *Atelier*; cum însă nu am publicat în acel interval (și nici ulterior) o culegere de cronici, ipotezele mele de atunci, în bună parte confirmate, nu pot fi intersectate direct decât rareori prin intermediul unor analize personale la cald (cum nu aveam computer, bună parte din cronici zac uitate, ascunse prin presa vremii). Mai mult decât atât, la recitare, unele din exemplele de creații teatrale de care m-am folosit acolo pentru exemplificarea modelului, ori pentru a încerca „să zăresc” mugurii unor direcții alternative în raport cu el, mi se par azi cumva nepotrivite – ori prea optimiste, ori cerând cu obstinație nuanțări.

Pe de altă parte, *Modelul teatral românesc* rămâne, din punctul meu de vedere, un moment determinant, esențial, pentru întregul meu parcurs de cercetător și critic de teatru. El schițează formula predilectă de organizare estetică și comunicațională a spectacolelor calificate de critică drept evenimente de vârf, o formulă

sintetizată ca de jumătate de secol și care a continuat încă decenii la rând să fie considerată *adevăratul teatru, teatrul de artă, ori teatrul cu T*. Caracteristicile sale cele mai importante sunt date de „corelarea, în retorica discursului scenic, a cel puțin trei momente spectaculare de bază: metafora de deschidere, cea de culminație și cea de final. (Am putea numi acest tip de structură structura silogistică)”. Dar și „preponderența, din rațiuni ritmice, a imaginii metaforă, cu valoare de predicat și/sau de eveniment față de materialul vorbit”<sup>1</sup>. O altă particularitate e dată, nu de puține ori, de dimensiunea intertextuală, interculturală, cu fundament meta-teatral a viziunii regizorale (uzând de intersecții cu alte texte literare decât cel original, de citări și auto-citări vizuale și sonore etc.). Prelunga rezistență a acestui model, ce împinsese dramaturgia nouă, românească și străină, aproape dincolo de marginea mediului teatral, muzeificând și comercializând turistic (în sensul de „producție de export festivalier”, cum o califică un critic al epocii<sup>2</sup>), comunicarea cu spectatorul nu părea, în deceniul 1990-2000 să fi fost sesizată de breasla artiștilor, nici să fi deranjat esențial breasla criticilor, iar volumul de eseuri se voia un semnal de alarmă atât din punct de vedere critic, cât și aplicativ. Mai mult decât atât, el atrăgea atenția asupra unui tip de relație nesănătoasă cu publicurile: cea de auto-ghetoizare a discursului teatral, care cerea imperativ un public pregătit să urmărească și să interpreteze vobletele asociative ale regiei, creând astfel, involuntar, un efect dublu: de captivitate a publicurilor „culte”, pregătite pentru aventurile intelectuale și culturale propuse, și un refuz cumva înspăimântat al altor generații și pătri de publicuri potențiale. Înțelegeam prin *publicuri captive*...

1. *Miruna Runcan, Modelul teatral românesc, București, UNITEXT, 2000, p. 102.*

2. *Vezi Alice Georgescu, „Ce se cere la export”, Teatrul azi, nr. 11, 1993.*



Trilogia • foto: Arhiva TNB

Mai întâi de toate, [publicuri] captive ale unui model cultural hemoragic, care dă măsurarea unei foarte grave crize de identitate nu numai în raporturile reflexive foarte teatru-sală, ci chiar interpersonale, «civile». Mai apoi, captive ale unei autonomii a esteticului care, în câmp teatral, se suprapune aproape total pe definiția interbelică a teatralizării teatrului: opera este autoreferențială, ea propune o lume independentă care concurează și esențializează, cu mesaje polimorfe, lumea realului – o reflectă, dar o și refractă: teatrul vorbind, în ultimă instanță, despre nimic altceva decât despre condiția însăși a teatrului. Orice tip de experiență estetică este, în emisie, «la producător», una de mărturisire a sinelui egal cu opera, și ea se legitimează ca «stil» (...) Ambii termeni ai ecuației [artiști și spectatori] le sunt captivi, într-o coplesitoare proporție, în acest glob de cristal care conservă azi consumismul exact în măsura în care, la 1900, definiția i se opunea. E vorba însă, desigur, de alte tipuri de consumism, fiindcă și necesitățile de consum s-au modificat radical. Aș zice însă, cu riscul de a fi acuzată de tezism ideologic, că teatrului i se potrivește mai puțin ca oricărei alte forme de expresie artistică autoreferențialitatea, ca și autonomia reală a esteticului.<sup>3</sup>

Desigur, dialectica relației dintre modelul teatral despre care vorbeam și caracterul captiv al publicurilor, care începea deja să se manifeste – o relație nu în mică măsură clasică, dar asta e

3. *Ibidem, p. 127.*

## ENG

Scena.ro publishes a fragment from the upcoming book, “Theatrical Restoration Workshop” by critic and theater historian Miruna Runcan. The author writes that this is a project that came as an idea while working on her former project, “Theater In Dioramas. The Discourse Of Theatrical Criticism In Communism”. The new book aims to recover, as much as possible, shows of the past, by describing them through words for the benefit of today’s readers, be they theater people, academics, students, or just theater lovers of all generations.





Phaedra • foto: Arhiva TNCMS

o discuție pe care în 2000 n-o puteam încă circumscrie -, transpare și în discursurile criticii, mai ales în cazul criticii hermeneutice din epocă, și chiar de după primul deceniu post-comunist, inclusiv în cronicile și eseurile pe care le semnam eu înșămi. Un fenomen însă mult mai interesant, azi, e, din punctul meu de vedere, prelunga coalizare a criticii de întâmpinare întru apărarea și protejarea modelului unic și în deceniile următoare, în condițiile în care, pe cale naturală, acesta a început să fie din ce în ce mai vizibil interogat și concurat de alte modele alternative de a face teatru.

O copleșitoare parte dintre spectacolele selectate în proiectatul *Atelier de restaurări* aparține, vezi bine, universului de definire și funcționare a „modelului unic”: succesul binemeritat al acestor producții, în țară dar și în afara ei, nu neagă tezele expuse în cartea mea din 2000 ci, de fapt, exact acest succes a hrănit ideile coagulate în ea; cum nici respectul și admirația mea pentru ele nu m-ar fi putut face nici atunci, nici acum, după 30 de ani, să supun produsele „modelului unic” unui atac negaționist. Critica pe care mi-o doream era una concentrată pe fenomene, nu pe cazuri particulare – cu atât mai mult cu cât spectacolele eveniment, de la vârful vieții teatrale, erau și sunt și azi contrabalansate de o enormă masă de teatru ieftin, prăfos, „de serviciu”, ori pur și simplu „de consum” imediat.



Adunarea păsărilor • foto: Arhiva Teatrul Tândărică

Și atunci, și acum, perspectiva mea critică nu-și propune/a demolarea unui tip de estetică ce s-a dovedit eficient și și-a câștigat fără intervenții exterioare, normative, celebritatea. Și atunci, dar și acum, fundamentul pe care mi-am elaborat poziția critică a rămas același: într-o cultură sănătoasă, viața teatrală, cuprinzând atât artiștii cât și publicurile, are nevoie de un spațiu suficient de respirație pentru a favoriza formule și modele de expresie diverse, cu adresabilități și funcții la rândul lor diverse, care să conserve, în principal, nu prestigiile și celebritățile zilei, ci practica unei comunicări dintre teatru și publicurile sale vii, de categorii sociale și vârste diferite.

Elaborate în salturi, pe parcursul celui dintâi deceniu de după căderea regimului, eseurile din *Modelul teatral...* s-au născut la încrucișarea drumului dintre cercetarea mea doctorală dedicată reateatralizării (publicată abia trei ani mai târziu) și clocotul „tranziției” unei României năucite de schimbarea politică, economică și socială care o luase cumva pe nepregătite.

Spre deosebire de unele pulsiuni interogative – și acelea puține și în bună parte încărcate de un (explicabil) anticomunism declarativ – care au traversat cinematografia anilor 90, teatrul românesc n-a părut deloc interesat să chestioneze istoria recentă, nici tumultuoasa schimbare de regim. Paradoxal, în viața teatrală a epocii, singurul motiv major de neliniști a fost dat de fluctuațiile inevitabile ale finanțărilor și, uneori, de intervențiile politicului la nivel managerial: altminteri, câmpul vieții artistice și-a conservat cu încăpățănare și structurile, și formele de producție, și estetica, cele mai strălucite spectacole fiind, aproape fără excepție, bazate pe texte clasice sau pe adaptări din marea literatură universală. Selecția acestei prime etape de *restaurări* vine să depună mărturie în acest sens.

Clocotul social, politic și administrativ al primului deceniu de după evenimentele din decembrie 1989, dar și exasperanta lentă a reacției teatrale se simt, în schimb, în tonul polemic al unei bune părți din textele *Modelului teatral românesc*, chiar dacă diagnozele de acolo s-au dovedit în continuare valide, ba chiar anunțau o schimbare de paradigmă ce n-a întârziat să apară. „Modelul unic”, instituțional și estetic (al teatrului de repertoriu de tip Național și al spectacolului metaforă), a început să fie, după 2000, dacă nu negat, atunci măcar interogat, scuturat, completat și chiar concurat de alte formule de comunicare, bazate pe alte sisteme de producție și pe alte ținte funcționale, ce au atras inevitabil alte răspunsuri estetice.

Însă mugurii acestor schimbări se coagulară deja, chiar dacă ei nu erau detectați cu pregnanța pe care-ar fi meritat-o în textele cărții din 2001. *Atelierul de restaurări* va încerca, la final, să corecteze pe cât se poate această involuntară nedreptate, deschizând ferestre către alte perspective.

Fragment din volumul *Atelier de restaurări teatrale*, în curs de elaborare  
Continuare în numărul următor