

UNIVERSITATEA DE ARTE „GEORGE ENESCU”, IAŞI  
FACULTATEA DE TEATRU

CENTRU DE CERCETARE „ARTA TEATRULUI – STUDIU ȘI CREAȚIE”

**COLOCVII TEATRALE**  
NR. 14 / 2012

EDITURA „ARTES”, IAŞI

## COLOCVII TEATRALE

---

**Colectivul de redacție:**

Conf. univ. dr. Anca-Doina Ciobotaru  
Redactor coordonator - UAGE Iași

Prof. univ. dr. Bogdan Ulmu  
Redactor - UAGE Iași

Asist. univ. dr. Ioana Petcu  
Secretar de redacție - UAGE Iași

Asist. univ. drd. Ioana Bujoreanu  
Redactor / tehnoredactare – UAGE

Dr. Irina Dabija  
Redactor traducător autorizat extern

Drd. Tamara Constantinescu  
Redactor

Carmen Antochi  
Tehnoredactare și tipărire - Editura „Artes”

**Membri externi:**

Matei Vișniec - RFI - Franța  
Azeeva Irina - Institutul de Teatru de Stat din Yaroslav - Rusia  
Boris Vlatcheslav - Institutul de Teatru de Stat din Yaroslav - Rusia

**Comitetul de referenți:**

Dr. Oprea Ștefan – critic de teatru  
Prof. univ. dr. Constantin Păiu – critic de teatru  
Prof. univ dr. Anca Maria Rusu  
Prof. univ. dr. Coșeru Emilian  
Lector. univ. dr. Olesia Mihai

**Revista „Colocvii teatrale” este acreditată CNCS în categoria B**

Editura „Artes”, Iași  
2012  
Colocvii teatrale (Online) = ISSN 2285 – 5912  
ISSN-L 1584 – 4927  
Site-ul revistei: <http://www.artes-iasi.ro/colocvii/>

Coperta revistei: *Arlechin*, de Liviu Suhar

**Notă:** Corecțura și conținutul textelor sunt asumate de autorii materialelor publicate.  
Drepturile de autor au fost cedate revistei „Colocvii teatrale”.

# EVENIMENT



## LAUDATIO

**ULMU, Bogdan\***

Domini Andrei Șerban

Universitatea de Arte „G. Enescu” din Iași are privilegiul de-a primi în rîndurile corpului său profesoral pe maestrul Andrei Șerban. Este o onoare, pentru noi, să rostим, azi, un laudatio: cu-afît mai mult cu cît eroul său s-a consacrat, în timp, ca unul dintre cei mai interesanți artiști și pedagogi ai lumii.

Pe de altă parte, sarcina încredințată este pîndită de riscul redundanței: poți să mai spui, cu cuvinte și sentimente proaspete, că un mare creator este... mare? Și căutarea formulelor poți să faci fără teama de reacția celui omagiat care, nonconformist și necruțător, poate considera omagiul deja-vu-ist?

Dar ne asumăm riscul, subordonîndu-l, prin dimensiuni, emoției aferente acestei zile importante pentru noi, oamenii de teatru ieșeni, profesorii Universității de Arte „G. Enescu”.

Andrei Șerban a avut un destin spectaculos, precum al multor personalități artistice celebre: născut la București pe 21 iunie 1943, din tată ardelean și mamă grecoaică (Elpis – adică Speranță, sonorizează, cald-promițător, numele mamei!) și-a descoperit pasiunea pentru teatru încă din vremea liceului; admis la actorie și transferat la regie (la clasa lui Radu Penciulescu) a debutat devreme, în perioada studenției, montînd la teatrele Nottara, Bulandra, Tăndărică, Tineretului (Piatra Neamț) și Teatrul Mic; a călătorit cu spectacole studențești la Zagreb și Wroclav, a plecat la Paris cu o bursă acordată de Guvernul francez, a ținut primul workshop internațional în Suedia, apoi ajunge în America cu o altă bursă, oferită de Fundația Ford. În același an este chemat de Peter Brook la Centrul Internațional de Cercetări Teatrale de la Paris, unde activează timp de un an.

1971: începutul unei vieți noi, într-o lume nouă; acomodare nu lipsită de incertitudini; dar e și începutul unui lung sir de montări pe meridianele globului, spectacole realizate în 39 de țări; numim – selectiv – America, Finlanda, Franța, Iran, Bali, Japonia, Brazilia, Regatul Unit, Elveția, Olanda, Spania, Canada, Italia, Germania, Grecia, Portugalia, Ungaria și.a. De la teatru dramatic, cunoscînd fascinația teatrului de păpuși, ajunge la musical și operă. Titlurile spectacolelor sunt, de cele mai multe ori, impresionante: *Măsură pentru măsură*, *Medeea*, *Electra*, *Opera de trei parale*, *Livada cu vișini*, *Maestrul și Margareta*, *O, ce zile frumoase!*, *Pescarușul*, *Evgheni Onegin*, *Flautul fermecat*, *Traviata*, *Nunta lui Figaro*, *Trei surori*, *Unchiul Vanea*, *Aida*, *Trubadurul*, *Turandot*, *Norma*, *Fidelio*, *Avarul*, *Cneazul Igor*, *Rigoletto*, *Otello*, *Oedipe*, *Îmblînzirea scorpiei*, *Neguțătorul din Veneția*, *Hamlet*, *Richard al III-lea*, *Peer Gynt*, *Pericles*, *Faust* și multe altele.

A condus workshopuri în toată lumea. I s-au dedicat cărți și studii serioase. Plus emisiuni tv, la canale prestigioase. A predat la universități celebre (printre multe altele, a condus catedra de teatru de la Columbia University, a fost/este profesor la celebre instituții de învățămînt superior din New York, Paris, Stockholm, Tokio, San Diego, San Francisco și.a.). A obținut multe premii naționale și internaționale.

A ținut iubitorii teatrului în permanentă așteptare, căutînd mereu forme noi, drumuri nebătătorite, idei regizorale moderne, ingenioase, nu o dată riscante. Viața sa, după cum mărturisește în *O biografie*, a stat suspendată între două lumi: România și America, Teatrul și Opera, Regia și Pedagogia. Familia? De multe ori, trecea pe locul doi. Ca-n multe cazuri ilustre.

---

\* Profesor universitar doctor la Facultatea de Teatru de la Universitatea „George Enescu”, Iași

## COLOCVII TEATRALE

---

Vrem să precizăm că cel pe care-l aplaudăm astăzi înfara scenei, fără să aşteptăm căderea cortinei, s-a format și afirmat într-o perioadă de strălucire a artei scenice românești: deceniul săpte al secolului trecut trăia schimbarea unei mentalități artistice, modernizarea mizanscenelor, îmbogățirea repertoriului, deschiderea receptării publicului și a teatrologilor. Acum Esrig realizează *Troilus și Cresida*, ori *Nepotul lui Rameau*; Ciulei oferă *Opera de trei parale, Moartea lui Danton, Leonce și Lena*; Pintilie creează minunatele *Livada cu vișini și D-ale carnavalului*; Giurchescu propune *Rinocerii și Ucigaș fără simbrie*; Cernescu face un foarte bun *Hamlet*; Penciulescu scoate *Tango* și se apucă de *Lear*; Valeriu Moisescu mixează Cargiale, cu Ionescu; Crin Teodorescu montează *Victimele datoriei*; se afirmă generația de tineri regizori care au ceva de spus și o spun – Aureliu Manea, Anca Ovanez, Cătălina Buzoianu, Alexa Visarion, Petrică Ionescu, Alexandru Colpacci, Dan Micu, Ivan Helmer ș.a. Până la *Revizorul* lui Pintilie, mișcarea noastră teatrală trăiește un moment incredibil de prolific, talentele explodând pe întreaga hartă artistică a țării.

Și Andrei Șerban este contaminat de bucuria căutării și a descoperirii, realizând *Ubu, Omul care s-a transformat în ciine, Noaptea încurcăturilor, Omul cel bun din Seciuan, Iulius Cezar, Iona* și cîteva montări ingenioase la teatrul tv. Plecarea lui din țară coincide cu temperarea avîntului teatral național. Coincidență? Consecință? Premoniție? Întîmplare? Nu mai are importanță...

În 1990, în România - anul multor vise naive, este rechemat în țară de Andrei Pleșu și numit directorul Teatrului Național din București. Părea un reînceput promițător: regizorul - director scutură de praf trupa, introduce-n circuit național autori necunoscuți aici, descoperă noi spații de joc în subsolurile instituției, angajează mulți tineri și pensionează o parte din rutinați. Montează aici unul dintre cele mai importante spectacole românești din toate timpurile, *Trilogia Antică*. Apoi, *Cine are nevoie de teatru?, Audiția, Noaptea regilor, Livada cu vișini*.

Dar, așa cum știm, totul are un sfîrșit: în urma unor cabale, este nevoit să părăsească prima sa țară și prima ei scenă, în 1993, cu un gust amar.

Din fericire, revine peste ani, realizând mai multe spectacole valoroase pe scenele din Capitală și din țară – *Purificare, Pescărușul, Unchiul Vanea, Regele Lear, Hedda Gabler, Ivanov, Strigăte și șoapte, Spovedanie la Tanacu* ș.a. A doua reîntoarcere sperăm să fie de lungă durată, spre dinamizarea mișcării teatrale naționale. De altfel, așa cum declara recent, într-un interviu, Andrei Șerban „rămîn(e) un creator român și cînd pun(e) în scenă la Metropolitan, la Covent Garden sau Comedia Franceză”.

În paralel cu spectacolele realizate în țară, marele om de teatru a creat Academia itinerantă, instituție inedită-n peisaj mioritic (și nu numai!), care „a reușit să creeze un climat de încredere, iar tinerii artiști se întîlnesc ca să caute împreună ceva diferit de tot ce au știut pînă atunci” (am citat din același interviu apărut, recent, în revista 22).

Căutarea aceasta nu e numai a tinerilor actori: este și prelungirea infatigabilei sale dorințe de inedit; căci Andrei Șerban a disprețuit, aproape cinci decenii, locurile comune; plăcileală („Diavolul în teatru se numește plăcileală” – sună unul dintre citatele sale preferate); previzibilul; așa-zisa artă politică („Teatrul care se declară politic devine la fel de minciinos ca și subiectul pe care-l demască”; cei care-am trăit Cîntarea României, știm bine câtă energie și umilință consumam în „festivalul muncii și creației libere”!); s-a luptat cu minima rezistență; cu soluțiile simpliste (fac acum o comparație cu marele Eugenio Barba care a rostit una dintre cele mai minunate „rugăciuni” pe care le poate gîndi un creator: „Doamne, dă-mi puterea să aleg mereu, în viață, drumurile cele mai dificile!”. Barba s-a rugat, de bună seamă, și-n numele ilustrului nostru compatriot).

A atacat violent montările în care rolul regizorului se rezuma la a alcătui distribuții. N-a fost amabil cu actorii care apelau la „sertărașe”, cu dramaturgii fără idei, cu managerii învechiți sau criticii superficiali.

## COLOCVII TEATRALE

---

După premiera clujeană a *Hedde Gabler*, un cronicar încerca să-l definească pe sărbătoritul nostru de azi: „E incapabil să nu te atingă. Dacă nu îți dă extaz, atunci sigur te enervează la culme. Dacă nu te deprimă organic, atunci sigur te fascinează.../.../ Începi să iei decizii personale care tot aşteaptă la coadă, prăfuite. Cert e că orice text ar lucra, reușește să scobească în răni doar pentru a le obloji mai apoi (sau invers), într-un spirit al paradoxului perfect uman” (Paul Boca, site artactmagazine.ro).

Incomozii de geniu sfîrșesc, din fericire, prin a fi, elogiați: vezi antemergătorii lui, Meyerhold, Ion Sava, Artaud, Ionesco, Beckett, Osborne, Pintilie, Aureliu Manea. Sunt studiați în Universități și onorați cu titlul de *Honoris Causa*.

Cu toate incontestabilele sale succese, Andrei Șerban recunoaște, cu sinceritatea unui artist răsfățat de victorii, că a simțit și gustul „căderilor”: *Fidelio* – la Covent Garden și *Lucia de Lamermoor* la Paris; „eu îmi iubesc căderile!”, mărturisește undeva. Fiindcă-s rare, pesemne...

După o experiență atipică – un Beckett cu o Mizanscenă foarte discretă – observând succesul la critică și public al reprezentăției, se-ntreabă, autoironic, dacă uneori nu-i bine să ai ...puține idei regizorale... Iar despre *Faust* de la Metropolitan povestește că a fost forțat de directorul celebrului teatru să renunțe la unele soluții scenice pe care le iubea. După asemenea experiențe, „depresia poate lua forme clinice”, indiferent dacă modificările îți sunt impuse de Consiliul Culturii și Educației Socialiste, ori de Comitetul director al unei mari instituții de spectacol din America.

Dar Andrei Șerban e călit în lupta cu Cenzura și cu forțele malefice din teatre... Așadar, *the show must go on!*

Desigur, montările sale conțin multe idei regizorale remarcabile; colcăie de imagini, soluții, truviuri memorabile; numai dacă am povestii Trilogia sa am putea scrie o nouă carte. *Unchiul Vanea, Strigăte și șoapte*, ori *Hedda Gabler* (ca să amintesc numai montări realizate-n România) ar putea sta la baza unui curs de regie. Dacă am înregistra repetițiile și cursurile de la Academia itinerantă am putea edita un manual de Arta actorului updatat și plin de sugestii concretizabile. Dacă am antologa interviurile, am putea descoperi o *Ars poetica* demnă de antologia celebră editată de Odette Aslan. Dintre ele, vă cer permisiunea să mai selectez câteva mărturisiri, creațoare de profitabile reflecții: „Avem nevoie acum în teatru de o afirmare, de o recunoaștere a unor valori pozitive.../.../ Să încercăm să ne reconectăm la acele sforți invizibile care te duc spre o altă realitate.../.../ Niciodată nu am vrut să satisfac gustul publicului, ci am încercat să merg împotriva lui. Dar nu ca să-l îndepărtez de teatru, ci ca să-l provoc, să simtă vibrația unei alte realități.../.../ Un artist trebuie să meargă împotriva curențului”...

Dar ca să nu devin la rîndu-mi ...Diavolul (adică să plătăsesc), mă voi limita la a povesti secvența care m-a impresionat cel mai tare dintre cele gîndite de Andrei Șerban: e din *Pescărușul*, finalul montării, povestit chiar de regizor; sfîrșit meta-cehovian de o stranie frumusețe: „...Treplev își distrugă manuscrisul și îl aruncă-n lac, apoi se-mpușcă, dispărînd printre siluetele plutitoare ale paginilor deșirate, albe, în contrast cu suprafața lucioasă, neagră, a apei care îl îngheță”...

Închei scurta mea alocuțiune mulțumindu-i celui omagiat pentru că a fost, este și va fi unul dintre cei mai eficienți ambasadori ai României, pe patru continente. și pentru că ne-a reamintit că „teatrul îți oferă posibilitatea cunoașterii unei alte lumi, fie și pentru un minut”.

Acordarea titlului de Doctor Honoris Causa de către Universitatea de Arte „G. Enescu” regizorului și pedagogului Andrei Șerban este doar cea mai recentă reverență în fața harului său artistic.

### Dialog despre teatru cu Andrei Șerban

Consemnare **BĂLĂIȚĂ, Vasilica**•

Facultatea de Teatru din Iași a găzduit în luna octombrie pe maestrul Andrei Șerban, regizor de teatru și de operă, pedagog în România și peste hotare, într-o întâlnire cu studenții, profesorii și iubitorii teatrului la Sala Studio de la Universitatea de Arte „George Enescu”.

„O relație justă între profesor și student e asemănătoare cu aceea dintre un părinte și copilul său. Când un părinte își iubește copilul îl observă atent, îl studiază ca să-l înțeleagă aşa cum e, ca în cele din urmă să-i dea libertatea să-și ia zborul, să devină el însuși. Știam din educarea propriilor mei băieți, Anthony și Nicolas, că atunci când începeam să aplic *idealuri*, fie ele chiar lăudabile, eram în pericol să le impun tipare ce riscau să contrazică temperamentul și firea lor. Copiii se simțeau neînțeleși pentru că nu-i vedeam aşa cum erau. Avizat, deci, asupra capcanelor în care poți cădea ca educator, am acceptat poziția<sup>1</sup> la Columbia cu condiția să-mi pot continua în paralel cariera profesională”.<sup>2</sup>

Nu am intenția de a ține o miniconferință. Aș vrea să vă cunosc și să avem un dialog. Să văd ce vă interesează. Când vorbești în fața unei adunări ca aceasta poți spune niște lucruri de interes general, dar de fapt fiecare însă este un interes personal care este concret și specific. De aceea, aș vrea să mă refer la ceva ce vă interesează și v-ar putea ajuta, decât să fac un *speech* despre filosofia vieții și a teatrului.

Acum, vreau doar să spun că mă aflu aici, în Iași, la invitația doamnei Beatrice Rancea care este de un an de zile director la Operă. Spectacole care se fac peste tot în România sunt cu ani lumină în urmă față de ceea ce se face acum în lume în operă. Am intenția de a ridica nivelul. Am răspuns cu entuziasm invitației adresată de Beatrice Rancea de a face împreună două proiecte: unul dintre ele este o operă-balet necunoscută, barocă, specială pentru că se extinde nu numai în dans, în muzică, în cântec, dar și în actorie. Din punctul meu de vedere acesta este un spectacol de teatru cu muzică; la fel ca în drama muzicală pe care Wagner în secolul al XIX-lea deja o concepea ca un fel de operă – muzică-teatru în care artele se combină ca să dea expresia unei totalități peste ceea ce ne așteptăm. Vă invit să veniți să-l vedeați. Vom avea niște repetiții generale înainte de premieră și, cei care sunteți interesați, ar trebui să vă înscrieți pe liste nominale.

Al doilea proiect va fi reluarea unei părți a trilogiei mele grecești, spectacol pe care l-am făcut cu mulți ani în urmă la New York, pe care l-am refăcut apoi, când am revenit la Național, după Revoluție. Trilogia aceasta se predă acum în anumite școli din America și România. Se întâmplă des ca studenții să învețe despre ea, fără să o fi văzut. Drept care Beatrice Rancea a avut ideea foarte bună de a oferi acest spectacol și generației voastre. Este unul dintre spectacolele care au schimbat soarta teatrului românesc, un fel de cadou făcut ieșenilor, un lucru foarte important pe care mi l-am asumat. Premiera va fi în jur de 10-13 decembrie. Deci, voi fi un timp îndelungat în Iași.

De ce sunt aici, în mijlocul vostru, în Sala Studio a Facultății de Teatru? Pentru că, fiind profesor, după cum s-a spus, la Columbia University, am un semestru sabatic. Toți profesorii avem dreptul o dată la șase ani la acest timp. Unii dintre colegii mei preferă să meargă să facă vacanțe frumoase în țările calde. Eu, cum sunt neliniștit și mai agitat din fire, mă plăcășesc în vacanțe lungi și atunci prefer să lucrez. Parte din acest timp voi fi în Iași,

• Cadru didactic colaborator la Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași, Facultatea de Teatru

<sup>1</sup> Direcția Școlii de teatru

<sup>2</sup> Andrei Șerban, *O biografie*, Editura Polirom, Iași, 2006, p. 306

## COLOCVII TEATRALE

---

apoi, în decembrie voi pleca la Opera din Paris și voi face un alt spectacol, iar în ianuarie mă voi întoarce să-mi reiau obligațiile școlare, fără o zi de vacanță!

V-am spus asta ca să continui fraza pe care ați citit-o în deschidere. Da, cred că este un lucru esențial acela al relației dintre profesor și student. Nu știu care este situația aici, dar la București, în școlile de teatru, și în mod special la UNATC, - m-am făcut extrem de nepopular spunând asta – dar am spus-o, pentru că este adevărat, nu poate avea loc această relație. De ce? Pentru că un profesor abia apucă să cunoască numele studenților în timpul unui an. Un profesor nu se poate ocupa de un student purtând grija unui părinte față de copil pentru că studenții sunt mult prea mulți și profesorii sunt ocupati cu alte activități, grija lor pentru tineri devenind minimă. Și din cauza aceasta, trebuie să spun de la început, nivelul școlii de teatru a scăzut foarte mult din timpul în care erau eu student. Vă puteți închipui? Am dat examen la Teatru la vîrstă de 18 ani și nu știam ce vreau să fac, habar nu aveam, dar știam un singur lucru: Că nu voiam nimic altceva decât să fiu în teatru. Nu știam ce anume vreau să fiu, nu știam de ce vreau să fiu, dar aveam această chemare, această urgență totală, că trebuie să trăiesc în teatru și că nimic altceva nu pot să fac. În anul în care am dat eu examen, nu exista secție de regie. Cred că aş fi dat la regie, deși nu prea știam eu ce e aceea regie. Așa că, am dat la actorie. Erau, cred, aproape de 1000 de candidați pe 30 de locuri. Infernal de greu. Tatăl meu a fost împotriva. A spus: „Te duci să dai la teatru? Dar de unde știi dacă ai talent, dacă vei fi acceptat și dacă nu vei fi acceptat, ce vei face? ” În plus, era și problema aceea pe vremuri, că la băieți, dacă picai examenul de admitere la facultate, erai obligat să mergi pentru doi ani la armată.

„Bun, i-am spus neconvins tatălui meu, îți promit, încerc la teatru, iar dacă nu reușesc mă duc să dau ... la filologie”.

Acolo se dădea examenul două săptămâni mai târziu. Cred că aş fi avut mai multe șanse să intru, dar îmi lipsea cu desăvârșire orice de tragere de inimă.

Am dat la teatru, am trecut de toate probele, am ajuns la proba finală cu o comisie monumentală: Costache Antoniu, Ion Fîntășteanu, Radu Beligan, Moni Ghelerter, Alexandru Finți, Sanda Manu care era pe vremea aceea o Tânără asistentă... Era o comisie absolut intimidantă. Am dat examen și la lista finală mi-am văzut numele, intrasem. Interesant e că Florian Pitiș a dat și el examen și picase. Eu am intrat. Am avut această baftă colosală dacă pot să-o numesc așa. În același an cu mine a intrat la actorie și actualul critic George Banu. Și în același an a intrat Alexandru Bocăneț. Nu-l ștîi cei mai tineri. A fost în anii '70 (până la cutremur când a murit), cel mai mare regizor de televiziune din România. El a revoluționat Televiziunea Română. Deci, eram actori: George Banu, eu, Alexandru Bocăneț. Trei oameni care nu au continuat niciodată meseria de actor. Cu această comisie „extraordinar de expertă” care ne-a primit pe noi trei și nu l-au primit pe Pitiș. (Râse) Ok... anul următor Pitiș intră, noi trecem în anul II, eram la clasa maestrului Fîntășteanu, asistentă era doamna Sanda Manu. Eu eram în clasă cu Emil Hossu, Repan, Dorel Vișan, Sileanu, Melania Cărje, în fine, mai mulți actori care au făcut o carieră foarte bună.

La sfârșitul anului I mă simțeam deja foarte agitat. Fîntășteanu era generos, dar vedea că nu mă prea descurc, avea cerințe foarte mari de la mine. Mă simțeam din ce în ce mai stângaci, din ce în ce mai nelalocul meu, dar nu știam de ce. Cu toate astea am continuat și, spre norocul meu, când am ajuns în anul III, s-a înființat secția de regie. Radu Penciulescu și cu Mihai Dimiu au fost primii profesori care au preluat secția de regie care fusese întreruptă pentru mulți ani. Deci există generația veche a lui Pintilie, a lui David Esrig care acum au revenit ca profesori. Și eu m-am mutat imediat la secția de regie fiind deja extrem de depresiv pentru că simțeam povara lipsei de talent. Îi vedeam pe ceilalți cât de buni sunt iar eu nu eram la nivelul lor. George Banu a evadat la secția de Dramaturgie - Teatologie, iar Bocăneț a rămas să sufere ca actor până a terminat actoria. Dintr-o dată, din clipa în care am intrat la regie și am devenit elev al lui Penciulescu, de pe-o zi pe alta mă transformam din ultimul care

## COLOCVII TEATRALE

---

se ascundea în culise murind de rușine că nu e bun actor, în elev - vedetă. Ceva în mine a înflorit. Ajunsesem în sfârșit acolo unde trebuia să fiu.

Deci aici e marea întrebare pentru voi, o întrebare despre care poate că vreți să vorbiți dacă aveți curajul de a vorbi despre voi și situația voastră. Toti cei care suntem prezenți în seara aceasta aici suntem îndrăgostiți de teatru. Altfel, nu am fi aici. Întrebarea e dacă suntem la locul potrivit. Să *vreau* este un lucru important. Ce înseamnă să *vreau*? De exemplu, Steve Jobs care, în garajul lui a vrut cu adevărat să descopere, să caute și să ajungă Steve Jobs. A lucrat cu atât de mare voință și concentrare, cu înverșunare și cu atât de mare efort, că a reușit.

Deci, una este dorința și ambiția dementă de a reuși. Si asta nu înseamnă să calci peste cadavre ca să mergi în fața altuia, ci are mai degrabă sensul reușitei în a-ți învăța meseria, profesia, în a dobândii virtuozitate tehnică pe care în muzică un cântăreț o are, un dansator o are pentru că, fără tehnică nu ajungi nicăieri. Dar tehnica un actor nu pare că trebuie să o aibă.

De exemplu, dacă mergi în Hollywood, sunt foarte mulți care nu au nicio școală de teatru. Ajung acolo fete frumoase la 18 ani. Își fac o poză *fancy* la un fotograf, își fac un *resumee* imaginar și îl trimit la tot felul de agenți. Se întâmplă ca unele să aibă noroc să fie chemate și își încep cariera dintr-o dată, chiar dacă sunt *zero*, absolut *zero* la capitolul tehnică. Cât de departe ajung, asta e altă întrebare. Sau cât de mult le ține această faimă temporară și altceva. Silicoanele nu durează. Ideea pe care vreau să o dezvolt este că e foarte complicat de spus ce înseamnă să înveți tehnică ca actor. Ce înseamnă să ai control asupra vocii, asupra trupului, să te dezvolți, să dezvolți capacitatea emoțională, să ai control asupra emoției, să ai control asupra minții, să ai luciditatea când ești pe-o scenă să îți controlezi fiecare gest, fiecare pas și să ai dozajul asupra a ceea ce faci, să fii în control, să fii *master of yourself*.

Deci, ajungând la regie, dintr-o dată m-am simțit bine. Nu mai eram depresiv. Dintr-o dată stăteam altfel pe scaun, zâmbeam, eram încrezător, participam, ajutam pe alții, eram ajutat, eram și făceam parte dintr-o comunitate. Si de acolo a început o carieră care a mers din etapă în etapă până am ajuns în America la vîrstă de 26 de ani.

În România făcusem câteva spectacole ca student cu colegii mei actori. Participaseră la anumite festivaluri internaționale studențești în Europa, unde am luat diverse premii. Sigur că asta m-a ajutat foarte mult. Mi-a dat încredere. Fără încredere e foarte greu la început.

Am fost apoi, în Polonia, unde l-am cunoscut pe Grotovski, ceea ce a însemnat enorm pentru mine. L-am cunoscut la o vîrstă Tânără și am lucrat cu el. Pe de altă parte, lucrasem câteva spectacole pe scena marilor teatre. Eram încă student când Liviu Ciulei, m-a invitat la Bulandra, unde era director, să montez *Iulius Cezar* al lui Shakespeare, în condițiile în care maestrul se oferise să îmi facă decorul. Repet, eu eram un student de 22 de ani. După aceea, am am lucrat la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, care era teatrul cel mai curajos, cel mai de avangardă, în comunism, evident. Era condus de acest mare impresar care a murit între timp, Ion Coman – un om de curaj. La Piatra Neamț era o echipă foarte Tânără, căci toți absolvenții buni mergeau acolo. Așa se face că trupa a dezvoltat o energie comună formidabilă.

Drumul meu spre America a început în timpul unor festivaluri internaționale pe care le conducea directoarea Teatrului La MaMa din New York, Ellen Stewart. Nu mai trăiește acum, dar a fost o pionieră extraordinară a teatrului american de avangardă. O personalitate unică. M-a invitat la New York să lucrez la teatrul La MaMa. A obținut o bursă a unei Fundații Ford, altfel nu se putea călători, era foarte greu să primești un pașaport. Mi-a luat un an jumate să obțin pașaportul. Când în sfârșit am reușit, am plecat pentru trei luni de zile. Aveam o valiză mică pentru că nu mă gândeam că voi rămâne. Nu aveam niciun motiv să

## COLOCVII TEATRALE

---

rămân, fiind un *enfant terrible* al regiei românești, împreună cu Aurel Manea, un regizor și el Tânăr și foarte de avangardă pe vremea aceea. Mi-am spus: „Mă duc pentru trei luni la New York, fac un spectacol la Teatrul La MaMa, văd și eu teatrul american și mă întorc să-mi continuu activitatea în țară, în România, cu tinerii mei actori. Aveam deja o trupă cu care lucram și mă simteam foarte bine.

Dar s-a întâmplat ca după spectacolul de la New York să îl întâlnesc pe Peter Brook... Trebuie să ai și noroc în viață. E imposibil altfel. Să ai vocație e una, să ai talent e una, dar trebuie și o conjunctură în care lucrurile să se întâmple. Eu am avut norocul ca Peter Brook să fie în New York în ziua premierei spectacolului meu La MaMa, să vină să vadă și imediat după spectacol să-mi propună să lucrez cu el la Paris, într-un centru experimental internațional, unde adunase mulți actori tineri din toate colțurile lumii și trei regizori tineri care eram asistenții lui.

Pentru un an de zile am fost în această insulă specială a lui Peter Brook și, izolați în mijlocul Parisului am lucrat într-un mod cu totul diferit decât lucrasem vreodată, decât lucrasem în școală. Am învățat de la acest geniu al teatrului mondial lucruri pe care nu le-aș fi învățat în alte vieți.

Numele impresiei noi îmi deschise să cu totul alte orizonturi decât cele pe care le-am avut vreodată.

În același timp, mă gândeam că e timpul să mă întorc în România. Îmi tot prelungeam viza. Am prelungit-oșapte ani, până mi-am dat seama că nu mă mai întorc. Știam că în România Ceaușescu avuse inspirația lui extraordinară după ce l-a întâlnit pe Mao Tse Tung. Îl văzuse pe Mao Tse cum a făcut revoluția culturală, cum le tăia degetele pianiștilor, cum i-a băgat pe toți artiștii la sapă. A venit din China și a aplicat o cenzură draconică în artă în România. Și atunci mi-am zis: „Are vreun rost să mă sacrific prosteste, să revin și să nu pot face nimic din ce am învățat cu Brook și în America?” Și am hotărât să mă întorc la New York.

Culmea, Radu Beligan, director al Teatrului Național, care îmi promisese că după ce mă întorc în România ca Tânăr regizor, îmi va da o sală studio în care să fac ceea ce tot ce visez, venise și el la Paris în timp ce lucram cu Brook. Mi-a spus: „Andrei, te rog mult, poți să-mi faci această mare favoare să mă chemi o zi să văd și eu ce experimente, ce minunății faceți voi acolo cu Peter Brook?” Și l-am întrebat pe Brook, i-am spus că este un mare actor, că e director al Naționalului bucureștean, nu i-am spus că pe vremea aceea era și membru în Comitetul Central, că intra la Tovarășul Nicolae Ceaușescu oricând voia, că aveau dineuri împreună cu Elena Ceaușescu nu am mai spus-o. Brook nu l-ar fi primit dacă ar fi stiut că de las și ipocrit e marele actor. După ce a asistat, ne-am dus la o cafenea. Beligan s-a uitat în jur să vadă dacă nu e auzit și a spus: „Măi Andrei, tu ai să termini stagiu cu Brook și ce ai de gând să faci? Ce decizi?” „Păi, îi zic, nu mi-ați spus să vin în țară la Teatrul Național, că o să-mi dai un studio, că o să lucrez cu tinerii, că o să revoluționăm teatrul românesc?” S-a uitat din nou în jur și a spus: „Auzi, tu faci ce vrei, dar îți dau un sfat: cât timp mai poți să stai pe lângă ăștia mari, nu te grăbi!”

L-am binecuvântat pentru sfatul ăsta, pentru că atunci mi-am dat seama că dacă Beligan, membru în CC îmi spune *nu te întoarce*, știe ce spune. Pentru că dacă mă întorceam, nu mi se tăiau degetele, dar mi se tăia imaginația.

Iată că m-am întors la New York, iar cariera mea a continuat în operă și în teatru și nu voi povesti acum mai mult. Astă e tot ce-am vrut să vă spun. Aștept de la voi întrebări și opinii.

*Ce calități ar trebui să aibă o acțiune scenică? Și ce înseamnă în concret o acțiune scenică?*

## COLOCVII TEATRALE

---

Singura calitate pe care trebuie s-o aibă o acțiune scenică este aceea de a convinge. Aș putea spune calitatea *adevărului*, dar problema e că fiecare avem propriul adevăr care diferă de al celuilalt. Dar dacă acțiunea scenică are darul de a convinge, o va face pentru toți. Până la a convinge e un drum greu. Trebuie să lucrezi, să încerci, să mergi într-o direcție, să vezi unde anume ai greșit, și a doua zi să reîncepi. Este exact ca mersul prin pădure. Urmezi ghidajul și la un moment dat te pierzi. Atunci ai nevoie să revii de unde ai plecat și să încerci iar. Cum vei înțelege că ești pe drumul bun? E foastre greu, pentru că nu există niciun fel de rețetă. Eu întotdeauna îmi zic: „Am făcut sute de spectacole pe trei continente. Dă-o naibii, când încep să fac o piesă acum știu și eu cum se face: încep aşa, continu...” Ei bine, întotdeauna la mijloc de drum mă pierd complet. Mă apucă panica. Pe urmă îmi spun: „Da, m-am panicat și data trecută, mă panicchez și acum, dar dacă e bine să mă pierd, atunci e bine să NU mă panicchez. Pentru că dacă nu te pierzi și dacă tot timpul crezi că știi și că mergi pe drumul sigur, rezultatul este întotdeauna mediocru”.

Deci, desi pare paradoxal, condiția esențială în artă este să te pierzi. Să ai curajul să te pierzi complet, să nu mai știi deloc unde ești. Si să suferi rușinea de a fi pierdut. Dacă treci prin această suferință și dacă realizezi într-adevăr că ești pierdut, trebuie să ai și voința să găsești calea justă. Dificultatea este că în general ne pierdem, dar ne mulțumim cu puțin. Când ajungem în fața publicului descoperim nu este atât de bine pe cât credeam noi că va fi. Ceea ce trebuie să dezvoltați este un sentiment al rigorii continuu, o atitudine a vigilenței și a faptului că niciodată nu trebuie să fii mulțumit. Nu e masochism. În clipa în care ești mulțumit și nu-ți pui în față obstacole, nu-ți pui întrebări, ești în pericol. Nu vei ajunge nicăieri dacă nu ai curajul de a greși.

*Se vorbește des de sacrificiul artistului. Până unde ar trebui să meargă acest sacrificiu? Cât mai rămâne loc de viață personală?*

Pentru mine exemplul sacrificului sunt actorii care au lucrat cu Grotowski. În Polonia comunistă acești actori tineri, necunoscuți, s-au angajat să îl urmeze pe acest vizionar magician foarte Tânăr și el (avea 27, 28 de ani când a început). S-au retras într-un orașel foarte mic lângă Wroclau, dar un orașel mic de tot, nesemnificativ, în care nici nu știu dacă era un teatru, în care li s-a dat de la primărie un spațiu foarte mic în care să-și facă ei ce vor, având foarte puțini bani. Au inventat un antrenament. Grotowski nu știa el însuși ce să facă, de aceea spuneam cât de important e să mergi curajos în întuneric, să cauți, să înaintezi. Au încercat să învețe, să învețe tot felul de tehnici. De la teatrul chinez, de la Brecht, de la Stanislavski, exerciții de biomecanică din teatrul lui Meyerhold; au luat apoi tot felul de metode de dezvoltare vocală. Intenția lor era de a descoperi un sistem de mișcare, de voce, de încălzire atât de total, atât de complex, încât încet încet li s-au dezvoltat trupurile. Trupurile lor deveniseră într-adevăr ca niște viori Stradivarius. Aveau trupul unui dansator, al unui cântăreț, al magicianului, al unui actor total care putea face cu trupul și cu vocea lui lucruri pe care oamenii obișnuiți nici nu visează să le facă. Acum, ce au sacrificat ei în acest program diabolic de intens de lucru? Și-au sacrificat viața personală cenușie din comunismul în care nu exista niciun fel de altă atracție. Pentru cei care ați trăit în comunism, câți mai sunteți în această sală, știți că viața aceluia timp era absolut cenușie? Altfel, de ce ar fi fost sălile pline, ticsite la teatru?

La teatru și la biserică era *full*, pentru că doar acolo ființa putea evada: în sacru și în imaginație. Așa că acei actori, pentru a evada din viața cenușie a comunismului, s-au izolat în teatru. Viața în teatru. Evident că nu puteai să ai familie. Nu puteai creaște copii, nu puteai să fii un tată de familie.

Ca să rezum: La început toți suntem la fel: entuziaști, tineri, toți suntem absolut la fel. Imediat ce am terminat școala încep diferențele. Și în special astăzi, când sunt mult mai multe

## COLOCVII TEATRALE

---

tentații. Atunci începi să faci diferență. Ești pus față în față cu concretul vieții. Vrei să crești o familie? Vrei să câștigi bani mulți? Sau vrei să servești arta, teatrul? Sau să folosești arta ca să te servești pe tine? Răspunsul nu e simplu. Când ajungi spre jumătatea vieții, viața îți dă răspunsul. Pentru că ceva se clarifică.

*În ce constă programul de pregătire al studenților de la universitatea pe care o conduceți?*

La Columbia este un program de trei ani, ca și aici, numai că fiind o școală privată, sunteți bine așezați în scaun?... costă 50 000 doari pe an. Pentru primii doi ani sunt necesari 100 000 dolari, iar ultimul an costă mai puțin pentru că sunt foarte puține cursuri. În plus, în New York, trebuie să-ți plătești apartamentul, chiria, iar întreținerea este exorbitantă. Deci, pentru cei care iau decizia de a veni, iată un sacrificiu. Nu foarte mulți dintre cei care vin la Columbia sunt copii de milionari. Columbia nu dă burse, e foarte zgârcită în privința aceasta, ceea ce e primul punct intimidant. Mulți vin fără a avea nicio promisiune, ca și aici. Termini școala, viitorul nu e garantat, dar aici nu ați dat 100 000 dolari fără a avea nicio promisiune. Dar, la sfârșit îți ieși o diplomă că ai terminat Columbia University, un nume faimos pentru că e una din școlile cele mai vechi și autoritate din America. Tot ceea ce îți se garantează cu această diplomă e că poți să mergi la o școală din America, și poți profesa ca învățător. Poți să-i înveți pe copii actorie sau regie sau teatru. Astă totuși îți dă ceva. Dar ca actor nu îți se garantează nimic.

*Care ar fi programul unui student la actorie? Ce face el de dimineață până seara?*

Mulți dintre cei care vin în luna martie la audiiții vin de peste tot: din California, din Texas, din Asia sau Europa. Înainte de a le spune la audiuția finală cine a reușit sau nu, toți întreabă același lucru, anume ce program zilnic vor avea. De ce? Pentru că toți vor câteva ore zilnic în care să fie chelneri, taximetriști, hotelieri de noapte, să câștige ca să-și plătească taxele universitare, să își poată achita încet sumele exorbitante pe care le iau de la bancă. Li se spune clar de la început: „Nu veți acea timp de nimic.”

Cursurile încep de la 10 dimineață. Urmează o pauză de prânz. De la 14.30. până la 18.00-18.30, alte cursuri, zilnic. Cursuri de actorie, de regie, de mișcare, toate cursurile pe care le faceți și voi, dar cu totul alte metode. Până la ora 18.00 încep ceea ce se numește *individual study*, studii individuale cu un profesor. Lucrezi apoi cu profesorul la un monolog și asta durează până la 21.00. După 21.00, până la 24.00 studenții trebuie să pregătească scenele pentru a doua zi. Deci trăiesc în școală, dorm acolo, poate că nici nu au de ce să-și închirieze garsoniere...

*Poate un artist care lucrează la două- trei proiecte în paralel să obțină rezultate la fel de bune în toate direcțiile?*

Depinde de potențialul fiecărui. Drept să spun, niciodată calitatea nu se obține prin cantitate. Deci, dacă tu lucrezi la două sau la trei lucruri e imposibil ca toate să-ți iasă la fel de bine.

E foarte posibil ca toate să-ți iasă la fel de prost. Mă gândesc acum la studenții mei. În primul semestru al primului an nimici nu are voie să lucreze altceva în afară de proiectele pe care le fac la clasă cu profesorii. După primul semestru au voie să facă proiecte din afara clasei care sunt în legătură cu studenții colegi de la regie. În Anul II rețeaua extinde: dramaturgii scriu scene de 10 minute pentru actori, pe care regizorii le regizează. Și în semestrul 2 al Anului II se complică deja. Și producătorii și managerii participă și atunci vor găsi un subiect pe care îl fac împreună și care poate fi văzut în afara Columbiei dacă se

## COLOCVII TEATRALE

---

găsesc producători agenți. În asta e ceva foarte bine și ceva foarte rău. Bine este că în clipa în care cei din generația voastră lucrați unii cu alții, vă faceți relații unii cu alții. Cu regizorii din generația voastră...învătați cum să lucrați împreună, să aveți un punct de vedere diferit de cel al profesorilor voștri, un unghi diferit, o voce diferită. Pentru că, la un moment dat, referindu-ne la citatul despre educație de la începutul întâlnirii noastre, copilul trebuie să meragă împotriva tatălui nu în sensul în care să vrea să își omoare tatăl, ci în acela de a-și găsi o cale a sa. Pentru că, dacă imiți tot timpul exemplul tatălui, nu ajungi nicăieri. Trebuie să mergi să găsești altceva. Le fel și cu relația între un profesor și student. Un elev la un moment dat trebuie să se împotrivească profesorului. Nu la început. Mult mai târziu. Îmi aduc aminte că erau studenți la clasa Cătălinei Buzoianu. Venea doamna Cătălina la clasă și îi termina pe toți: tu mă faci de râs, tu faci prost... În primul an au acceptat elevii această realitate. În al doilea an au început războiul. Și au avut curajul să-i spună: „Doamnă, noi vrem să facem altfel decât ne spuneți dumneavoastră”. Iar ea le-a permis, și din asta a ieșit ceva foarte bun. Sunt nume de regizori foarte buni din acea clasă pe care nu vreau să le dau acum, care au reușit pentru că profesoara le-a permis să facă ceva împotriva voinței ei. A avut această generozitate. Unii profesori nu o au. Simt că pierd controlul. Deci este o relație foarte interesantă între un profesor și un elev dacă există dragoste și încredere. La un moment, eu ca educator, trebuie să te las, să te încurajezi să-ți găsești propria cale, care nu e calea mea. Deci, revin, colaborarea dintre studenți e binevenită. Dar înainte au nevoie de o structură, de pregătire, de tehnică. Altfel, e o colaborare între diletanți. Când văd o colaborare între tineri care nu are nimic original, ci e mediocră, e plăcicoasă, devin foarte sever și foarte neplăcut în aprecierile mele.

*Ce putem face ca proaspăt studenți la Actorie ca să trăim în prezent? Întreb pentru că sunt sigur că și alți colegi ai mei, chiar din ani mai mari au aceeași problemă: sunt prinși în capul lor, într-o lume interioară și fie se gândesc înainte, în viitor, (cu o zi, o lună, un an) fie în trecut, se gândesc la ce au făcut. Simt că plutim cumva și nu este în regulă, că plutim deasupra prezentului.*

Păi, aici e miezul problemei! Cuvântul *present*, este cuvântul - cheie care definește atât viața, cât și teatrul. Teatrul nu se poate face decât în acest moment, în prezent. Tot ce se întâmplă în teatru, se întâmplă *acum*. Deci, când spui că plutim, înțeleg foarte bine la ce te referi. Pentru că de obicei e foarte greu să stai față cu tine însuți, să te vezi ca într-o oglindă, să te vezi cât de pierdut ești în fantezii, într-un nor al imaginației, cât de pierdut ești într-o emoție care devine sentimentalitate, cât de neatent ești cu trupul și totul devine extrem de mecanic, cât de pierdut ești când nu știi să-ți folosești vocea. Vă amintiți de situația Ninei Zarecinăia din *Pescărușul*? Cât de îngrozitor e să fii pe scenă și să îți dai seama că joci prost, să ai acest soc, al suferinței faptului că nu știi să joci rolul, că nu ești prezent *acum aici* în acest moment și că viața ta nu este trăită acum. Cât de mulți actori vedem care trăiesc doar din clișee, doar din manierisme, doar din succesul pe care l-au avut cândva poate, deci trăiesc din trecut, dar nu trăiesc din acest moment *acum*. Este o luptă cu tine însuți pe care trebuie să o duci zilnic, aceea de a sta față cu tine și de a fi sincer. Pentru că, dacă nu ești sincer și dacă nu ai curajul să te vezi, nu te dezvolti, bați pasiv pasul pe loc. Curajul de a fi atent *aici* acum cu tot ce am: curajul, atenția, energia, cu săngele care curge în mine, să vibrez de atenție să înțeleg rolul pe care îl am în mine acum și să nu trișez, să nu mint, să nu ma fac că, ci să fiu conștient să îmi asum rolul.. Devenim atât de ușor mecanici și nu trăim momentul, nu trăim acum și chiar când reușim să trăim acum, pierdem imediat momentul. E tot timpul această luptă de a pierde și de a recăști. E ca la ghișeul de obiecte pierdute și găsite. E tragic...

## COLOCVII TEATRALE

---

*Cum selectați la sfârșitul unei zile de repetiții ceea ce este bun din tot ce ați văzut pe scenă și ați lăsat să fie improvizat?*

Selectia e făcută de spiritul critic; trebuie să-ți dezvolti - am învățat asta de la Peter Brook - spiritul critic. Înseamnă ca tu să fii primul tău critic și să știi mai bine decât oricine altcineva ce ți se întâmplă. Dacă îți dezvolti spiritul critic vei dormi mai puțin noaptea. Spiritul critic te obligă să ai o distanțare față de rol, să te vezi de la distanță. E un nivel greu de atins, dar necesar ca să poți simți, unde e minciuna, unde e falsul, unde e artificiul și ce să faci ca să-l corectezi. De aici derivă ideea celor doi poli opuși: libertatea și disciplina. Pentru câștigarea libertății faceți ce vreți, nu vă cenzurați în nimic. Că de multe ori din greșeli iese ceva foarte bun. Uneori, un actor face ceva complet greșit. Îmi intră în scenă exact când nu trebuie și îi spun: „Perfect! Ține-o!”

În libertate se întâmplă lucruri ilogice și care au foarte mult sens tocmai pentru că sunt ilogice. Deci, libertate totală. Regizorul trebuie să dea mâna liberă, să nu intimideze, să nu înfricoșeze, să nu sperie, să nu pară că el știe... pentru că dacă pare că el știe, un actor devine o păpușă care răspunde mecanic, care nu creează. Ca actor trebuie să te simți încrezător că ai *card blanche*. Libertate.

Polul opus: disciplină! Rigoare totală. Tehnică. Să ai tehnică de dansator, de cântăreț, de acrobat! Să fii extraordinar de flexibil cu trupul. Să ai mijloace atât de fenomenele, pe care nici un echilibrist nu le are. Rigoarea și tehnica pentru a trece dintr-o parte în alta pe sârma aflată la mare înălțime și în același timp, o liniște și o relaxare, o libertate interioară care îți permit să fii de fapt prezent acolo, pe sârmă.

La sfârșitul zilei avem nevoie de cap. Hai să ne oprim să vedem ce am făcut. Are vreun sens ce am făcut? Poate că din 25 de idei o frântură va fi cea adevărată. Dar să ai spiritul critic nu înseamnă să anulezi ce e bun, ci să vrei să purifici, să ai forța să renunți. De obicei suntem atât de încântați de ideile noastre, că le ținem pe toate. Ce lipsește e spiritul critic.

*Noi, ca studenți la Actorie suntem încurajați să facem și roluri contre-emploi. Dacă noi credem în personajul pe care îl jucăm asta înseamnă că vom ajunge la adevărul de care dumneavoastră vorbiți? Încurajați contre-emploi-ul sau nu ?*

Foarte mult, pentru că nu știi ce e în tine. Crezi că ești bună pentru un anumit gen de roluri dar habar nu ai până nu încerci. Trebuie să te surprinzi pe tine însăși. Te surprinde ceva ce nu crezi că poți să faci și descoperi deodată că poți, descoperi o nouă sevă, o nouă foame spre altceva, spre necunoscut. Cuvintele cele mai importante pentru ca teatrul să fie viu sunt: *surpriză, necunoscut*. Când mergi pe locuri bătătorite, joci roluri care știi că îți vin mănușă, dar unde nu faci efort; atunci ești în mare pericol, pentru că renunți să te surprinzi pe tine însăși. În special în școală trebuie să încerci orice.

*Înseamnă că în teatru ar trebui să fie și regizori care văd în actori ceea ce ei nu am mai experimentat niciodată, ceea ce nici actorii nu văd.*

Cei care văd în tine ceea ce nimeni n-a văzut, da, ăștia sunt cei pe care trebuie să-i cultivi, cei care te provoacă, nu cei care te flatează.

*Regizorul trebuie să aibă o auto tehnică, în sensul exercițiilor spirituale?*

## COLOCVII TEATRALE

---

Da. Trebuie să aibă curiozitatea de a descoperi lumi invizibile. Fără asta nu face decât ceva ce e de așteptat, adică ceva mediocru. Avem șanse, prin teatru, să descoperim o altă lume, o altă realitate.

*Vorbeați de marea noroc pe care l-ați avut întâlnindu-i pe oamenii stâlp din cariera dumneavoastră, Grotowski, Peter Brook etc. Ce alternative avem noi, care cu siguranță nu-i vom întâlni niciodată, spre a face o mare carieră?*

Dacă îl întâlniți pe Afrim e deja bine. De ce râdeți? E deja bine, el e un tip care caută și surprinde. Trebuie să cauți, să nu te lași molipsit de pasivitate, de cinism, de inerție. Întotdeauna trebuie să mergi împotriva curentului. Și nu pentru a fi original, ci pentru a găsi ceva nou, ceva adevărat, ceva important. Și nu știi când vine norocul, nu ai ce face, dar măcar știi că te luptă. Să nu te dai bătut.

COLOCVII TEATRALE

---

## **POLEMICI TEATRALE**



### De la eroina tragică la antieroină

CONSTANTINESCU, Tamara<sup>\*</sup>

În con vorbirile cu Claude Bonnefoy, Eugène Ionesco subliniază, printre altele, că autorii aşa zişi ai absurdului sunt foarte diferenţi unii de alţii. Dramaturgul, cu aplecarea lui binecunoscută spre ludic, consideră că în categoria autorilor de teatru al absurdului ar putea fi cuprinşi Shakespeare, Cehov, dar şi Sofocle sau Eschil, precum şi alţi autori ai lumii, mai mult sau mai puţin importanţi. Absurdul, o noţiune foarte imprecisă, după Ionesco, este poate neînțelegerea unui lucru, a legilor lumii; el se naşte însă cu siguranţă din conflictul voinţei individuale cu o voinţă universală superioară, din conflictul dintre fiinţă şi ea însăşi, dintre diversele impulsuri contradictorii, adăugând apoi că expresiei de „absurd” o preferă pe aceea de „insolit”, sau de „sentiment al insolitului”.

Când noul teatru începe să fie numit al absurdului, Ionesco se revoltă, după cum am arătat, şi îi include printre autorii de teatru al absurdului şi pe Eschil, Sofocle, Shakespeare, şi alţii. Dar tragicul în teatrul absurdului ionician este caricaturizat, minimalizat, parodiat, devenind o formă de grotesc, măreţia tragică păleste, iar energiile se consumă inutil. Antieroul / antieroina nu este confruntat cu destinul şi situaţiile implacabile din Antichitate sau Renaştere, ci cu necesitatea de a-şi conştientiza eşecurile şi limitele într-o lume nedreaptă, întoarsă pe dos, devenind o fiinţă mai degrabă atinsă de derizoriu.

Făpturile care populează lumea lui Beckett sunt închise într-o cameră ori într-un vas de lut, au defecte fizice, se târasc prin noroi, apar îngropate în nisip..... Personajele lui sunt reprezentanţii unei umanităţi descompuse, trecute printr-o mare catastrofă, sau ai unei umanităţi care aşteaptă. Mizeria omului beckettian este grotescă, absurd-grotescă. Sunt eroi-marionetă care seamănă cu nişte clovni. Dacă tragedia antică îşi lua subiectele din gesturile regilor sau conducătorilor lumii care, prin condiţia lor, se situau deasupra muritorilor de rând, teatrul absurdului îşi concepe „eroii” ca pe făpturi golite de conţinut, trăitoare într-o lume ostilă, părăsită de divinitate.

Eroii tragicici reprezintă tipuri generale de umanitate, având dimensiuni sufleteşti ieşite din comun. În general, lupta este una inegală între oameni şi zei, oamenii fiind victimele unor voinţe divine; dar tocmai această luptă cu divinitatea le dă măreţie. Fatalitatea joacă un rol esenţial în tragediile antice, unde există hotărâri divine cărora nicio voinţă umană nu li se poate opune. Viaţa omenească este efemeră, soarta şi ea. Orice reuşită se poate schimba rapid în nenorocire. Zeitătile pot fi geloase şi vindicative. Valoarea şi măreţia umană trezesc invidia zeilor şi pornirea lor spre răzbunare. Moira, personificarea destinului, este capabilă să comande oamenilor, dar şi zeilor, impunând tuturor o soartă imposibil de evitat. În lupta cu destinul, eroii cad învinşi; dar, în această cădere, există măreţie, nobleţe a împotrivirii, a luptei.

La Eschil, felul în care Clitemnestra - femeie geloasă, adulteră, pasionată, mamă aprigă, o împletire de trăsături contradictorii - în *Orestia* (*Agamemnon*, *Choeforele* şi *Eumenidele*) îşi săvârşeşte crima, lipsa de remuşcare, fac din ea „o soră” a lui Lady Macbeth. Prin gesturile ei, Eschil arată în ce constă o greşelă omenească. Într-un păcat omenesc nu se împleteşte numai lucrurile rele ale firii umane, ci şi mâinii pe care omul nu şi le-a putut stăpâni

---

\* Teatrul Dramatic „Fani Tardini” Galați - actriță

Universitatea de Arte „George Enescu” Iași - doctorand, cadre didactice asociat, redactor al revistei „Colocvii teatrale”.

## COLOCVII TEATRALE

la timp, sentimente neînțelese sau neîmpărtășite, reacții de apărare, de opțiune între dreptate și nedreptate.

Eroinele lui Sofocle acționează sub impulsul sensibilității lor, canalizate fiind de idei puternice: răzbunarea, datoria cetățenească și morală. Antigona are de îndeplinit o obligație sacră, dar chiar și în momentele de rezistență dură și inflexibilă, ea își păstrează o undă de feminitate punând pe faptele sale pecete de iubire. Și Electra, în acțiunea ei, urmărește un proces de conștiință. Eroinele lui Sofocle nu se prăbușesc sub semnul orb al fatalității, ele sunt impulsionate de „presimțiri, avertismente, amenințări, sfaturi binevoitoare și alte asemenea componente ale unui climat moral complex, în interiorul căruia pulsează o voință responsabilă, o conștiință care încearcă să prevină, să atenueze sau, dacă se poate, să domine edictele fatalității”.<sup>2</sup>

În piesele lui Euripide se țes aventuri, omoruri, incesturi, dezlănțuiriri pasionale, catastrofe, situații neașteptate. Eroinele sale – Medeea, Fedra, Hecuba, Andromaca și altele – au o viață agitată, luptă tot timpul, dar nu cu zeii sau cu voința de nestămatat a acestora, ci cu ele însеле, mai bine zis cu porniri din natura lor omenească. Sunt aduse în scenă pasiuni mari, tulburări și furtuni ale inimii, iubire, ură, gelozie, mânie, răzbunare, beția de voluptate sau de suferință, sentimente devastatoare prin care eroinele inspiră milă și, în același timp, produc teroare. În perioada clasicismului francez, Racine are ca model aceste eroine ale tragediilor antice. Andromaca sau Fedra, victime ale fatalității, apar acum ca ființe bântuite de suferințe adânc umane, de pasiuni duse la paroxism. Teatrul lui Racine este unul al pasiunilor omenești exacerbate, principala patimă fiind iubirea.

Destinul eroinelor tragic, împotriva căruia ele nu pot lupta, este hotărât de zei, iar acțiunile lor sunt inevitabil orientate spre împlinirea acestuia. Fatalitatea codiționează atât derularea evenimentelor cât și a reacțiilor umane. Pentru anteroina din teatrul absurdului, însă, fatalitatea apare de cele mai multe ori ca ridicolă, derizorie, în funcție de împrejurări și evenimente. Ea încearcă să se detașeze de condiția sa de exilată într-o lume răsturnată, haotică, și prin măștile clovnești, pe care le poartă adesea. Îi sunt caracteristice grotescul, caricatura dusă la limită, reducția gesturilor, subminarea cauzalității și logicii comune, în reacție și replică.

În convorbirile cu Claude Bonnefoy, Ionesco este de părere, cu privire la Shakespeare, că acesta este unul dintre strămoșii teatrului absurdului. „Ideeia de a face o piesă după *Macbeth* mi-a fost dată de lectura foarte frumoasei cărți a lui Jan Kott – *Shakespeare contemporanul nostru*. După Kott, ceea ce voia să arate Shakespeare este că puterea absolută corupe absolut, că orice putere este criminală.”<sup>3</sup> Shakespeare, afirmă Jan Kott, este întotdeauna ca lumea sau ca viața, fiecare epocă istorică poate regăsi în el ceea ce caută sau ceea ce singură vrea să vadă. La Shakespeare nu există zei ca la antici, există regi și oameni vii a căror soartă depinde de cei care pășesc pe treapta cea mai de sus a istoriei. Spre deosebire de tragedia antică aici nu destinul hotărăște, ci omul angajat în istorie. În *Macbeth*, temă centrală este crima; dragostea sau prietenia par să fi dispărut, dorința este și ea otrăvită de gândul crimei. O schimbare importantă adusă în piesa ionesciană *Macbett* față de textul lui Shakespeare este că Lady Duncan o întruchipează de fapt pe Lady Macbeth. În textul original, motorul crimei este Lady Macbeth, cea împinsă de ambiție, de dorință încrâncenată de a deveni regină cu orice preț. La Ionesco, suntem proiectați în plină „parodie cu atmosferă de basm”, în care o bătrână vrăjitoare se transformă într-o adevarată Lady Duncan, devenind apoi soția lui Macbett, după asasinarea lui Duncan, în timp ce reala Lady Duncan se află în temniță, trimisă acolo de forțe malefice, supranaturale.

<sup>2</sup> Constantin Paiu, *Repere în teatrul antic grec și latin*, Editura Artes, Iași, 2000, p. 84.

<sup>3</sup> Eugène Ionesco, *Între viață și vis – Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, traducere din franceză de Simona Cioculescu, Editura Humanitas, București, 1999, p. 147.

## COLOCVII TEATRALE

Unii critici au găsit anumite similitudini între creația lui Ionesco cu cea a lui Ibsen sau Strindberg. Dramaturgul francez însuși îi mărturisea lui Claude Bonnefoy că a recitit operele acestor autori, influențat fiind de astfel de păreri și a constatat că au cu adevărat puncte comune. Pe de altă parte Octavian Saiu, în *Beckett pur și simplu*, afirmă că există în opera lui Beckett, o afinitate profundă cu teatrul ibsenian, deși stilistic cei doi autori nu-și seamănă nicicum. Niciun dramaturg, după Shakespeare, n-a creat o galerie atât de variată și profund studiată de personaje feminine ca „părintele dramaturgiei moderne”, Henrik Ibsen. Dramele lui Ibsen au aspectul unor tragedii antice proiectate în secolul al XIX-lea, în care personajele sunt răvășite de revelații durerioase, asupra lor plutind un destin blestemat. Scriitorul a creat o bogată galerie de personaje feminine, femeia ocupând un rol de prim plan, chiar atunci când nu este ea eroul principal al piesei. Deși ipostazele sunt diferite, femeia este întotdeauna prezentată într-o lumină plină de demnitate umană, reală sau măcar virtuală. Eroinele lui Ibsen - Nora din *O casă de păpuși*, Ellida din *Femeia Mării*, Hedda Gabler din piesa cu același titlu, D-na Alvig din *Strigoii*, Hedvig din *Rața sălbatică*, privesc înăuntru lor, sunt conștiințe agitate de întrebări, de contradicții și revolte etice. Înainte de a acționa, ele (se) întreabă, discută, discern, mereu preocupate să-și înțeleagă condiția umană.

Strindberg deschide calea spre teatrul absurdului, mai ales prin abordarea unor motive legate de lumea visului, de călătoria în alte lumi (*Drumul spre Damasc*), ori în interiorul ființei (teme întâlnite și la Ionesco în *Victimele datoriei*, *Setea și foamea*, *Călătorie în lumea morților*). *Sonata fantomelor* aduce un univers degradat, o lume răsturnată în care totul este posibil, urmând logica visului. Piesa *Un joc al visului* îi inspiră, poate, lui Ionesco tema din *Pietonul aerului*, în care apare imaginea de coșmar a lumii văzută de Bérenger, asemenei lumii de coșmar pe care fiica lui Indra, coborâtă pe pământ, o cunoaște alături de oameni aparținând diverselor categorii sociale. Mai mult, ni s-a părut că în piesa *Un joc al visului* apar schimburi de replici care amintesc de dialogul dintre Elevă și Profesor (*Lecția*) sau de Coana Pipă (*Ucigaș fără simbrie*).

Analizând piesele lui Cehov, din perspectiva teatrului absurdului, pot fi descoperite teme aparținând acestei zone a dramaturgiei: universul lumilor răsturnate, al spațiului închis, incomunicabilitatea, alienarea, angoasa, lipsa de sens a existenței, aşteptarea. Este un univers populat de indivizi urmăriți de neîmplinirile lor, de frâmântările lor, trăitori într-o lume „Tara-ra-bumbia”. „Personajele se mișcă în acest univers ciudat guvernăt de două dimensiuni ale timpului, încunjurate de atmosfera unei continue aşteptări, sprijinite pe niște întâmplări [...] care revitalizează ideea de aşteptare și de timp care se scurge.”<sup>4</sup> Din acest punct de vedere, Cehov poate fi asociat cu Beckett. Încă din primele scene ale piesei *Trei surori*, de exemplu, aşteptarea este un pretext pentru dialog. Avem a face cu dorința surorilor de a pleca la Moscova, după cum la Beckett se expune, tot prin dialog, aşteptarea lui Godot, sau cum, la Ionesco, se prefigurează apariția rinocerilor. Femeile din teatrul lui Cehov sunt ființe – enigme, pline de viață. Dorința nepotolită, năzuința neîmplinită a celor trei surori de a pleca la Moscova, devin uneori aproape comice. Nimic nu le împiedică, niciun obstacol real, să își împacheteze lucrurile, să își cumpere un bilet de tren, și să plece la Moscova, unde și-au petrecut copilăria. Este mai degrabă năzuința vană spre imaginea unui paradis pierdut, a unei lumi perfecte a copilăriei, a unui timp irepetabil, ca la Samuel Beckett.

Camus și Sartre, în teatrul lor, tratează absurdul mai ales din punct de vedere filozofic. La Camus anteroina este prototipul omului care trăiește într-o lume răsturnată, supusă fatalității. Omul este alienat o dată cu nașterea sa ce poartă deja pecetea păcatului originar și a pierderii paradisului. Fiind aruncat în lume și destinat neantului, omul nu poate fi decât un înstrăinat, și prin aceasta el devine tragic. Anteroinele lui Camus sunt incapabile de atingerea dimensiuni eroice, tragice, devenind mai degrabă figuri grotești, absurde.

<sup>4</sup> Leonida Teodorescu, *Dramaturgia lui Cehov*, Editura Univers, București, 1972, p. 164.

## COLOCVII TEATRALE

*Neînțelegerea* le aduce în scenă pe Marie și pe Mama ei, două personalități puternice în aparență, dar incapabile să se opună forțelor destructive care le macină dinăuntru, să încrunte destul ce le-a fost rezervat. Și pentru Sartre absurdul este consecința unor stări de lucruri incompatibile cu înțelegerea rațională. Lumea este absurdă pentru că nu a primit o semnificație din partea conștiinței umane, iar conștiința nu este capabilă să confere sensuri realității. Antieroinele din *Cu ușile închise*, izolate într-un spațiu fără ieșire, într-o lume strâmtă în care nu mai există idealuri și speranțe, nici diferențe clare între bine și rău, ajung la concluzia că totul este inutil și că „Infernul sunt ceilalți!”.

După cum am arătat, eroinele din teatrul tradițional sunt caractere puternice. În echilibru sau în dezechilibru provocat de pasiuni devastatoare, ele sunt purtătoare ale unor calități și valori social umane deosebite. Teatrul absurdului propune antieroine lipsite de personalitate, frământate totuși de incertitudine și pesimism, cu trăsături clovnești care pot stârni un râs amar, ființe lipsite de o identitate bine conturată, ori fixate în adevărate arhetipuri ale depersonalizării. În tragediile lui Eschil sau Sofocle sursa tragicului se află în conflictul dintre om și destinul său, în teatrul absurdului omul încearcă să se împotrivească unei lumi absurde, de neînțeles. Cu mici excepții, personajele nu mai au trăsături de caracter bine stabilite, profil psihologic capabil să creeze iluzia unicății eroului, nu mai au trăsături fizionomice particulare. Ele pot fi imagini stereotipe, diferențiate doar prin situațiile limită cărora sunt obligate să le facă față.

Stările afective ale antieroinei nu mai sunt ura, răzbunarea, gelozia, ci angoasa, frica, nesiguranța, neliniștea, anxietatea, sentimentul izolării. Anteroina nu își construiește destinul, nici nu luptă împotriva lui; ea suportă evenimentele, nu le creează. Conflictul rezultă din interacțiunea dintre ființă și angrenajul social în care este captivă. Anteroina apare și ca o ființă traumatizată de întâmplări misterioase, neprecizate, necontrolabile. Dacă justificarea comportamentului Antigonei este clară, aceasta nu poate fi găsită și pentru personajele lui Ionesco sau Beckett.

Frumoasa secretară Daisy, spre exemplu, de care Bérenger este îndrăgostit și cu care ar vrea să se căsătorească, se mută la el acasă în toiul epidemiei de „rinocerită”. La speranțele utopice ale lui Bérenger, de a deveni salvatorul omenirii prin perpetuarea speciei, prin mulțimea de copii pe care intenționează să o aibă împreună, Daisy are un singur răspuns, negativ, mărturisindu-i acestuia că nu vrea să aibă copii „Nu vreau să am copii. Ideea asta mă enervează. / [...] Dar de ce s-o salvăm? / La urma urmei poate că noi avem nevoie să fim salvați. Poate că noi suntem cei anormali.”<sup>5</sup> Treptat, Daisy este pătrunsă chiar de un sentiment de rușine, pentru sentimentele pe care Bérenger le încearcă față de ea „Mi-e un pic rușine de ce numești tu iubire. Un sentiment morbid, această mare slăbiciune a bărbatului. Și a femeii. Asta nu se poate compara cu ardoarea, cu extraordinara energie pe care o degajă toate aceste ființe care ne înconjoară.”<sup>6</sup>

Înaintea deciziei de a-l părăsi pe Bérenger și de a se lăsa în voia valului rinocerizării, Daisy este frământată de câteva probleme firești, dar care-i oglindesc nehotărârea, fragilitatea rezistenței la „rinocerită”, „Trebui să găsim un modus vivendi, trebuie să încercăm să ne înțelegem cu ei. [...] Trebuie, totuși, să-i facem să înțeleagă. Nu există o altă soluție. [...] Trebuie să încercăm să le pătrundem psihologia, să le învățăm limbajul.”<sup>7</sup> Secretara Daisy a beneficiat de o educație medie, nu este o intelectuală cu vederi înaintate de tip politico-ideologic, filozofic sau social, bine conturate, nu este deținătoarea unor adevăruri absolute, a unor valori social-morale ieșite din comun, este doar o simplă secretară, o simplă femeie Tânără, atrăgătoare, dar cu toate acestea, spre deosebire de celelalte personaje, ea cedează mai

<sup>5</sup> Eugène Ionesco, *Rinocerii*, în *Teatru*, vol. III, traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, București, 1996, p. 98.

<sup>6</sup> Idem, p. 99.

<sup>7</sup> Idem, p. 97.

## COLOCVII TEATRALE

târziu atracției rinocerizării. Să fi fost oare dragostea pentru Bérenger, motivul întârzierii, dragoste pe care a pierdut-o încetul cu încetul, fascinată de energia „zeiască” a rinocerilor, în opoziție cu banala umanitate a lui Bérenger? Sau fire nehotărâtă, precaută, fiind, și-a amânat pentru scurt timp pornirea de a fi asemeni celorlalți, de a fi în pas cu vremurile? Daisy rămâne o inocentă, care înainte de a pleca, oscilează totuși între cele două posibile alternative „Sărăcuțul de tine, voi rezista alături de tine până la capăt. [...] Mă voi ține de cuvânt, ai încredere (*Se aud zgomotele melodioase, acum ale rinocerilor*) Auzi? Cântă! [...] Ba cântă. Ești nebun, cântă. [...] Tu nu știi ce-i muzica, dragul meu. În plus privește se joacă, dansează. Dansează în felul lor. Sunt frumoși. [...] Nu vreau să-i vorbești de rău. Asta-mi face rău. [...] Sunt niște zei.”, pentru a concluziona înaiente de părăsirea definitivă a lui Bérenger, a umanității „Traiul în doi nu mai e posibil.”<sup>8</sup> Ideologia, după cum se poate vedea, face și victime, inocente sau poate doar victime ignorante?

Winnie apare ca o ființă chinuită ce se sfârșește într-un crepuscul lipsit de măreție. Întreaga ei ființă emană o tristețe nemărginită pe care încearcă să o mascheze în spatele cuvintelor dezarticulate, a frazelor fără obiect, rostite cu veselia ce trădează optimism și dorință de viață, exteriorizând o suavă inconștiență feminină, plină de ingenuitate. În teatrul lui Beckett existența umană se dezagregă, uneori antieroinele duc vieții larvare în pubele de gunoi, pe jumătate în pământ, fără puterea de a renunța se agață de viață, speră, mai au rezerve de tandrețe sau de afecțiune. Sunt ființe mărunte fără vreun statut social important, suferind de frustrări și alienări, dar cu o luciditate perfectă își examinează soarta, punându-și întrebări despre trecut sau viitor.

Imobilismul lui Winnie vine poate din imposibilitatea de a mai pleca undeva, pentru că nu există acel „undeva”, nu are unde să se ducă și nici vreo motivație interioară sau exterioară de a o mai face. O femeie îngropată de vie, perorând cuvinte incoerente într-o continuă degradare, se scufundă treptat în neant, cu un suflu vital și o imensă nevoie, încă, de comunicare umană. O sonerie dă parcă deșteptarea sau stingerea, în această lume deșertică fără noapte sau zi, aparținând unui timp terorizant, ea marcheză intervalle care i-au mai rămas lui Winnie, pentru „aventura” terestră care se apropiu acum de sfârșit, o „tortură sonoră” a „firelor de nisip” care se scurg într-o clepsidră universală. Ea se menține în viață prin intermediul cuvintelor, totul în jur fiind pătruns de substanța lor, o sărbătoare a vitalității aniversată prin cuvinte. Niciodată nu poți fi mai viu ca atunci când ai încă puterea de a-ți suporta dezastrele și de a-ți depăși inadecvarea la viață. Tragicul din Antichitate capătă în epoca noastră implicații parodice, pierzându-și funcționalitatea sa clasică. Destinul antic, voința unei providențe atotputernice, o lege nescrisă constituie acele forțe cu care omul luptă și de care prin tragice catastrofe e înfrânt. Aceste înfrângeri ale eroinelor antice (*Antigona*, *Ifigenia*) sunt marile victorii ale omului. Antieroinele lui Beckett ființe mizerale de la sfârșit de veac continuă în felul lor „luptă”, dar cu absurdul. Timpul nostru este considerat ca apt pentru deriziune, nu pentru surprinderea condiției umane dintr-o perspectivă tragică.<sup>9</sup>

### Bibliografie:

- Balotă, Nicolae, *Literatura absurdului*, București, Editura Teora, 2000.
- Beckett, Samuel, *O, ce zile frumoase!* în *Teatru*, traducere de Anca Măniuțiu, București, Fundația Culturală “Camil Petrescu” & Revista “Teatrul azi” (supliment), 2006.

<sup>8</sup> Eugène Ionesco, *Rinocerii*, în *Teatru*, vol. III, traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, București, 1996, pp. 99-100.

<sup>9</sup> Vezi Nicolae Balotă, *Literatura absurdului*, București, Editura Teora, 2000, p. 401.

## COLOCVII TEATRALE

---

- Berlogea, Ileana, *Istoria teatrului universal*, vol.I, Bucureşti, Editura Didactică şi Pedagogică, 1981.
- Ionesco, Eugène, *Note și contranote*, traducere şi cuvânt introductiv de Ion Pop, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992.
- Ionesco, Eugène, *Rinocerii*, în *Teatru*, vol. III, traducere şi notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, Bucureşti, Editura Univers, 1996.
- Ionesco, Eugène, *Între viață și vis – Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, traducere din franceză de Simona Cioculescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1999.
- Munteanu, Romul, *Farsa tragică*, Bucureşti, Editura Univers, 1970.
- Paiu, Constantin, *Repere în teatrul antic grec și latin*, Iași, Editura Artes, 2000.
- Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, vol I-IV, traducere de Lia Busuioceanu şi Oana Busuioceanu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1971.
- Teodorescu, Leonida, *Dramaturgia lui Cehov*, Bucureşti, Editura Univers, 1972.

## Lulu și Hedda, două ipostaze ale Evei

CIOBOTARI, Călin\*

În *Spiritul pământului* (1895) și în *Cutia Pandorei* (1904), cu greu mai poate fi găsit ceva din aşa-numita democrație a personajelor pe care Wedekind o folosea, aproape programatic, în piesa din 1891, *Deșteptarea primăverii*. Poate și pentru că personajul Lulu este atât de puternic, încât acaparează, cu de la sine putere, tot ce înseamnă atenție și centru de greutate. Chiar și scenele din care lipsește sunt *scenele ei*, chiar și personajele complet străine de Lulu, își justifică existența numai prin referire la ea. Întregul ciclu ce îi poartă numele ia forma unei saga, ambele piese nefăcând altceva decât să povestească un destin special.

Când, în 1895, Frank Wedekind scrisă *Spiritul pământului*<sup>1</sup> intuia probabil dimensiunea scandalului ce avea să urmeze. Nici nu se putea altfel, de vreme ce personajul Lulu îngrija într-o măsură considerabilă liniștita burghezie germană a sfârșitului de secol XIX. Cine mai îndrăznise să aducă feminitatea pe aceste culmi ale demonicului, cine mai sondase atât de adânc în natura umană a urmașelor Evei? Sîi, ca și cum nu ar fi de ajuns, în 1904, anul în care apare *Cutia Pandorei*<sup>2</sup>, incomodul dramaturg găsește de cuviință să împlinească o biografie; nu confortabil, la modul fericit, cum ar fi pretins același „bun simț” burghez, rezolvând în cheie amiabilă conflictele, prin reconversie etică, eventual creștină, ci acutizând până la paroxism datele unui destin aflat sub semnul prăbușirii.

De unde vine această Lulu? Încotro se îndreaptă? Premeditează lungul șir de nefericiri pe care îl cauzează, ori poartă în sine forțe mai presus decât ea însăși? Este călău cu sânge rece, dulce otravă îmbrăcată în costum vesel de Pierrot, sau victimă a ceva de neînțeles, de nedagnosticat? Rămâne un simplu personaj de teatru, produs ficțional, aleatoriu, sau, din contra, nașterea ei la cumpăna dintre veacuri indică tocmai un personaj de trecere, un semn al dezicerii de un anume mod de a privi ființa umană? Este o îintrupare a răului pur sau este dincolo de binele și răul unei lumi care nu o începe?<sup>3</sup>

Pentru început, să observăm că Lulu nu apare chiar pe neașteptate. Cu cinci ani înainte, în 1890, Ibsen semna apăsat certificatul de naștere al unui alt foarte straniu personaj feminin, numit Hedda Gabler<sup>4</sup>. Mai temperat, poate prin noblețea structurală, poate prin educația mult mai organizată, Hedda poartă și ea vocația distrugerii, însă, în cazul ei,

\* critic de teatru, membru USR Iași

<sup>1</sup> Utilizez traducerea lui Simion Dănilă, în Frank Wedekind, *Teatru*, ediția citată.

<sup>2</sup> Utilizez traducerea lui Simion Dănilă, în Frank Wedekind, ediția citată.

<sup>3</sup> Merită amintită aici descrierea pe care o face personajului unul dintre comentatorii lui Wedekind, David Krasner: „Indiferența ei față de constrângerile sociale fac din Lulu un spirit liber, ce se deplasează de la o aventură la alta fără un sentiment al culpei și fără conflicte de natură etică. [...] Lulu este una dintre cele mai controversate și fascinante figuri feminine din drama germană de dinainte de Brecht, fiind descrisă ca o femeie care țese o pânză a morții, sau ca forță primitivă a naturii [...] Fiecare bărbat o apelează diminutival sau printr-un condescendent nume de scenă, astfel încât ea trece, de la unul la celăllalt, fie ca actriță, fie ca amantă; e factor excitant pentru doctor, muză pentru pictor sau victimă pentru Jack the Ripper. Lulu este fetișizată, transformată în disponibilitate pentru delectarea bărbăților. Dar cine e Lulu? Fără o identitate certă, este o frântură, o penumbră, o enigmă...” (in *A History of Modern Drama*, vol.I, First Edition, Published 2012 by Blackwell Publishing Ltd, pp.220-221, trad.n.).

<sup>4</sup> Ioana Mărgineanu preferă comparația cu femeile lui Strindberg, observând că raportul „dragoste-ură”, prezent la dramaturgul suedez, ia o formă nouă, acutizată, la cel german. ”Femeia monstru este la Strindberg dominatoare, devoratoare, dar lipsită de farmec, strălucire și ironie. Are un demonism sumbru, adeseori crispăt, mohorât [...] La Wedekind, femeia este o atrăgătoare plantă carnivoră, la Strindberg apare femeia voluntară, aproape virilă, ce își domină partenerii”, în Frank Wedekind, *op.cit.*, p.12.

## COLOCVII TEATRALE

scopurile, deși stranii, sunt totuși prezente. „Eroina ibseniană realizează moartea *în frumusețe* [...] Moartea frumoasă a Heddei e reflexul instinctiv al unei estetizante filosofii adjectivale; moartea frumoasă nu mai este moarte pur și simplu, ci o creație, una şocantă, expresivă”<sup>5</sup>. Hedda este unul dintre puținii muritori plecați în căutarea frumuseții absolute, mizele ei sunt uriașe, atât de mari încât până și pariurile pe care le pierde semnifică, sub raportul eternității, victorii considerabile.

Ar mai fi, desigur, Lady Macbeth, ca paradigmă a feminității distructive. Ea are, însă, motivații concrete, palpabile. În cazul lui Lulu, tocmai lipsa motivațiilor intrigă. Iar la Hedda totul se pierde în metafizic...

Dar să urmărim, fie și pe scurt, câteva din datele de intersecție, dar și de paralelism, ale acestor două complicate personaje.

### Frumusețe

O întrezărim pe Lulu încă din prologul de la „Spiritul pământului”, în cortul acela de circ în care are loc esențializarea în termeni animalieri a personajelor. Lulu e Șarpele, deci „de la început sunt scoase în evidență cele două laturi contradictorii, ferocitatea și inocența”<sup>6</sup>. Mai mult decât atât, nu putem să nu asociem prologul Genezei biblice, acolo unde Șarpele alunecă perfid prin ierburile edenice. Nu cumva Lulu este tocmai Eva, cea de după ascultarea Șarpelui, Eva contaminată, Eva metamorfozată, Eva intrând în pielea amăgitorului?<sup>7</sup> Încă din primele scene în care apare, ca model al unui pictor, Lulu posedă argumentele frumuseții, „are o piele albă, cum n-am mai văzut la cineva”. Nu se ascunde, lasă a-i se vedea firea libertină, ar vrea să dezbrace cu totul neglijeur și manifestă neîndoienice înclinații către senzualism: „pictează-mi buzele un pic deschise”. De partea cealaltă, Hedda este și ea frumoasă, însă are o frumusețe mai degrabă glacială. Fără apetențe pentru frumosul obișnuit („Dragă Tesman, trage perdelele! Așa, lumina e mai puțin violentă”<sup>8</sup>, apoi refuzul florilor – „Toate florile asta sunt îngrozitoare”, și iritarea pe care i-o produce frumosul păr al doamnei Elvsted), Hedda are ceva malefic în ființă; noblețea ei este una întunecată. Ideea unei sarcini nu îi surâde, iar relațiile trupești cu soțul ei sunt puse sub semnul îndoielii. Carnalitatea pare să i se refuze Heddei, spre deosebire de senzualitatea manifestă a personajului wedekindian, care mărturisește dezinvolt: „am iubit cândva un student cu 24 de cicatrici”. Mai e ceva: Lulu își iubește frumusețea, și-o conștientizează (atunci când dansează, „se-mbată de propria ei frumusețe”). E un narcisism pe care nu-l identificăm la Hedda, adeptă a unei frumuseți conceptualizate, intelectualizate. Unul din puținele locuri unde personajul feminin vorbește despre „frumos” este cel în care îi dă lui Løvborg pistolul, îndemnându-l la sinucidere: „Și totul să se petreacă frumos, Eilert Løvborg”.

### Origine

Dacă în cazul Heddei, originea este clară (fiica unui colonel), la Lulu misterul e quasi-total. Știm doar că era copil când Schön a recuperat-o dintr-o lume a străzii, o lume în care Lulu cerșea și fura („Dumneavoastră m-ați luat de mâna, ca să-mi dați de mâncare când am vrut să vă fur ceasul”). Apariția lui Schigolch pare să clarifice situația, însă nici bătrânuțul nu-i este tată, aşa cum va rezulta din partea a doua a ciclului. Nici măcar numele nu îi este fixat, ea însăși clamându-și diferite identități. Oricum, lipsa unei origini bine definite amplifică misterul personajului și face dificile predicțiile de comportament; necunoscând cauza, nu poți prezice efectele.

<sup>5</sup> Ion Vartic, *Ibsen și teatrul invizibil*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995, p.20.

<sup>6</sup> Ioana Mărgineanu, *Frank Wedekind, un precursor*, Editura Univers, București, 1976.

<sup>7</sup> „Clericii interpretează povestea Pandorei ca pe o paralelă a Evei (ambele reprezentă prima femeie), iar vasul ar fi echivalentul șarpelui”, observă Ioana Mărgineanu atunci când investighează motivele de inspirație ale *Cutiei Pandorei*, în op.cit., p.114

<sup>8</sup> Folosesc Ibsen, *Teatru*, Editura Albatros, 1974

## COLOCVII TEATRALE

---

### Culturalitate

Lulu a învățat la Paris. Ce anume a învățat, nu ne este clar. Ne e greu să ne-o închipuim într-un pension, studiind matematici sau tratate despre arta conversației. Sederea la Paris, un Paris în care și Ranevskaia cohetă cu „pierzania”, pare mai degrabă contactul pe care Lulu îl ia cu lumea mondenă, cea în care se va comporta atât de natural (mai ales în „Cutia Pandorei”). Din tot ce spune, din toate opinioile pe care le emite, nu rezultă vreun semn de minimă culturalitate, ci doar posibilități de disimulare, de respectare a etichetei impuse de diferențele contexte sociale în care se află. Dincolo, Hedda ne apare ca o femeie instruită, capabilă să judece un bărbat în funcție de anvergura sa culturală. Să ne amintim cât dispreț îi stârnesc inapetențele științifice ale soțului și câtă fascinație îi stârnește știrea că Lovborg tocmai are, în manuscris, o carte excepțională. Cât rafinament și câtă voluptoasă ambiguitate feminină în dubla vocație pentru carte și ipostază dionisiacă (îl vrea pe bărbat „cu o cunună din frunze de viață în jurul capului”)! În plus, e aproape sigur că Lulu nu ar găsi niciodată satisfacție în a arde manuscrise, precum face personajul ibsenian. Ni s-ar putea obiecta că și Lulu are tangențe culturale prin intermediul aparițiilor ei scenice. Dansul nu este, în cazul ei, o formă de spiritualizare, ci, din contra, o manifestare instinctuală (pe scenă „e în plină dezlănțuire”, „o dansatoare atât de remarcabilă”), dar și o probă suplimentară a unei teatralități ineiste, dacă nu cumva o formă de exhibitionism ce ar trebui să anunțe finalul prostituant al acestui destin.

### Plictisul mariajului

Și Lulu și Hedda se plictisesc, simt nevoia unei altfel de vieți. I se întâmplă astă personajului wedekindian în „era” mariajului cu pictorul Schwarz. Dialogul soț-soție dezvăluie o relație de o banalitate extremă, monotonă și lipsită de orice profunzime. I se plângе lui Schön de căsnicia cu Schwarz: „Îmi storc creierul zi și noapte să-l trezesc din amorțeală. În disperarea mea, dansez cancan”. Nu reacționează la observația lui Schön: „Tânără după bici”. În noua locuință, recent întorsă din călătoria de nuntă, Jorgen Tesman și soția sa Hedda sunt departe de a alcătui un cuplu fericit, cel puțin din perspectiva ei. Dacă Jorgen pare decupat din zona reală, un idealist ieftin, amăgindu-se că totul e cum nu se poate mai bine, Hedda apare de la început ca o femeie dominatoare. Dominatoare și plictisită. Flirtul împins destul de departe între Hedda și asesorul Brack indică, din nou, o anume apetență a Heddei pentru dragoste. Ea nu pare să-l iubească pe asesor, ci mai degrabă are nevoie de a fi iubită. Mai mult, își dorește o viață de societate, iar asesorul e, deocamdată, singurul „din zonă”. Folosește, ca metaforă pentru căsnicie, imaginea unui compartiment de tren din care, îl anunță pe Brack, nu se va da jos. Acceptă, în schimb, ca un al treilea călător să urce în wagon, unul „spiritual, inventiv, care să găsească subiecte de conversație interesante, variate... Din toate domeniile”. Nu avem aici două concepții asemănătoare despre căsnicie, ca entitate care nu exclude terțul, ci, din contra, îl caută, îl include, precum în teoria lui Basarab Nicolescu despre terțul inclus?! Nu este Schön un „al treilea călător” care, împotriva voinței lui, se vede călătorind clandestin într-un tren a cărui nefastă destinație o știe atât de bine?!

### Iubire

Interesant este a compara modul în care cele două femei iubesc. În definitiv, a iubit Lulu vreodată pe cineva? Pe Goll, primul soț, e limpede că nu putea să-l iubească. Pictorului Schwarz nu putea să-i ofere decât, cel mult, o pasageră afecțiune. Raportul cu Schön este unul vizibil, cuantificabil într-o dependență diferită de cea pe care o conferă dragostea, mai degrabă plasat în regiunile obsesiei decât ale iubirii. Contesei Geschwitz nu-i împărtășește iubirea homosexuală, iar pe fiul lui Schön, Alwa, îl tratează mai mult ca pe un copil. Lulu nu pare să iubească fințe umane; e mai interesată să posede fințe umane. Pe logodnică lui Schön o detestă nu din gelozie, ci ca pe cineva care i-a furat un bun. Posesia aceasta este cât se poate de concretă, căci cu fințele reificate din jurul ei Lulu nu se sfiește să întrețină relații

## COLOCVII TEATRALE

---

dintre cele mai intime. Abia când pierde tot, la final, devine dispusă să iubească pe orice străin care zăbovește câteva clipe în așternuturile mizeriei sale morale. „Singurul pe care l-am iubit”, va striga ea, totuși, cu câteva clipe înainte de moartea lui Schön. Rapiditatea cu care își revine, apoi pragmatismul spontan (îi cere lui Alwa să nu o divulge) ne fac să avem serioase rezerve privind adevărul acestei mărturisiri. De partea cealaltă, Hedda știe să iubească. Așa rezultă din pasiunea, patima și forța cu care îl iubește pe Løvborg. Îndrăgostirea ei nu se traduce în banale melancolii, ci în cutremure existențiale, în uragane distructive, adevărate furtuni sentimentale. Hedda distrugе doar ceea ce nu poate avea, Lulu distrugе numai ceea ce-i aparține.

### Viață

Cele mai mari distanțe între cele două personaje apar, însă, la capitolul relației pe care o au cu viață. Lulu apare ca vitalista prin excelенă. Pofta ei de viață, pantagruelică, deșațătată, bacantică, se manifestă fie prin dans, fie prin plăcerile carnale, prin bucuria unui pahar, ori prin atmosfera mondenă și zgomotoasă a unui salon în care se vorbește mult fără să se spună nimic. Lulu este un simbol al hedonismului teoretizat cândva de vechii greci. Hedda e altfel; pentru ea, plăceri precum cele enumerate deja nu reprezintă decât o altă fațetă a banalului în care trăiește. Noblețea structurală o împiedică de la dezmașturi ale simțurilor. E pasională, însă pasiune de jeratic, nu flamă orbitoare, nu jerbă juisantă. Așa cum sacrifică fără ezitare eticul pentru estetic, tot așa își sacrifică viață, atunci când posibilitatea ca totul să iasă la iveală, ori ipoteza sănajului din partea asesorului îi răpesc luxul de a fi liberă.

### Libertate

Intrăm, cu această temă, într-o altă analogie demnă de interes. Și Lulu și Hedda iubesc libertatea. Prima ca mijloc pentru satisfacerea tuturor plăcerilor, cea de-a doua, ca scop. Există o scenă în *Cutia Pandorei* în care lui Lulu i se cere să accepte a fi dusă într-o casă de toleranță. Va refuza, nu pentru că o oripilează gândul ororilor fizice, ci tocmai pentru că nu va mai fi liberă. În ultimele scene, va accepta prostituția, trăind iluzia că, pe cont propriu fiind, gustul libertății va continua să alinte gura atinsă de nefericire. Deși aparent captivă într-un mariaj în care nu crede, Hedda este o incorigibilă trăitoare în libertate. Sensurile acestui concept sunt, în cazul ei, mai ample, nefiind implicată aici doar libertatea de a acționa după bunul plac, ci o foarte subtilă și perversă libertate de a Tânji după absolut, după „altceva”-uri greu identificabile *aici și acum*. Poate că gestul ultim al Heddei, sinuciderea, nu reprezintă altceva decât revelația că lumea aceasta este incompatibilă cu Libertatea, cu Frumosul, cu Adevărul. Conchizând, dacă Lulu este tentată de libertăți, pe Hedda o interesează doar libertatea majusculată, Libertatea. Singura formă de libertate pe care o găsește în viață este, paradoxal, libertatea de a pune punct vieții, libertatea de a muri.

### Moarte

În fața morții celor din jurul ei, Lulu este îngrozită, şocată, stare ce derivă nu din vreun sentiment de vinovăție, ci din contemplarea bruscă, de o clipită, a neantului, a marelui hău. Pe Hedda, din contra, neantologia nu o sperie, ci o fascinează. Relația ei cu moartea este mult mai complexă, luând aspectul unui flirt, al unei tatonări. Preajma morții are, pentru ea, ceva excitant, e acolo un foarte tentant cântec al eternității ce se cere ascultat la nesfârșit... Pentru Hedda, moartea nu este punctul terminus al unui destin, ci tocmai confirmarea acelui destin. La Lulu, pumnalul lui Jack Spintecătorul sfârtecă măruntaie, nu idealuri, devenind sfârșit definitiv, indubabil al unei vieți care nu merita mai mult. El, pumnalul, nu reprezintă vreun decont metafizic al crimelor de până atunci, ci un capăt de linie, dincolo de care nu mai este nimic.

Până la urmă, Lulu și Hedda nu sunt decât două ipostaze ale Evei. O Evă desacralizată, parte a unei mundaneități din care răzbate strigătul lutului. Cealaltă, păstrând în străfunduri durerioasele nostalgie ale eternității. Între cele două Eve se preumbilăumanitatea...

## COLOCVII TEATRALE

---

### Bibliografie:

Ibsen, Henrik, *Teatru*, traducere de Alecu Popovici, N.Filipovici, prefată de Venera Antonescu, Editura Albatros, București, 1974

Krasner, David, *A History of Modern Drama*, vol. I, First Edition, Published 2012 by Blackwell Publishing Ltd

Wedekind, Frank, *Teatru*, traducere de Dănilă Simion, cuvânt înainte de Ioana Mărgineanu, Editura Univers, București, 1982

Mărgineanu, Ioana, *Frank Wedekind, un precursor*, Editura Univers, București, 1976

Vartic, Ion, *Ibsen și teatrul invizibil*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995

### Pe Insula Îndepărtării: Filoctet

PETCU, Ioana<sup>\*</sup>

Pe orizontul vechimii, un chip palid, slăbit, în care timpul a săpat riduri apăsate, se întrevede pierdut: „el e lipsit de toate-n viață, / aflându-se departe de ai săi, / încunjurat de căprioare și de cerbi. / Demn de milă și copleșit de ale lui dureri, / de foamete și răni nevindecate, / ecoul cel flescar doar poate / să îi răspundă-n zare de departe / la gemitele-i și suspinele-i amare”<sup>9</sup>. El e Filoctet, fiul argonautului Poeas și al Demonassei. Acestei figuri de legendă, Eschil, Sofocle și Euripide i-au dedicat câte o piesă, dar dintre cei trei doar textul lui Sofocle s-a păstrat și pune cu adevărat probleme nu ușoare de morală. Personajul ne interesează din perspectiva temei abordate, tocmai pentru că sunt numeroase trăsături pe acest obraz îmbătrânit care pot fi interpretate în mod cu totul diferit și care îl definesc, în consecință, în multiple feluri. Dacă ar fi să privim comparativ, câtă vreme Prometeu purtătorul focului acceptă singurătatea și o folosea precum o mască sau precum o armă îndreptată împotriva celor care îl disprețuiau, Filoctet, erou în războiul troian, trăiește în singurătate, dar pentru el cu totul altele sunt valențele situației. Într-un fel, protagonistul piesei lui Sofocle nu este un personaj singur de la început, el e *îndepărtat* și se însigurează aproape fără să-și dea seama. El devine singur, iar această stare îi indisplace în mod vizibil, dar în cele din urmă, se obișnuiește astfel și nu mai poate renunța la această cămașă greoaie, decât prin intervenție exterioară (umană sau divină). Cheia care deschide singurătatea lui, aruncându-l în lume, o folosește el însuși, dar impulsul vine din altă parte, din afară.

ACTIONEA piese Sofocleene nu este foarte complicată, centrată fiind după modelul clasic în jurul unui personaj cu un caracter nu deosebit, cum poate mai cred criticii amatori, ci uman, ghidat, în egală măsură, de calități și defecte. În Prologul de la ediția din 2001, traducătoarea Roxana Cozma-Catzaite reamintea linia de modernitate în care textul poate fi simțit și lecturat: „Iată că după 2400 de ani de la momentul în care a fost concepută de Sofocle piesa cu numele eroului Filoctetes, descopăr cu uimire că retrăim, fiecare în felul lui, fără eroism, drama singurătății, drama insuportabilei solitudini în fața destinului, un destin hotărât de soartă, dar și de conjuncturi, de interes”<sup>10</sup>. Cea care a lucrat asupra scrierii antice a sesizat bine tentele în care sunt creionate personajelor și situațiile, nici unul dintre cei care iau act aici nu strălucește de puritate și nici nu se individualizează prin vitezie. Mai degrabă sunt ființe cu vise sfârâmate. Filoctet, părăsit de tovarășii săi de arme, înălțurat din lupta la care inițial ținea cu siguranță, deposedat de posibilitatea gloriei, abandonat pe insula Lemnos, se transformă într-un om al naturii care însă nici nu se poate integra cu totul locului unde a fost aruncat, dar care nici nu se mai poate întoarce printre oameni. Suferind mai mult din pricina trădării, a trecutului său, decât din pricina rănii care i-a atacat piciorul, suferind din pricina nerealizării unui vis, coleric și neîncrezător, dar uneori naiv și plăpând ca un copil pierdut accidental din mâna mamei, el acționează adesea sub puterea impulsului, fiind un om al imboldului mai mult decât unul al rațiunii. Piesa cuprinde doar caractere masculine astfel că ne-am putea gândi și la o posibilă interpretare în direcția dramei din universul bărbătașilor, și nu a oricăror bărbătași, ci a celor de pe câmpul de bătălie. Neoptolem, aflat la vârsta adolescenței, suferă din pricina unui orgoliu care alunecă uneori în naivitate. Clădindu-și concepțiile după modelul tatălui – umbra viteazului Ahile va plana mereu asupra-i –, junele

\* Asistent universitar doctor la Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

<sup>9</sup> Sofocle, *Filoctetes*, traducere de Roxana Cozma-Catzaite, București, Editura Fides, 2001, pp. 34-35

<sup>10</sup> *Idem*, p. 5

## COLOCVII TEATRALE

încearcă să calce cu mare fidelitate pe urmele acestuia. Pentru el, Ahile devine un mit. Un portret de neatins în onoarea căruia trebuie continuată lupta. Însă, încă fiind credul, cedează ușor sub cuvintele regelui din Ithaca. Dialogul de la începutul piesei conturează foarte clar personajele: Ulise ar da tot pentru a obține rezultatul favorabil (pe ce fond și-a format această manieră de abordare, vom vedea ceva mai încolo), iar Neoptolem ar ceda orice pentru a purta numele de învingător la sfârșitul bătăliei. Un mic extras ar putea fi relevant în discuție:

„NEOPTOLEM: O, fiu al lui Laertes, eu toate câte le aud acum cu-oroare detest să le-ndeplinesc căci, prin natura mea, nimic nu fac cu şiretlicuri,  
nici eu și nici – se spune – acel ce-mi dădu viață!

Sunt, însă, gata pe-acel om  
s-aduc prin violență și nu prin uneltire;

fiindcă nu se poate având doar un picior,  
să ne învingă pe noi, care suntem atâția! (...)

ODYSSEU: Fiul strălucitorului tău tată, în tinerețea mea și mie  
doar brațul îmi dicta iar vorba-mi amuțea,  
dar astăzi, când ajuns-am la vârsta experienței

le văd pe toate cum stau țintă a vorbei, nu a faptei (...)

NEOPTOLEM: Ce dobândesc eu de-ajunge el [Filoctet n.n.] în Troia?

ODYSSEU: În Troia doar aceste săgeți vor putea învinge.

NEOPTOLEM: Adică, nu voi putea fi eu – cum spuneați – cuceritorul?

ODYSSEU: Nici tu fără săgeți, nici el fără tine.

NEOPTOLEM: Ar trebui să le obținem de este aşa cum spui!

ODYSSEU: Da, și de vei reuși, două izbânzi avea-vei.

NEOPTOLEM: Care-s aceasta două? De le-as afla, poate n-aș ezita

ODYSSEU: Vei dobândi renume de-nțelepciune însă și de bravură.

NEOPTOLEM: Prea bine, atunci, voi lăsa în urmă rușinea și o voi face”<sup>11</sup>.

Fiul lui Ahile crezând că își celebrează părintele în acest fel, calcă pe normele etice, transformându-se, fără să realizeze prea bine, din învingător în victimă propriilor credințe. Pe întreg parcursul evenimentelor din insula Lemnos, Tânărul va încerca să înțeleagă care este drumul cel drept: calea oferită de Ulise sau cea dreaptă a măsurii și a bunătății, a rațiunii și a înțelegерii. De partea cealaltă, contrastând vârstei tinerești, se aşază Ulise. El se consideră câștigat în experiență, este un om al câmpului de luptă deja format, știe ce are de făcut și își permite să dea lecții de viață oricui și mai ales băiatului care încă își caută calea adevărului. Cel mai teatral strateg al confruntărilor dintre ahei și troieni poartă cu sine o criză personală, vizibilă însă după terminarea războiului, atunci când se află pe drumul întoarcerii către Ithaca. Este condamnat de unii pentru vicleniile sale – Filoctet îl urăște pur și simplu –, este adulat de cei care nu-i sunt prea aproape și folosit ca o unealtă de către descendenții lui Tantal, la fel de crudi și lipsiți de scrupule ca și strămoșul lor. Singuri, cu tainele lor zăvorâte bine în țesuturi închisate, Filoctet, Neoptolem și Ulise își încrucișează privirile disputându-și adevărul și neînțelegând că fiecare trăiește într-o realitate a sa, personală, nu mai urâtă, nici mai frumoasă decât a celorlalți. Zoe Dumitrescu-Bușulenga contura o opinie cu multă finețe punând în opozиție cele două caractere, Ulise și Filocet: „Philoctet este o corabie fără cîrmă care vede numai limitele suferinței lui și dorește numai răzbunarea, în vreme ce Ulise știe de hotărârile zeilor și nu urmărește decât împlinirea lor, spre binele obștesc, cum spune corul”<sup>12</sup>. În viziunea noastră însă atitudinea fiului lui Poeas nu este cea a unui îndărjit, decât numai la suprafață, pentru că în interior există o psihologie mai complicată. Acceptând plecarea alături de aceia care altă dată l-au abandonat, el are senzația că va ajunge să le semene, și este frică

<sup>11</sup> Idem, p. 32

<sup>12</sup> Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Sofocle și condiția umană*, București, Editura Albatros, 1974, pp. 76-77

## COLOCVII TEATRALE

să nu se contamineze de atitudinile celor pe care de fapt îi disprețuiește profund: Ulise și Atrizii. Moștenitorul perfidiei lui Sisif nu e defel mareț prin faptul că pășește pe calea dictonului „scopul scuză mijloacele”, strategie folosită, aşa cum crede reputatul nostru critic, în folosul tuturor. Iar Filoctet nu e nicidcum lipsit de voință sau redus în sentimente pentru faptul că nu acceptă „oferta” trimisului de la porțile Troiei. Fostul ostaș acționează ca un om simplu: temător, violent, disperat. Soluția la care recurge rănitul de pe insulă nu e o fugă din fața primejdiei luptei, e o fugă din fața ororilor câmpului pe care cad ființe nevinovate purtate în iureșul belicos din invidiile sau din iluziile unor căpetenii ce nu se conduc decât după legile propriului egoism. Același sentiment, dublat de o privire puțin melancolică, îl va încerca și Ulise în drumul spre casă, cu toate că nu putem fi siguri de faptul că în timpul celor zece ani de război nu ar fi fost încercat de asemenea gânduri îndoioanelnice.

Singurătatea lui Filoctet include, în realitate, două forme: este cea a unui om desprins de societate și este cea a unui om lipsit de zei. Sofocle lasă lectorul și publicul să descopere singuri personajul, neaducându-l în scenă imediat după începerea acțiunii, ci descoperindu-i încetul mediul în care trăiește. Spațiul lui Filoctet seamănă cu o cutie care încide în ea alte cutii ce au capacele bine ferecate. Un prim cadru al izolării este insula. Simbolul refugiuului, al centrului spiritual, cum e văzută în general, insula reprezentă în acest caz locul îndepărțării de ceilalți; Filoctet s-a obișnuit aici, dar insula lui nu e una a Fericirilor, nu e un Eden căutat sau dorit, ci este teritoriul unde a fost părăsit în timpul somnului, un teritoriu de unde nimeni nu vrea să îl scape, unde își ispășește pedeapsa suferind durerile răñii în care fierbe otrava șarpelui. E, în același timp, pământul pe care s-a obișnuit să trăiască și care se poate transforma în orice moment într-un tărâm al protecției – tărâm al liniștii și al singurătății dobândite care s-a prefăcut într-o cămașă molcuță, lipită de piele. Insula poate deveni o lume a confortului, a obișnuiștei și a siguranței, dar nu va putea fi niciodată caracterizată drept „acasă”. Filoctet Tânjește a se întoarce în cetatea sa, adică Tânjește la un trecut dinainte de război, la un timp al luminii. Când afirmă că ar vrea să-și revadă tatăl, afirmă în egală măsură dorința de a recupera acea vârstă frumoasă în care cuvintele și crezurile aveau valoare, în care sinele trăia apropiat de Ceilalți. Față de alte personaje pentru care plecarea de acasă era o renunțare la sine, o rupere necesară, o scindare dorită a eului (gândim acum la Medeea și parțial la Antigona și Electra care acceptă sau caută a fi izgonite din palatele în care au crescut), aşadar, în comparație cu alte situații, Filoctet a avut mereu nevoie ca eul său să se afle în armonie cu alteritatea (cu Celălalt). Doar când Celălalt a devenit o noțiune fără sens și când s-a preschimbat într-un pericol (pericolul contaminării despre care deja am discutat), doar atunci personajul se refugiază, refuză, se încolăcește în cochilia-i de melc.

Seria cutiilor lăcătuite continuă: al doilea cadru al izolării este peștera. Ca simbol, ea are multiple semnificații, însă ce ne interesează acum este că în textul lui Sofocle, peștera nu e un adăpost, ci este un loc în care protagonistul se poate retrage spre a-și consuma criza provocată de rana lui. „Vizuina” devine, astfel, un fel de cameră de tortură de unde, în afară, răzbăt doar gemetele bolnavului. Omul se transformă în sclavul propriei maladii, căci boala îl macină lent, îl chinuie și îl determină să se facă nevăzut în interiorul stâncilor. În acest fel peștera îl încide pe cel blestemat, pe acela care suferă, preschimbându-se din *acoperiș* în *zid*, rolul zidului fiind acela de *a trece înlăuntru* partea hidroasă a celui aflat în criză.

O ultimă cutie care încide pe Filoctet este propriul trup. Brăzdat de vreme, de uitare și supus cazelor bolii, trupul viguros al fostului ostaș a trebuit să se adapteze și a devenit o materie preponderent sensibilă, integrată în întregime naturii și jinduind calmul sau lipsa durerilor. Trupul sensibil dezvoltă și o minte labilă, astfel că retractilitatea în fața semenilor și în fața situațiilor dificile sau neplăcute se datorează și acestei încideri multiple pe care o suportă Filoctet. Metafora trupului-carceră nu este explicită în text, dar este evident că ființa e supusă capriciilor trupești.

## COLOCVII TEATRALE

Astfel „înlănțuit”, locuitorul insulei Lemnos a fost lepădat și a ajuns să se îndepărteze de oameni, a ajuns să se piardă în adâncul vegetației întunecate din care se și hrănește sau în adâncul peșterii pe care o locuiește și să se zăvorască bine în trupul sfrijit și golit, parcă, de viață. Un monolog în care posesorul armelor lui Heracles, își revarsă toată ura adunată în încăperile „cutiilor” unde își duce viața, este construit în întregime pe opoziția dintre Eu și Tu (sau dintre Eu și Ceilalți). Filoctet e întors nu împotriva tuturor, ci împotriva acelora care i-au răsturnat credințele. Care l-au îndepărtat de fosta lui personalitate, care i-au sfârâmat eul ce aparținea trecutului. Izbucnirea sa din clipa când îl vede pe Ulise, exprimă în mod direct întreaga nemulțumire, îndârjire chiar, adunată ani de-a rândul.

„FILOCTET: Și-acum, nemernice, **m**-ai prins  
și ai de gând din preajma stâncilor acestea să mă smulgi, de-acolo unde  
**m**-au aruncat, singur, fără prietenii, fără țară, **un mort încă în viață**?!  
Vai **mie**!

De **te**-ai stinge! De multe ori dorit-am!  
Dar fiindcă zeii nu-**mi** dăruiesc vreodată bucurie,  
**tu** exultă, iubind viață, iar **eu**, durerea **mea**:  
că sunt încă în viață, de multe suferințe încercat,  
batjocorit **de tine și de cei doi atrizi**,  
mai marii pentru care le-ndeplinești pe toate.  
Și totuși, fără veste, de nevoie, având și-nsoțitor,  
ați navigat alături, în vreme ce **pe mine**, ca pe-au nenorocit,  
**m**-ați adus aici, grabnic, unde **m**-ați părăsit  
dezonorat; **m**-au aruncat acei ce dau vina **pe tine**, iar **tu**, în schimb, **pe ei**.  
Și-acum de ce **mă** duceți? De ce **mă** luați? De ce?  
**Eu** nu mai sunt nimic și mult timp murit-am pentru **voi**!”<sup>13</sup>

Jocul pronumelor, bine speculat și de traducător, este plin de înțelesuri, iar atributele care sunt corelate cu anumite pronume definesc întreaga viziune și atitudine a protagonistului. Dar oare să aibă dreptate Filoctet când, într-un exces de răzvrătire, strigă „tu exultă, iubind viață, iar eu, durerea mea”? Va fi fiind Ulise purtătorul victoriei, va fi iubind el viața dacă ținem cont că s-au scurs nouă ani de război? Nouă ani în care a străbătut câmpul înroșit de sângele prietenilor și a dușmanilor, de sânge omenesc. Nouă ani de când încearcă să păcălească soarta și să pună capăt măcelului. La auzul unor cuvinte atât de tăioase ne întrebăm dacă acceptul și împăcarea din final sunt cu adevărat simțite sau poate sunt ele sentimente induse prinț-o necesitate de a crede în ceva – ceva care aparent este corect (Neoptolem se arată în cele din urmă în fața lui Filoctet ca păstrător al virtuții, iar Heracles apare, prin procedeul *deus ex machina*, spre a întări pornirile fostului luptător).

Acest „cadavru viu”, după cum se numește pe sine eroul, este rezultatul abandonului, dar și al unui trecut ce i-a fost fărămițat, al bolii care macină corpul și, nu în ultimul rând, al lipsei de convingeri spirituale. Filoctet nu are un protector divin, iar în afară de Heracles care se îndură și la final îl se arată spre a-l încuraja, el nu amintește de alți locuitori ai Olimpului în fața căror, măcar inconștient să caute ajutor. Totul se rezumă la un Eu atât de bine împlătoșat, încât să sensația că este de neclintit și este extrem de rezistent. La început, într-o conversație dintre cor și Neoptolem – rămas să-l întâlnească pe fiul lui Poeas –, cuvintele îl descriu pe protagonist ca viețuind într-un spațiu din care sacrul lipsește cu desăvârșire, căci strigătelor protagonistului, în mod absurd, le este răspuns doar ecoul. Cu riscul de a repeta parțial un citat anterior, redăm aici spre edificare fragmentul care ni se pare relevant: „O, lovitură zeiești, aduceți / veșnic nefericire muritorilor / și celor suferinzi nebincuvântați de

<sup>13</sup> Sofocle, *Op. cit.*, p. 71. Sublinierile în text ne aparțin.

## COLOCVII TEATRALE

soartă (...) / Demn de milă și copleșit de a le lui dureri, / de foamete și răni nevindecate / ecoul cel flescar doar poate / să-i răspundă-n zare de departe”<sup>14</sup>. De asemenea, Neoptolem, evocând felul în care a fost blestemat Filoctet la suferință îndelungată, alătură situațiile, fiindcă aşa cum au procedat Atrizii mai târziu, zeii s-au dezis de el alcătuind un precedent. Așa cum toată lumea știe, zeii l-au alungat dintre ei: „căci dintre zei, dacă-nțeleger eu bine / năpăstuitu-l-au acele patimi / ale zeiței Chrysis cu inimă de piatră / și oricâte îndură acum, nu-i nimeni să-l aline / pentru că **nu-i sub ocrrotirea nici unei zeități** [s.n.]”<sup>15</sup>. În consecință, am putea spune că „ateismul” lui Filoctet este atitudinea sa în fața golului pe care l-a descoperit tot cercetând și așteptând un semn divin. El însuși suprapune cele două forțe, cea umană și cea olimpiană, pe noțiunea aceleiași trădări. Spusele sale sunt neierătătoare: „O, cel mai nefericit sunt, întă a zeilor, / dacă nici veste nu ajunse-n țara mea, / sau în alt colț al Greciei despre oropsirea mea. / Iar cei ce, fără suflet, m-au aruncat departe, acumă râd și nici că-și amintesc, / în timp ce eu în boală mă afund, tot mai adânc”<sup>16</sup>. În final, corul simte și el îndepărțarea de divin și face o mică observație în acest sens, nesanționând personajul, ca și cum ar înțelege situația: „În numele zeilor, de-i mai respectă cumva, lasă să se apropie / un străin ce ți-e prieten și-ți arată iubire”<sup>17</sup>.

Făcând pasul către practica teatrală, piesa lui Sofocle a oferit regizorilor un material ușor de modelat în mulurile diferitelor stiluri de mizanscenă. Tratând într-un prim nivel interpretativ un subiect de război care se transformă, pe un al doilea nivel, în drama a cel puțin trei personaje, textul a putut fi abordat fie în manieră clasică, fie în manieră modernă-iconoclastă. Nu e, cu siguranță, ușor a fi găsit un Filoctet printre actori, dar în mod cert una dintre cele mai interesante figuri în acest rol a fost Laurent Terzieff la Théâtre Odéon din Paris<sup>18</sup>. Actorul de teatru și de cinema a acceptat propunerea lui Christian Schiaretti și s-a întors după cincizeci de ani în sala de la Odéon pentru... ultimul său personaj. Variațiunea lui Jean-Pierre Siméon pe tema antică păstrează destul de bine corpul textului, nerenuțând la finalul straniu când Heracles îi dă imboldul decisiv fostului său prieten. Totuși destule trăsături distanțează textul actual de cel inițial. Autorul francez presără însă un strop în plus de poezie, făcând din personajul central un singuratic prin excelență. În acest trup impalpabil se aruncă fără rezerve cel care, cu cinzeci de ani în urmă, era aplaudat de Generalul de Gaulle și de Paul Claudel la premiera *Cap de Aur* în regia lui Jean Louis Barrault. Laurent Terzieff, cu mâinile sale noduroase, cu pielea lăsată și suptă, bătrân și cărunt, bolnav de reumatism – venin al oaselor cu un nume modern –, pare că, în neștiință, juca de multă vreme un Filoctet al său, ascuns, nedestăinuit, care a izbucnit acum asemenea unei confesiuni publice. Lăsând la suprafață decrepititudinea cu accentele ei de scleroză, actorul transmite fiorul cutremurător al luptei cu sine și cu Celălalt, un Celălalt intrus, apărut din senin pentru a-l întoarce în „lumea celor vii”. Asemenea unui shakespearean prinț al Daniei, protagonistul se folosește de o ironie fină, depășind perfidia și vicleșugul ulisiene. Poziția sa de ironist îl pune pe un etaj superior tuturor celorlalți care, în cel mai rău caz, nici nu înțeleg mesajul transmis și gravitatea lui. Într-adevăr, aşa cum și-au dorit scenaristul și regizorul, *Philoctète* este povestea unui om-insulă, cuvântul și gestul lui Terzieff atestând de fiecare dată această frumoasă metaforă. Într-una din declarațiile făcute în fața presei, criticul Gérald Garutti descrie pe cât se poate de concret ideea în care a fost realizat spectacolul: „Cu Filoctet,

<sup>14</sup> Idem, pp. 34-35

<sup>15</sup> Idem, p. 35

<sup>16</sup> Idem, p. 38

<sup>17</sup> Idem, p. 76

<sup>18</sup> *Philoctète* după Sofocle, traducere și adaptare Jean-Pierre Siméon, Théâtre Odéon, Paris, 2009 regia: Christian Schiaretti, scografia: Fanny Gamet cu: Laurent Terzieff (Philoctète), Johan Leysen (Ulysse), David Mambouch (Néoptolème), Julien Tiphaine (Héraclès), Christian Ruché (negustorul), Olivier Borle, Damien Gouy, Clément Morinière, Julien Tiphaine (corul)

## COLOCVII TEATRALE

---

Siméon îl ovaționează pe Camus. La fel și pe Beckett. Filoctet sau nesfârșita singurătate a unui om sfârșit, căzut, un om cu mâna întinsă, uitat în groapa lumii, închis pentru totdeauna la răscrucea apelor, având drept singuri tovarăși câțiva vulturi, puțina sa hrană – înainte de a nu fi chiar el propriul lor vânător. Filoctet? Un Robinson fără Vineri. Un Dreyfus fără dreyfusari, fără treabă, nepăzit și neputând fi reabilitat. Un Prospero fără puteri – decât de împrumut, un arc ce nu-i aparține și pentru care se va face tot ce-i cu putință spre a i-l răpi. Sclavul unei insule fără stăpân. Pe scurt, o insulă pe cel mai abrupt versant al său: izolare, sfârșirea, monotonie, plictisul, veșnicul plictis<sup>19</sup> [trad. n.]. Mitul redat de Sofocle a ajuns un punct nodal unde s-au întâlnit epoci și vizuni diferite și din care pleacă toate pe cai distințe, dar îmbogățite de sens. Încă o dată teatrul demonstrează că este o operă vie, deschisă, în care personajele migrează, cu unele rigori, dintr-o zonă în alta, îmbrăcând costume de tot felul sau schimbându-și măștile pe obraz.

Într-un decor simplu acțiunea se desfășoară pe scena aproape goală, actorii jucând în partea din față, la mică distanță de public, marginiți fiind de la jumătatea platformei (în spate) de un perete cenușiu de metal, simbol al limitei dintre *aici* și *acolo*, dintre timpul insulei, parcă mereu al prezentului, și un timp necunoscut personajului abandonat aici, unul al lumii de dincolo. Umbrele actorilor se profilează pe zidul despărțitor amintind oarecum de mitul platonician al peșterii. Dublați astfel de contururile de pe o suprafață plată, lipsiți de culoare, protagoniștii dau senzația că și-au proiectat, inconștient, dramele, acele forme grele care le apasă trupul. Doar spre final acest perete se ridică pentru ca eroii să treacă de partea cealaltă, părăsind locul izolării, iar Filoctet părăsindu-și „eul insular”. Cu toate acestea, peretele încă există, chiar dacă ridicat, iar indivizii care au trecut de el nu merg spre o salvare, ci doar au schimbat peisajul – ei se află de altă parte – însă umbrele lor vor continua să se reflecte pe lucioasa platformă verticală.

În montarea lui Schiaretti trei generații se întâlnesc: Laurent Terzieff, în vîrstă de 74 de ani, belgianul Johan Leysen, în vîrstă de 59 de ani și Tânărul David Mambouch. Se formează în acest mod un joc al vîrstelor și un joc al crizelor ce înflorează vîrstele pe care actorii reușesc să îl transmită credibil până la public: nevroza bătrâneții se alătură orgoliului maturității și naivității declamative a anilor juvenili. Mai presus însă de orice, regizorul și-a dorit să arate cum drama din interior se face vizibilă și cum se preschimbă ea într-o dramă a limbajului. Teatrul lui Sofocle și poezia lui Siméon s-au întrepătruns pentru a marca un personaj dramatic prin cuvântul său. De vreme ce arcașul din armata Atrizilor a pierdut contactul cu oamenii lui (nu a pierdut în totalitate contactul cu orice individ, căci există trecători ce poposesc pe Lemnos și cu care mai vorbește), cu oamenii care vin dintr-o lume cunoscută lui, îi este foarte greu să mai vorbească aşa cum vorbesc ei și să mai acționeze aşa cu acționează ei. Revenirea este bulversantă, iar recunoașterea lui Ulise e un adevărat soc. În plus, debarcarea trimișilor de la Troia stă sub semnul minciunii. Ulise și Neoptolem trebuie să-și camuflze discursul și gândurile. Comunicarea este de la bun început deficitară. Pe acest fond, Schiaretti conturează un personaj cu probleme de comunicare, cu un limbaj întrerupt, ezitant, înțesat de tăceri. Dacă autorul grec a lăsat ca fluxul limbajului să curgă nestingherit, Siméon și Schiaretti își ancorează eroii mai mult în realitate și-i fac mai verosimili. Directorul de la Théâtre National Populaire concluziona într-un interviu: „Ceea ce primează este

<sup>19</sup> „À travers Philoctète, Siméon salue ici Camus. Tout comme il salue Beckett. Philoctète ou la solitude infinie d'un homme fini, déchu, clochard croupissant dans la poubelle du monde, cloué au carrefour des mers pour l'éternité, avec, pour seuls compagnons, une poignée de vautours, sa seule nourriture - avant qu'il ne devienne la leur. Philoctète? Un Robinson sans Vendredi. Un Dreyfus sans dreyfusards, sans affaire, ni gardien, ni réhabilitation. Un Prospero sans pouvoirs - sinon ceux, empruntés, d'un arc qui n'est même pas le sien, et qu'on va tout faire pour lui ravir. L'esclave d'une île sans maîtres. Bref, l'île dans son pire versant: isolement, finitude, monotonie, ennui, éternel ennui”. (Textul este preluat din conferința de presă de la Théâtre de la Criée à Marseille, 2009)

## COLOCVII TEATRALE

caracterul static al operei, tăcerea în care schimbările se vor petrece în mijlocul naturii. E un sistem închis, circular, în care sensul circulă în mod constant într-o mișcare eternă. E o tragedie a Cuvântului, o tragedie la răscruccea dintre oboseala tăcerii și imensitatea oceanului. Aici, ființele trec prin timp”<sup>20</sup> [trad.n.]. Importanța apariției la final a lui Heracles capătă un alt sens pe scena de la Odéon: semizeul vine pentru a restabili cursul limbajului, pentru a ordona, pentru a restructura stările și gândurile „jucăriei stricate” care e Filoctet. În economia decorului și a light-design-ului, atenția regizorală se concentrează asupra actorului, iar publicul a avut șansa de a asista la un cuceritor act artistic prin care ființa transcende.

În teatrul românesc piesa sofocleană nu prea a fost abordată de repertori. Naționalul ieșean a găzduit în 1969 montarea lui Aureliu Manea, montare care a durat, din anumite motive, trei ani (1966-1969)<sup>21</sup>. Manea a întrezărit și el locuri în text care i-au dat posibilitatea de a îndrepta viziunea spre zona modernității. Păstrând firul întâmplărilor, regizorul plasa destule semne care să motiveze o paralelă între timpul trecut și cel al prezentului. Războiul intră cu totul pe scenă, măcelărind și mutilând chipurile oamenilor. Doar foarte puțini par a se salva. Uneori senzația era că regizorul se lăsase influențat prea mult de tendințele mizanscenei experiențiale europene. Citim pe alocuri semnătura lui Jerzy Grotowski mai ales în scena în care, într-un plan secundar, soldații îngroapă de vie o femeie aşa cum s-ar proceda la un ritual păgân. Imaginea şocantă a atrocității traversează spectacolul și pare că e legată cu un fir subțire de finalul în care, pe circularul scenei, va sta scris numele *Troia* – loc al suferinței și mai ales al cruzimii excesive, punct terminus atât pentru aparenții învinși, cât și pentru aparenții învingători. Lupta devine un ritual păgân care tinde să acapareze tot. Începutul inventat de Manea este edificator și îl vom reda prin cuvintele Mirei Iosif: „De la un capăt la altul, reprezentarea e străbătută de motivul obsesiv al «războiului murdar». (...) Pe scena deschisă, fără cortină, se desfășoară cu repeziciune momentele unui prolog compus de Manea: un grup de soldați execută lupte corp la corp, într-un ritual barbar, violent și fascinant... Loviturile se succed ritmic, cu sete, în zgromotul gâfăiturilor și al icnetelor înăbușite. Un soldat învârtește în aer un sac de luptă și pe pânza țepoasă scrie parcă neglijent, în grabă, «Filotet! »”<sup>22</sup>. Regizorul greșește, însă, atunci când aglomerează în obiectele de decor și în costume prea multe simboluri. Ca într-o colecția a terorii din anii ’70, unele personaje sunt îmbrăcate în haine de parașutiști americani, altele întruchipează membri ai Ku-Klux-Klan-ului, Ulise poartă vestimentația unui agent din Statele Unite, alții actori sunt îmbrăcați în haine foarte asemănătoare cu burnuzurile arăbești. În tot acest context heteroclit, se desprinde cu precădere o idee: ne este arătat omul, în fragilitatea și complexitatea sa. Fie el viclean, precum fiul lui Sisif, fie el nesupus sau drept precum Filoctet și Neoptolem, omul căută înspre sine și înspre Ceilalți confruntându-se, adaptându-se, luptând în el și în afara sa spre a se defini și redefini. În ipostaza lui colosală, Teofil Vâlcu își construise un personaj sensibil și instinctual. Acela care a rămas singur pe insula Lemnos și care s-a adăpostit sub câteva bârne (ce înlăciuiesc peștera din textul antic) apare ca o emblemă strălucitoare a moralei și experienței. Cu părul încâlcit și barba deasă, într-o cămașă simplă, el lasă să se vadă la suprafață imaginea unui primitiv (sau a unui ascet), care, de îndată ce regăsește

<sup>20</sup> Ce qui est premier, c'est le caractère immobile de l'oeuvre, le silence dans lequel les échanges vont avoir lieu au milieu de la nature. Système clos, insulaire, dans lequel le sens circule de façon constante et infinie. Une tragédie de la Parole, inscrite dans la lassitude du silence et la vastitude d'un océan. Ici, les êtres traversent le temps. (fragment cules și transcris de Jean-Pierre Jourdain pentru revista „Théâtre contemporain”, iunie 2009)

<sup>21</sup> *Filotet* după Sofocle, Teatrul Național Vasile Alecsandri, Iași, 1969, regia: Aureliu Manea, scenografia: Marga Ene, cu : Teofil Vâlcu (Filotet), Ion Schimbinschi (Odiseu), Costel Constantin (Neoptolem), Puiu Vasiliu (Negustorul), Virgil Raiciu, Costel Popa, Valeriu Bobu, Sergiu Tudose (corul)

<sup>22</sup> Mira Iosif, *Filotet*, cronică dramatică din volumul *Teatrul nostru cel de toate serile*, București, Editura Eminescu, 1979, p. 153

## COLOCVII TEATRALE

---

cuvintele și se exprimă în tirade lungi, descoperă un individ emotiv în care melancolia unei vârste pierdute se amalgamează cu virtutea iubirii față de aproapele său. O relație care a impresionat și publicul de atunci s-a stabilit pe scenă între Filoctet și Neoptolem (interpretat de Costel Constantin). Un tată și un fiu par că se întâlnesc după o căutare îndelungată. Prin viziunea sa ușor împinsă spre iconoclastie și în pofida amestecului de elemente pe care au sesizat-o și criticii din acea perioadă, spectacolul Filoctet a reușit să marcheze etapa de început a carierei lui Aureliu Manea și a servit drept un exemplu de succes în ceea ce privește „transcrierea” regizorală prin actualizarea unui text antic.

Câtă vreme Filoctet este, dacă nu primul, măcar printre primele chipuri pe care le avem în minte când ne gândim la singuraticul tragediei antice, atunci cele câteva nuanțe pe care le-am discutat aici în privința acestui personaj „ascetizat” ne-ar putea permite să îl vedem pe erou într-o lumină nouă. Protagonistul piesei lui Sofocle, singur din pricina abandonului, închis într-un spațiu sufocant format din mai multe spații care „se îngheț” unul pe altul, îndepărtat de societate (văzută ca o alteritate cunoscută, tangibilă) și îndepărtat de zei (sacralitatea putând fi concepută ca o alteritate necunoscută, intangibilă), el ar putea semăna sau chiar ar putea fi un om al zilelor noastre, pierdut, alienat, de care, în mod iluzoriu, Cineva are nevoie la un moment dat. Aceasta este și drumul pe care Heiner Müller îl alegea între anii '50 și '60 când elabora textul *Philoctet* (o adaptare și, mai mult decât atât, o reformulare a mitului). Amestecul dintre personajul antic și locuitorul prezentului îl simțiseră înaintea sa scriitorii precum André Gide, Oscar Mandel și chiar Benjamin Fondane<sup>23</sup>. Pentru scriitorul german, omul abandonat pe insula Lemnos, este un om lacunar, adică este un individ pentru care timpul s-a opri și care are posibilitatea acum, la revenirea lui Ulise, de a-l recupera. În cazul lui Müller insula este una a îndepărțării de sine, a intrării într-o lume în care nu există timp. Plecarea ar simboliza întoarcerea și posibilitatea de a câștiga clipele moarte. În câteva versuri puse pe hârtie în 1950, scriitorul își definea personajul care l-a marcat în acea perioadă:

„Filocet, purtând cu sine arcul lui Heracles, lepros,  
Suferind, fu părăsit de prinți pe țărmul Lemnos - țărm singur fără el –  
Mai mult flămând. Nu-și arătă mândri-atunci,  
Strigă până vaporul mut se șterse.  
Trecură zece ani. El se obișnuise, stăpân al insulei și totodată sclav al ei  
Încins c-un lanț la mijloc, hrănindu-se pe săturare cu plante  
Și vânat.

<sup>23</sup> Piesa lui Heiner Müller (o vom numi piesă și nu traducere dat fiind că nu respectă decât structura majoră a părintelui grec) este publicată în 1965 și reprezentată la Resinztheater în München în 1968. Dar înainte de succesul pe care îl va obține eroul postmodern, în 1898 André Gide definitiva *Philoctetes ou Le traité des trois morales / Filoctet sau tratatul despre cele trei etici*, text construit numai în trei personaje (Filocet, Neoptolem și Ulise). Într-o tragedie care mai degrabă ia chipul unei drame profunde, Gide vorbește despre dragoste, despre patriotism și despre înțelegerea sinelui. Autorul francez lasă o speranță personajelor sale care, secătuite de război, realizează că singura lor scăpare din neantul lipsit de sens este iubirea. Când Neoptolem îi întinde mâna în final cu sinceritate bătrânlui bolnav, atunci gestul său reprezintă dragoste pentru cel de lângă el. Terminat în 1937, *Philoctetes* de Benjamin Fondane apare postum. Textul său se constituie ca o tragicomedie, autorul lăsând ca personajele sale să plutească într-o atmosferă suprarealistă și în același timp transmițând un mesaj esențial: suferindul Filoctet prin strigătul său de durere constituie expresia căutării neliniștite, a căutării intense aproape violente. Iar această formă de a fi reprezentă „metoda filosofică prin excelență” (B. Fondane, *Léon Chestov et la lutte contre les évidences*, „Revue philosophique”, nr. Iulie-august, 1938, p. 47). *The Summoning of Philoctetes / Ruga lui Filoctet* (subintitulată inițial *Island / Insula*) este textul care pornește de la mitul grec și care se transformă sub semnatura lui Oscar Mandel într-un portret în tușe tari al unui singuratic. Drama redactată în 1961 face din izolarea protagonistului subiectul acut în jurul căruia se centrează problemele care se ridică pe parcursul acțiunii. Pe insula noului Filoctet totul stă sub semnul întrebării. Nimic nu e în întregime drept sau virtuos și nimic nu e greșit sau rău. Individual nu mai poate să aleagă și devine prada proprietății care-l absoarbe maladiv. Chemarea lui Filoctet este una în gol, ruga să nu găsește spre cine să se îndrepte.

## COLOCVII TEATRALE

Dar peste zece ani, într-un război deșart, prinții își amintiră  
a-l fi lăsat în altă lume. El mânuia arcul ce ucidea în depărtare.  
Ei, voind de faimă să se umple, trimiseră vase spre a găsi eroul.  
Însă el le-ntoarse farsa mândriei. Îl traseră cu forta  
Pentru a-l împăca. Aşa el regăsi timpul pierdut”<sup>24</sup> [trad.n.]

Este însă oare cu putința aşa ceva? În piesa germană, Filoctet refuză salvarea, refuză întoarcerea, preferând să rămână în afara oricăror limite. Iar pentru aceasta va fi pedepsit sau, poate mai bine spus, osândit. Tânărul Neoptolem care la început crede în calitățile bătrânlui bolnav ajunge să vadă că aceste calități sunt defecte majore, iar pentru faptul că încrederea sa a fost dărâmată îl omoară pe famosul arcaș, deposându-l de arme. În vechime și Filoctet procedase la fel, doar că nu materializase fapta: înselat de Ulise și de Atrizi înmormântase vremea gloriei în el și nu mai acceptă să o resusciteze vreodata. Pe insula lui Müller, sub un semn pesimist, războiul cucerește tot. Imaginea lui Ulise care poartă în spate cadavrul fostului arcaș e sinonimă cu imaginea omului modern ai cărui umeri sunt apăsați de invizibile cadavre de pe nenumărate fronturi de război. Iar războiul poate lua forme diferite: cel purtat între oameni, cel purtat de om cu sinele sau cu nevăzutul, un război purtat între trecut și prezent. Și, aşa cum ar fi spus un pirandellian Henric al IV-lea, vom repeta în surdină cu aceeași voce: „Ce e omul? O muscă! Viața întreagă ne este zdrobită aşa, de greul cuvintelor. Greul cadavrelor. (...) Puneti-vă pe vorbit! Papagalicii toate cuvintele care s-au rostit de când lumea! Credeați că trăiți? Mestecați din nou viața morților”<sup>25</sup>.

<sup>24</sup> Redăm mai jos textul din care ne-am permis a traduce și a adapta citatul nostru :

„Philoctète, entre les mains l’arme d’Héracles, malade  
De la lèpre, débarqué sur Lemnos, qui sans lui était vide  
Par les princes avec de maigres provisions ne fit pas montre alors  
De fierté, mais cria jusqu’à ce que le navire eut disparu, sourd à son cri,  
Puis il s’habitua, maître de l’île, son esclave aussi  
A elle enchaîné par la chaîne du flot tout autour, vivant de verdure  
Et d’animaux chassables, en quantité suffisante dix années durant.  
Mais à la dixième vaincre année de guerre, les princes eurent souvenir  
De l’abandonné. Comme il menait l’arc qui tue à distance.  
Ils envoyèrent des navires pour ramener le héros  
Afin qu’il les couvre de gloire. Mais lui se montra  
Sous sa farce la plus fière. Ils durent le traîner à bord de force  
Pour satisfaire sa fierté. Ainsi il rattrapa le temps perdu.”

(Heiner Müller, *Poèmes, 1949-1995*, traducere François Rey, Christian Bourgeois éditeur, 1996)

<sup>25</sup> Luigi Pirandello, Henric al IV-lea, în Teatru, studiu introductiv de Florian Potra, traducere de Ion Frunzetti, București, Editura pentru Literatură Univerdală, 1967, pp. 245-246

### O poveste de succes în Alb și Negru

(**Interviu cu conf. univ. dr. Ciprian Huțanu**)

**PARFENE, Lucian\***

*Lucian Parfene: Cum ați pornit în această aventură și care este povestea acestui spectacol?*

**Ciprian Huțanu:** „Alb și Negru” nu a fost deloc o întâmplare!... Nu s-a născut din „nimic” sau dintr-o improvizație dezvoltată ulterior într-o reprezentație. Este un proiect pregătit cu atenție, cu multe luni înaintea premierei din Martie 2012. Studenții știau de multă vreme că vor lucra la acest spectacol și au fost condiționați de atingerea unor performanțe profesionale, înainte de a începe lucrul efectiv la scenă. Și, pentru că am impus aceste standarde profesioniste, în distribuție au intrat doar cei care au răspuns cerințelor. A urmat apoi o perioadă, destul de lungă (aproape un semestru), de pregătire a actorilor-studenți pentru ceea ce urma să construim, cu un efort suplimentar, în paralel cu munca obișnuită de la clasă, pentru examenele semestriale. Ideea spectacolului o aveam de multă vreme, însă fiecare proiect își are „timpul și locul” său; așteptam poate echipa actori (de studenți) care să poată să se ridice la nivelul cerut. Cum tinerii din această generație mi-au dat speranța că efortul lor nu va fi în zadar, iată că ați putut asista la spectacol și că, în general, rezultatele muncii mele, ca pedagog și regizor, nu s-au lăsat așteptate.

*Știu că sunteți un bun mînuitor, un actor cu multă experiență dar și un regizor experimentat. De care parte a scenei vă regăsiți cel mai bine?*

Mulțumesc pentru complimente. E greu să disociezi cele două posturi, de actor și de regizor, cel puțin pe scena teatrului de animație, dacă înțelegem acest fenomen din perspectiva regizorală. Adică, un regizor stăpân pe propriile-i mijloace de expresie este mereu prezent și viu în fața scenei, precum actorii în scenă. Trebuie să fie dispus să urce în scenă în orice moment și să sprijine – la repetiții, bineînțeles – dezvoltarea discursului scenic al celor cu care lucrează. Actorul se poate desfășura și fără să-și asume „frământările” regizorului cu privire la spectacol ca ansamblu. Asta în concepția mea. Astfel că, atunci când lucrez în calitate de regizor, îmi asum și munca de actor. Ca și până acum, voi continua să mă manifest artistic atât ca actor cât și ca regizor, să păstrez un echilibru din acest punct de vedere în activitatata mea profesională, pentru că le prețuiesc în egală măsură pe amândouă!

*Pe ce loc ați plasa ”Alb și Negru” între spectacolele regizate de dumneavoastră până acum?*

Este greu și nici nu doresc să fac o ierarhie a montărilor mele. Fiecare dintre ele a prins viață ca urmare a unor probleme pe care doream să le dezbat scenic, în forma estetică impusă de scena de animație. Dintre acestea, în unele, cum ar fi cazul în *Cidul*, doream nu doar să „spun” unele lucruri altfel decât sunt spuse pe scena teatrului dramatic, dar și să exploatez unele metafore, care se puteau lesne desprinde din textul lui Corneille după lectură, într-o estetică diferită decât este posibil în teatrul dramatic; sau să dezvolt altele, neexploatare de scena cu actori „vii”, metafore ce nu puteau fi exploatare decât prin prisma esteticii artei de animație. Prin urmare, cel puțin în cazul meu și cel puțin până astăzi, fiecare dintre spectacole

---

\* student anul al III-lea Jurnalism teatral, Facultate de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

## COLOCVII TEATRALE

---

a vrut „să spună” ceva, să transmită câte un mesaj diferit. Iar mesajele mele, nici ele, nu pot fi ierarhizate în mesaje „mai mult” sau „mai puțin” importante. Adică, nu de către mine...

***Într-o lume plină de culoare ați ales să căutați esența caracterului uman în alb și negru... Două personaje în oglindă, binele și răul din noi, jumătăți inseparabile și totuși greu de reîntregit. Este acest spectacol o simplă poveste sau mai mult... o călătorie inițiatrică?***

În oglindă... Nu știu ce să vă răspund la această întrebare, sincer. Nu știu dacă neapărat sunt „în oglindă” *Albul* și *Negrul* din spectacolul meu. Poate fi însă una dintre perspectivele foarte plauzibile ale receptării lui. La fel de plauzibilă precum perspectiva unui prieten (foarte bun cunoșător de artă a animației și director de teatru), care a văzut un singur personaj de la început până la sfârșit. Ba chiar m-a „certat”, pentru că, din perspectiva sa, finalul spectacolului nu lăsa mai mult decât o direcție posibilă pentru înțelegere. Mai mult, după una dintre reprezentările de la sala universității, cineva a afirmat foarte hotărât că în acest spectacol s-ar dezbatе probleme de ordin religios, pe care noi le-am fi nuanțat în *alb* și în *negru*... Probabil că acum veți dori să aflați varianta mea. Ei bine, n-o să v-o spun!... În spatele regizorului se află omul, iar omul Ciprian Huțanu are întrebările și frământările lui cu privire la Univers, Pământ, Alb sau Negru. Ceea ce am încercat, a fost să găsesc un numitor comun frământărilor mele cu ale altora. Cu ale tuturor – este absolut imposibil! Așadar, din această perspectivă am construit spectacolul. Iar „oglinda” este o perspectivă posibilă și cu bună știință oferită înțelegерii. Acest spectacol a fost gândit să se prezinte în ”formă deschisă”, în genul *Open Opera* despre care vorbesc Umberto Eco și alții esteticieni ai artei. De altfel, de multă vreme e la modă în toată lumea să se prezinte astfel de creații, în tot universul artistic – de la pictură la dans contemporan și teatru. Attitudinea artistului față de acest gen de abordare a artei face diferență în final. Dacă mulți artiști amestecă voit idei și metafore, fragmente de imagini cu sunete și lumini, fără vreo noimă neapărat, apoi lasă publicul să înțeleagă ce vrea, pe principiul sfidător: *Dacă poate!*, fără să-i ofere vreo „pista” coerentă, reacția va fi, bineînțeles de repulsie din partea spectatorului. Iar artiștii își vor păstra în continuare titlul de „neînțeleși”. Culmea e că majoritatea din această categorie fac un titlu de glorie din această atitudine. Apoi, există adevăratul spectacol în formă deschisă, care pune lucrurile cap la cap cu multă migală, cu multă cumpănlire, eventual pe un fond de simplitate vădită, precum în cazul nostru. Creatorul acestui tip de spectacol are grija atât să-și atragă spectatorul apropiindu-se de problematica lumii contemporane – însă aici ne referim mai mult la acele frământări care țin mai degrabă de subconștientul uman, nu de cele din cotidian – să îi ofere câteva posibile căi de înțelegere ale proprietelor frământării, apoi... să-l lase pe el să găsească drumul care-l reprezintă, în funcție de emoțiile și temerile lui de zi cu zi, iar în funcție de problematica sa existențială, spre final să-și găsească singur răspunsurile. „În oglindă” nu e *Albul* și *Negrul*, ci spectatorul cu metaforele pe care reușește sau își propune să le dezvolte în propria-i imagine, o dată cu mișcările păpușilor în scenă. Prin urmare, este posibil ca, în întrebarea dumneavoastră, *binele* și *răul* să apară într-o falsă antiteză. Sunt mai degrabă nuanțe ale binelui și ale răului, uneori înselătoare, momente în care este greu să te poziționezi, ca om obișnuit, cu morală și conduită ireproșabilă în lumea contemporană, într-un moment sau altul al poveștii, mai înspre *Alb* sau mai înspre *Negru*... Eu cred că între *Alb* și *Negru*, în realizarea noastră, există foarte mult *Gri*, acolo unde ne regăsim cei mai mulți dintre noi, punct din care cred că începe diferența de percepere și de înțelegere a ceea ce urmează în spectacol. Spectatorului cultivat î se oferă o paletă largă de posibile căi, o călătorie inițiatrică dacă dorește. Iar celui mai puțin interesat de cultură – povestea simplă, pe o muzică frumoasă, povestea *Albului* și a *Negrului*, care se nasc împreună dar aleg căi diferite; care se întâlnesc de 2 ori, dar se refuză reciproc și care sfârșesc fiecare pe drumul său. Ca-n viață, nu-i aşa?...

## COLOCVII TEATRALE

---

**"Alb și Negru" este un spectacol fără cuvinte, un spectacol plin de simboluri, de metafore care în aparență poate fi înțeles cu ușurință. Nu credeți că de fapt "simplitatea" sa complică prea mult receptarea?**

Așa cum am spus mai sus, depinde din ce perspectivă privim. În principiu, simplitatea să ar trebui să faciliteze receptarea și să dea frâu liber imaginației celor din sală, însă, dacă spectatorul nu se identifică cu nici una dintre problemele tratate scenic, nu se regăsește în nici un fel în cele două personaje, atunci este foarte posibil ca această simplitate să-l încurce puțin. Deși acțiunea scenică nu reprezintă altceva decât un pretext pentru o reflecție ulterioară, iar păpușile fac parte dintr-o convenție specifică artelor scenice, ușor, cred eu, de înțeles de către oricine, se poate ca mulți receptori să se plăcătă, pentru că nu există o acțiune concretă, pentru că personajele nu se bat nici în săbii și nici în buzdugane.

**Cît de potrivită este pentru mediul universitar această reprezentare complexă care se adresează publicului matur, care vorbește despre viață și moarte? Este nevoie în procesul didactic de astfel de abordări?**

Nu spune nimeni și nu scrie nicăieri că o astfel de abordare este necesară în procesul didactic. De altfel, ce este acest proces didactic? O cale, acceptată de către profesorii de specialitate de la Arta de Animație, prin care studenții parcurg un traseu al evoluției lor profesionale, de la inițiere la performanță. În cei trei ani de școală, tinerii parcurg anumite etape obligatorii, de acumulări de cunoștințe teoretice, de exersare a deprinderilor specifice scenei de animație. De obicei, într-o generație obișnuită, se disting câțiva studenți capabili să depășească nivelul mediu al jocului de animație, unii chiar cu disponibilități evidente către marea performanță. În momentul în care, ca profesor și regizor în aceeași măsură, ajungi la concluzia că nivelul clasei este peste cel obișnuit, mediu, ar fi păcat să nu dezvolți astfel de proiecte, care depășesc, cel puțin din punct de vedere teoretic, nivelul cerut de programa universitară. Acestea sunt momente care pot să dea aripi viitorilor actori către o posibilă carieră de performanță și, de ce nu, prin prezența la diverse evenimente de specialitate, ne etalăm și noi, ca școală, calitățile.

**Se știe că mînuirea păpușilor de tip bunraku necesita o pregătire îndelungată iar munca în echipă este esențială. Cît de bine s-au descurcat studenți dumneavoastră? Aduc ei ceva nou, ceva diferit față de generațiile anterioare?**

Tipul de păpușă folosit de această dată și exploatat în general în toată Europa, nu este acel tip de bunraku pe care noi îl cunoaștem din tradiția animației japoneze. Acolo păpușa avea alt rol, se manipula puțin altfel, iar mânuitorii aveau roluri diferite în ansamblul spectacolului. Noi folosim acel tip de „bunraku europeanizat”, un fel de bunraku modern, adaptat de animatorii europeni la cerințele culturii de pe bâtrânul continent și în special pentru scena tip „cortină de lumină”. Astfel, multe companii de teatru de animație din Occident folosesc această formă de expresie păpușărească pentru că ea se apropie foarte mult ca imagine artistică de arta filmului de animație. Multe dintre aceste companii nu pun însă mare preț pe mișcarea îndelung exersată, ci dau frâu liber „gagului” și comercialului, din motive lesne de înțeles în contemporaneitate. Aici fiind totuși o școală de mânuitori, am insistat în primul rând pe mînuirea păpușilor, pe virtuozitatea animării pe alocuri. Regia, scenariul, scenografia sau coregrafia au rămas în seama profesorilor și ele au reprezentat cadrul în care studenții să desfășură, sau au dat culoarea necesară unui spectacol finit.

## COLOCVII TEATRALE

---

*Cât de importante sunt premiile pe care - pe bună dreptate - nu încetați să le tot câștigați? Sunt ele o miză sau fac parte dintr-un firesc?*

Ei, aici cred că exagerați puțin. Nu sunt chiar aşa de multe premii, doar că destul de rar ne propunem astfel de obiective. De ce? E simplu: nu suntem o instituție de spectacole, ci o școală și nu putem participa la competițiile profesioniste cu același statut precum profesioniștii adevărați. *Alb și Negru*, pentru că este ușor ieșit din tiparele obișnuite ale unui spectacol de școală, a fost invitat la toate festivalurile organizate în România în această toamnă, poate nu doar pentru că imaginile trimise prin DVD au impresionat, dar și ca urmare a nivelului de recunoaștere națională de care se bucură școala noastră de animație! De exemplu, în două dintre cele trei festivaluri internaționale la care a participat, spectacolul ieșean nu a concurat alături de profesioniștii din teatre și din companiile private. Poate că a fost un dezavantaj – cine știe dacă nu cumva am fi primit și alte premii –, însă trebuie să precizez faptul că această atitudine o au aproape toate festivalurile din Europa față de spectacolele studențești. Școlile sunt invitate, joacă alături de profesioniști, însă spectacolele școlilor rămân pe agenda festivalului ca niște recitaluri, adică în afara concursului, iar studenții, firesc de altfel, ar trebui să se bucure că se manifestă alături de cei consacrați, că ii vede lucrând dar și pentru că ei sunt văzuți la lucru, atât de ceilalți realizatori de spectacole cât și de către managerii de teatre. La Galați însă, la ediția aniversară a Festivalului „Gulliver”, am avut o surpriză foarte păcată: nu doar că am participat și noi în competiție, dar ne-am întors cu un premiu frumos, care cred că face cinste școlii noastre: *Premiul „Vedetele de mâine”*. Dintre toate festivalurile, cred că cel mai important pentru noi, ca școală, a fost Festivalul „Azi student, mâine actor”, de la Botoșani, o ediție pilot a unui festival care sperăm să se organizeze an de an. Acolo chiar am avut un mare succes, fiind răsplătiți cu *Premiul pentru cel mai bun spectacol*, dar și cu *Premiul de interpretare* pentru personajul „Alb”. Și, mă rog, a mai luat și subsemnatul un premiu special, ca pedagog. Chiar am fost mândri la final, poate și pentru că, prin numărul de premii și prin importanța lor, am fost în centrul atenției între toate școlile de teatru de animație din țară.

*Nici o generație nu seamănă cu alta, iar fiecare are un spectacol al ei. Ce planuri aveți pentru 2013?*

Așa este, nici o generație nu seamănă cu alta, iar cu această generație vom construi un al doilea spectacol, cel pentru licență. Studenții deja lucrează, individual, la acest proiect. Spun individual pentru că, după ce am stabilit împreună o temă și un cadru (deocamdată general) de acțiune scenică, fiecare lucrează separat, cu tipuri de păpuși diferite, în perspectiva unor scurte one-man-show-uri care se vor reuni într-un spectacol final. Nu vă pot vorbi acum nimic despre ceea ce urmează să facem, decât că va fi un fel de provocare pentru cei care au „șablonizat” anumite viziuni pe scena de teatru și că... mai e mult de lucru.

### **„Alb și Negru”**

*Regia, scenariu și ilustrația muzicală:* Ciprian Huțanu

*Scenografia:* Gavril Siriteanu

*Coregrafie:* Oana Sandu

*Distribuția:* studenții anului III, Arta Animăției, Facultatea de Teatru Iași – Cezara Damian, Katy Zmuncilă, Elena Filip, Alexandra Bere, Roxana Konyar, Florin Capră, Mihaiță Bordianu

### **Premii:**

Premiul pentru ”Cel mai bun spectacol”, premiul pentru ”Cel mai bun actor” – personajului alb, respectiv Elenei Zmuncilă, Elena Filip și Florin Capră, și premiul special „Mentor în

## COLOCVII TEATRALE

---

arta de animație” – Conf.univ.dr. Ciprian Huțanu, acordate în cadrul concursului ”Azi student mîine actor”, Botoșani, 2012;

„Premiul Vedetele de mîine”, acordat UAGE Iași, secția Arta de animație, clasa lector univ. Dr. Ciprian Huțanu pentru spectacolul „Alb Negru”, acordat în cadrul „Festivalului Internațional de Animăție Gulliver”, Editia XX, Galați, 2012.

### „Sunt omul mișcării, al trăirilor exprimate prin gesturi”

GROZDAN, Ligia\*

Invitat la prima ediție a Festivalului Studențesc de Teatru Contemporan de la Iași, maestrul Nikolay Kazmin de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău a susținut o serie de ateliere de mișcare, acrobație și lupte scenice cu studenții Departamentului Teatru de la Universitatea de Arte „G. Enescu” Iași. Cu acest prilej, i-am adresat domnului profesor câteva întrebări, la care D-sa a avut amabilitatea să ne răspundă.

**Ligia Grozdan : Cine sunteți dvs, dle Nikolay Kazmin?**

**Nikolay Kazmin :** Cine sunt eu? Sunt, de fapt, un om care încearcă să trăiască aşa cum îi place, un om care vrea să facă ceea ce îi place și ce simte că știe să facă bine.

**L.G. : Sunteți un cunoscut om de scenă. De unde pasiunea pentru mișcare scenică, acrobație, lupte scenice?**

**N.K. :** În copilărie, mi-au plăcut foarte mult stilurile de sport acrobatic, săriturile în apă, patinajul artistic. La Institutul din Leningrad, din Sankt Petersburg, dacă vreți, aveam un studio de pantomimă, ceea ce mi-a aprins și mai mult dragostea față de mișcare și de teatru. Mai târziu, am înțeles că, în locul inginieriei, care este prima mea specializare, ar fi mai bine să mă distrez și am înțeles că teatrul ar fi un alternativa foarte potrivită. Munca ar trebui să fie o placere, și asta ar fi bine să înțeleagă toți oamenii. Dacă aş fi lucrat ca inginer, poate că aş fi făcut ceva util, dar nu aş fi simțit nici o placere.

**L.G. : Ați făcut inginerie și pantomimă simultan? Ați cochetat în același timp și cu teatrul?**

**N.K. :** Am început să mă ocup de pantomimă atunci când am început să studiez ingineria. Când lucram deja ca inginer, mi-am creat și un studio de pantomimă, unde și predam.

**L.G. : Ați simțit vreodată o legătură între cele două activități total diferite?**

**N.K. :** Erau două lumi diferite, două lumi paralele care nu se intersectau. Munca de inginer era *ceea ce trebuia să fac*, dar pantomima era *ceea ce eu voi am să fac*. De la aceste două trăiri a plecat totul.

**L.G. : A hotărât altcineva decât dumneavoastră să faceți inginerie? Părinții, familia?**

**N.K. :** Mama mea este doctor în matematică, dar totodată este și un nume recunoscut în patinajul artistic, un antrenor recunoscut. Într-o zi, ea a trebuit să aleagă între patinaj și matematică și a ales cifrele. Eu, fiind inginer, am ales pantomima. Îmi amintesc că atunci în familie a fost un scandal imens.

**L.G.: Dar acum?**

**N.K. :** Acum totul s-a linștit. Părinții au înțeles foarte bine esența idealului meu. Mi-au înțeles foarte bine stilul de viață și visul meu, mi-au înțeles calea pe care vreau să o urmez. Fiecare om își caută drumul său. Așa a fost și la mine: cât timp mă ocupam cu pantomima, voi am să merg pe acest drum și nicidcum nu mă gândeam la teatrul dramatic. Mult mai

---

\* lector universitar doctor la Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

## COLOCVII TEATRALE

---

târziu, pe când urmam studiile postuniversitare la Școala Superioară de Teatru „Şciukin” din Moscova, am înțeles că totuși viața și-a schimbat cursul, și pentru mine este mult mai important să predau teatrul dramatic. Este un domeniu foarte interesant și drag mie. Dar astă am înțeles abia după ce am dat admitere la Școala „Şciukin”. Într-o zi, m-am întâlnit cu profesorul de mișcare scenică, Andrei Borisovici Drozniț, șeful Catedrei de Expresie Corporală. I-am spus atunci că mă interesează să-mi pot coordona fiecare particică a corpului și că nu-mi place teatrul dramatic; mă voi ocupa mai departe de pantomimă. El nu mi-a spus nimic, mi-a aruncat doar o privire foarte expresivă și...atât. După trei ani de școală, toate principiile mele și toată viziunea mea s-au schimbat. Mai târziu am înțeles și privirea profesorului meu. El s-a uitat la mine ca la un copil și voia să-mi spună că voi înțelege singur peste câțiva ani.

**L.G.: Ce rol are mișcarea corporală în formarea unui actor?**

**N.K. :** Este o întrebare foarte generoasă, la care se poate răspunde neconvenit. Aș începe cu un citat din Stanislavski: „Cuvântul trebuie să se nască din gest.” Un om și o personalitate pe care o iubesc, Étienne Decroux, spunea că, pe actor poți să-l înveți doar prin intermediul corpului. Tot ce spune actorul poate să exprime, fără cuvinte, prin intermediul corpului. Ce înseamnă, de fapt, arta actorului? Este măiestria de a arăta viața spirituală a omului, prin intermediul corpului. Eu cred că un actor cântă foarte bine, vorbește foarte bine, dar dacă nu este viu, nu-și poate coordona corpul, atunci nu este un actor adevărat. La Școala „Şciukin”, se spune că expresivitatea actorului se poate manifesta prin corp, și eu susțin mai departe acest principiu.

**L.G. : Ce părere aveți despre alte școli de teatru?**

**N.K. :** Părerile mele despre alte școli teatrale sunt foarte bine închegate. Nu pot spune că una sau alta este mai bună. Pur și simplu, sunt alte școli, care predau alte stiluri și formează alte tipuri de actori. Nu pot spune ce este mai bun: mărul sau salamul. Ambele sunt bune, dar sunt lucruri diferite.

**L.G. Ati studiat și alte metode de dezvoltare corporală?**

**N.K. :** Îmi plac școlile asiatici. Îmi plac mult Kabuchi, Kathakali, am văzut spectacole, dar, din păcate, la Moscova, este destul de dificil să le poți studia. Ca să le poți învăța, este bine să mergi în țara lor, acolo unde s-au format și lansat, unde mesajul lor este foarte puternic. Ca să studiezi un stil anume de teatru, trebuie să intri în acea atmosferă, să o trăiești. Am studiat foarte intens doar Aikido. Am avut foarte mare noroc cu primul meu profesor de pantomimă. El ne-a învățat că, tot ce ține de teatru, de mișcare, trebuie să ne însușim, să asimilăm. Eu pot să lucrez foarte ușor și aş putea monta în diferite stiluri: Shotokan, Muay Thai, Okinawa Karate.

**L.K. : Sunteți și producător de spectacole de mișcare. Ați semnat coregrafie, mișcarea scenică a unor spectacole.**

**N.K. :** Singur eu am pus în scenă doar două spectacole de mișcare, unul la Sankt Petersburg și al doilea la Chișinău. Eu nu vreau să montez singur. Regizorul este un specialist aparte. Astăzi sunt foarte mulți oameni care nu au nimic comun cu o specialitate, dar se apucă tocmai de aceste lucruri. Eu nu vreau să fac la fel. Știu foarte bine ceea ce pot, știu să materializez ideea regizorului, știu cum să fac și unde se poate face. Nu contează sarcina, eu pot materializa orice idee a unui regizor, dar, ca să creez, este mai complicat. Uneori mi-ar plăcea foarte mult să montez câte un spectacol, dar singur îmi dau peste mâna și-mi spun: Kazmin, nu este pentru tine. Dă-te la o parte. Nu este specialitatea și nu este misiunea ta. Evident că, atunci când lucrez cu studenții am și calitatea de regizor. Nu pot lucra cu

## COLOCVII TEATRALE

---

studenții și în același timp să nu ai nici o legătură cu arta și măiestria actorului. Iată că doar aşa începi să compensezi acea tendință spre regie, la care eu nu am dreptul. Nu pot să spun că nu intru în chestiuni conceptuale fiindcă m-aș teme, ci pentru că există alții mult mai profesioniști decât mine. Eu am făcut coregrafie. Pot să predau coregrafie, dar nu fac asta. De ce? Pentru că în jurul meu sunt mulți coreografi foarte buni și pot face ei asta, mult mai bine. În același timp, sunt gata să colaborez cu coreografi. Am colaborat cu un coregraf renumit la Chișinău, Eugen Gârneț. Am lucrat la un spectacol împreună. Eu m-am ocupat doar de lupte, de nimic altceva. Este vorba despre spectacolul *Romeo și Julieta*, în care eu am făcut doar scenele de luptă. Mie îmi place foarte mult sensul sintagmei *expresie corporală*, fiindcă nu are limite. Am un orizont foarte larg în care pot lucra. Pot să montez scene ample într-un spectacol, la o mare manifestare publică, sportivă. Am montat în balete renumite. Predau studenților și montez în teatre dramatice.

**(Între timp, spectacolul *Vorbește* al studenților de la clasa profesorilor Nicolae Kazmin și Ianuș Petrușcu de la Facultatea de Arte Dramatice și Management Artistic din Chișinău a fost distins cu premiul pentru cel mai bun spectacol la Festivalul Universității Hyperion din București, în vara anului 2011 - L. G.)**

**L.G. : Nu v-a atras Hollywood-ul, filmul sau cascadoria?**

**N.K. :** Hollywood-ul nu m-a atras, acolo este un alt stil de lucru. Ca și cascador, am lucrat la Moscova. Am montat multe scene de luptă în filmul *Maestrul și Margareta*. Am fost și cascador, dar am fost și regizorul care a montat scenele de luptă. Dintre film și teatru, îl prefer pe al doilea. Scena îmi este cu mult mai aproape. Teatrul este mult mai interesant și mult mai aproape de mine. În teatru, eu îl văd pe spectator, dar la film, am doar un ecran în față. La teatru sunt într-o discuție vie cu spectatorul, ceea ce nu poți spune despre film. Acum nu mai joc în teatru, ci doar montez. Actorul care joacă pe scenă sunt, de fapt, eu. Când mă uit la cele câteva filme în care am jucat, am impresia că deja nu mai sunt eu.

**L.G. : Lucrez la teza de doctorat, în care mă ocup de teatrul-dans și de alte forme de teatru nonverbal. Vreau să abordez întrepătrunderea altor forme de artă în teatru: conceptul de teatru-dans, de teatru-modă. Ce părere aveți în această privință? Aș dori să discutăm despre teatrul non-verbal.**

**N.K. :** Acum, noi avem posibilitatea unui larg schimb de informații, avem internet, televiziune, ceea ce ne permite un dialog permanent. Aceste nivele informaționale cresc mereu, dar ne caracterizează pe fiecare în parte, iar teatrul permite reunirea acestor informații. Permite evoluția unor discuții la un alt nivel emoțional și cultural. Îmi place meseria mea, pentru că îi permite actorului să vorbească într-un limbaj înțeles de oricine, nu contează naționalitatea. Manifestul unui actor este tematica, impulsul la care eu încerc să ajung, în care vreau să intru. Acum, există diferite forme de teatru, care acum 50 de ani nu aveau cum exista. Dacă înainte teatrul era teatru, dansul era dans, iar pantomima era pantomimă, acum toate încep să se întrepătrundă, să creeze un amalgam foarte frumos și să coexiste. Asta nu se face la întâmplare, dar artele merg într-o direcție comună, știind foarte bine una de cealaltă. Amalgamul creat este un lucru bun și îmi place foarte mult. Aborigenii, când schițau primele desene pe pereti, aveau și elemente de mișcare. Dansul era un element care a încercat să îi aducă la un alt nivel, la o relație care să-i apropie. Ei, fără să știe, creau relații non-verbale care i-au apropiat. Pentru mine, este foarte important modul în care se face acest aliaj. Nu este mecanic, ci sincretic. Totul decurge într-o altă modalitate. Astăzi, se spune că totul merge pe o spirală. Ajungem în punctul de unde am plecat și iată că o luăm de la capăt.

## COLOCVII TEATRALE

---

**L.G.: Există voci care susțin că în teatru se pune prea mult accent pe mișcare și că este amenințat cuvântul. Credeți că vom transmite mesajul mai ușor pe cale corporală decât prin cuvânt?**

**N.K. :** Eu nu văd aici nici o dificultate. Nu cred că va dispărea cuvântul din teatru. Cred că totul merge spre nașterea unui nou limbaj teatral universal. Acest limbaj conține gesturi, voce, sunet, nu cuvânt. Vorbim despre rostire, pentru care este nevoie de cuvânt. Eu nu cred că aceste procedee actuale conduc la înlăturarea cuvântului din teatru. Nu este adevărat. Gestul, intonația, strigătul, orice manifestare a emoției și tot ceea ce stă în spatele cuvântului nu-l înlătură, ci dimpotrivă, îl amplifică și îl subliniază. Cuvântul este, de fapt, esența. Eu transmit mai departe această esență prin strigăt, prin mișcare sau prin orice altă formă, nu contează care. Pentru mine, este mai interesant teatrul care îi permite spectatorului să se mai apropie de Dumnezeu. Expresia corporală este o parte din actor. Este foarte important ca lumea să știe că niciodată corpul nu poate amăgi, lucru pe care doar cuvântul îl poate face. Corpul nu minte. Am avut câteva spectacole la Londra, și pe fiecare îl jucam diferit și asta ne plăcea foarte mult. Țineam foarte mult să spunem altceva la fiecare spectacol, de fiecare dată altceva.

Eu sunt omul mișcării, al trăirilor exprimate prin gesturi. Aceasta este pentru mine teatrul.

**L.G.: Vă mulțumesc mult pentru interviul acordat.**

## DRAMALOG

LUCACI, Liviu\*

Mă folosesc în conferință de azi<sup>1</sup> de un titlu al unui celebru volum semnat Woody Allen. E vorba despre *Apărarea invocă nebunia*. Și în cazul meu pot spune același lucru. Apărarea invocă nebunia pentru îndrăzneala de a veni în fața dumneavoastră cu un *Dramalog*. Ce este *Dramalogul*, denumirea năstrușnică pe care o avansez? O suită de porunci, de legi, de cerințe pe care le ridic, ca pe niște provocări, ca pe niște momeli menite să atâțe imaginația, să trezească energiile și să stârnească creativitatea celor care se ocupă azi de teatru și de teatru social în special. Și totuși cine poate vorbi despre legi când e vorba de artă? E vorba despre niște instrumente puse la îndemâna creatorilor și observatorilor fenomenului, instrumente cu care aceștia pot palpa, mirosi, diagnostica câteva dintre maladiile timpului nostru și ale teatrului în general. Nu pretind să rezolv problema și nici nu vreau să dau lecții. Ar fi ridicol, fiind vorba despre teatru. Vorbesc din postura de practician, regizor, dramaturg, actor, de om interesat îndeaproape de fenomen.

Dramalogul, această propunere de legi, de cerințe la care teatrul de astăzi e nevoit să răspundă pentru a-și împlini menirea, aşa cum o înțeleg eu în urma cercetărilor proprii și a observației asupra spectacolelor și inițiatiivelor care se înscriu în sfera largă a teatrului cu temă socială, e un ghid. Un îndrumar, adeseori pătimaș, recunosc. Înainte de a născoci dramalogul am studiat o vreme ce înseamnă la noi și pretutindeni teatrul social. Am luat cunoștință cu unele dintre cele mai mediatizate, de succes, promițătoare mișcări de soiul ăsta din lume.

Înțial, am vrut să vă vorbesc despre *Teatrul Oprimăților*, convins că aducerea la cunoștință a acestui tip de teatru într-o conferință publică ar stârni gustul unora dintre cei de față să cerceteze singuri mai departe despre ce este vorba. Am vrut să vorbesc despre munca fenomenală a lui Augusto Boal în Brazilia și despre problemele legate de educație într-o societate pauperă. Să amintesc reușitele remarcabile ale teatrului irlandez din ultima jumătate de secol, cu referire la, spre exemplu, mișcarea lui Brendan Behan din anii '50 pentru abolirea spânzurării ca metodă de execuție și chiar mai mult, despre *National Theatre Society*, despre teatru oprimăților din India, Janasanskriti, bazat tot pe experiența centrului lui Boal din Rio de Janeiro care a iradiat până departe încrederea în metodele sale, apoi despre proaspetele și încă firavele încercări de la noi, cum ar fi Tanga project, ca să amintesc numai una dintre ele. Inițiative care au încercat să preia și să dezvolte în limbaj teatral unele dintre frământările conaționalilor noștri în planul teatrului social. Ultimul festival de dramaturgie românească de la Timișoara, la care am participat, m-a convins să caut să alcătuiesc un ghid care să înceerce să adune și să lămurească, într-o anumită măsură, care este sensul, direcția eforturilor celor care se înhamă pe acest drum dificil. Către ce mergem? Discuția de la Timișoara s-a împotmolit atunci când a fost vorba despre țelurile căutate și căile de a le atinge, aşa că am să încerc să aduc lămuriri.

E cazul, cred, să încep dramalogul, amânat atâtă vreme în discursul meu din dorință de a lămuri nevoia din care s-a născut acesta.

1. Să ascultă! Iată prima lege de care teatrul social, teatrul orientat către societate și problemele ei trebuie să țină cont. O perceptie fină și atentă a pulsului social e prima cerință

---

\*Conferențiar universitar doctor, Catedra de Arta actorului, UNATC București

<sup>1</sup> Conferința "Enthusiasmos: Teatrul și comunitatea", UNATC București, 25 – 28 septembrie 2012.

## COLOCVII TEATRALE

---

pentru a avea un teatru sensibil la ceea ce se întâmplă. Realitatea din care acesta se hrănește e firește, prima lui sursă de inspirație. Realitatea este și ținta finală, ea fiind cea care se încearcă a fi schimbată, îmbunătățită, ameliorată. Teatrul social trebuie să dezvolte instrumente de receptare a convulsiilor, frustrărilor și maladiilor societății contemporane. O ureche atentă poate recepționa acele semnale de alarmă, uneori foarte fine, pe care corpul social le transmite atunci când este agresat și se simte oprimat sau în primejdie. Teatrul social este primul care o face. E misiunea lui. Amintesc aici munca de teren pe activiștii care se ocupă de asta o fac, adunând din teren date, relatari, mii de ore de înregistrări, mărturii ale martorilor, ale victimelor, ale călăilor uneori, ale tuturor celor implicați în diverse evenimente cu important impact social. Pentru a atrage atenția oamenilor asupra pericolelor care îi amenință, trebuie să extragi din realitate ingredientele necesare preparării antidotului. În sprijinul meu vorbesc de la sine eforturile, munca lăudabilă a mii de voluntari pasionați care, pornind de la poveștile reale ale oamenilor au alcătuit spectacole menite să miște conștiințele.

2. Să spui nu! Iată o cerință de neînlăturat. Instanța critică. Activiștii în domeniul teatrului social sunt de multe ori cei care își antrenează concetenții să se opună anumitor legi, regimuri, realități constrângătoare care le fac viața amară și le strivesc destinele. Necesitatea de a spune nu este esențială pentru regăsirea echilibrului social în cadrul unui grup de oameni care au fost multă vreme supuși oprimării. Un exemplu. Regimurile comuniste, s-a văzut asta de-a lungul ultimelor două decenii, au lăsat în urmă societăți inerte din punctul de vedere al reacției la amenințări, societăți slab pregătite să reziste încercărilor diverse, incapabile de multe ori să-și decidă drumul. S-a văzut clar asta la alegeri. Oameni i-au votat, în primii ani de libertate, tot pe cei care îi reprezentau pe foștii lor stăpâni. Criptocomuniștii au prosperat o vreme, până cetățenii și-au exersat dreptul de a alege fără teamă că vor fi pedepsiți pentru opțiunile lor. Asta se întâmplă și în regimurile dictatoriale de pretutindeni. Iar asta arată că libertatea se învață, ca orice alt lucru, necesitatea de a spune nu în numele unor valori care se cer apărate, fiind esențială. Am amintit deja de inițiativele lui Behan din Irlanda anilor '50 care luptau contra utilizării spânzurătorii ca instrument de execuție capitală. Îi alătur, ca exemple, și pe Jim și Peter Sheridan, care în anii '70 au luptat împotriva marginalizării tinerilor din Dublin, a racismului și inechităților sociale de tot soiul. Oameni care au spus nu. Până aici. Oameni care s-au opus continuării uneor practici pe care le considerau injuste, inumane, antisociale, denigratoare pentru condiția umană. Pretutindeni oamenii au nevoie de a li se aminti că trebuie să se opună în loc să plece capul supuși, atunci când regulile sociale și împrejurările nefavorabile îi oprimă, le restrâng libertățile și îi transformă în simpli pioni pe tabla de săh a unei societăți care servește doar intereselor unei pături reduse de oameni. Fatalismul și inertia socială merg mâna în mâna, până la paralizia generală a societății care se pune în genunchi în fața evenimentelor și se declară lipsită de putere. Să spui nu e un soi de *refresh* necesar. E un *restart* înviorător uneori, pentru a trezi conștiințele adormite.

3. Să acționezi cu dorința de a schimba starea de fapt. E crezul oricărui om care e interesat de teatrul social. Ce înseamnă asta? Ca exemplu strălucit putem aminti teatrul politic al lui Bertholt Brecht, care încerca la modul manifest să trezească pe cei din sala de spectacol la acțiune, prin reprezentarea scenică a unora dintre cele mai arzătoare probleme sociale. Ce însemnau songurile lui Brecht altceva decât asta? Brecht era conștient că melodia, cântecul are puterea de a trezi energiile celor care vor să-și manifeste revolta, frustrarea, dorința de a schimba starea de lucruri. Sărăcia, corupția, decăderea morală erau prezentate ca rezultate directe ale mediului burghez obișnuit să manipuleze masele de muncitori contra intereselor proprii. Alt exemplu este, iarăși, teatrul oprimăților născocit de Augusto Boal. E celebru citatul din Boal care face referire la Hamlet, personajul lui Shakespeare, în care Hamlet vorbește despre teatru numindu-l oglindă a lumii, iar Boal completează, spunând că îi place

## COLOCVII TEATRALE

---

să credă că teatrul este o oglindă cu ajutorul căreia putem schimba realitatea. Boal credea cu tărie, și naivitate uneori, în puțină noastră, a oamenilor de teatru, de a utiliza teatrul ca pe un instrument cu ajutorul căruia reușim să ameliorăm, sau cel puțin ne străduim să o facem, anumite tare ale societății în care trăim. Ridendo castigat mores, nu? Poate cel mai strălucit reprezentant al proverbului latin fiind Moliere. Sărim câteva sute de ani și ajungem la momentul nașterii spect-actorului la Boal, care este de asemenea semnificativ pentru tema noastră. Boal obișnuise deja publicul, prin anii '60, să opreasă după plac desfășurarea acțiunii de pe scenă și să intervină, aducând schimbări poveștii. La un moment dat, o femeie din audiență a fost atât de enervată că actorul de pe scenă nu înțelegea sugestiile sale încât, furioasă la culme, s-a suiat pe scândură și-a jucat ea momentuldepsre care vorbea. Aceasta a fost momentul nașterii spect-actorului, adică a aceluia spectator care își părăsește condiția comodă și exercează poziția incomodă a actorului-personaj de pe scenă. Mai târziu, Boal a numit acest soi de implicare a spectatorului „exercițiu pentru realitate”. În sensul că spectacolele sale dădeau posibilitatea spectatorilor să exerseze condiția dificilă a personajelor, pregătindu-se astfel pentru realitatea socială dură în care trăiau. Putem aminti, la noi, munca din penitenciare a grupurilor teatrale, exemplu *Teatrul Național* din Timișoara, care îi animă pe cei condamnați să joace teatru, deschizând astfel căi de dialog între ei. Sau exercițiile teatrale din azilele de bătrâni, din școlile speciale pentru cei cu dizabilități, etc. Teatrul care schimbă starea de lucruri în mediile defavorizate și nu numai. Teatrul în grădinițe, școli și licee care are menirea să îi ajute pe cei mai tineri să se regăsească și să-și exerseze viitoarele roluri sociale. Un alt aspect al acestei poziții, cerințe, este nașterea teatrului legislativ, gândit tot de Boal, care identifică nevoile unui grup anume și îi promovează apoi interesele prin inițiativa unei legi care să-i apere acele nevoi decelate din realitate.

4. Să nu păcătuiești împotriva imaginației. Dacă vorbim despre teatru social, vorbim despre teatru. Și pun accentul pe cuvântul care trage după el o mulțime de semnificații și de responsabilități. Aici se ridică de obicei, în discuțiile despre fenomenul teatrului social, câteva întrebări și nedumeriri firești. Putem considera teatru o simplă înșiruire de documente, de confesiuni, de înregistrări redate apoi scenic ca monoloage? Putem să le circumscriem noțiunii de teatru doar pentru că le suim pe o scenă sau le oferim atenției unui public? Întrebare delicată. Răspunsul este cu siguranță că nu. Nu putem să spunem că este teatru. Mai e nevoie de ceva. Sau poate de mai multe ingrediente care fac ca acel lucru să fie teatru. Unul dintre ele este imaginația.

Dacă reducem teatrul la definiția lui Brook care spune că teatrul începe atunci când un om îl privește pe altul făcând o acțiune oarecare pe o scenă, am fi tentați să spunem că nu mai e nevoie de nimic. Că putem declara că fiind teatru orice se întâmplă în fața oamenilor. Nu cred că este aşa. Omul care acționează, știind că este privit de un altul, se comportă diferit de cel care se confesează în singurătate. Observatorul modifică desfășurarea fenomenului, o știm cu toții. Teatrul devine aşadar teatru în prezența cuiva care stârnește imaginația. Imaginația celui care compune, pregătește, gândește momentul care este expus publicului intervene aici definitoriu. De ce utilizăm teatrul ca unealtă pentru schimbarea stării de lucruri? S-o spunem cinstiit. E pentru că iubim arta? Nu. Motivul e că teatrul are forță, capacitatea de a trezi empatie. Un manifest scris pe o bucată de hârtie și răspândit de o jmulțime de activiști entuziaști la o gură de metrou nu are același efect. De ce oare? Dacă teatrul lui Brecht este declarat anticathartic de ce atunci Brecht însuși a continuat să rămână atașat de fenomenul teatral și nu s-a desprins de el ca de o formă învechită? De ce nu a ieșit pur și simplu în stradă ca să pornească revoluția? De ce nu am numi, în aceste circumstanțe, revoluția din octombrie din Rusia cel mai reușit spectacol de teatru de stradă? Pentru că teatrul are ca ingredient major imaginația. Pentru că transportă spectatorul într-o lume care îl sensibilizează și îl face

## COLOCVII TEATRALE

---

părtaş la durerile, nevoile, bucuriile celor de pe scenă, prin imaginea. Nu e destul să imiți realitatea. Sau să o provoci, dând foc la steaguri sau arborând lozinci. Iată secretul pentru care activiștii sociali utilizează teatrul. Emoția. De cele mai multe ori, în entuziasmul lor, uită însă că teatrul nu poate fi preschimbat într-o simplă unealtă ideologică. și astă indiferent de declarațiile lui Brecht despre teatrul anticathartic. Teatrul nu e un servitor, chiar dacă se pune în slujba oamenilor. Dacă ar fi o slugă, ar fi cu siguranță una obraznică, una care răstălmăcește mesajele și schimbă destinele celor implicați după simplul chef. Neînțelegându-și limitele, teatrul ideologic trezește adesea reacția contrară celei dorite. Oamenilor nu le place să li se vândă lozinci, ci vor să fie emoționați, tulburați. În România ultimilor ani au fost texte, spectacole născute din dorința reală, onestă de a trezi interesul pentru anumite probleme sociale grave, ignorate până atunci, băgâte sub preș, mai exact. Greșeala în care s-a căzut deseori a fost aceea de a reprezenta pe scenă problemele reale ale unor oameni în carne și oase doar ca simplu material didactic. S-au dat lecții, de pe scenă. De aceea, până în clipa de față, teatrul cu tentă socială nu face săli pline. Nu aduce public. Pentru că dorința celor care îl fac și îl promovează a dat spectacolelor despre care vorbesc un aer sărăcăios, de lecție ideologică. Li se arată spectatorilor unde au greșit, nu sunt invitați să urmărească dramele unor personaje cu care se pot identifica. Faptul că acele texte reproduc mot-a-mot confesiuni ale unor personaje reale nu le dă și verosimilitate artistică, pentru că, de obicei, confesiunile respective sunt sărăcite de lipsa unui context adecvat, contextul care le-a creat, *backgroundul* care dă adâncime și veridicitatea faptelor culese din stradă. Am amintit discuțiile de la Festivalul dramaturgiei de la Timișoara. În jurul acestui punct, discuțiile s-au împotmolit. Lipsa imaginației a fost clamătă de unii ca un câștig, când ea este de fapt totdeauna o neputință, sau, în cazurile mai fericite, o neînțelegere a nevoilor teatrului. Lipsa imaginației ne scoate înfara teatrului și, mai grav, ca rezultat firesc, înlătură empatia. Artiștii au fost mereu periculoși, subversivi, pentru că au pus în chestiune ordinea și valorile stabilite oficial. Subliniez cuvântul artiștii, cu alte cuvinte nu mă refer la activiștii sociali care se slujesc de teatru ca de ceva teribil, incitant, dar pe care nu îl înțeleg, ca niște copii care se joacă cu o armă încărcată. De cele mai multe ori, ei sunt cei care cad victime descărcării accidentale a armei.

5. Să fii gata să o iei mereu de la capăt. *Teatrul social* nu-și epuizează niciodată energiile, iar telurile sale de schimbare sau măcar ameliorare a situației celor căruia se adresează nu pot fi atinse. Totdeauna vor fi oameni care pot fi ajutați să-și lămurească nevoile, să-și cunoască frustrările. Cerința aceasta de a putea să o iei mereu de la capăt vorbește despre energia de care ai nevoie pentru a te arunca în cursă, cât și despre caracterul inepuizabil al problemelor cu care te confrunți. Să fii *fresh*, să ai privirea începătorului sunt cerințe perpetue ale omului de teatru. Cât îl privește pe cel implicat în activități legate de teatrul social, necesitatea de a asculta, cum spuneam mai înainte, vocea realității îl face să se antreneze mereu pentru un alt început de poveste.

6. Să faci tot ce faci cu credința că ești un altul. Să vorbești cu glasul tău în numele altora, apărându-le cauza, chiar dacă asta e împotriva intereselor tale. Tu ești celălalt, din clipa în care te angajezi în fenomen. Brook vorbește despre cel care se plimbă pe o scenă goală, privit fiind. El, cel privit, este deja altul. Să descoperi în tine alteritatea care vorbește pentru semenii tăi – iată cerința. Să exercezi, ca actor sau spectactor, diversele roluri sociale puse pe taraba existenței, pentru a putea înțelege mai bine unde te situezi și de unde provin problemele care te macină. Capacitatea de a fi un altul, sau de a deveni un altul prin asumarea problemelor, constrângerilor, limitărilor lui, este esențială pentru instituirea unui dialog. Ieșirea din granițele proprii, utilizarea alterității, să dai glas celor mulți care trăiesc în tine dar nu au curajul să se manifeste de obicei, toate astea te ajută să înțelegi nevoile celor cu care

## COLOCVII TEATRALE

---

intră în contact și pe care vrei să-i repreziniți scenic. Să pui în context frământările celor pe care vrei să-i transformi în personaje. Să îi vezi încadrați în peisajul mare care îi cuprinde. Doar aşa creezi acel efect de adâncime care apropie spectatorii și îi pune pe gânduri. Spectatorul lui Boal are această șansă fantastică. Cunoscător al problemelor proprii, urcat pe scenă, poate experimenta rolul său în cadrul unei acțiuni fictionale, înțelegându-și mai bine nevoile. Sau, cu alte cuvinte, poziționându-se în rolul de avocat care-și susține cauza în fața altora, eliberat de veșmântul strâmt al unei unice identități care nu-i lasă libertate de mișcare, el devine personaj central în propria viață. Pentru că cel mai adesea oamenii, ținuți în cămașa propriei identități sociale, profesori, muncitori, gospodine, nu reușesc să se vadă cuprinși în contextul social mai larg al societății în care trăiesc. Spectatorul face acest salt fantastic care îi deschide perspective fertile asupra propriei vieții.

7. Să încerci să repreziniți lumea și să te îndoiești în permanență că reușita ta e aproape. Reprezentarea lumii nu este un proces de descriere servilă a realității. Trebuie să identifici centrii nervoși ai realității asupra căreia te apleci, pe care o studiezi. Lumea e în mișcare, contradictorie, diversă, multiplă. La fel și reprezentarea ei trebuie să fie dinamică, vie. Nici o formulă nu epuizează realitatea. La fel, reprezentarea ei trebuie să se refuze unei scheme simplificatoare. Paradoxal, încercarea reală, onestă de a prinde realitatea într-o figură artistică o face atractivă pentru public, dar aceeași încercare, ciudată, dar adevarată, face imposibilă reușita artistului. Artistul aleargă după un înțeles pe care nu îl va prinde niciodată. Alergarea, efortul, străduința sunt cele care dau măsura autenticității sale. Neputința de a-și duce până la capăt proiectul îi certifică, în mod paradoxal, încercarea. Dacă lumea e un șantier în lucru, la fel și reprezentarea ei trebuie să rămână la stadiul de schiță în mișcare, desen ce prinde viață sub ochii noștri uimiți.

8. Să instigi, să lupti, să dărâmi, să revoluționezi, toate astea în numele ordinii pe care vrei să-i institui. Ce faci când iei puterea? Întrebare dificilă pentru orice revoluționar care se străduiește să răstoarne ordinea socială a momentului. Ce pui în loc? Când lupti contra unui dictator, lucrurile sunt mai simple. Înlături o persoană. Ce se întâmplă însă când lupti cu un sistem? Dacă te preocupă ordinea, trebuie să ai în vedere o finalitate. Ce e desăvârșit însă nu se poate termina. Gândul e procesul care se desăvârșește pe sine continuu – iată un posibil răspuns. Urmărind un gând, o idee, avem în vedere un scop, nu o limită. Un proces orientat, pentru a evita haosul care amenință să ocupe locul viran, după demolarea ordinii existente. Orientarea este totdeauna utilă, necesară, dătătoare de sens, de disciplină. Regulile despre care vorbea Augusto Boal sunt necesare pentru a nu pierde din vedere obiectivele finale. Procesul nu se termină niciodată. Reprezentarea, de aceea, va fi mereu un șantier în lucru. Trebuie să o iei mereu de la capăt. Desigur, ideologiile își arată aici chipul, dindărâtul personajelor, lucru care nu e neapărat un lucru rău. Atâtă vreme cât ideologiile nu se substituie personajelor, punându-le nasuri de plastic și dinți de carton. Veridicitatea teatrului bate orice ideologie. Asta dacă vrem să rămânem în sfera teatrului.

9. Conflictul e motorul. Dacă e teatru, e conflict. Dezbateri, confruntare, opozиie a unor valori și opinii subiective. Asta dacă nu vrem să cădem în propagandă. Propaganda își are efectele ei benefice, însă nu va putea profita niciodată de efectul de adâncime pe care îl dă teatrul. Teatrul și propaganda nu se vor împăca niciodată, nu sunt competitori reali, nu-și fură chibиții. Arena teatrală e pentru ciocnire de idei și de atitudini, fără soluții, fie ele și ascunse sub masca subțire a unor personaje fantoșă care nu sunt decât o enumerare de certitudini.

## COLOCVII TEATRALE

---

10. Să te preocupe mai mult călătoria decât destinația. Procesul e cel urmărit. Nu cred că e nevoie să fiu mai explicit aici. Teatrul social trebuie să rămână pe drum, în căutarea de noi beneficiari cărora să le amelioreze destinele. Călătoria e fructul plin de miez al eforturilor sale continue.

Termin nu înainte de a-l aminti din nou pe Woody Allen. Și în cazul meu apărarea invocă nebunia. Îndrumarul meu pătimăș nu a fost alcătuit pentru a rezolva printr-o formulă fericită și exhaustivă problemele teatrului de azi și de totdeauna, ci doar pentru a lămuri anumite direcții, încercări și reușite adunate în sfera teatrului social din ultimele decenii. Aduc acest ghid în atenția dumneavoastră pentru a deschide discuția asupra rolului, locului și oportunităților teatrului social de astăzi. În România, existența sa este încă firavă, iar încercările s-au arătat timide și, uneori, nu cu cele mai bune rezultate. Am încercat să-i diagnosticez maladiile și să prevăd câteva din posibilele greșeli viitoare, învățând din trecut. Dacă am reușit să vă stârnesc interesul, mă declar mulțumit. Avansează dramalogul meu, cu dorința mărturisită de a-l vedea suferind modificări benefice.



## PAGINI DIN STAGIUNE



### Însemnări pe marginea unui festival

CIOBOTARU, Anca-Doina\*

Un festival poate fi un bun prilej de polemici și meditații teatrale; aşa s-a întâmplat și în cazul F.I.T.P.T. – Iași (ediția a V-a) – programul, divers și generos, invita la o dezbatere privind problemele legate de REALIZAREA SPECTACOLELOR și RECEPTAREA LOR. Combinația de spectacole, expoziții și proiecții de film pare, însă, să fi pus în dificultate publicul – copii, părinți, cadre didactice, artiști; un observator cârcotaș ar putea afirma, chiar, că nu întotdeauna s-a trecut proba. Iată un exemplu: în incinta/foaierele teatrului au fost organizate (și anunțate în programul oficial) două expoziții: *Caragiale și Iașii Junimii și Apărătorul cauzei copiilor. Povestea lui Janusz Korczak*. Sute de copii și tineri, zeci de adulți (însoțitori) au trecut pe lângă ele – nimeni nu a avut răgazul, inspirația sau pricoperea de a le viziona; varianta pentru care s-a optat: larmă, îmbrânceli, nerăbdare. Poveștile despre educație, copii, viață, literatură au rămas tăcute, împietrite parcă, în ramele de carton; ar fi putut, atât de simplu, stârni imaginația, emoția și visele copiilor, tinerilor. N-a fost să fie; poate data viitoare. Rămâne, totuși, întrebarea: „Ce facem pentru ca publicul Tânăr să fie mai receptiv, pentru a transforma tipetele din sală în reacții ce își au rădăcinile nu doar în dorințe primare, de descărcare nervoasă, ci și în înțelegere. Dar, chiar și aşa, teatrul rămâne un loc unde libertatea de expresie (...!!!...) funcționează și pentru public; rămân, suspendate, întrebările: CINE? UNDE? și CUM? ar trebui să acționeze astfel încât sărbătoarea de pe scenă să cuprindă o parte cât mai mare a publicului. Poate, fiecare, câte puțin, începând de acum, fiecare de acolo de unde slujește învățământul sau Teatrul Românesc.

Revenind, însă, la posibilele polemici stârnite de acest festival, am putea discuta și despre forța păpușarilor de a susține spectacole tip recital, tendințele actuale ale teatrului de animație pentru copii și adolescenți sau despre eterna problemă a raportului dintre tradiție și modernitate. În fapt, o dezbatere metaforică a acestui ultim aspect ne-a fost propusă de către păpușarul Daniel Lempen, din Marea Britanie, care, asumându-și rolul stră-stră-stră-nepotului Fraților Grimm, ne-a provoacat să ne întrebăm dacă avem dreptul de a schimba *poveștile tradiționale*, de a interveni în miezul lor. Pretextul scenic – o cutie, veche de două sute de ani, pe care o găsește și în care se află *The Amazing Thing*<sup>1</sup>. Schema tradițională a celor trei dorințe exprimate de surprinzătorul spirit al poveștilor, devine mijloc de a prezenta nodurile a trei povești binecunoscute copiilor:

---

\* Conferențiar universitar doctor în cadrul Facultății de Teatru, a Universității de Arte „George Enescu” Iași, autoare a numeroase lucrări și studii de specialitate, interpret și regizor.

<sup>1</sup> Teatrul de păpuși „Lempen” – Marea Britanie: *The Amazing Thing* – regia Carolline Astel-Burt, păpuși Liz Lempen, muzica Daniel Lempen.

## COLOCVII TEATRALE

---



Scufița Roșie, Prințul Broscoi și Rapunzel. Daniel Lempen, animând, în regia Carolinei Astell-Burt, păpuși create de Liz Lempen, ne surprinde nu doar prin ideea conceperii tramei ci, mai ales prin disponibilitățile de expresivitate vocală și capacitatea sa de a susține, timp de cincizeci și cinci, de minute, zece personaje. Disputa rămâne, însă, deschisă.

În aceeași cheie a construcției regizorale, dar animând mici marionete cu tijă în cap, într-un spațiu construit și reconstruit sub ochii spectatorilor, Heini Brossmann ne-a făcut cunoștință cu „Prințesa care și-a dorit Luna”<sup>2</sup>. Pornind de la textul lui James Thurber, „O Lună pentru Lenore”, păpușarul ne determină să ne reamintim că putem obține ceea ce dorim doar dacă știm ce ne dorim. Lumea noastră e aşa cum ne-o imaginăm, iar visele noastre sunt asemenei celor ale prințesei Lenor – izvorâte din imaginea noastră; se pare, însă, că toți avem nevoie

---

<sup>2</sup> Teatrul Trittbrettl, Pressbaum, Austria – Many Moons; regia: Stephan Kulhaneh, păpuși: Peter Cigan, scenografia: Jakob Brossmam, muzica: Peter Marnul.

## COLOCVII TEATRALE

de un *Bufon* care, la fel ca în poveste, să aibă abilități speciale – de data aceasta, nu în domeniul farselor, ci al comunicării; nimeni nu poate împlini visul prințesei, în afara de cel care are priceperea de a o asculta, înțelege și ajuta. Desfășurarea tramei este susținută de un dialog muzical live și la vedere – conform formulei ce funcționează de mii de ani: un păpușar, un muzicant, o poveste și credința că avem puterea de a dări speranțe. O rețetă miraculos de simplă care, dacă ar fi aplicată, poate că visele s-ar împlini mai ușor.



La rându-i, Frans Hakermars, își asumă rolul călugărului italian Francisc din Assisi, pentru a ne reaminti celebra poveste a lui *Renard Vulpoiul*<sup>3</sup>. Cu maximă economie de mijloace scenice și tehnice, asumându-și misiunea de a vorbi publicului despre relațiile interumane și toleranță, prin intermediul păpușilor, Frans Hakermars nu se sfiește să își transforme demersul scenic într-un proiect comunitar; doavadă – filmul proiectat în Sala Mică a teatrului gazdă, realizat în vara lui 2011, în care sunt prezentate secvențe din activitatea artistică desfășurată de Droom Theatre, în zone și cartiere defavorizate din Rotterdam.

<sup>3</sup> Poppentheatre Frans Hakermars, Uithorn, Olanda – Renard the Fox: concept și interpretare Frans Hakermars.

## COLOCVII TEATRALE

---



Aceste exemple de spectacole-recital, ne ajută să constatăm că, încă, există păpuşari-creatori, ce cred în puterea parabolei, a metaforei. Rătăcitori prin lume, îşi asumă destinul străvechiului dalang şi ... spun poveşti, ce aduc bucurie, tulburare, încântă copilul, trezeşte adultul din inerţia robotizării sufleteşti a cotidianului modern. Totul, cu maximă simplitate; fără lasere, fără zeci de circuite activate şi decibeli asurzitori... Încă un punct de pornire al unor posibile polemici teatrale.

Dincolo de aspectele tehnice sau interpretative, de fisurile compoziţiilor vocale sau de măiestria diferenţiată a animării, rămâne lumina de pe chipul păpuşarilor, cei ce se înclină publicului că a fost copărtaş la povestea neliniştii lor.

**Notă:** Imaginile au fost puse la dispoziţia redacţiei de către organizatorii F.I.T.P.T.

## **APARIȚII EDITORIALE**



### **Ştefan Oprea – portrete pentru un portret**

**PETCU, Ioana**



*Pas la pas prin festivaluri* (Editura Opera Magna, 2011) este un bogat periplu prin cele mai importante evenimente artistice de anvengură din România dedicate teatrului. Cronici adunate de-a lungul a cinci decenii de activitate jurnalistică realizează nu doar peisajul festivalurilor de teatru românești, dar fac să se întrevadă, deopotrivă, perioade diferite din istoria scenei românești, cu prelungirile și diferențele care s-au creat între ele. Fiecare capitol descrie și subliniază specificitatea festivalului pe care-l surprinde ediție cu ediție. Figuri, spectacole, povești din față sau din spatele cortinei îl definesc chiar și pe cronicar – un ochi obiectiv, cu simț al echilibrului, dar și implicat de multe ori, un fin observator, căutător de comori teatrale. Autorul însuși își apreciază textele ca fiind „adevărate fișe de temperatură a diferitelor etape din mișcarea teatrală, imagini-sinteză care pot determina concluzii despre orientarea generală a repertoriului, despre evoluția regiei și artei interpretative despre relația teatru-public, conturându-se astfel rolul și locul teatrului în ansamblul culturii”.



*Cartea Oscarurilor – „tandem”* Ştefan Oprea și Anca Maria Rusu – se află la a treia ediție apărută de data aceasta la Editura Vasiliana '98, din Iași. Deși concepută în maniera unui dicționar, cometariile sunt ample interpretări personale, fie că e vorba despre artiști, fie că sunt scrise adevărate articole despre filme. Iar dincolo de cronologia care urmărește forma lucrării, se întrevăd paralelele pe care autorii le fac între curentele sau stilurile cinematografice, analizele amănunțite ale unor portrete de actori sau regizori, nimic nerămânând la voia întâmplării.

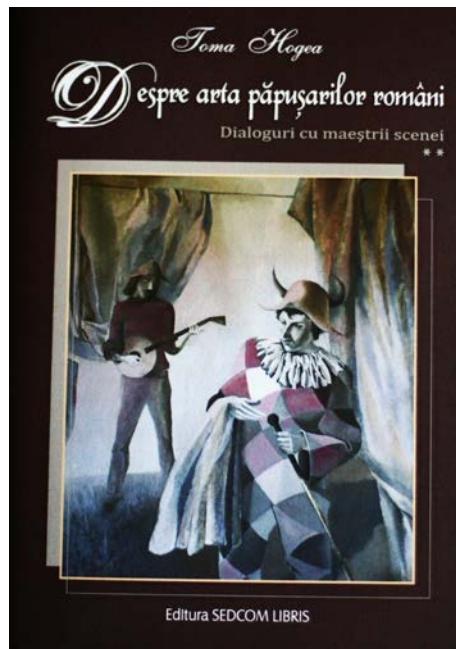
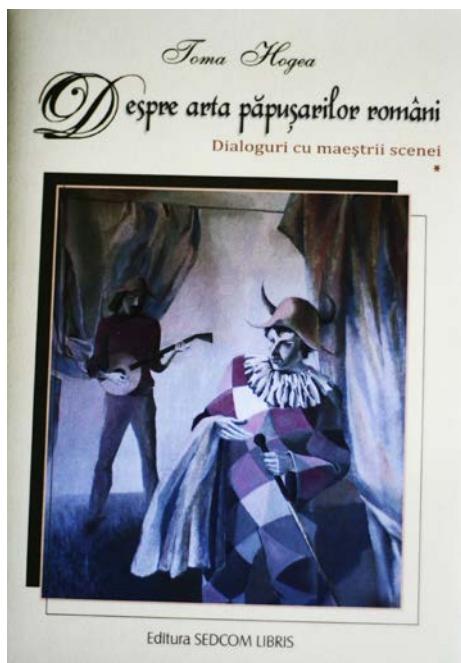
Ce e o existență încchinată cronicii de teatru? Ce înseamnă a vedea teatru *Din fotoliul 13* sau să fii *Martor al Thaliei*? Cum e să judeci și să simți actul scenic cu pasiune și dăruire totală?

Cartea *Ştefan Oprea față și profil în optzeci de fărâme*, apărută la Editura Dana Art în 2012, schițează prin cuvinte viața criticului ieșean, premiat pentru întreaga activitate de UNITER în același an. Se însumează din interviuri, din portrete realizate de breasla literară sau din autoportrete, imaginea unui om îndrăgostit de scenă în context cultural. Reflecții temeinice și uneori subtile despre arta teatrului se desprind dintre rândurile acestui „album” profilând un chip sensibil și de mare justețe – Ştefan Oprea.



### Despre arta păpușarilor români

CIOBOTARU, Anca-Doina



„Dedic această lucrare tuturor actorilor-păpușari din România, de ieri și de azi, care au trudit, la începuturi, în trapă, ulterior la paravan, dar și pe scenă, dăruind copiilor personaje unice și momente de neuitat”. O dedicație de suflet prin care Toma Hoga dă o cheie suplimentară de înțelegere lectorului ce se oprește asupra primelor două volume de „Dialoguri cu maeștrii scenei” - *Despre arta păpușarilor români*; astfel, valorii documentare se adaugă una morală. Autorul și-a asumat efortul neconționat cerut de recuperarea memoriei; teatrele de păpuși, martore ale bucuriilor, emoțiilor și împlinirilor artistice (de cele mai multe ori) anonime aveau nevoie de identitate – Toma Hoga o conturează dintr-un sir de dialoguri emoționante. Tehnicile, teoriile, schematismul sau formalismul sunt înlăturate de confesiuni, de lumina amintirilor și a credinței în destinul de actor-păpușar.

Păpușarii alcătuiesc o mare și fascinantă familie; cele două volume, cu o prezentare elegantă și impunătoare, sunt, în fapt *Hronicele vii* ale sale. Răsfoiești paginile și află că „Prin mâna păpușarului, se prelinge sufletul artistului”, „Marioneta este cel mai frumos lucru care i se poate întâmpla unui teatru”, „Există taine, tainele artei și este bine să le acceptăm”, „Nu orice actor poate traversa un drum atât de greu cum este păpușăria”, „Copiii sunt îngerii care ne dau puteri de a merge mai departe”, „Orice profesie are și un final, trebuie să știm să-l preparăm vreme de o viață.”

Cele două volume se citesc cu mintea și sufletul, în egală măsură – altfel lectura va fi trunchiată și miezul sensurilor vor fi rătăcite, iar șansa de a deveni copărtaș la dialogurile de taină – pierdută.

COLOCVII TEATRALE

---

# **THEATRICAL COLLOQUIA**



COLOCVII TEATRALE

---

**EVENT**



## LAUDATIO

**ULMU, Bogdan\***

Domini Andrei Șerban

The Arts University "G. Enescu" from Iași is privileged to receive among his most high ranke teachers, Andrei Șerban. It is an honor for us to speak today, a *laudatio*: with more so as his hero was consecrated in time as one of the most interesting artists and educators in the world.

On the other hand, the task entrusted, it depends of the risk of redundancy: you can say, with fresh words and feelings that a great creator is ... great? And searching the formulas can be done without fear of the reaction brought to the homage that being nonconformist and relentlessly, may consider it as being full of the *deja-vue* feeling.

But we take the risk, subordinating it through dimensions to the emotion associated with this important day for us men of theater from Iasi, teachers of the Arts University "G. Enescu".

Andrei Șerban had a spectacular destiny like many famous artistic personalities: born in Bucharest on June 21, 1943, from a Transylvanian father and a Greek mother (Elpis - ie Hope, sounding, promising and warm the mother's name!) has discovered a passion for theater since high school; admitted to acting and transferred to directing (Radu Penciulescu's class) started early, during college, directing at theaters like: Nottara, Bulandra, Țăndărică, Youth Theatre (Piatra Neamț) and The Little Theatre; he traveled with student performances in Zagreb and Wroclaw, went to Paris on a scholarship awarded by the French government, had the first international workshop held in Sweden, then get in America with another scholarship, provided by the Ford Foundation. In the same year is called by Peter Brook at the International Theatre Research in Paris, where he works for a year.

1971: beginning a new life in a new world; accommodation not without uncertainties, but it's the beginning of a long line of directing all over the world, shows performed in 39 countries, call – selectively - America Fiinlanda, France, Iran , Bali, Japan, Brazil, the UK, Switzerland, Netherlands, Spain, Canada, Italy, Germany, Greece, Portugal, Hungary and others. From drama, knowing the fascination of the puppet theater and reaching opera musical. The titles of the performances are often impressive: *Measure for Measure*, *Medea*, *Electra*, *The Threepenny Opera*, *The Cherry Orchard*, *The Master and Margarita*, *O, Happy Days!*, *The Seagull*, *Eugene Onegin*, *The Magic Flute*, *La Traviata*, *The Marriage of Figaro*, *Three Sisters*, *Uncle Vanya*, *Aida*, *Il Trovatore*, *Turandot*, *Norma*, *Fidelio*, avaricious, *Prince Igor*, *Rigoletto*, *Otello*, *Oedipus*, *The Taming of the Shrew*, *The Merchant of Venice*, *Hamlet*, *Richard III*, *Peer Gynt*, *Pericles*, *Faust* and more.

He led workshops worldwide. Books and serious studies have been dedicated. Plus TV shows at prestigious channels. He taught at many famous universities (among others, led the theater department at Columbia University, was / is famous professor at higher education institutions in New York, Paris, Stockholm, Tokyo, San Diego, San Francisco, etc. ). He received many national and international awards.

The kept the permanent theater waiting, always seeking new forms of unbeaten roads, modern directorial ideas, ingenious, and sometimes risky. His life, as he confesses in *A biography* was suspended between two worlds: Romania and America, Theatre and Opera Director and pedagogy. Family? Often passing second. As in many cases illustrated.

---

\* Professor PhD . in the Drama Department, "George Enescu" University of Arts, Iași

## COLOCVII TEATRALE

---

We want to point out that the one I applaud today outside the scene, without waiting fall of the curtain was formed and affirmed in brightness over Romanian performing arts: seventh decade of the last century lived artistic change mindsets, modernization mizanscenelor, enrichment repertoire, opening public reception and Theatrology.

Esrig is now making *Troilus and Cressida* or *Rameau's Nephew*; Ciulei offers *Threepenny Opera*, *Danton's Death*, *Leonce and Lena*, Pintilie create beautiful *Cherry Orchard* and *D-of the carnival*; Giurchescu propose *Killer Rhinos* and without wages; Cernescu make a very good *Hamlet*, Penciulescu *Tango* and started out by *Lear*, Valeriu Moisescu Cargiale mixes with Ionescu, Lily Teodorescu debt mounted victims, stating generation of young directors who have something to say and say it - Aurelius Manea, Anca Ovanez, Catalina Buzoianu Alexa Visarion Petrică Ionescu Alexandru Colpacci, Dan Micu, Ivan Helmer etc. Until Inspector's Pintilie, our movement theater live one moment incredibly prolific artistic talents exploding throughout the country map.

And Andrei Șerban is contaminated with joy search and discovery, realizing *Ubu*, the man who turned the dog, night perplexities, *The good man of Seciuan*, *Julius Caesar*, *Jonah* and several theater productions smart tv. Leaving the country's National Theatre upsurge coincides with moderation. Coincidence? Consequence? Premonition? Random? No longer matters ...

In 1990 in Romania - since many naïve dreams, is recalled in the country by Andrei Pleșu and appointed director of the National Theatre in Bucharest. Seemed a promising recommence: the director – manager shook the dust band, type unknown authors in the national circuit here, discover new areas of the game in the basement institution employs many young and retire part of the routine. Install this one of the most important Romanian shows of all time, ancient trilogy. *Then, Who needs theater?*, *Audit*, *Epiphany*, *The Cherry Orchard*.

But as we know, everything has an end: after some cabal is forced to leave his first country and first scene in 1993, with a bitter taste. Fortunately, travels back over the years, producing several valuable performances on the stages of Bucharest and in the country - *Purification*, *Seagull*, *Uncle Vanya*, *King Lear*, *Hedda Gabler*, *Ivanov*, *Cries and Whispers*, *Confession at Tanacu* etc. A second return hope to be long term, to boost national theater movement. In fact, as recently stated in an interview, Andrei Șerban "remain (s) a Romanian designer and when put (s) on stage at the Metropolitan, Covent Garden or French comedy".

Along with the performances achieved in the country, Andre Șerban created the Itinerant Academy, an institution unique in the country's landscape (and not only!), which "has managed to create a climate of trust and young artists to meet together to seek something different from what they knew until then "(I quote from the same interview published recently in the journal 22).

This search, is not only of young actors: is the extension of his tireless desire for novelty, because Andrei Șerban despised, almost five decades, the common places, boredom ("Devil in the theater is called boredom" - calling one of his favorite quotes), predictable, so-called political art ("political theater declaring becomes as false as it exposes the subject" Song of those who have lived Romania, we know how much energy and humility eat in "labor festival free creation"!) fought with minimal resistance, with simplistic solutions (now do a comparison with the great Eugenio Barba who delivered one of the most beautiful" prayer "that you can think of a creator," Lord, give me strength always choose in life the most difficult roads. "Barba prayed, of course, and in the name of our illustrious compatriot).

He violently attacked the performances where the director's role is limited to the form distributions. He was nice to actors who resorted to "drawer" with playwrights without ideas with outdated managers or superficial criticism.

## COLOCVII TEATRALE

---

After the premiere of Hedda Gabler in Cluj, a columnist on trying to define our celebrated today: "It is unable to stay away. If you do not give some ecstasy, then of course you annoy the peak. If you do not depress the organic, it certainly fascinates you. / ... / Start taking personal decisions still waiting in line, dusty. The fact is that any text should work manages to scobească in Pentre only hurt them later foment (or vice versa), in a spirit of perfect human paradox "(Paul Boca from artactmagazine.ro website).

Nonconformists end up, fortunately, by being, lauded: see those before Meyerhold, Ion Sava, Artaud, Ionesco, Beckett, Osborne, Pintilie, Aurelius Manea. They are studied in Universities and honored with Honoris Causa title.

Despite its undoubted success, Andrei Șerban recognize the sincerity of an artist spoiled by victories, feel and taste that "falls" *Fidelio* - Covent Garden, and *Lucia Lamermoor* in Paris, "I love my failures!" says somewhere. Because it's the rare, perhaps ...

After an unusual experience - a very discreet Beckett with a misanscene - noting the critical and public success of the performance is and asks, self-irony, if not sometimes better to have ... few ideas ... And about *Faust* directing the Metropolitan says that the famous theater director was forced to give up some solutions scenes you loved. After this experience, "Clinical depression can take many forms," whether you are imposed changes Socialist Culture and Education Council or by the Executive Board of a major American institutions show.

But Andrei Șerban is hardened in fighting the evil forces of censorship and theaters ... So, the show must go on!

Of course, his stagings include outstanding directorial ideas; swarm of images, solutions, truviuri memorable, if we retell his trilogy I could write a new book. *Uncle Vanya*, *Cries and Whispers*, or *Hedda Gabler* (to mention only realized productions in Romania) could be the basis for a course director. If I record rehearsals and touring courses at the Academy I can edit a manual of the art of acting updated and full of suggestions materialized. If we anthology interviews, we could find a worthy poetic Ars famous anthology edited by Odette Aslan. Among them, the more selective you permission to some confessions, creating profitable reflections: "We now need an affirmation theater, a recognition of positive values. / ... / Let's try to reconnect to those invisible strings take you to another reality. / ... / I never wanted to satisfy public taste, but I tried to go against him. But not to remove the theater, but to challenge him, to feel the vibration of other realities. / ... / An artist has to go against the grain "...

But in order not to become myself ... the devil (ie boring), I will merely re-tell sequence that impressed me the man of the thought of Andrei Șerban: e of *Seagull*, end fitting, even told director, finally meta- cehovian of a strange beauty: "... Treplev destroy his manuscript and throw it in the lake, then shoot, disappearing among the pages torn floating silhouettes, white, in contrast with the glossy surface, black water that swallows "...

I conclude my short speech thanking the homage that was, is and will be one of the most effective ambassadors of Romania, on four continents. And that reminded us that "theater gives you the possibility to learn of another world, even for a minute."

The title of Doctor Honoris Causa by the University of Art "G. Enescu" director Andrei Șerban and teacher is only the latest artistic reverence before his mercy.

## Dialogue about Theatre with Andrei Șerban

Theatre Faculty of Theatre hosted in October Andrei Serban, theater and opera director, teacher in Romania and abroad, in a meeting with students, teachers and lovers Studio Theatre at the University of Arts "George Enescu".

„A proper relationship between a professor and his student is like that between a parent and his child. When a parent loves their child, they keep a close eye on them, they observe them so as to understand them as they are and to eventually bestow freedom upon them to fly away and become who they are. I knew from the experience of raising my own boys, Anthony and Nicolas, that whenever I would feel tempted to start instating *ideals*, even be they worthy of the highest praise, there was the danger of me forcing onto them patterns that could well have come into conflict with their temper and nature. The children felt misunderstood because I could not see them as they were. Hence, warned on the traps that one could fall into as a teacher, I took the position<sup>1</sup> at Columbia on the condition that I could in parallel go on with my professional career”.<sup>2</sup>

It is not my intention to hold a small conference. I just want to get to know you and to have a dialogue. To see what is of interest to you. When you speak in front of a gathering of people such as this you can say things of general interest, but in fact each person has their own personal interest which is quite concrete and specific. That is why, I would like to refer to something that is of interest to you and that could help you, rather than holding a speech on the philosophy of life and theater.

Now, I just want to say that I am here in Iasi at the invitation of Mrs. Beatrice Rancea who has been the director of the Opera for one year now. The performances that are now being staged all across Romania are light years behind what is happening around the world in terms of opera. It is my intention to improve this situation. I was excited to answer to the invitation forwarded by Beatrice Rancea to make two projects together: one of them is an unknown ballet-opera, baroque, which is special because it covers not only dancing, music, singing, but also acting. From my point of view this is a theater performance with music: just like the musical drama that Wagner was already designing in the 19<sup>th</sup> century as a sort of opera - musical - theater play in which arts combine to form the expression of a totality that goes beyond our expectations. I invite you to come see it. We will have some general rehearsals before the premiere and those of you who are interested should sing up on the lists.

The second project will consist in reconsidering a part of my Greek trilogy, a performance that I staged many years ago in New York and which I later restaged when I returned to the National Theater, after the Revolution. This trilogy is now being taught as part of the theory in some schools in America and Romania. It often happens for students to learn about it without having seen it. Precisely for that reason, Beatrice Rancea had the brilliant idea to put on this performance for your generation too. It is one of the performances that changed the fate of Romanian theater, a sort of gift given to the people of Iasi, a very important thing that I assumed. The premiere is scheduled around 10<sup>th</sup> - 13<sup>th</sup> of December. So, my stay in Iasi will be quite long.

Why am I here, amidst you, in the Studio Hall of the Department of Theater? It is because, being a professor, like I said, at Columbia University, I have what is called a sabbatical semester. All professors are entitled to this leave once every six years. Some of my colleagues prefer to go on vacation in sunny countries. I, being a more restless and agitated

---

<sup>1</sup> Direction of the theater school

<sup>2</sup> Andrei Serban, *O biografie*, Polirom Publishing House, Iasi, 2006, page 306

## COLOCVII TEATRALE

---

nature, get bored on long vacations and so I prefer to work. Part of this time I will spend in Iasi and then, in December, I will leave for the Opera in Paris and put on another performance and in January I will return to resume my scholarly obligations, without a single day of vacation!

I told you all that to continue the sentence that you read in the opening. Yes, I think the professor to student relationship is essential. I don't know what the situation is here, but in Bucharest, in theater schools and particularly in UNATC - and saying this made me hugely unpopular over there, but I said it nonetheless because it is true -, this relationship cannot exist. Why? Because a professor barely gets the chance to get to know the students' names over the course of one year. A professor cannot handle a student like a parent takes care of their child because there are too many students and the professors are busy with other activities, their concern for the students being reduced to a minimum. And for that reason, I have to say this bluntly from the very beginning: the level of theater school has dropped very much as compared to when I was a student. Can you imagine that?! I took the exam to be admitted into Theater School when I was 18 and I didn't know what I was going to do, I had no clue, but there was one thing I did know: that I wanted nothing else than to be a part of theater. I didn't know what exactly I wanted to be or why, but I had this calling, this total urgency that I needed to live in theater and that I could do nothing else. The year that I took the exam, there was no theater direction section. I think I would have chosen direction, although I wasn't quite sure what that was. And so I signed up for acting. There were close to 1,000 candidates competing for 30 available places. Extremely difficult. My father was against it. He said: "You're going to study theater? But how do you know whether you've got talent, whether they will accept you and if they don't, what will you do then?" Besides, back in those days there was a problem with boys in the sense that if one failed the exam to get into higher education, they would send him to attend military service for two years.

"Ok, I said to my father hesitantly, I will try to get into theater school and if I fail, I promise I will try ...philology". The exam for that was two weeks later. I think I would have had a better chance to get in, but I totally lacked any inner drive.

So I went to theater school, I passed all the tests, got to the final trial in front of a monumental commission: Costache Antoniu, Ion Fintescanu, Radu Beligan, Moni Ghelerter, Alexandru Finti, Sanda Manu, who at the time was a young assistant... It was an absolutely intimidating commission. I took the test and at the end my name was written on the final lists. I had succeeded. What is interesting is that Florian Pitis had also taken the tests and had failed. I succeeded. I had this huge share of fortune, so to speak. The same year critic George Banu also got in. As did Alexandru Bocanet. The youngest of you don't know him. He was up to the 70s (up to the earthquake that killed him) the greatest television director Romania had. He revolutionized the Romanian Television. So, we were all actors: George Banu, myself, Alexandru Bocanet. Three people who would never pursue a career in acting. Having this extraordinary commission of "experts" that accepted us but rejected Pitis. (*Crowd laughing*). Ok, the following year Pitis also got in as we were passing into the 2<sup>nd</sup> year in the class of master Fintescanu, having Mrs. Sanda Manu as assistant. I shared the class with Emil Hossu, Repan, Dorel Visan, Sileanu, Melania Carje and other actors that had gone on to have good careers.

At the end of the 1<sup>st</sup> year I was already feeling very agitated. Fintescanu was generous, but could see I wasn't quite doing that well, he had high expectations from me. I felt more and more clumsy, more and more uneasy, but couldn't figure out why. However, I pushed on and fortunately, as I was passing into the 3<sup>rd</sup> year, the section of direction came into being. Radu Penciulescu and Mihai Dimiu were the first professors to take over the direction section that had been interrupted for many years. So there is the old generation of Pintilie, of David Esrig who now were returning as professors. And I immediately moved to

## COLOCVII TEATRALE

---

the direction section, already being quite depressed and burdened by my lack of talent. I could see how good the others were and I couldn't rise to their level. George Banu escaped and fled to the Drama - Theater Studies and Bocanet stayed and suffered until his acting studies were over. All of the sudden, from the moment I went to direction and became a student of Penciulescu, I started to turn myself from a once frustrated student for not being a good actor into a star-student. Something inside me blossomed. I had finally reached where I belonged.

And this is the big question for you, a question that you may want to talk about in case you have the courage to talk about yourselves and your situation. All those who are present here this evening are in love with theater. Otherwise we wouldn't be here. The question is whether you are in the right place. *Wanting* is an important thing. What does *wanting* mean? For example, Steve Jobs who really wanted to discover something in his garage and to become Steve Jobs. He worked with such dedication and focus, such determination and effort, that he finally succeeded.

This is what the crazy wish and ambition to succeed is. And this doesn't mean stepping on dead bodies just to get in front of another guy, but it rather means that success is knowing your job inside-out, success is acquiring that technical mastery that a singer deposits in his music, that a dancer practices because without the technical side, you will get nowhere. But an actor seems to have no need for a good technique.

For example, if you go to Hollywood, there are many actors with no theater schools behind them whatsoever. Beautiful 18-year old girls end up there. They take a fancy photograph, put together an imaginary résumé and send it to all sorts of agents. Some do get lucky and are called to start a career immediately even if they have absolutely no technique at all. How far they can get, that is something else entirely. Or how much this temporary fame lasts is another question. Silicon breasts don't last. The idea I'm developing is that it is very complicated to say what it means to have a good technique as an actor. What it means to have control over your voice, your body, to develop yourself, to develop your emotional capacity, to have control over your emotions, over your mind, to have the presence while on stage to control your every gesture, every step and to have a good measure on what you are doing, to be in control, to be master of yourself.

So, ending up in theater direction, all of the sudden I felt good. I was no longer depressed. All of the sudden I had a new poise while sitting, I was smiling, I was confident, I was involved, I was helping others, I was part of a community. And that was the start of a career that gradually took me all the way to America at the age of 26.

In Romania I had made a few performances as a student with my actor colleagues. We participated in certain international student festivals in Europe where we were awarded various prizes. Of course that it helped me a lot. It inspired confidence. Without confidence it's difficult when you're just starting up.

Then I went to Poland where I met Grotowski, which meant a lot to me. I knew him at a young age and worked with him. On the other hand, I had worked on a few performances on the stage of some of the greatest theaters. I was still a student when Liviu Ciulei invited me at Bulandra, where he was a director, to set in stage Shakespeare's *Julius Caesar*, the master offering to take care of the scenery himself. I say it again, I was just a 22-year old student. After that, I also worked with Teatrul Tineretului from Piatra Neamt which was the most daring and avant-garde theater of the communist times. It was run by a great man, Ion Coman, who died in the meantime. He was a man of great courage. There was a very young team at Piatra Neamt, because all good graduates went there. And so the team developed an excellent common energy.

My way to America started during some international festivals run by the director of Theater La MaMa from New York, Ellen Stewart. She is no longer among us, but she was an

## COLOCVII TEATRALE

---

exceptional pioneer of American avant-garde theater. A unique personality. She invited me to New York to work for Theater La MaMa. She got for me a scholarship of a Ford Foundation, otherwise one could not travel, it was very difficult to get a passport. It took me a year and a half to get that passport. When it eventually came out, I left for three months. I had a small suitcase because I never thought I was going to stay there. I had no reason to stay, being an *enfant terrible* of Romanian theater direction together with Aurel Manea, also a young and avant-garde director of the time. And I said to myself: "I'm going to New York for three months to set up a performance at Theater La MaMa, to see the American theater and return to resume my activity in my country, Romania, with my young actors." I already had a team that I worked well with and felt comfortable with.

But then, after the performance in New York, fate had me encounter Peter Brook. You have to have a grain of luck in this life. Otherwise it's impossible. It's one thing to have a calling, to have talent, but you also need a concurrence of circumstances whereby things can happen. I was fortunate to have Peter Brook in New York on the day of the premiere of my performance staged at La MaMa; right after the show he came up to me and proposed that I work with him in Paris, in an international experimental center, where he had reunited several young actors from all corners of the world and three young directors who would act as his assistants.

For one year I was part of that special island of Peter Brook's and, isolated in the middle of Paris, I worked totally differently than I had ever worked before, than I had worked in school. I learned from this genius of world-class theater things I could never have learned in lifetimes. Countless new impressions opened new horizons for me as compared to the old ones I was familiar with.

At the same time, I was thinking it was perhaps time to return to Romania. I kept extending the visa I had. I kept doing so for seven years, until I came to realize I wasn't coming back. I knew that in Romania Ceausescu had discovered his extraordinary inspiration after meeting Mao Tse Tung. He had seen Mao Tse perform the cultural revolution, including cutting the fingers off to pianists and making all artists do hard labor. He came from China and applied a draconian censorship in arts in Romania too. And that is when I thought: "Is there any point in sacrificing myself foolishly, in returning and not being able to do what I learned with Brook and while in America?" And I decided to go back to New York.

It also happened for Radu Beligan, the director of the National Theater, who had promised me that after my return to Romania as a young director he would give me a studio hall for me to do whatever I pleased with, to also come to Paris while I was working with Brook. And he said: "Andrei, please do me this one huge favor and call me some day to see the marvelous experiments that you do there with Peter Brook!" And I asked Brook, I told him that he was a great actor and director of the National Theater in Bucharest but left out that he was also a member of the Central Committee, that he saw Comrade Nicolae Ceausescu whenever he pleased, that he often had dinner with Elena Ceausescu. If Brook had known that, he wouldn't have accepted his visit. After he came and saw it all, we went to have a cup of coffee. Beligan looked around to see whether anyone was listening and said: "Well, Andrei, you will some day finish your time with Brook. What are you going to do? What is your decision?" "Well, I said, didn't you say that after my return in the country you would give me a studio at the National Theater to work with young actors and to revolutionize Romanian theater?" He looked around again and said: "Sure, you will do as you please, but here is a piece of advice: as long as you can still work with these people, take your time! "

I blessed him for the advice because I realized that if Radu Beligan, a member of the CC, told me *not to return*, he knew what he was saying. Because if I had returned, perhaps they would not have cut off my fingers, but surely my imagination.

## COLOCVII TEATRALE

---

And there I was, back to New York, and my career kept going both in opera and theater and that's all I am going to say about that for now. That is all I wanted to say. Now, I will take questions and comments.

*What should be the qualities of stage action? What does stage action mean precisely?*

The only quality that stage action must have is to be convincing. I could call it the quality of *truth*, but the matter is that we all have our own truths that are different from those of others. But if the stage action is convincing, it will be so for everybody. But it's a long way to being convincing. You have to work, to try, to pursue a direction, to see what you are doing wrong and to start again the next day. It's just like walking through the woods. You follow the marked path and at a given point you get lost. Then you need to return to where you started from and try again. How will you know that you are on the right track? It's very hard, because there is no recipe. I always say: "I have set up hundreds of performances on three continents. And when I start making a play, I know how it's done: I begin like this, go on like that..." And when I'm halfway there I always get completely lost. And I panic. But then I think: "Yes, I also panicked last time, I am panicked now, but if it's good to get lost, then it must also be good to get panicked. Because if you don't get lost and you always think you're on a safe path, the result is always mediocre".

So, an essential condition in art is to get lost. To have the courage to get completely lost, so lost that you have no idea where you are. And to suffer the shame of being lost. And if you go through this suffering and realize that indeed you are lost, you must also have the will to find the right path. The difficulty is that we generally get lost, but we settle for too little. When we end up in front of an audience, we discover it is not as good as we had thought it would be. What you have to develop is a feeling of continuous rigor, an attitude of vigilance and of never being satisfied. It's not masochism. When you become satisfied and stop creating barriers for yourself, stop asking questions, that's when you're in danger. You will get nowhere unless you have the courage to make mistakes.

*They often speak of the artist's sacrifice. How far should this sacrifice go? How much room is there left for the private life?*

For me an example of sacrifice are the actors who worked with Grotowski. In communist Poland these young, unknown actors bound themselves to follow this visionary magician, also very young (he was 27, 28 years old when he started off). They became secluded in a small town near Wroclaw, a very small and insignificant town, I'm not even sure if they had a theater building, where they were given by the city hall a small space for them to do as they pleased with, disposing of very little funds. They came up with a training method. Grotowski himself did not know what to do, that's why I said it is important to venture into the darkness, to look, to push forward. They tried to learn all sorts of techniques. From Chinese theater, Brecht, Stanislavski, biomechanics exercises pertaining to Meyerhold's theater; then they turned to all sorts of vocal development methods. Their intention was to discover a system of motion, voice, warm-up so comprehensive, so complex, that gradually their bodies started developing. Their bodies really had become like Stradivarius violins. They had the body of a dancer, of a singer, of a magician, of a total actor who could do with their bodies and voices things that ordinary people don't even dare dreaming of. Now, what did they sacrifice in this devilish work program? They sacrificed their bleak personal lives lived under a communist regime where no other entertainment was available. For those who lived under communism... how many of you are there in this hall? Do you know that life during those times was absolutely bleak? Otherwise why were the theater halls always overflowing with

## COLOCVII TEATRALE

---

people? It was always full of people in theaters and churches because those were the only places where one could escape: into the realm of the sacred and that of imagination. So, those actors got isolated in theater in order to escape the dull life of communism. Life in theater. Of course you couldn't have a family. You couldn't raise children, you couldn't run a family. To sum it up: At first, we are all the same: enthusiastic, young, we're all absolutely the same. As soon as school is over, the differences start to occur. Especially these days, when so many temptations are at hand. Now you begin to distinguish. You are faced with the concreteness of life. You want to make up a family? You want to earn more money? Or do you want to be a servant of art, of theater? Or do you want to use art only to serve yourself? The answer is not simple.<sup>3</sup>

*What does the training schedule of the students from the department you run consist in?*

At Columbia there is a three-year program, same as here, except that, given the fact that it's a private school - are you ready for this? -, it costs 50,000 dollars per year. For the first two years it takes 100,000 dollars and the last year costs a less because there are fewer classes. Besides, in New York you have to pay for your own place, your rent and the utilities are very expensive. So, for those who make the decision to come, here is an example of sacrifice. Not very many of those who come to Columbia are children of millionaires. Columbia grants no scholarships, it's very unwelcoming in this respect and a bit intimidating. Many come without having any promise, same as here. You finish school, you have no future guaranteed, except that here you haven't paid 100,000 dollars without any prospect. But, at the end, you get a diploma that you graduated from Columbia University, a famous name because it is one of the oldest and heaviest schools in America. All that is guaranteed is that you can go with this diploma to any school in America and earn your living as a teacher. You can teach children acting or theater direction. This counts for something. But as an actor, nothing is guaranteed.

*What is the schedule of a student in acting? What does he do from morning to evening?*

Many of those who come to auditions in March come from all over the world: California, Texas, Asia or Europe. Before letting them know on the final audition who made it and who didn't, they all ask the same thing, namely what is their daily schedule going to be. Why? Because they all need a few hours a day to be waiters, cab drivers, night-time hotel workers, in order to make money and pay for their tuition, to slowly extinguish the huge debts they have to banks. And they are all told the same thing: "You won't have time for anything here".

Classes begin at 10 in the morning. There is a lunch break. And from 14.30 to 18.00 - 18.30 there are other classes, day in, day out. Acting classes, direction classes, motion classes, all the classes you also take, but with different methods altogether. At 18.00 they begin what is called an *individual study* with a professor. They work with the professor preparing a monologue, which can take up to 21.00. After 21.00 and up to 00.00 students have to prepare the scenes for the following day. So they live inside the school, they sleep there, perhaps they don't even need to rent places of their own...

*Can an artist who works on two-three projects in parallel obtain equally good results in all directions?*

It depends on one's capacity. To be honest, you never obtain quality by quantity. So, if you are working on two or three things, there's no way that all will come out equally good.

---

<sup>3</sup> As you reach halfway through your life, life will provide you with the answer. Because something clears out.

## COLOCVII TEATRALE

---

It is, however, quite possible that all three will come out equally bad. I am now thinking of my students. During the first semester of the first year no one is allowed to work on anything else than the projects that they do in class with the professors. After the first semester they are allowed to do projects from outside class but that are related to the fellow students from directing. In the 2<sup>nd</sup> year the network expands: play writers write 10-minute scenes for actors which directors direct. And in the 2<sup>nd</sup> semester of the 2<sup>nd</sup> year things really become complicated. Producers and managers also participate and then they have to come up with a theme they develop together and that can be seen outside Columbia if producing agents can be found. This is both good and bad. It's good because when people of your generation work with one another, you create relations with one another. With the directors of your generation... you learn to work together, to share a point of view that is different than that of your professors, a different angle, a different voice. Because, at a certain point, referring to the statement on education at the beginning of our meeting, the child has to go against his father not in the sense of killing his father, but in the sense of finding his own way. Because, if you keep following your father's example, you will end up nowhere. You have to go and find something else. It's the same with the relationship between a professor and a student. An apprentice must at one point stand against his master. Not in the beginning. Much later. I remember there were students in the class of Catalina Buzoianu. Mrs. Catalina would come to class and destroy everybody say to students: you embarrass me, you do that badly... Students coped with this reality during the first year. During the second they started the war. And they had the courage to tell her. "Madam, we want to do things differently than you teach us." And she let them and something good came out of it. There are very good directors coming out of that class whose names I will not utter now, directors who succeeded because their professor allowed them to do something against her will. She was generous enough to do so. Some professors are not. They feel they are losing control. So it is a very interesting relationship between a professor and his students if there is love and trust. At one point, I, as a teacher, have to allow you as a student and to encourage you to find your own path, which is not my path. So, once again, the collaboration between students is welcomed. But before that, they need a structure, training, technique. Otherwise, it's just collaboration between amateurs. When I see collaboration between young people with nothing original, but which is mediocre, boring, I become very harsh and quite unpleasant in my appreciations.

*What can we do as fresh acting students to live nowadays? I am asking because I am sure that other colleagues of mine, even from senior years, have the same problem: they are captives of their own minds, of inner worlds and they are either thinking ahead (by a day, a month, a year) or back about what they did. I feel we are somehow floating and it's not right, we're floating above the present moment.*

Well, this is the very problem! The word *present* is the key-word that defines both life and theater. Theater can only be done in this very moment, in the present. All that happens in theater happens *now*. So, when you say you're floating, I can relate very well to that. Because usually it's very difficult to sit face to face with yourself, to see yourself in the mirror, to see how lost you are in fantasies, in a cloud of imagination, how lost you are in an emotion that turns into sentimentalism, to see how careless you are with your body and how it all becomes extremely mechanic, how lost you are when you don't know how to use your voice. Do you remember Nina's Zarecinaia's situation in *The Seagull*? How awful it is to be on stage and to realize that you act badly, to have that shock of suffering due to the fact that you can't play the role, that you're not present *here and now*, in this moment, that your life is not lived now! How many actors do we see that only live off clichés, off mannerism, off the success that once they may have had?! So they're living in the past, but they're not living this moment

## COLOCVII TEATRALE

---

now. It's a fight with yourself that you have to fight every day, that of sitting face to face with yourself and being honest. Because, if you are not honest and if you don't have the courage to see yourself, you don't evolve, you're on a standstill. The courage to be attentive *here and now* with everything I have: courage, attention, energy, the blood flowing inside me, vibrating with attention to understand the role I now have to embody and not to cheat, not to lie, not to pretend, but be aware and assume the role... We turn mechanical so easily and fail to live the moment, we don't live now and even when we manage to live now, we lose the moment right away. There's always this battle between losing and regaining. It's like the lost and found section. It's tragic...

*How do you select at the end of a day's rehearsal what is good from all that you saw on stage that you allowed to be improvised?*

The selection is made using a sense of criticism; you have to develop - and I learned this from Peter Brook - your sense of criticism. It means that you should be your first critic and know better than anyone else what is happening to you. If you develop your sense of criticism you will sleep less at night. The sense of criticism forces you to have a distance from the role, to see yourself from a distance. It's a level difficult to attain, but necessary in order to be able to feel where the lie is, where the fake is, where the embellishment is and in order to be able to do something about it. This is where the idea of the two opposite poles derives from: freedom and discipline. In order to gain your freedom, do what you want, don't hold anything back. Because many times, something good will come out of all the mistakes. Sometimes, an actor does something completely wrong. He comes on stage at the worst time possible and I tell him: "Perfect! Go on!"

In freedom, illogic things happen that make a lot of sense precisely because they are illogical. So, total freedom. The director must allow freedom, he must not intimidate, frighten, scare and he must not give the impression he knows it all ... because if he does so, an actor will become a puppet responding mechanically, instead of creating. As an actor, you have to feel confident that you have *carte blanche*. Freedom.

The opposite pole: discipline! Total rigor. Technique. You must have the technique of a dancer, of a singer, of an acrobat! You must be very flexible with your body. To have such phenomenal abilities that no acrobat has. To have the rigor and technique to pass from one side to the other on the overhead wire and at the same time to be calm and relaxed, to have an inner freedom that allows you to actually be present there on the overhead wire.

At the end of the day we need judgment. Let's stop and see what I have done. Is there any sense to what I have done? Perhaps out of 25 ideas, one will be a good one. But developing a sense of criticism does not mean to cancel out what is good, but to aim to purify, to have the strength to let go. Usually, we are so delighted with our own ideas that we keep them all. What is missing is the sense of criticism.

*We, as acting students, are encouraged to also engage into contre-emploi roles. If we believe in the character we are playing, does that mean that we can reach the truth you were talking about? Do you encourage contre-emploi or not?*

Very much, because you don't know what lies inside you. You may think you are good for a certain sort of roles, but you don't know until you try. You have to surprise yourself. You are surprised by something you don't think you can do and all of the sudden you discover that you can do it, you discover you have new resources, you hunger for something else, for the unknown. The most important words in order for theater to be alive are: *surprise, unknown*.

## COLOCVII TEATRALE

---

When you tread onto settled paths, play roles that you know suit you perfectly but for which you put in no effort, that's when you are in great danger, because you waive your chance to surprise yourself. School is particularly a good place to try anything.

*That means that in theater there should also be directors that see in actors what they have never experienced themselves, what the actors themselves fail to see.*

Those who see in you what no one has seen before, yes, they are the ones that you have to find, people who challenge you, not the ones who flatter you.

*Is a director supposed to have a technique of his own in the sense of some spiritual exercises?*

Yes. He must have the curiosity to discover invisible worlds. Otherwise, he is only doing what is expected, meaning something mediocre. We have a chance, through theater, to discover another world, another reality.

*You were speaking of how fortunate you were to meet the supporting pillars of your career, Grotowski, Peter Brook, etc. What alternative do we have to achieve great careers given the fact that we never will meet these people?*

If you can meet Afrim, you're already on the right track. Why do you laugh? It's good, he is a guy who seeks and surprises. You have to keep searching, not to allow yourself to be taken over by passiveness, cynicism, momentum. You always must sail against the current. Not only to be original, but also to find something new, something real, something important. And you can never know when good fortune strikes, there's nothing you can do, but at least you know you're fighting for something. Don't give up.

Edited by **Vasilica Oncioaia Bălăiță**

## **THEATRICAL POLEMICS**



### Through the Tragic Heroine To The Antiheroine

CONSTANTINESCU, Tamara<sup>\*</sup>

In his discussions with Claude Bonnefoy, Eugène Ionesco emphasizes, among other things, that the so called authors of the absurd are very different one from another. The dramatist, with affinity towards playfulness, considers that in the category of absurd theatre authors Shakespeare, Cehov, but also Sofocle or Eschil could be included as well as other authors of the world, more or less important. The absurd, a very imprecise notion, according to Ionesco, is maybe the non understanding of a thing, of the laws of the world; he is born though certainly from the conflict of a personal will with an universal, superior will, from the conflict between the human being and its inner self, between the various contradictory impulses, adding then that he prefers the expression “unusual” or “feeling of unusual” rather than the expression “absurd”.

When the new theatre starts being called “of the absurd” Ionesco revolts, as it has been showed, and includes e Eschil, Sofocle, Shakespeare and others among the authors of the absurd theatr. But the tragic in the ionescian absurd theatre is caricaturized, minimized, mocked of, becoming this a form of grotesque, the grandeur of the tragic fades, and the energies absorbs themselves unavailingly. The antihero \ antiheroine is not confronted with the destiny and the irreversible situations from the Antiquity or Renaissance, but with the necessity of being aware of his \ hers failures and the boundaries in an unfair, upside down world, becoming thus a human rather touched by derisory.

The human beings which live in Beckett’s world are locked up in a room or a crock, have physical flaws, they crawl through mud, appear buried in sand...His characters are representations of a decomposed humanity, got through a big catastrophe or of a humanity at wait. The misery of the beckettian human is grotesque, absurd-grotesque. They are puppet heroes that look like clowns. If the antique tragedy got its subjects from the gestures of the king or of the rulers of the world, whom by their condition, were situated above the earthlings, the absurd theaters conceives its “heroes” as human beings emptied of content, living in a hostile world, abandoned by the divinity.

The tragic heroes represent general types of humanity, having spiritual dimensions out of the ordinary. In general, the fight between humans and gods is uneven, humans being victims of a divine will; but the very fight with the divinity confers them grandeur. The fatality plays an important role in the antique tragedies, where there are divine judgments that no human will can possibly confront. The human life is ephemeral, fate as well. Every success can easily change into misfortune. The gods can be jealous and revengeful. The human value and grandeur raises the envy and the retribution of the gods. Moira, the personification of the destiny, is capable of controlling humans, as well as gods, imposing everybody a fate impossible to avoid. In the fight with destiny, the heroes are defeated; but in this fail there is grandeur, greatness of hostility, of fight.

At Eschil, the way in which Clitemnestra - a jealous, adulterous, eager woman, a fierce mother, an interlacing of contradictory features – in *Orestia* (*Agamemnon*, *Choeforele* and *Eumenidele*) commits her crime, with no remorse, turns her into a “sister” of Lady Macbeth. Throughout her gestures, Eschil shows in what a human mistake consists of. In a human sin do not mingle only the bad things of the human temper but also angers that the

---

\* The Dramatic Theatre „Fani Tardini” Galati – actress; The „George Enescu” Art University, Iași – Post-graduate, associated teacher, editor for the magazine ”Colocvii teatrale” (*Theatral colloquies*).

human could not abstain from on time, unapprehended or unshared feelings, reactions of defense, of option between justice and injustice.

Sofocle's heroines act under the impulse of their sensibility, being clustered of strong ideas: revenge, civic and moral duty. Antigona has to fulfill a sacred obligation, but even in moments of tough and inflexible resistance, she has a touch of femininity, putting on her acts seals of love. And Electra, in her action, follows a process of conscience. Sofocle's heroines do not collapse under the blind sign of fatality, they are impelled by "anticipation, warnings, threats benevolent advice and other likewise components of a complex moral climate, in which a responsible will pulsates, a conscience that tries to prevent, to fade out or, if possible, to dominate the edicts of fatality".<sup>1</sup>

In Euripides's plays adventures, murders, incest, passionate wildness, catastrophes and unexpected situations are hatched. His heroines – Medeea, Fedra, Hecuba, Andromaca and others – have a fussy life, they fight all the time, not against gods or their resoluteness will, but against themselves, or rather said against effusions of their human nature. There are brought into scene big passions, disorders and storms of the heart, love, hate, jealousy, anger, revenge, eagerness for carnality or for suffering, devastating feelings by which the heroines awake mercy, and at the same time, they produce terror. In the time of French classicism, Racine has as muse these heroines from antique tragedies. Andromaca or Fedra, victims of the fatality, appear now as human beings haunted by deep human sufferings, by passions taken all the way to paroxysm. Racine's theater is one of exacerbated human passions, their main ardor being love.

The tragic heroine's destiny, against which they cannot fight, is proclaimed by gods, and their actions are inevitably directed towards its accomplishment. Fatality condition the unfolding of the events as well as the human reactions. But for the antiheroine in the absurd theatre, fatality appears most of the times as ridiculous, risible, taking into consideration the circumstances and the events. She tries to detach from her condition as a deportee in an upside down, chaotic world also through the clownery masks that she often wears. The grotesque, the unmeasured caricature, the reduction of gestures, the disruption of causality and of common logics, in reaction and in reply are characteristic to her.

In the discussions with Claude Bonnefoy, Ionescu thinks, regarding Shakespeare, that he is one of the ancestors of the absurd theatre. "The idea of making a play on *Macbeth* was brought to my mind after the reading of a beautiful book of Jan Kott - *Shakespeare our contemporary*. In Kott's opinion, what Shakespeare wanted to show was that absolute power corrupts entirely, that any power is criminal".<sup>2</sup> Shakespeare, says Jan Kott, is as precisely as the world or as life, every historical age can find in him what it is looking for or what it wants to see by itself. At Shakespeare there are no gods as in the antiques, there are kings and living humans whose fate depends on the ones who step on the highest level in history. Unlike the antique tragedy here the destiny makes the decisions rather than the human engaged in history. In *Macbeth*, the main theme is murder; love or friendship seem to have vanished, the desire itself is poisoned by the thought of murder. A very important change brought to the ionescian play *Macbeth* in regard to Shakespeare's text is that Lady Duncan embodies actually Lady Macbeth. In the original text, the engine of the crime is Lady Macbeth, the one impelled by ambition, by the gloomy desire of becoming a queen by all means. At Ionescu, we are being projected in a "fairy tale atmosphere like parody", in which an old lady turns into a true Lady Duncan, becoming then Macbeth's wife, after the killing of Duncan, whereas the real Lady Duncan is in a cage, sent there by evil supernatural forces.

---

<sup>1</sup> Constantin Paiu, *Repere în teatrul antic grec și latin*, Editura Artes, Iași, 2000, p. 84.

<sup>2</sup> Eugène Ionesco, *Între viață și vis – Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, traducere din franceză de Simona Cioculescu, Editura Humanitas, București, 1999, p. 147.

Some critics have found similarities between Ionesco's and Ibsen's or Strindberg's creations. The dramatist himself confessed to Claude Bonnefoy that he had reread the works of these authors, being thus influenced by this kind of opinions and he determined that they really have common points. On the other hand Octavian Saiu, in *Just Beckett*, asserts that there is in Beckett's work a deep congeniality with the ibsenian theatre, even though stylistically the two authors have no similarities. No dramatist, according to Shakespeare, has created such a diverse and thoroughly studied gallery of feminine characters as "the father of the modern dramaturgy", Henrik Ibsen. Ibsen's dramas have the appearance of some antique tragedies projected in 19<sup>th</sup> century, in which the characters are scattered by painful revelations, having a cursed destiny floating above them. The writer created a rich gallery of feminine characters, the woman having a forefront role when she is not the main hero of the play. Even if the states are different, the woman is always presented into a dignifying, real or at least virtual light. Ibsen's heroines – Nora from *A doll house*, Ellida from *The sea woman*, Hedda Gabler from the play with the same title, Miss Alvig from *The ghouls*, Hedvig from the *Wild duck*, search interiorly, they are consciences tormented by questions, contradictions and ethical revolts. Before acting, they question themselves, they talk, they discern, always being preoccupied to understand their human condition.

Strindberg opens the way to the absurd theatre, especially by approaching certain motifs related to a dream world, the journey to other worlds (*The road to Damasc*) or inside the human being (themes encountered at Ionesco in *The duty victims*, *The thirst and the hunger*, *Journey to the world of dead*). The ghost's sonata brings up a degraded universe, an upside down world in which everything is possible, following the dream's logics. The play *A dream's game* inspires maybe to Ionesco the theme from *The air pedestrian*, in which the nightmare image of the world seen by Bérenger appears, like the nightmare world that Indra's daughter, came down to earth, comes to know alongside people from diverse social categories. Moreover it looked like in the play *A dream's game* exchanges of lines appear that remind of the dialogue between the Student and the Teacher (*The lesson*) or of Ma'am Pipe (*Hit man*).

Analyzing Cehov's plays, from the perspective of the absurd theater, there can be discovered themes that relate to this area of drama : the universe of the upside down worlds, of closed space, of the non communication, alienation, the concern, the lack of sense of the existence, the expectation. It is a universe populated by the individuals hunted by their unfulfilling, by their torment, livings in a world "Ta-ra-ra-bumbia". The characters move in this strange universe controlled by two dimensions of time, surrounded by the atmosphere of a continuous waiting, based on some happenings [...] that revive the idea of the expectation and of time elapsing.<sup>3</sup> From this point of view, Cehov can be associated with Beckett. Even from the first scenes of the play *Three sisters*, for example, the expectation is a pretext for dialogue. We encounter the desire of the sisters to leave for Moscow, as is exposed at Beckett as well trough dialogue, the waiting for Godot, or like at Ionesco, the appearance of rhinos is prefigured. The women for Cehov's theatre are human beings – enigmas, full of life. The uncontrolled desire, the unfulfilled aspirations of the three sisters to leave for Moscow, becomes nearly comical. Nothing can stop them, not a real obstacle, to pack their things, to buy a train ticket, and leave for Moscow, the place where they spent their childhood. It's actually the vain hope towards the image of a lost paradise, of a perfect childhood world, of a non-recurring time, as in Samuel Beckett.

Camus and Sartre, in their theatre, treat the absurd especially from a philosophical point of view. At Camus the antiheroine is the prototype of the human living in an upside down world, under the sign of fatality. The human, alienated from his birth, already wears the

---

<sup>3</sup> Leonida Teodorescu, *Dramaturgia lui Cehov*, Editura Univers, Bucureşti, 1972, p. 164.

## COLOCVII TEATRALE

---

seal of the original sin and of the lost of the paradise. Being thrown into the world and intended to the nothingness, he is nothing more but a stranger, and by this he becomes tragic. The antiheroines of Camus are unable to reach for heroic, tragic dimensions, becoming rather grotesques, absurd figures. *The dissension* brings up to stage Marie and her mother, two strong personalities in appearance, but incapable of opposing to the destructing forces that consumes them from inside, to confront the destiny that was set apart for them. For Sartre as well, the absurd is the consequence of states of things that are incompatible with the rational understanding. The world is absurd because it hasn't received a signification from the human conscience's behalf, and the conscience is not capable of giving sense to reality. The antiheroines from "On closed doors" isolated in a space with no escaping, in a tight world where there are no aspirations and hopes, no differences between right and wrong, reach to the conclusion that everything is useless and that "hell is others!".

As we have shown, the heroines from the traditional theatre are strong characters. In balance or in imbalance provoked by devastating passions, they are carriers of some qualities and exquisite social human values. The absurd theatre proposes antiheroines without a personality, tormented though by uncertainty and pessimism, with clownery features that can incite a bitter laughter, human beings without a well outlined identity, or fixed in real archetypes of dehumanization. In Eschil's or Sofocle's tragedies the source of the tragic is in the conflict between the human and his destiny, in the absurd theatre the human tries to fight against an absurd, unintelligible world. With few exceptions, the characters have no longer well established features, a psychological profile able to create the illusion of the uniqueness of the hero, they no longer have specific descriptive features. They can be stereotype images, differentiated only by the limit situations that they have to confront. The emotional mood of the antiheroine is no longer hate, revenge, jealousy, but, worry, fear, incertitude, concern, anxiety, isolation. The antiheroine does not build her destiny, neither she fights against it; she endures the events, she does not create them. The conflict results from the interaction between the human being and the social gear in which it is captive. The antiheroine appears as a human being traumatized by mysterious, indeterminate, uncontrollable happenings. If the legitimation of Antigona's behavior is clear, this cannot be seen at Ionesco's or Beckett's characters.

The beautiful secretary Daisy, for example, of whom Bérenger is in love and with whom he wants to get married, moves to his house in the middle of the "rinocerită"<sup>4</sup> epidemic. At the utopian hopes of Bérenger of becoming the savior of humanity by the perpetuation of the species, by the many children he expects to have together, Daisy has an only answer, negative, confessing to him that she does not want to have children "I don't want to have children. This idea annoys me. / [...]" But why save it? / In the end maybe it is us that need to be saved. Maybe we are the abnormal ones. (Nu vreau să am copii. Ideea asta mă enervează. / [...] Dar de ce s-o salvăm? / La urma urmei poate că noi avem nevoie să fim salvați. Poate că noi suntem cei anormali.)<sup>5</sup> Gradually, Daisy is even impregnated with a deep feeling of shame, for the feelings that Bérenger tries towards her "I am a little bit ashamed of your idea of love. This morbid feeling, this great weakness of men. And of women. This cannot compare to the ardor, the extraordinary energy that all this human beings that surround us give out. (Mi-e un pic rușine de ce numești tu iubire. Un sentiment morbid, această mare slăbiciune a bărbatului. Și a femeii. Asta nu se poate compara cu ardoarea, cu extraordinara energie pe care o degajă toate aceste ființe care ne înconjoară.) "<sup>6</sup>

---

<sup>4</sup> Word invented by Ionesco without a correspondent in English, referring to a disease related to rhinos.

<sup>5</sup> Eugène Ionesco, *Rinocerii*, în Teatru, vol. III, traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, București, 1996, p. 98.

<sup>6</sup> Idem, p. 99.

## COLOCVII TEATRALE

---

Before the decision of leaving Bérenger and giving herself out to the “rinocerită”, Daisy is tormented by some natural problems, but that reflect her indecision, the fragility of resisting to the “rinocerită”, “We have to find a modus vivendi, we have to try to get along with them. [...] Still, we have to make them understand. There is no other way. [...] we have to try to get into their psychology, to learn their language. (Trebuie să găsim un modus vivendi, trebuie să încercăm să ne înțelegem cu ei. [...] Trebuie, totuși, să-i facem să înțeleagă. Nu există o altă soluție. [...] Trebuie să încercăm să le pătrundem psihologia, să le învățăm limbajul.)”<sup>7</sup> The secretary Daisy had an average education, she is not an intellectual with political-ideological, philosophical or social, well outlined views, she is not the holder of the absolute truth, of some exquisite social-moral values, she is just a secretary, a simple young, attractive woman, but nevertheless, unlike the other characters, she later gives into the attraction of the “rinocerită”. Could it be the love for Bérenger the reason of the delay, the love that she lost little by little, fascinated by the energy of the gods of the rhinos, in opposition with the humble humanity of Bérenger? Or being a hesitating, cautious character, she postponed for a short while the eagerness of being like the others, to keep abreast of the times? Daisy remains an innocent that before leaving she halts none the less between the two possible alternatives “You poor thing, I will hang in there with you until the end. [...] I will keep my word, have faith (we can hear dulcet sounds, such as rhinos) Can you hear it? They sing! [...] Yes they sing. Are you crazy, they sing. [...] You don't know what music is, my dear. Look, they are also playing, dancing. They dance in their own way. They are beautiful. I don't want you to talk bad about them. This can upset me. [...] They are gods. (Sărăcuțul de tine, voi rezista alături de tine până la capăt. [...] Mă voi ține de cuvânt, ai încredere (*Se aud zgomotele melodioase, acum ale rinocerilor*) Auzi? Cântă! [...] Ba cântă. Ești nebun, cântă. [...] Tu nu știi ce-i muzica, dragul meu. În plus privește se joacă, dansează. Dansează în felul lor. Sunt frumoși. [...] Nu vreau să-i vorbești de rău. Asta-mi face rău. [...] Sunt niște zei.”<sup>8</sup> in order to conclude before leaving Berenger, humanity forever. “Life in two is no longer possible. (Traiul în doi nu mai e posibil)”<sup>8</sup>. The ideology, as it can be seen, also makes victims, innocent or maybe just ignorant victims?

Winnie appears like an afflicted human being that finds her end in a stateless crepuscule. Her entire human being discharges a boundless sadness which she tries to hide behind inarticulated words, senseless phrases, spoken with a joy that betrays optimism and desire to live, externalizing a mellow, full of ingenuity feminine unconsciousness. In Beckett's theatre the human existence decomposes, sometimes the antiheroines have larval lives in garbage cans, suffering from frustrations and alienations, but they examine their fate with a perfect lucidity, questioning themselves about the past or the future.

Winnie's immobilism comes maybe from the impossibility of ever being able to go somewhere, because there is no “somewhere”, she has no place to go and no inner or exterior motivation to do it. A woman buried alive, orating incoherent words into a continuously degradation, sinks gradually into nothingness, with a vital blast and a yet huge need to communicate. A bell gives the awakening or the retreat, in this desert world without day or night, belonging to a terrorizing time, she marks the intervals that Winnie has left, for the earthly “adventure” that comes now to an end, a “loud torture” of the “sand grain” that draws off into a universal clepsydra. She keeps herself alive with the help of words, everything around being impregnate with their substance, a holyday of vitality celebrated through words. You can never be more alive than when you have the power to bear your own disasters and to outcome your inadequacy to life. The tragic in Antiquity acquires in our era parodic

---

<sup>7</sup> Idem, p. 97.

<sup>8</sup> Eugène Ionesco, *Rinocerii*, în *Teatru*, vol. III, traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, Editura Univers, București, 1996, pp. 99-100.

## COLOCVII TEATRALE

---

implications, losing its classic functionality. The antique destiny, the will of an almighty providence, an unwritten law constitutes those forces against which the human fights and by which by tragic catastrophes he is defeated. These defeats of the antique heroines (Antigona, Ifigenia) are the great victories for the human. Beckett's antiheroines, abject human beings from the end of the century, continue in their own way the "fight", but this time against the absurd. Our time is considered as capable for derisory, not for the surprising of the human condition from a tragic perspective.<sup>9</sup>

### Bibliography:

- Balotă, Nicolae, *Literatura absurdului*, Bucureşti, Editura Teora, 2000.
- Beckett, Samuel, *O, ce zile frumoase!* în *Teatru*, traducere de Anca Măniuțiu, Bucureşti, Fundația Culturală "Camil Petrescu" & Revista "Teatrul azi" (supliment), 2006.
- Berlogea, Illeana, *Istoria teatrului universal*, vol.I, Bucureşti, Editura Didactică și Pedagogică, 1981.
- Ionesco, Eugène, *Note și contranote*, traducere și cuvânt introductiv de Ion Pop, Bucureşti, Editura Humanitas, 1992.
- Ionesco, Eugène, *Rinocerii*, în *Teatru*, vol. III, traducere și notă asupra ediției de Dan C. Mihăilescu, Bucureşti, Editura Univers, 1996.
- Ionesco, Eugène, *Între viață și vis – Convorbiri cu Claude Bonnefoy*, traducere din franceză de Simona Cioculescu, Bucureşti, Editura Humanitas, 1999.
- Munteanu, Romul, *Farsa tragică*, Bucureşti, Editura Univers, 1970.
- Paiu, Constantin, *Repere în teatrul antic grec și latin*, Iași, Editura Artes, 2000.
- Pandolfi, Vito, *Istoria teatrului universal*, vol I-IV, traducere de Lia Busuioceanu și Oana Busuioceanu, Bucureşti, Editura Meridiane, 1971.
- Teodorescu, Leonida, *Dramaturgia lui Cehov*, Bucureşti, Editura Univers, 1972.

---

<sup>9</sup> Vezi Nicolae Balotă, *Literatura absurdului*, Bucuresti, Editura Teora, 2000, p. 401.

## Lulu and Hedda, Two Faces of Eve

CIOBOTARI, Călin\*

In *The Earth Spirit* (1895) and *Pandora` s Box* (1904), hardley can be found something from the so-called democracy of characters which Wedekind used, almost programmatically, in *Spring Awakening*, the play he wrote in 1891. Probably because the character Lulu it is so strong that he monopolize, on his own, all it is attention and center of gravity. Even in the scenes in which she is missing are *her scenes*, even the characters completly neutral in rapport with Lulu justify their being only through it. The hole cycle named with her name look like a *saga*, the bouth plays being nothing else than a story of a destiny.

When Frank Wedekind, in 1895, wrote *The Earth Spirit*<sup>1</sup>, he probably infered the size of scandal that followed. Neither could otherwise since the character Lulu astonished, in a considerable measure, the peacefull german bourgeoisie at the end of de XIX-th century. Who else dared in bringing the feminity on this top of the evelness, who else digged so deep in the Eva`s succesors human nature? And, as if there would not be enough, in 1904, the year in which *Pandora`s Box*<sup>2</sup> is wrotten, the uncomfortable dramatist finds fit to fill a biografy; not in a smooth way, the way in which that common sense bourgeois would pretende it, solving the conflicts in a pacefully manner, through ethical reconversion, eventually christian reconversion, but acuting till paroxysm the dates of a destin signed by the disaster.

Where this Lulu is coming? Where she is going? Does she premeditate the long series of misery which she cause it, or is she keeping inside forces stronger then herself? Is she could blood executioner, sweet poison dressed in funny Pierrot costume, or victim of something hardly understandable, undiagnosticable? Does she remain a simply theatre character, fictionally made, or, on the contrary, her birth, at the balance of centuries, shows us a passing character, a sign of abandon for a traditional way to understand the human being? Is she a incarnation of pure evil or she is beyond goodness and badness of a world to small for her?<sup>3</sup>

For the beginning, let`s note a fact: Lulu is not appears suddenly . Five years before, in 1890, Ibsen has signed the certificate of birth of another strange feminine character, called Hedda Gabler<sup>4</sup>. More temperate, probably through her structural nobles, probably through her more organized education, Hedda is carrying in herself the vocation of destruction. The

---

\* Membre of USR, Iași (Romanian Writers Union)

<sup>1</sup> I`m using the translation of Simona Dănilă, in Frank Wedekind, *Teatru*, cuvânt înainte de Ioana Mărgineanu, Editura Univers, Bucureşti, 1982.

<sup>2</sup> I`m using the translation of Simona Dănilă, in Frank Wedekind, quoted edition.

<sup>3</sup> It deserved to be mentioned the description of character made by the one of the Wedekind`s commentators, David Krasner: "Her indifference in front of social conviction make Lulu a free spirit, which is moving from an adventure to another, without any sense of guilt and without ethical conflicts... Lulu is one of the most disputed and fascinated feminine figures in German drama before Brecht, being described as a woman who weaves a canvas of death, or as a primitive force of nature... Each man call her with diminutival terms or with a respectfully name of scene, so she pass, from one to another, as an actress or as a mistress; it is an excitant factor for the doctor, muse for the painter, victim for Jack the Ripper. But who is Lulu? Without a certain identity, it is a piece of, a shadow, a mistery..." (in *A History of Modern Drama*, vol. I, first edition, Published 2012 by Blackwell Publishing Ltd, pp.220-221)

<sup>4</sup> Ioana Mărgineanu prefers the comparation with Strindberg`s women, observing that the balance love-hate, at Strindberg, take a new form, a shaped one, in the case of Wedekind`s feminine characters. „The monster female is, at Strindberg, dominatrix, devorating but with no charm, with no shine and irony”. She has a grim demonism, oftenly contracted, darked... At Wedekind, the woman is an attractive, carnivore plant; at Strindberg, appears the voluntary woman, almost manly, who dominates her partners”, in Frank Wedekind, quoted edition, p.12

## COLOCVII TEATRALE

---

finalities, in her case, although strange, exists. "The ibsenian hero realize the death *in beauty*... The Hedda`s beautiful death is the instinctivly reflex of an esthetizant adjectival philosophy; the beautiful death isn't anymore the merely death, but a creation, an expressive one"<sup>5</sup>. Hedda is one of the few mortals leave in searching of the absolute beauty, her stakes are huge, so great than even the bets she loses signify, eternal speaking, notable victories.

As a paradigm of destroying femininity is, too, Lady Macbeth. But she has palpable motivations. In Lulu`s case, just the missing of motivations make us wondering. In Hedda`s case, everything is missing in metaphysic...

Let`s see, now, even in a short form, some of the intersection and parallelism between this two complicated characters.

### **Beauty**

We are seeing Lulu in the prologue from *The Earth Spirit*, in that circus tent, in which happened that metaphorical denomination of characters with terms of animals. Lulu is the Snake, so "from the beginning, are being evidenced the two opposite sides: the ferocity and the innocence"<sup>6</sup>. Moreover, we can not associate the prologue with the biblical Genesis, where the Snake shiftily glides through the herbs of heaven. Lulu is not Eve, an Eve after listening to the snake, an infested Eve, an transformed Eve, an Eve entering under the skin of the mistifier?<sup>7</sup> Even from the first scenes in which she is showing, as a model for a painter, Lulu has the arguments of the beauty, "she has a white skin, how I never saw to someone else". She isn't hiding, she let us see her libertine way of being, she would like to entirely undress her negligee, and show appetence for sensuality: "paint my lips, a little open". On the other side, Hedda is beautiful too, but she has rather a could beauty. With no appetence for the common beauty ("Dear Tesman, draw the curtains. The light is softly"<sup>8</sup>, than the refuse of flowers – "All these flowers are dreadful", and the vexation produced by the wonderful hair of miss Elvsted), Hedda has something mischievous in her being; her nobility is a dark one. He does not agree the idea of a pregnancy and the carnal relations with her husband are being under the sign of question. The carnal feelings seems to refuse her unlike the clear sensuality of wedekindian character, which confess natural: "I loved once a young man with 24 scars". And something else: Lulu is in loved with her own beauty ("when she dances, she is getting drunk by her own beauty"). It is a narcissistic form absent on Hedda, who seems to be an adept of an intellectualist, rationalized beauty. One of the rare places where the character speaks about *beauty* is the one when she put the pistol in the Lovborg`s hand, telling him to commit suicide: "And everything have to be in a beautiful manner, Lovborg!"

### **Origin**

In Hedda`s case, the origin is clear, she is the daughter of a colonel; in Lulu`s case, the mystery is almost total. We only know she was a child when Schon had recovered her from a world of street, a world in which Lulu was begging and stealing ("You take me to feed me, when I tried to steal your watch"). The Schigolch`s appearance seems to elucidate the situation, but the old man isn't her father, how the second part of the cycle will revel it. Even her name isn't definitive, she herself taking various identities. Anyway, the absence of a clear origin is growing the mystery of the character and make difficult the behavior`s predictions; if you don't know the cause, you can't predict the effects.

### **Culture**

---

<sup>5</sup> Ion Vartic, *Ibsen și teatrul invizibil*, Editura Didactică și Pedagogică, București, 1995, p.20

<sup>6</sup> Ioana Mărgineanu, Frank Wedekind, un precursor, Editura Univers, București, 1976

<sup>7</sup> The clerics interprets the story of Pandora as a parallel of Eve (both means the first women), and the wase is, in their interpretation, the equivalent of the snake", notice Ileana Margineanu when she investigates the *Pandora`s Box* sources of inspiration, in quoted edition, p.114.

<sup>8</sup> Îm using Ibsen, *Teatru*, Editura Albatros, 1974

## COLOCVII TEATRALE

---

Lulu has learned in Paris. What she learned there isn't clear at all. It's difficult for us to imagine her in a pension, studying mathematic or reading books about the art of conversation. Her period in Paris, a Paris where Ranevskaia, too, was flirting with the *lossness*, seems to be more the Lulu's contact with modern world, the one in which she'll behave so naturally (specially in *Pandora's Box*).

In all it's says, in all her opinions, we don't find any sign of culture, but only dissimulation abilities, respect of the etiquette called by the various social contexts. On the other side, Hedda is showing as a cultivate woman, able to judge a man about his cultural span. Let's remind how his husband cultural handicaps irritate her and, on the other side, the great book written by Loveborg, in manuscript, fascinated her. How refinement and how voluptuous feminine ambiguity in this double vocation for book and dyonisiac (she would like a man wearing "a crown with vine leaves around his head"). Than, is almost sure Lulu should never find satisfaction in burning manuscripts, as the ibsenian character does. Someone might object Lulu has her cultural intersections too, through her theatrical appearances. The dance, in her case, isn't a form of spiritualization but, contrary, a instinctive reaction (on the stage she is "in fully wildness", "a so remarkable dancer"); more than that, the dance is a additional evidence of a inherent theatrality or a form of exhibitionism announcing the prostitute final of this destiny.

### The boring of marriage

Lulu and Hedda are bored; both of them are languishing about another type of life. This happened to the wedekindian character in the marriage with the painter Schwarz. The dialogue husband-wife revels a very common relation, boring and without any substance. She complain to Schoon about the marriage with Schwarz: "I'm squeezing my mind day and night how to awake him. In my despair I dance cancan". She doesn't react in front of Schon's remark: "You are languishing after whip". In their new home, recently came form the wedding journey, Tesman and Hedda are far from being a happy couple, at least in her opinion. Tesman seems to be cuted up from reality, a cheap idealist, mystifying himself everything is fine; on the other side, Hedda appears form the beginning as a dominatrix woman. And bored... The flirt, pushed to the limits, between Hedda and Brack shows us, again, some of her appetence for love. She doesn't seem to love Brack, but rather to be loved. More than that, she want a society life, and Brack is, for the moment, the only one *from the area*. She use, as a metaphor for marriage, the image of a train compartment and she announce Brack that she'll not get off. She accept, on the other side, a third traveler in the wagon, one "spiritual, inventive, able to find interesting and various conversation subjects, from all domains". Don't we have, right here, two similar conceptions about marriage, as an entity which not exclude the third, but looks after it and includes it, exactly as in Basarab Nicolescu's theory about *the including third*?! Isn't Schon *the third traveler*, who, against his own will, see himself traveling surreptitious in a train whom unlucky destination does he know so well?!

### Love

We consider interesting to compare the way in which the two women know to love. In finally, did Lulu ever loved? It's evident she couldn't love Gall, her first husband. Than, for the painter Schwarz she couldn't have more than a fugitive affection. The relation with Schon is bizarre, translated into different dependence from the dependence created by love. It's rather obsession than love! She doesn't share the homosexual love of countess Geschwitz, and she treats Alwa, the Schon's son, more as a child. Lulu doesn't seems to love human beings; she is more interested in possessing human beings. She hates Schon's fiancé not because jealousy, but as someone who stole a thing from her. This possession is real; she has no shame to have intimate relations with *reificate* person around her. Only when she losses everything, she become ready to love any stranger which lays for few moments in the dirty

## COLOCVII TEATRALE

---

bedding of her moral misery. "The only one I ever loved", she though screamed few second before Schon's death. She quickly comes back to normal. Her spontaneous pragmatism (she asks Alwa not to disclose her) it is a sign that we have to be careful with regard to the truth of the quoted confess. On the other side, Hedda knows to love. The passion and force with she loves Loveborg are proofs in this direction. Her mood for love doesn't means common melancholies, but existential earthquakes, destructive hurricanes, sentimental storms. Hedda destroys only what she can't posses. Lulu destroys only what she own.

### Life

The biggest differences between the two characters appear in the point of their relation with the idea of life. Lulu is a great lifelover. Her appetit for life, almost pantagruelian, bacchantic and voluptuous, its express through dance, or through her carnal pleasures, or through the joy of a drink, or through modern, noisy atmosphere of a saloon where people talk a lot and say nothing. Lulu is a symbol of hedonism, as the concept was discussed by the ancient Greek philosophers. Hedda is different: for Hedda the pleasures as the pleasures previously enumerate doesn't mean something else than another face of her common life. Her structural noblesse suppresses her to irrational shows of senses. She is passionate, but the embers passion, not blinding fire, not fireworks. In the same way she sacrifices the ethic for esthetic, she sacrifices her own life when she has the chance to make all clear, or when the hypothesis of the blackmail make her feels as she is losing her freedom.

### Freedom

With this theme, we are getting into another interesting similarity. Both Lulu and Hedda love to be free. Lulu sees in freedom a means for satisfy her pleasures. Hedda sees in freedom a purpose. There is a scene, in *Pandora's box*, where Lulu its been asked to accept be taken into a brothel. She refuses, not because she is afraid by the thought of physical horrors, but because she know she'll lose her freedom. In the last scenes, she'll accept to prostitute hoping that, on her own, the taste of freedom will be with her. Although apparently caught in in a uncomfortable marriage, Hedda is a incorrigible free-person. The meanings of this concept are, in her case, more important; we are not talking here just about the freedom to act how you wish, but about a very subtle and perverse freedom to languish for *absolute*, for *something else*-es, hardly to identify here and now. Probably the final gesture of Hedda, the suicide, signifies the revelation that this world is unfit with Freedom, with Beauty, with True. In conclusion, if Lulu is tented by *freedoms*, Hedda is interested only in Freedom. The only form of liberty that she found in life is, paradoxical, the freedom to die.

### Death

When the people around her are dying, Lulu is terrified, shocked, not because she would feel any sign o guilt, but because suddenly contemplating of the nothingness, the great abyss. On the other side, Hedda is not afraid of nothingness. She is fascinated of it. Her relation with death is more complex, taking the form of a flirt. The near of death has, for her, something exciting; is there a very attractive song of eternity, which eternally wants to be heard... For Hedda, the death isn't the final point of a destiny, but just the confirmation of that destiny. In Lulu's case, the Jack The Ripper's dagger cuts giblets, not ideals becoming irrevocable end of a life which doesn't deserved more. The dagger doesn't signify any metaphysical payment for crimes committed in time, but a end of line beyond that there is nothing.

Finally, Lulu and Hedda are two faces of Eve. A non- sacred one, part of a *worldness* being in the sign of the clay. The other face, keeping deep inside the painful nostalgias of eternity. Between the two Eve is walking alone the humanity.

### On the Island of Alienation: Philoctetes

PETCU, Ioana\*

On the ancient time background, a pale weakened face, on which time has carved deep wrinkles, is loomed: "Now lies he comfortless/ Alone in deep distress,/ 'Mongst rough and dappled brutes,/ With pangs and hunger worn;/ While from far distance shoots,/ On airy pinion borne,/ The unbridled/ Echo, still replying/ To his most bitter crying."<sup>2</sup>. This is Philoctetes, son of the argonaut Poeas and Demonassa. Aeschylus, Sophocles and Euripides each dedicated a play to this legendary image, but of the three only Sophocles' text was preserved and it poses far from light morality issues. We are interested in the character from the perspective of the approached topic, precisely because there are numerous characteristics on this aged cheek that can be interpreted in very different manners and that consequently define him in various ways. If we were to compare, as long as Prometheus, the bearer of fire, accepted solitude and used it as a mask or as a weapon against the ones who despised him, Philoctetes – a hero in the Trojan War – lives in solitude, but the valences of his situation are very different to him. In one way, the protagonist of Sophocles' play is not a lonely character from the beginning, he is *alienated* and secludes himself almost without realizing it. He becomes lonely, and he obviously dislikes this state, but eventually he gets used to being alone and he cannot give up this heavy shirt, except by external interference (human or divine). The key that opens his solitude and throws him into the world is used by himself, but the impulse comes from someone else, from the outside.

The action of Sophocles' play is not very complicated, being centered according to the classic model on one character of no distinct nature – which may be the belief of amateur critics – but of a human nature, guided equally by qualities and flaws. In the Prologue of the 2001 edition, the translator Roxana Cozma-Catzaïti reminded the modernity line on which the text can be felt and read: "After 2400 years from the time when Sophocles conceived the play titled after the hero Philoctetes, I discover in amazement that we relive, each one of us in his or her own way, with no heroism whatsoever, the solitude drama, the drama of the unbearable solitude before the destiny, a destiny decided by fate, as well as by junctures, by interests"<sup>3</sup>. This person who worked on the ancient writing sensed well the shades in which the characters and situations are portrayed, none of the persons present here radiates with purity, neither do they stand out as brave. They are rather beings with shredded dreams. Philoctetes, abandoned by his companion-in-arms, thrown from the fight on which he was initially keen, with certainty, dispossessed of the possibility of glory, abandoned on Lemnos island, turns into a man of nature who, nevertheless, cannot even integrate entirely in the place where he was cast, but who can neither return among people. Suffering more because of the treason, of his past, than because of the wound that affected his leg, suffering because he had not accomplished his dream, choleric and distrustful, but sometimes naïve and puny as a child accidentally lost from his mother's hand, he often reacts under an impulse, being rather a man of impetus than of reason. The play includes only male characters, therefore we could also think of a possible interpretation related to the drama in men's universe, and not just any men, but the ones of the battle field. Neoptolemus, being in his teen years, suffers because of his pride that sometimes slides towards naivety. Building his conceptions according to his

---

\*<sup>1</sup> Assistant Professor PhD. in the Drama Department, "George Enescu" University of Arts, Iași

<sup>2</sup> Sophocles, *Philoctetes*, translation by Roxana Cozma-Catzaïti, Bucharest, Fides Publishing House, 2001, pp. 34-35

<sup>3</sup> *Idem*, p. 5

## COLOCVII TEATRALE

---

father's model – the shadow of brave Achilles will always hang over his head – the young man tries to follow his steps faithfully. To him, Achilles becomes a myth. An intangible portrait in whose honour the fight must be continued. Nonetheless, being still naïve, he gives up easily under the words of the king from Ithaca. The dialogue from the beginning of the play outlines the characters very accurately: Ulysses would give anything to obtain a favourable outcome (we will see later on the fundament on which he founds this approach), and Neoptolemus would give anything to bear the name of winner at the end of the fight. A small excerpt could be relevant in this discussion:

"NEOPTOLEMUS: The thing that, being named, revolts mine ear,  
Son of Laertes, I abhor to do  
'Tis not my nature, no, nor, as they tell,  
My father's, to work aught by craft and guile.  
I'll undertake to bring him in by force,  
Not by deceit. For, sure, with his one foot,  
He cannot be a match for all our crew (...) )  
ODYSSEUS: Son of a valiant sire, I, too, in youth,  
Had once a slow tongue and an active hand.  
But since I have proved the world, I clearly see  
Words and not deeds give mastery over men. (...) )  
NEOPTOLEMUS: What gain I through his [Philoctetes – our note] coming back to Troy?  
ODYSSEUS: His arms alone have power to take Troy-town.  
NEOPTOLEMUS: Then am not I the spoiler, as ye said?  
ODYSSEUS: Thou without them, they without thee, are powerless.  
NEOPTOLEMUS: If it be so, they must be sought and won.  
ODYSSEUS: Yea, for in this two prizes will be thine.  
NEOPTOLEMUS: What? When I learn them, I will not refuse.  
ODYSSEUS: Wisdom and valour joined in one good name.  
NEOPTOLEMUS: Shame, to the winds! Come, I will do this thing."<sup>4</sup>

Achilles' son, thinking he is celebrating his father this way, breaches the ethical norms, turning – without realizing it – from a winner into the victim of his own beliefs. During the events that take place on Lemnos island, the young man will try to understand which is the right path: the way offered by Ulysses or the right way of measure and kindness, of reason and understanding. On the other side, contrasting with the young age, there is Ulysses. He considers himself superior due to his experience, he is an already formed man of the battle field, he knows what he has to do and he can give life lessons to anyone, especially to the boy who is still searching for his path of the truth. The most dramatic strategist of the confrontations between the Achaeans and the Trojans bears with himself a personal crisis, which is visible only after the war is over, when he is on his way to Ithaca. He is blamed by some for his cunning – Philoctetes simply hates him – he is adulated by the ones that are not exactly close to him and used as a tool by Tantalus' descendants, who are as cruel and unscrupulous as their ancestor. Alone, with their secrets well locked up in insular tissues, Philoctetes, Neoptolemus and Ulysses cross their eyes disputing their truth and not understanding that each of them is living in their own reality nor uglier, neither fairer than that of the others. Zoe Dumitrescu-Bușulenga outlined her opinion with great finesse, by opposing the two characters – Ulysses and Philoctetes: "Philoctetes is a ship without a tiller who only sees the limits of his suffering and wants only revenge, while Ulysses knows about the gods' decisions and wants only their fulfillment, for the community's sake, as the choir

---

<sup>4</sup> *Idem*, p. 32

## COLOCVII TEATRALE

---

says<sup>5</sup>. Nevertheless, in our opinion, the attitude of Poeas' son is that of a hard-bitten man only on the surface, because on the inside there is a more complicated psychology. Accepting to leave together with those who once abandoned him, he is under the impression that he will become like them, he is afraid he will contaminate himself by the attitudes of the ones he actually despises deeply: Ulysses and the Atreids. The heir of Sisiphus' perfidy is not at all great for following the dictum "the ends justify the means", which is a strategy used – according to our famous critic – to everyone's benefit. And Philoctetes is far from unwilling or lacking feelings just because he declines the "offer" of the emissary from the Trojan gates. The former warrior acts as a simple man: fearful, violent, desperate. The solution chosen by the wounded man from the island is not to run from the danger of the fight, but to run from the horrors of the field on which innocent beings involved in the belligerent rush out of the envies or illusions of some chieftains that guide themselves only by the laws of their own selfishness. Ulysses will have the same feeling, doubled by a somewhat melancholic look, on his way home, though we cannot be sure that during the ten years of war he was had no such doubtful thoughts.

Philoctetes' solitude actually includes two forms: it is the solitude of a man detached from society and that of a man without gods. Sophocles lets the readers and audience discover by themselves the character, without bringing him on stage immediately as the action starts, but by revealing gradually the environment in which he lives. Philoctetes' space resembles a box enclosing other boxes with well locked covers. The first image of isolation is the island. Being a symbol of refuge, of the spiritual center, as it is generally seen, the island represents here the place of alienation from the others; Philoctetes got used to being here, but the island is not one of Joys, it is not a wanted or desired Heaven, it is the territory where he was abandoned while sleeping, a territory from where no one wants to set him free, where he is serving his sentence enduring the pains of his wound in which the snake poison effervesces. It is at the same time the land where he got used to living and that can turn anytime into a land of protection – a land of quietness and acquired solitude that grew into a soft shirt bonding to the skin. The island can become a world of comfort, of custom and safety, but it could never be described as "home". Philoctetes craves to turn to his city, which means that he craves his past before the war, a time of light. When he asserts that he would like to see his father again, he equally asserts his desire of regaining that beautiful age when words and beliefs were valuable, when the self lived close to the Others. In comparison to other characters for which leaving home was a renunciation to the self, a necessary breaking, a wanted scission of the ego (we now mean Medea and partially Antigone and Electra, who accept or aim at being banned from the palaces they grew in), thus in comparison to other situations, Philoctetes always needed his ego to be in harmony with the alterity (with the Other). Only when the Other became a meaningless notion and when it turned into danger (the danger of contamination we have already mentioned), only then does the character take refuge, refuse, snuggle in his snail shell.

The series of locked boxes goes on: the second image of isolation is the cave. As a symbol, it has multiple significances, but what interests us now is that in Sophocle's text, the cave is not a shelter, but a place to which the protagonist can retire to consume the crisis provoked by his wound. The "lair" therefore becomes a sort of torture room from where only the groans of the sick man find their way out. The man turns into the slave of his own disease, since the illness crushes him slowly, tortures him and makes him want to disappear between the cliffs. This way the cave encloses the damned man, the suffering man, turning

---

<sup>5</sup> Zoe Dumitrescu-Bușulenga, *Sofocle și condiția umană* (Sophocles and the Human Condition), Bucharest, Albatros Publishing House, 1974, pp. 76-77

## COLOCVII TEATRALE

---

from *roof* into *wall*, the role of the wall being to *interiorize* the hideous part of the man in crisis.

The last box enclosing Philoctetes is his own body. Guttered by time, forgetfulness and submitted to the torture of his sickness, the vigorous body of the former warrior had to adapt itself to and became a preponderantly sensitive matter, integrated entirely in nature and craving the calm or lack of pain. The sensitive body develops also a labile mind, hence his retractility from his fellow men and from the difficult or unpleasant situations is also due to this multiple isolation endured by Philoctetes. The metaphor of the pound-body is not explicit in the text, but it is obvious that the being is submitted to the bodily caprices.

So “enchainged”, the inhabitant of Lemnos island was cast aside and came to alienate himself from people, he came to lose himself in the deepness of the dark vegetation he also feeds on or in the deepness of the cave in which he lives and to lock himself up in his gaunt body as if exhausted of life. A monologue in which the owner of Heracles’ weapons spills all his hatred gathered in the rooms of the “boxes” where he leads his life is entirely built on the opposition between I and You (or I and the Others). Philoctetes is not against everyone, but against those who battered his beliefs. Those who alienated him from his former personality, who crushed his ego that belonged to the past. His outburst when he sees Ulysses expresses directly his entire discontent, even grimness, gathered for years on a row.

“PHILOCTETES: Now **thou** hast bound **me**, O **thou** wretch, and thinkest  
To take **me** from this coast, where **thou** didst cast **me**  
Outlawed and desolate, a corpse 'mongst men.  
Oh!  
**I** curse **thee** now, as oftentimes in the past:  
But since Heaven yields **me** nought but bitterness,  
**Thou** livest and art blithe, while 'tis **my** pain  
To live on in **my** misery, laughed to scorn  
By **thee** and Atreus' sons, those generals twain  
Whom **thou** art serving in this chase. But **thou**  
With strong compulsion and deceit was driven  
Troyward, whilst **I**, poor victim, of free will  
Took **my** seven ships and sailed there, yet was thrown  
Far from all honour,--as **thou** sayest, by **them**,  
But, as **they** turn the tale, by **thee**.--And now  
Why fetch **me** hence and take **me**? To what end?  
**I** am nothing, dead to **you** this many a year.”<sup>6</sup>

The game of pronouns, well speculated by the translator too, is meaningful, and the attributes correlated to certain pronouns define the protagonist’s entire vision and attitude. But is Philoctetes really right in shouting in excessive rebellion: „Thou livest and art blithe, while 'tis my pain/ To live on in my misery”? Is Ulysses the bearer of victory, does he really love life, if we take into account that nine years of war went by? Nine years during which he is been trying to full fate and end the slaughter. Hearing such acid words, we wonder if the acceptance and resignation from the end are truly felt or maybe they are feelings induced by the necessity of believing in something – something that is apparently right (eventually Neoptolemus shows himself to Philoctetes as a keeper of virtue, and Heracles appears – through the *deus ex machina* process – to enforce the impulses of the former warrior).

This “living corpse”, as the hero calls himself, is the outcome of abandonment, as well as of a past that was crumbed, of the sickness that crushes his body and last but not least of the lack of spiritual conviction. Philoctetes has no divine protector, and apart from

---

<sup>6</sup> Sophocles, *Quoted work*, p. 71. We accentuated the words in bold letters.

## COLOCVII TEATRALE

---

Heracles, who shows his mercy by appearing in the end to encourage him, he does not mention other inhabitants of Olympus to whom he ever resorted for help, at least unconsciously. Everything amounts to such a well armoured I, that it seems unshakable and extremely resistant. In the beginning, in a conversation between the choir and Neoptolemus – who remained to meet Poeas' son – the words describe the protagonist as living in a space in which the sacred is completely absent, as absurdly only the echo answers to the protagonist's cries. At the risk of repeating partially a previous quote, we render the relevant fragment, in our opinion: "O cruel Heavens! O pain/ Of that afflicted mortal train/ Whose life sharp sorrows fill!...)/ With pangs and hunger worn;/ While from far distance shoots,/ On airy pinion borne,/ The unbridled Echo, still replying/ To his most bitter crying"<sup>7</sup>. Also Neoptolemus, evoking the way in which Philoctetes was damned to long suffering, joins the situations, because as the Atreids did later on, the gods went back on him, thus creating a precedent. As everyone knows, the gods banned him: "At nought of this I marvel--for if I/ Judge rightly, there assailed him from on high/ That former plague through Chrysa's cruel sting [1]:/ And if to-day he suffer anything/ With none to soothe, it must be from the will/ Of some great God, so caring to fulfil [our emphasis]"<sup>8</sup>. Consequently, we could say that Philoctetes' atheism is his attitude before the emptiness he discovered analyzing and waiting for a divine sign. He himself overlaps the two forces, the human and the Olympian ones, on the notion of the same treason. His words are unforgiving: "How full of griefs am I, how Heaven-abhorred,/ When of my piteous state no faintest sound/ Hath reached my home, or any Grecian land!/ But they, who pitilessly cast me forth,/ Keep silence and are glad, while this my plague/ Blooms ever, and is strengthened more and more"<sup>9</sup>. In the end, the choir feels the alienation from the divine too, and remarks upon it, without sanctioning the character, as if understanding his situation: "Ah! do not shrink from thy friend,/ If love thou reverest,/ But know 'tis for thee to forbend/ The fate which thou fearest"<sup>10</sup>.

Taking the step towards theatrical practice, Sophocles' play offered directors a material easy to model in the moldings of the different staging styles. Dealing on the first interpretative level with the war topic that on the second level turns into the drama of at least three characters, the text could be approached either in the classic manner, or in the modern-iconoclast manner. It is certainly not easy to find a Philoctetes among actors, but definitely one of the most interesting figures in this role was that of Laurent Terzieff at Théâtre Odéon from Paris.<sup>11</sup> The drama and cinema actor accepted Christian Schiaretti's proposal and returned after fifty years to the Odéon hall for ... his last character. Jean-Pierre Siméon's variation on the ancient topic maintains quite well the body of the text, not giving up the strange ending, when Heracles gives his former friend the decisive impulse. Still the current text is different from the original one by a series of features. Nonetheless the French author sprinkles more poetry, turning the central character into a loner by excellence. The interpretation of this impalpable body is taken on with no reserves by he who fifty years before was applauded by General de Gaulle and Paul Claudel at the premiere of *Golden Head* directed by Jean Louis Barrault. Laurent Terzieff, with his knotty hands, with his floppy skin, gaunt, old and gray-haired, suffering from rheumatism – poison of the bones with a modern name – seems to have been acting unknowingly for a long time a Philoctete of his own,

---

<sup>7</sup> Idem, pp. 34-35

<sup>8</sup> Idem, p. 35

<sup>9</sup> Idem, p. 38

<sup>10</sup> Idem, p. 76

<sup>11</sup> *Philoctète* after Sophocles, translation and adaptation by Jean-Pierre Siméon, Théâtre Odéon, Paris, 2009, director: Christian Schiaretti, scenography: Fanny Gamet, with: Laurent Terzieff (Philoctète), Johan Leysen (Ulysse), David Mambouch (Néoptolème), Julien Tiphaine (Héraclès), Christian Ruché (the merchant), Olivier Borle, Damien Gouy, Clément Morinière, Julien Tiphaine (the choir)

hidden, undisclosed, who burst now like a public confession. Leaving at the surface the decrepitude with its sclerosis accents, the actor transmits the shattering shudder of the fight with the self and with the Other, an intruding Other that appeared from nowhere to take him back to the “world of the living”. Like a Shakespearian prince of Dane, the protagonist uses fine irony, overcoming the Ulysses’ perfidy and ruse. His ironist position sets him on a level higher than that of all the others, who at worst do not even understand the message sent and its gravity. Indeed, as the screen-player and the director wanted, *Philoctète* is the story of an island-man, Terzieff’s word and gesture attesting every time this beautiful metaphor. In one of the declarations he gave to the press, the critic Gérald Garutti describes as concretely as he can the idea of the show: “With Philoctetes, Siméon cheers Camus. Beckett, too. Philoctetes or the endless solitude of a finished, fallen man, a man with his hand out, forgotten in the hole of the world, locked forever at the junction of waters, his only companions being a few vultures, which are his little food, before being himself their own game. Philoctetes? A Robinson without Friday. A Dreyfus without Dreyfusards, without any business, unguarded and that cannot be rehabilitated. A Prospero without powers – except borrowed, a bow that does not belong to him and that will be taken from him at any cost. The slave of a masterless island. Briefly, an island on its most abrupt versant: isolation, ending, monotony, dullness, the eternal dullness”<sup>12</sup> [our translation]. The myth rendered by Sophocles came at a nodal point where different époques and visions met, from which all of them take distinct paths, but enriched in meaning. Once more, the drama demonstrates that it is a living open work of art, in which the characters migrate, with some rigour, from one area to another, dressing all sort of costumes or changing their masks.

In a simple setting, the action takes place on an almost empty stage, the actors acting on the front part, at a short distance from the audience, being bounded from the middle of the platform (to the back) by a grey metal wall, symbol of the limit between *here* and *there*, between the time of island, as if always of the present and a time unknown to the character abandoned here, a time of the world beyond. The actors’ shadows take shape on the limiting wall somehow reminding the Plato’s myth of the cave. Thus doubled by the contours on a flat surface, colourless, the protagonists give the impression that they projected unconsciously their dramas, those heavy forms weighing on their bodies. Only towards the end does this wall rise so that the heroes may cross over to the other side, leaving the place of isolation, and Philoctetes leaving his “insular I”. Despite all this, the wall still exists, even if lifted, and the individuals that went past it are not going towards salvation, they have merely changed the scenery – they are now on another side – but their shadows will keep on reflecting on the glossy vertical platform.

In Schiaretti’s staging of the play, three generations meet: 74-year old Laurent Terzieff, 59-year old Belgian Johan Leysen and young David Mambouch. This way there is a game of the ages and a game of the crises that shudder the ages that the actors manage to transmit credibly to the audience: the neurosis of old age joins the pride of maturity and the declamatory naivety of the juvenile age. But above all, the director wanted to show how the inside drama appears visible and how it changes in a drama of the language. Sophocle’s drama and Siméon’s poetry coalesced in order to mark a character dramatic through his word.

---

<sup>12</sup> „À travers Philoctète, Siméon salue ici Camus. Tout comme il salue Beckett. Philoctète ou la solitude infinie d'un homme fini, déchu, clochard croupissant dans la poubelle du monde, cloué au carrefour des mers pour l'éternité, avec, pour seuls compagnons, une poignée de vautours, sa seule nourriture - avant qu'il ne devienne la leur. Philoctète? Un Robinson sans Vendredi. Un Dreyfus sans dreyfusards, sans affaire, ni gardien, ni réhabilitation. Un Prospero sans pouvoirs - sinon ceux, empruntés, d'un arc qui n'est même pas le sien, et qu'on va tout faire pour lui ravir. L'esclave d'une île sans maîtres. Bref, l'île dans son pire versant: isolement, finitude, monotonie, ennui, éternel ennui”. (The text is taken from the press conference at Théâtre de la Criée à Marseille, 2009)

## COLOCVII TEATRALE

---

Since the archer from the Atreids' army lost contact with his men (did not lose contact entirely with any individual, as there are passers-by that halt on Lemnos and with whom he speaks), it is very hard for him to speak with people coming from a world unknown to him like they speak and act as they act. The return is shattering and recognizing Ulysses is a true shock. In addition, the landing of the men sent from Troy is under the seal of lie. Ulysses and Neoptolemus must camouflage their speech and thoughts. Communication is difficult from the very beginning. On this background, Schiaretti outlines a character with communication problems, with a disrupted hesitant language, full of pauses. If the Greek author allowed the language flow easily, Siméon and Schiaretti anchor their heroes more in reality and make them more verisimilar. The manager of Théâtre National Populaire concluded in an interview: "The most important is the statical character of the play, the silence in which the changes will take place in the middle of nature. It is a closed, circular system, in which the meaning circulates constantly in an eternal movement. It is a tragedy of the Word, a tragedy at the junction between the fatigue of silence and the immensity of the ocean. Here, the beings go through time"<sup>13</sup> [our translation]. The importance of Heracles' apparition in the end acquires another meaning on the stage of the Odéon: the demigod comes to re-establish the course of language, to order, to restructure the states and thoughts of the "broken toy" – Philoctetes. By investing less in the settings and light-design, the director's attention focuses on the actor, and the audience has the chance of witnessing a seductive artistic act through which the being transcends.

In the Romanian theaters, the Sophoclean play has not been much approached. The National Theatre from Iași hosted in 1969 the staging of Aureliu Manea, which took place during three years (1966-1969)<sup>14</sup> for certain reasons. (Manea too found in the text places that gave him the possibility of guiding the vision towards modernism. Maintaining the line of events, the director placed enough signs to motivate a parallel between the past and the present times. The war is put on the stage, by slaughtering and mutilating people's faces. Only very few seem to save themselves. Sometimes, the feeling was that the director had allowed himself to be influenced too much by the European experimental staging trends. We recognize here and there Jerzy Grotowski's touch, especially in the scene where on a second level of the stage the soldiers bury a woman alive like in a pagan ritual. The shocking image of the atrocity crosses the show and seems connected as by a thin thread to the ending in which the circular part of the stage will bear the name *Troy* – place of suffering and especially of excessive cruelty, terminus point both for the apparent defeated men and for the apparent winners. The fight becomes a pagan ritual that tends to monopolize everything. The beginning invented by Manea is probatory and we will render it through Mira Iosif's words: From the beginning to the end, the performance is full of the obsessive motif of the «dirty war». (...) On the open stage, without a curtain, the moments of a prologue made up by Manea are coming off quickly: a group of soldiers are wrestling, in a barbaric violent and fascinating ritual... The blows follow one another rhythmically eagerly, on the background of restrained gasps and pants. A soldier rotates in the air a fight sack, and the harsh canvas says

---

<sup>13</sup> Ce qui est premier, c'est le caractère immobile de l'oeuvre, le silence dans lequel les échanges vont avoir lieu au milieu de la nature. Système clos, insulaire, dans lequel le sens circule de façon constante et infinie. Une tragédie de la Parole, inscrite dans la lassitude du silence et la vastitude d'un océan. Ici, les êtres traversent le temps. (excerpt taken and transcribed by Jean-Pierre Jourdain for the magazine "Théâtre contemporain", June 2009)

<sup>14</sup> *Philoctetes after Sophocles*, "Vasile Alecsandri" National Theatre, Iași, 1969, director: Aureliu Manea, scenography: Marga Ene, with : Teofil Vâlcu (Philoctetes), Ion Schimbinschi (Odysseus), Costel Constantin (Neoptolemus), Puiu Vasiliu (the Merchant), Virgil Raiciu, Costel Popa, Valeriu Bobu, Sergiu Tudose (the choir)

## COLOCVII TEATRALE

---

«Philoctetes!» as if negligently written and rushed”<sup>15</sup>. Nevertheless the director makes a mistake in crowding too many symbols in the setting and costumes. Like in a collection of terror from the ‘70s, some characters are dressed in American parachute jumper costumes, others embody members of the Ku-Klux-Klan, Ulysses wears the clothes of an agent from the United States, other actors wear clothes resembling the Arabian burnouses. In this entire heterogeneous context, one main idea stands out: we are the man in his fragility and complexity. Either cunning, like Sisyphus’ son, or disobedient or upright like Philoctetes and Neoptolemus, the man searches inside and in the Others, confronting, adapting himself, fighting within himself and outside himself in order to define and redefine himself. In his colossal hypostasis, Teofil Vâlcu builds a sensitive and instinctual character. That who remained alone on Lemnos island and who took shelter beneath a few beams (replacing the cave in the ancient text), appears like a shiny emblem of morality and experience. With his entangled hair and brushy beard, dressed in a simple shirt, he exposes the image of a primitive man (or an ascetic) who, immediately after he finds the words and expresses himself in long tirades, reveals an emotional individual inside whom the melancholy of a lost age is mixed with the virtue of loving his fellow men. A relationship that impressed even the audience back then was that created on stage between Philoctetes and Neoptolemus (interpreted by Costel Constantin). A father and his son seem to meet after a long search. Through his vision slightly pushed towards iconoclasm and despite the mix of elements apprehended as well by the critics of the time, the performance Philoctetes managed to mark the beginning phase of Aureliu Manea’s carrier and served as an example of success as regards the directorial “transcription” through the updating of an ancient text.

As long as Philoctetes is – if not the first – at least one of the first faces that come to mind when we think of the loner of the ancient tragedy, then the few nuances we have discussed here as regards this character “turned into an ascetic” could allow us to see the hero in a new light. The protagonist of Sophocle’s play, alone because of the abandonment, closed in a suffocating space made of several spaces that “swallow” each other, alienated from society (seen as a known and tangible alterity) and alienated from the gods (sacredness can be conceived as an unknown and intangible alterity), he could resemble or even could be a man of our time, lost, alienated, whom, illusorily, Somebody could need at a certain point. This is the precise path that Heiner Müller chose between the ‘50s and the ‘60s, when he elaborated the text *Philoktet* (an adaptation and, more than that, a reformulation of the myth). The mixture between the ancient character and the inhabitant of the present was felt before him by writers such as André Gide, Oscar Mandel and even Benjamin Fondane<sup>16</sup>. To the German

---

<sup>15</sup> Mira Iosif, *Philoctetes*, dramatic chronicle from the volume *Teatrul nostru cel de toate serile (Our Drama from Every Night)*, Bucharest, Eminescu Publishing House, 1979, p. 153

<sup>16</sup> Heiner Müller’s play (we will call it a play and not a translation as it only follows the major structure of the Greek father) is published in 1965 and performed at Resinztheater in Munich in 1968. But before the success that the postmodern hero obtains, in 1898 André Gide finished *Philoctète ou Le traité des trois morales / Philoctetes or the Treaty on the Three Ethics*, a text built only with three characters (Philoctetes, Neoptolemus and Ulysses). In a tragedy that embodies rather a deep drama. Gide talks about love, about patriotism, and about the understanding of the self. The French author leaves hope to his characters who, exhausted by the war, realize that their only way out of the meaningless nothingness is love. When in the end Neoptolemus gives his hand sincerely to the sick old man, than his gesture represents love for his fellow man. Finished in 1937, *Philocèles* by Benjamin Fondane is published post mortem. The text is constituted as a tragicomedy, the author letting his characters float in a surrealistic atmosphere and sending at the same time an essential message: through his howl, the suffering Philoctetes represents the expression of the restless search, of the intense, almost violent search. And this manner of living is the “philosophical method by excellence” (B. Fondane, *Léon Chestov et la lutte contre les évidences*, „Revue philosophique”, July-August number, 1938, p. 47). *The Summoning of Philoctetes* (originally subtitled *Island*) is the text that starts from the Greek myth and is turned by Oscar Mandel into a portrait of a loner in intense hues. The drama written in 1961 turns the protagonist’s isolation into the acute topic around which the issues posed during the action are centered. On the island of the new

## COLOCVII TEATRALE

---

writer, the man abandoned on Lemnos island is a lacunual man, an individual for whom time stopped and who, now, when Ulysses returned, has the opportunity of making up for it. In Müller's case, the island is one of alienation from the self, of entry to a world in which there is no time. Leaving would symbolize return and the possibility of winning back the dead moments. In a few verses written down, the writer defined his character that marked him in that period:

“Philoctetes, with Heracles’ arrows in his hands, suffering  
From leprosy, landed on Lemnos, a bare shore,  
By the princes abandoned with no provisions. He left his pride aside  
And cried till the ship faded away deaf to his cries.  
He became inured, both master and slave of the island -  
His waist enchainèd to it – living on plants and game  
During ten years.  
But in a vane war, after ten years, the princes remembered  
Having left him in another world. He mastered the mortal bow.  
They sent ships to find the lost hero  
So that he should be their fame.  
But he baffled the farce of their pride. They forced him aboard  
To satisfy his pride. Thus he retrieved the lost time”<sup>17</sup> [our translation]

Is this possible? In the German play, Philoctetes refuses salvation, refuses his return, preferring to remain outside any limits. And for this he will be punished or, maybe better said, damned. Young Neoptolemus, who at first believes in the sick old man’s qualities, comes to see that these qualities are major flaws, and because his trust was destroyed, he kills the famous archer, bereaving him of his weapons. Many years before, Philoctetes had done the same, only that he had not materialized the deed: betrayed by Ulysses and the Atreids, he had buried the time of glory within himself and never accepted to resuscitate it again. On Müller’s island, under a pessimistic sign, the war conquers everything. The image of Ulysses bearing the corpse of the former archer is synonymous to the image of the modern man whose shoulders are heavy with the invisible corpses from the numberless battle fields. And the war can take different shapes: the one fought by people, the one fought by a man with himself or with the unseen, a war fought between the past and the present. And, as a Pirandelian Henry IV, we will repeat in low voice: “What is man? Merely a fly! Our entire

---

Philoctetes everything is doubtful. Nothing is entirely upright or virtuous and nothing is wrong or right. The individual can no longer choose and becomes the prey of his own solitude that absorbs him like a malady. Philoctetes’ calling is in vain, his prayer finds no one.

<sup>17</sup> This is the text from which we dared translate and adapt our quotation:

„Philoctète, entre les mains l’arme d’Héracles, malade  
De la lèpre, débarqué sur Lemnos, qui sans lui était vide  
Par les princes avec de maigres provisions ne fit pas montre alors  
De fierté, mais cria jusqu’à ce que le navire eut disparu, sourd à son cri,  
Puis il s’habitua, maître de l’île, son esclave aussi  
A elle enchaîné par la chaîne du flot tout autour, vivant de verdure  
Et d’animaux chassables, en quantité suffisante dix années durant.  
Mais à la dixième vaine année de guerre, les princes eurent souvenir  
De l’abandonné. Comme il menait l’arc qui tue à distance.  
Ils envoyèrent des navires pour ramener le héros  
Afin qu’il les couvre de gloire. Mais lui se montra  
Sous sa farce la plus fière. Ils durent le traîner à bord de force  
Pour satisfaire sa fierté. Ainsi il rattrapa le temps perdu.”

(Heiner Müller, *Poèmes, 1949-1995*, translation by François Rey, Christian Bourgeois éditeur, 1996)

## COLOCVII TEATRALE

---

life is crushed just like that, by the weight of words. The weight of the corpses. (...) Get talking! Parrot all the words that have been said from the beginning of time! You thought you were living? Chew again the life of the dead”,<sup>18</sup>.

---

<sup>18</sup> Luigi Pirandello, *Henry IV*, in *Drama*, introductory study by Florian Potra, translation by Ion Frunzetti, Bucharest, Literatură Universală Publishing House, 1967, pp. 245-246

### A White and Black success story (An interview with assoc. dr. Ciprian Huțanu)

**PARFENE, Lucian\***

***Lucian Parfene: How did you start this adventure and what is the story of this show?***

**Ciprian Huțanu:** „White and Black” was not an accident!... Not been born from "nothing" or an improvisation further developed into a performance. The project was carefully prepared, many months before the premiere in March 2012. Students knew for a long time that they will be working on this show and have been conditioned by the achievement of some professional performances, before actually working the scene. And because I have set these professional standards, in the distribution entered only those who have met the requirements. It followed a long period (nearly a semester) of students train for what we were going to develop, with an extra effort, in parallel with regular classroom work for the semester exams. I had the idea for this show for a long time but each project has its „time and place”; maybe I was waiting for the team of actors (students) that would rise to the required level. As youngsters of this generation have given me hope that their efforts will not be in vain, here you could witness the performance and that, in general, the results of my work as a teacher and director were not left waiting.

***I know you are a good puppet manipulator, an experienced actor and director. Which part of the stage suits you better?***

Thanks for the compliments. It's hard to dissociate the two positions, the actor and director, at least on the stage of animation theatre, if we understand this phenomenon in terms of directing. That is, a director mastering his own means of expression is always present and alive in front of the stage, just like actors are on the stage. He must be willing to get on the stage at any time and support – in rehearsal, of course – the development of the people he works with. The actor can perform without assuming director's “fights” on the show as a whole. That is my view. So, when I work as a director I take responsibility for the actor's work as well. As so far, I will continue my artistic manifestations as both actor and director, to keep a balance with respect to my professional work, because both value equally!

***What position would you place "White and Black" between shows you directed so far?***

It's hard and I do not want to create a hierarchy of my shows. Each of them came to life because of issues I wanted to debate on stage, in the aesthetic form as required by the animation scene. Of these, on some, such as *The Cid*, I wanted not just to “say” some things differently than said on the dramatic theatre stage, but also to exploit some metaphors, that can easily result from Corneille text after reading, in a different aesthetic than is possible in dramatic theatre; or to develop others, unexploited on “living” actors stage, metaphors that could be exploited only through the art of animation aesthetics. Therefore, at least in my case and at least until now, each show wanted to “say” something, to transmit a different message. And my messages as well cannot be ranked in “more” or “less” important. Well, not by me...

***In a world full of colour you chose to search for the essence of human nature in white and black... Two characters mirrored, good and evil within us, inseparable yet hard to reunify halves. Is this show a simple story or is it more... a journey of discovery?***

---

\* 3rd year student, Theatrology, Theatrical journalism

## COLOCVII TEATRALE

---

Mirrored... I don't know how to answer this question, honestly. I don't know if the *White* and *Black* from my show are "mirrored". It can be one, though, of the very plausible perspectives of its perception. As plausible as the perspective of a friend of mine (theatre director, very familiar with the art of animation) who saw only one character from start to finish. He even "scolded" me because, from his view, there shouldn't be more than one possible direction for understanding then end of the show. Moreover, after one of the performances from the university hall, someone said very determined that this show would debate religious issues, that we would have tinted in *white* and in *black*... Perhaps now you want to know my version. Well, I'll tell you!... Behind the director there is the man, and the man Ciprian Huțanu has his own questions and concerns regarding the Universe, the Earth, White and Black. What I tried was to find a common ground with others regarding my concerns. Still it's impossible to do this with everybody! So, from that perspective we've built the show. And the „mirror” is a possible perspective knowingly offered to understanding. This show was thought to be presented in „open form”, like *Open Opera* that Umberto Eco and other art aestheticians are talking about. In fact, it's been fashionable for a long time around the world to produce such creations, in the artistic universe – from painting to contemporary dance and theatre. Artists attitude towards this kind of approach to art makes the difference in the end. If many artists deliberately mix ideas and metaphors, fragments of images with sounds and lights, without a meaning, then let the audience understand what they want, on a defiant principle of: *If they can!*, without offering a coherent "track", the reaction would be, of course, of repulsion from the spectator. And these artists will keep their title of "misunderstood". Funny thing is that the most of this category claim to fame of this attitude. Then there is the real show in open form, which puts things together very painstakingly and with much pondering, possibly on a background of obvious simplicity, as in our case. The creator of this kind of show makes sure he attracts the viewers by getting closer to the contemporary world issues – but here we are referring more to those worries related to human subconscious rather than the ordinary ones – providing some possible ways of understanding their own troubles, and then... to let them find their own way, depending on their everyday emotions and fears and according to their existential queries, towards finding the answers in the end. It's not the *White* and the *Black* that is "mirrored", but the spectator with the metaphors that he manages or he intends to develop in his own imagination, along with the moves of the puppets on the stage. It is therefore possible that, in your question, *good* and *evil* to appear in a false antithesis. They are more shades of good and evil, sometimes misleading, moments when it is hard to place them, as an ordinary man, with impeccable ethics in the contemporary world, in a specific time of the story, more towards white or more towards black... I think between *White* and *Black* in our conception, there is a lot of *Grey*, where most of us find ourselves, where I think it's a starting point for the difference in perception and understanding of what's next in the show. Mature audience is offered a wide range of possible paths, an initiative journey if desired. And to the less interested in culture – a simple story, on a beautiful music, the story of *The White* and *The Black*, who are born together but choose different paths; who meet twice but mutually deny and who end up each on their own way. As in life, isn't it?

***“Black and White” is a show without words, a show full of symbols and metaphors which apparently can be easily understood. Don’t you think that its “simplicity” actually complicates its reception?***

As I mentioned above, it depends on the perspective. Basically, its simplicity should facilitate the reception and unleash the imagination of the audience, but if the audience is not identified with any of the matters covered on stage, and does not find themselves in any of the two characters, then it is possible for this simplicity to confuse them. Although the scenic action

is nothing but a pretext for further reflection, and puppets are part of a special agreement specific to scenic art, it's easy, in my opinion, for anyone to understand; some might get bored because there is no concrete action as the characters do not fight with swords or maces.

***How suitable is this complex representation for the academic environment, representation that is addressed to mature audience, which speaks about life and death? Does the didactic process need such approaches?***

No one says nor is written anywhere that this kind of approach is a necessity in the didactic process. Besides, what is this didactic process? A way, accepted by teachers from the Art of Animation department, by which students follow a specific path of their professional development, from initiation to performance. During the three years of school, young people go through certain mandatory steps for accumulation of theoretical knowledge, to practice skills specific to animation scene. Usually, in an ordinary generation, there are a few students able to exceed the average animation performing, some even having obvious vocations towards high performance. When, as a teacher and director equally, you get to the conclusion that the class level is above average, it would be a shame not to develop such projects that exceed, at least theoretically, the level required by university curriculum. These are the moments that can give wings to future actors toward a possible successful career and, why not, through our presence to diverse special events, we show off our qualities, as a school.

***It is known that handling Bunraku puppets requires long training and team work is essential. How well did your students do? Do they bring something new, something different compared to previous generations?***

The type of puppet used this time and generally exploited throughout Europe, is not that kind of bunraku that we know from Japanese animation tradition. There the puppet had another role, was being manipulated differently, and its handlers had different roles in the show. We are using that kind of “Europeanized Bunraku”, a kind of modern bunraku, adapted by European handlers according to the requirements of the old continent culture and especially to “curtain of light” type of scene. Thus, many animation theatre companies from the Occident use this puppetry form of expression because it is very close as artistic image to the art of animation. Many of these companies however, do not put a high value on long-practiced movement, but give free rein to commercial, for reasons easy to understand in contemporaneity. Here, being a school of puppet handlers, I insisted primarily on handling puppets, sometimes on the animation virtuosity. Directing, script, scenography or choreography remained in the account of teachers and they represented the framework where students carried on, or gave the necessary colour to a finite show.

***How important are the awards that - rightly – you keep on winning? Are they a stake or part of a natural?***

Well, you're exaggerating a bit here. There are not so many awards, only rarely we propose such objectives. Why? It's simple: we are not an institution of shows, but a school and we cannot participate to professional competitions with the same status as true professionals do. White and Black, because it's a bit out of usual patterns of a school show, was invited to all festivals organized in Romania this fall, maybe not just because the images sent via DVD impressed, but also because the level of national recognition enjoyed our animation school! For example, two of the three international festivals where it attended, the show from Iași didn't compete alongside professionals from theatres and private companies. Maybe this was a disadvantage – who knows if we could not receive other awards – but I must say that almost all festivals in Europe have this attitude towards student performances. Schools are invited, play alongside professionals, but school performances remain on the agenda of festivals like

## COLOCVII TEATRALE

---

recitals, outside competition, and students, naturally, should be happy to play alongside consecrated performers, to see them working, but also happy that they are seen working, by the other show directors and theatre managers. In Galați however, at the anniversary edition of the Festival “Gulliver”, we had a very pleasant surprise: not only we were part of the competition, but we came back with a nice prize, which I think brings honor to our school: *The prize “Stars of Tomorrow”*. Of all the festivals, I think that the most important for us, as a school, was “Today student, tomorrow actor” festival from Botoșani, a pilot edition of a festival that we hope to see organized every year. There we actually had great success, being awarded with *Prize for the best performance*, but also *Prize for interpretation* for “White” character. And I was also awarded with a special prize, as teacher. We were really proud in the end, perhaps because, through the number of prizes and through their importance, we were the center of attention among all the animation theatre schools in the country.

### ***No generation is like another, and each have its own show. What are your plans for 2013?***

This is true, no generation is like another, and with this generation we will create a second show, for their final exam. The students are already working, individually, at this project. I say individually because, after choosing with them a theme and a scenic action framework (a general one for now), each of them work separately, with different puppets, in the perspective of some short one-man-shows that will be united in a final show. I cannot discuss about what follows, only that it's going to be some kind of challenge for those who have some “patterns” regarding the theatre stage and that...we still have much work to do.

### **„White and Black”**

*Directing, screenplay and music:* Ciprian Huțanu

*Scenography:* Gavril Siriteanu

*Choreography:* Oana Sandu

*Distribution:* 3<sup>rd</sup> year students, Art of Animation, Faculty of Theatre, Iași – Cezara Damian, Katy Zmuncilă, Elena Filip, Alexandra Bere, Roxana Konyar, Florin Capră, Mihaiță Bordianu

### **Prizes:**

Prize for ”Best show”, prize for ”Best actor” - for character ”White”, to Elena Zmuncilă, Elena Filip and Florin Capră, and special prize „Mentor in art of animation” – Assist. dr. Ciprian Huțanu, awarded as part of the competition ”Today student, tomorrow actor”, Botoșani, 2012;

Prize „Stars of tomorrow”, awarded to UAGE Iași, Art of Animation department, class of Assist. dr. Ciprian Huțanu for the performance „White and Black”, granted as part of the ”Gulliver International Animation Festival”, Edition no. XX, Galați, 2012.

### **“I Am a Man of Movement, of the Experiences Expressed Through Gestures”**

**GROZDAN, Ligia\***

Invited to the first edition of the Students’ Festival of Contemporary Theatre in Iasi, the master Nikolay Kazmin of the Music, Theatre and Fine Arts Academy in Chișinău lectures within a series of workshops on movement, acrobatics and scene fights to the students of the Department of Theatre at the „G. Enescu” University of Fine Arts, Iași. On this occasion, I asked him a few questions and I present you his answers below.

**Ligia Grozdan: Who are you, Mr. Nikolay Kazmin?**

**Nikolay Kazmin:** Who am I? I am, in fact, a man who tries to live to his liking, a man who does what he likes and feels that he is good at it.

**L.G : You are a reputed man of the stage. How did the passion for scenic movement, acrobatics, scenic fights spring?**

**N.K :** In childhood, I very much enjoyed the styles of acrobatic sport, water jumps, ice skating. At the Institute in Leningrad or Sankt Petersburg, if you please, I had a studio of pantomime which increased my love for movement and theatre. Later on, I understood that instead of engineering, which was my first specialty field, it would be nice to have fun and I saw theatre as a very good alternative. All people should understand that work has to be entertaining. If I had worked as an engineer, I would have done something useful but I would not felt any pleasure in it.

**L.G : Did you work in engineering and pantomime at the same time? Were you also involved in theatre?**

**N.K :** I started to take on pantomime while I was studying to become an engineer. While I have been working as an engineer, I set up a studio of pantomime where I was also teaching.

**L.G : Have you ever felt that the two opposing activities might be related?**

**N.K :** There were two different parallel worlds that came together. My work as an engineer was *what I had to do*, whereas pantomime was *what I wanted to do*. Everything started from these two experiences.

**L.G : As far as the study of engineering is concerned, has anyone else decided for you? Your parents, family?**

**N.K :** My mother holds a PhD in Mathematics, but she is also renowned for her ice skating skills as a couch. One day she had to choose between ice skating and mathematics and she went for the figures. As an engineer, I chose pantomime. I remember the scandal provoked by my decision.

**L.G : What about now?**

---

\* Lecturer, PhD, the „G. Enescu” University of Arts, Iasi Faculty of Drama, Department of Stage Movement and Dance, organizer and producer of drama shows, dance and stage movement, trainer and international referee of dancesport and rhythmic gymnastics.

## COLOCVII TEATRALE

---

**N.K.:** Now everything is at peace. My parents understood perfectly the essence of my goal. They understood my lifestyle and my dream well, not to mention the path I wanted to take. Everyman seeks his path. This also holds true for me: while I was involved in pantomime, I wanted to follow this path and did not think about drama and performance. Much later, while I was enrolled in the Sciukin Theatre School in Moscow for postgraduate studies, I finally understood that my life changed course and I had to teach drama, above all. It is a very important field for me. No sooner than I stood for the entrance exam at the Sciukin School, did I understand this. One day, I met the professor of scenic movement, Mr. Andrei Borisovich Droznin, the chief of the Department of Stage Movement. I told him that I was interested in coordinating each part of my body and I did not like drama so I would further carry on with pantomime. He did not say anything, he only glanced at me in an expressive manner and... that was all. After three years of schooling, all my principles and vision changed. Later on, I understood the look of my teacher. He saw me as a child and wanted to tell me that I would get it a few years later.

**L.G.: What is the role of stage movement in the training of an actor?**

**N.K. :** This is a very generous question which has infinite answers. I could start with a quote from Stanislavski: "Word is the son of gesture." A man whose personality I love, namely Étienne Decroux, said that an actor can be thought only by means of his body. What is, in fact, an actor's art? It is the gift of showing man's spiritual life by means of his body. I believe that an actor sings and speaks very well but if he does not bring the character to life, he is not a real actor. In Sciukin School it is said that the expressiveness of the actor shows in his body and I further claim this principle.

**L.G.: What is your opinion about other theatre schools?**

**N.K. :** My opinions on other theatre schools are well articulated. I cannot say that one is better than another. There are simply other schools that teach other styles and form other types of actors. I cannot choose between an apple and an acacia. They are both good, yet different.

**L.G.: Did you study other methods of body development?**

**N.K. :** I like Asian schools. I love, Kabuchi, Kathakali, I went to see their performances but, unfortunately it is very difficult to study them in Moscow. In order to learn them, it is better to go to their home country, where they were trained and launched and their message is a strong one. In order to study a particular style, one has to enter that atmosphere, live it. I only studied Aikido thoroughly. I was extremely lucky with my first professor of pantomime. He taught us that we have to become familiar with all that is related to theatre, movement. I can easily work with the achievements of Shotokan, Muay Thai, Okinawa Karate and apply different styles to them.

**L.K. : You are also a producer of scenic movement plays. You were in charge with the choreography, the scenic movement of a series of performances.**

**N.K. :** I only staged two scenic movement performances by myself, one in Sankt Petersburg and the other in Chisinau. I do not want to work alone. The director plays an important role in this. Today there are many people that have nothing in common with a field, but get involved in it. I do not want to do likewise. I know well what I am capable of, I know how to apply the idea of the director, I know how to do it and where can be done. Irrespective of the task, I can materialize any idea by a director, but I find it more difficult to actually come up with ideas. Sometimes I would like to stage a show but I prevent myself from doing so, by thinking that *it is not for me. Let it go, it is not your field and mission*, I tell to myself. It is obvious that I

also act as a director before my students. You cannot work with students and not have the art or the wisdom of a director. Only in this way you will compensate for that tendency for direction that I am not entitled to. I don't say that I do not approach conceptual issues because I am afraid, but because there are better professionals than myself. I studied choreography. I could teach choreography but I do not do this. Why is that? Because I am surrounded by better choreographers and they can do this work much better than me. At the same time, I am ready to collaborate with choreographers. I collaborated with a reputed choreographer in Chisinau, namely Eugen Gârnet. We worked at a show together. I was in charge with fights, nothing else. It is the case of *Romeo and Juliet* in which I designed the fights only. I am very much fond of the sense of the syntagma, *body expression*, because it is limitless. I am very open-minded as far as my work is concerned. I can stage large scenes in a show at a public or sports event. I staged renowned ballets. I teach to students and I stage plays in drama theatres.

**(Meanwhile, the performance *Speak* by the students in the class of professors Nicolae Kazmin and Ianuș Petrașcu at the Faculty of Dramatic Arts and Artistic Management in Chisinau was awarded the prize for our best performance at the Hyperion Music and Arts Festival at the University in Bucharest, in the summer of 2011 – L.G.)**

**L.G. : Were you not attracted by Hollywood, film or stunt?**

**N.K.** : Hollywood did not attract me, there is another work style there. I worked in Moscow as a stunter. I staged many fight scenes for the film *The Master and Margarita*. I was both a stunter and the director that staged the fight scenes. I prefer theatre to film. I find the stage much closer. Drama is more interesting and closer to me. In drama, I see the spectator, but in film, I have only a screen before me. In drama, I am engaged in a vivid discussion with the spectator and this does not happen in film. Now I no longer act, I only stage. The actor that acts on the scene is actually me. When I see the few films I acted in, I feel that I am no longer myself.

**L.G. : I work at my doctoral thesis in which I deal with theatre-dance and other forms of non-verbal theatre. I want to approach the overlap of other form of art in theatre: the concept of theatre-dance, of theatre-fashion. What is your opinion about this? I would like to discuss with you about non-verbal theatre.**

**N.K.** : Now we have the possibility of a wide exchange of information as we have internet, television, which allows us to have a permanent dialogue. These informational levels are continually increasing but define us individually; it is the theatre that affords the unification of this information. It allows for certain discussions to evolve to other emotional and cultural level. I like my job because it allows the actor to use a language understood by everyone, irrespective of the nationality. The manifest of an actor is his thematic, the incentive I have been trying to reach so far. Now, there are various forms of theatre that were not here 50 years ago. But in the past theatre was theatre, dance was dance and pantomime was pantomime, whilst now they are all intersecting and overlapping in a beautiful coexisting amalgam. It is not by mere chance that arts are taking the same path watching each other's steps. The amalgam created is a good thing and I love it. The aborigines that were making drawings on the walls had other elements of movement, as well. Dance was an element that brought them to another level, to a relationship that was supposed to bring them together. Without knowing it, they were creating non-verbal relationships that brought them together. For me, the way in which this amalgam is achieved is very important. It is not mechanical, but syncretic. It works by other rules. Nowadays, it can be said that all follows the shape of a spiral. We reach our starting point and start all over again.

**L.G. : There are voices that make claims according to which there is too much movement in theatre to the detriment of the word. Do you think that the body transmits more rapidly the message than the word?**

**N.K.** : I see no difficulty here. I do not believe that the word will vanish from theatre. It all points to the rise of a new worldwide theatrical language. This language contains gestures, voice, sound, not words. We are speaking about utterance that requires words. I do not believe that the present procedures lead to the elimination of words from theatre. It is not true. Gesture, intonation, scream, any manifestation of emotion and all that lies behind the word does not eliminate it; on the contrary, it amplifies it and emphasizes it. The word is actually the essence. I send forward this essence by scream, movement or any other form. For me the theatre that allows the spectator to come closer to God is more interesting. Body movement is a part of the actor. It is very important for people to know that the body can never deceive; only words can do that. The body does not lie. We had a few performances in London, acted differently every time and loved it. It was important for us to say something else each show. I am a man of movement, of experiences expressed through gestures. This is what theatre means to me.

**L.G. : Thank you for your availability in doing this interview.**

### DRAMALOG

LUCACI, Liviu\*

In today's conference I will use the title of a famous Woody Allen book, "The Insanity Defense". I can say today I will use the same tactic, the insanity defense, for the audacity to come in front of you with a Dramalog. What is a Dramalog, the farcical term I'm proposing? It is a series of commands, laws, requests I am making, as challenges, as baits intended to stir imagination, to raise energies and provoke the creativity of people dealing with theatre today and social theatre in particular. And yet, who can speak of laws where art is concerned? It's about some instruments made available for creators and observers of this phenomenon, tools they can use to touch, sniff and diagnose some of the maladies of our time and of theatre in general. I don't pretend to have solved the problem and I don't want to preach either. It would be ridiculous, when it comes to theatre. I speak from the position of practitioner, director, playwright, actor, human being who is closely interested in the phenomenon. The Dramalog, this proposition of laws and requests that theatre today must meet in order to fulfill its mission, as I understand it from my own research and observation on performances and initiatives part of the larger sphere of social-oriented theatre, is a guide. A set of guidelines, often passionate, I'll admit to that. Before coming up with the dramalog, I studied for a while the meaning of social theatre here and all over the world. I came in contact with some of the most widely publicized, successful, promising such movements in the world. Initially, I wanted to talk about the Theatre of the Oppressed, convinced that raising awareness on this type of theatre in a public conference would entice some audience members to further look into it on their own. I wanted to speak of Augusto Boal's phenomenal work in Brazil and about education-related problems in an extremely poor society; to mention the remarkable accomplishments of the Irish theatre of the last 50 years, for instance Brendan Behan's movement in the 50s to abolish hanging as a method of execution; and, even more, to speak of the National Theatre Society, of the Theatre of the Oppressed in India, Janasanskriti, also based on the experiences of the Boal center in Rio de Janeiro that managed to spread faith in its methods to such faraway places, and also of the recent and still frail local attempts such as the Tanga project, to mention only one of them. These initiatives have attempted to absorb and build on, in a theatrical language, some of our compatriots' issues in the area of social theatre. The latest Romanian playwrights' Festival in Timișoara, which I was a part of, convinced me to try and put together a guide that would seek to assemble and clarify, to some extent, the meaning and goal of those who venture on this difficult road. What are we aiming for? The discussion in Timișoara got stuck when it reached the topic of goals and means to reach them, so I will try to shed some light here.

It is, I believe, the moment to start the dramalog, put off for so long in my speech from the desire to clarify the necessity that brought it into existence.

1. Listen! Here is the first law that social theatre, society-oriented drama and its problems must keep in mind. A sharp and keen perception of the social status is the first requirement in order to have theatre that is sensitive to what is going on. The reality it feeds on is, of course, its first source of inspiration. Reality is also its final target, being what we attempt to change, improve, better. Social theatre must develop tools to capture the struggles, frustrations and maladies of contemporary society. A keen ear can pick up those alarm signs,

---

\* Associate Professor Ph.D., UNATC, București

## COLOCVII TEATRALE

---

sometimes very discreet, that the social body sends out when it is aggressed and feels oppressed or endangered. Social theatre is the first to do so. It is its mission. I make reference here to the field work that relevant activists do, gathering field data, accounts, thousands of hours of recordings, witness testimonies from victims or, sometimes, executioners, of all those involved in various events with an important social impact. In order to draw people's attention to the threats surrounding them, you must draw, from reality, the necessary ingredients for the antidote. To support my words come the efforts, the praiseworthy work of thousands of passionate volunteers who, starting from people's real stories, have come up with performances meant to move minds.

2. Say no! Here is an unavoidable requirement – the critical mind. Social theatre activists are often those who train their fellow citizens to oppose certain constraining laws, regimes, realities that make their life bitter and crush their destinies. The need to say no is essential to finding the social balance within a group of people who have been oppressed for a long time. Here is an example: communist regimes, as has been seen along the past two decades, left behind societies that are inert in terms of reacting to threats, societies that are poorly equipped in resisting various attempts, often incapable to decide their own path. This has been clearly seen in elections. People voted, in the first years of freedom, the same people who represented their former masters. Crypto-communists prospered for a while, until citizens exercised their right to choose without fearing punishment for their options. This is what happens with dictatorial regimes everywhere. And this shows us that freedom is learned, same as any other thing, and the need to say no in the name of values that must be defended is essential. I already mentioned Behan's initiatives in 50's Ireland, fighting against hanging as an instrument of capital punishment. I add to him, as examples, Jim and Peter Sheridan, who fought in the 70s against Dublin youth marginalization, racism and all sorts of social inequities. These are people who said no. That's enough. People who opposed the continued practices they considered unjust, inhuman, antisocial, depreciating for the human condition. People everywhere need to be reminded that they have to fight instead of humbly bowing, when social rules and unjust circumstances oppress them, restrict their freedom and turn them into simple pawns on the chessboard of a society that only serves the interests of a small group of people. Fatalism and social inertia go hand in hand, until the general paralysis of society, which falls to its knees in front of unfolding events and declares itself powerless. Saying no is a sort of necessary refresh. It sometimes is a revitalizing restart that awakens sleeping minds.

3. Act with the desire to change status quo. It is the faith of any person interested in social theatre. What does it mean? We may mention, as a brilliant example, the political theatre of Berthold Brecht, who tried, in a forward manner, to stir audience members to action, by putting some of the most stringent social matters on stage. What did Brecht's songs mean, but that? Brecht was aware that the melody, the song, has the power to stir the energies of those who want to manifest their revolt, frustration, desire to change the status quo. Poverty, corruption, moral decay were shown as direct results of the bourgeois world that was used to manipulating masses of workers against their own interests. Another example is the Theatre of the Oppressed, made up by Augusto Boal. His quote referring to Shakespeare's character Hamlet is famous, where Hamlet speaks of the theatre naming it a mirror of the world, and Boal adds to that by saying he likes to think of theatre as a mirror that can help us change reality. Boal strongly, and rather naively, believed in our power, as theatre people, to use theatre as a tool to improve, or at least strive to improve certain vices of the society we live in. Ridendo castigat mores, right? Moliere being, perhaps, the most illustrious representative of the Latin proverb. We skip a few hundreds of years and reach the moment

when Boal's spect-actor is born, also a significant step to our topic. Boal had already accustomed audiences, in the 60s, to stop the on-stage action and interfere, bringing changes to the story. At one point, a woman in the audience was so annoyed that the actor on-stage did not understand her suggestions that, enraged, she got up there and played out the moment she intended on her own. This was when the spect-actor was born, meaning a spectator that leaves his comfortable place and practices the uncomfortable position of the actor-character on stage. Later, Boal named this sort of spectator involvement "practice for reality", meaning that his shows gave spectators the possibility to practice the character's difficult condition, thus preparing for the tough social truth in which they lived. We can mention here, as a local example, the penitentiary work of drama groups, an example being the National Theatre in Timișoara, which encouraged convicts to play theatre, thus opening new means of dialogue between them. Or the drama exercises in elderly centers, special schools for the disabled etc. Theatre that changes status quo in disadvantaged environments and not only. Theatre in kindergartens, schools and high schools that aims to help the young to find themselves and practice their future social roles. Another aspect of this position, this request, is the birth of legislative theatre, also envisaged by Boal, identifying the needs of a certain group and then promoting its interests through a legislative initiative that would defend those needs, picked up from reality.

4. Do not sin against imagination. If we speak of social theatre, we speak of the theatre. And I emphasize the word that brings up a lot of meanings and responsibilities. This is the point, in conversation on social theatre, where a few natural questions and queries are triggered. Can we consider as simple string of documents, confessions, recordings, turned into scenic monologues, theatre? Can we include them in the concept of theatre only because they are put on a stage or offered to the public's attention? A sensitive question. The answer is certainly not. We can not call them theatre. Something else is needed. Or perhaps several other ingredients that make that thing theatre. One of them is imagination.

If we reduce theatre to Brook's definition that says theatre starts when one person looks at another person doing a certain action on stage, we would be tempted to say nothing else is needed. That we can declare anything happening in front of people theatre. I do not believe this to be so. A person acting in the knowledge of the fact that he is watched by another, acts differently from a person confessing in solitude. The observer modifies the phenomenon, we all know it. So theatre becomes theatre in the presence of someone that stirs the imagination. The imagination of the one creating, preparing, thinking out the moment to be exposed to the audience has a crucial, defining intervention here. Why do we use theatre as a tool for changing status quo? Let's be honest about it. Is it because we love art? No. The reason is that theatre has the power, the capacity to arouse empathy. A manifesto written on a piece of paper and spread by a number of enthusiastic activists at an underground exit does not have the same effect. And why is that? If Brecht's theatre is declared anticathartic, then why did Brecht himself remain attached to the theatrical phenomenon and did not walk away from it as from an antiquated form? Why did he not just walk out into the street to start a revolution? Why would we not call, under these circumstances, the October Russian revolution the best street theatre performance ever? Because theatre has imagination as a key ingredient. Because it transports the spectator into a world that makes him sensitive and makes him a part of the pain, needs, joys of those on stage, through their imagination. It is not enough to imitate reality. Or to challenge it, by setting fire to flags or waving slogans. This is the secret reason why social activists use theatre. Emotion. Most often, however, in their enthusiasm, they forget that theatre cannot be simply changed into an ideological tool, regardless of Brecht's declarations about anticathartic theatre. Theatre is not a servant, even if it puts itself in the service of people. If it were a servant, it would definitely be a cheeky

## COLOCVII TEATRALE

---

one that misconstrues messages and changes the destinies of those involved, as it pleases. By not understanding its limitations, ideological theatre often arouses the contrary reaction to that intended. People do not like to be sold slogans, but they want to be touched, moved. There have been texts, performances in Romania over the past years, born out of the real, honest desire to stir interest for certain serious social problems, ignored until then, shoved under the carpet to be more accurate. The mistake often made was to represent real problems of actual people, on stage, simply as educational material. There has been preaching, on stage. That is why, up until now, social theatre has not filled the halls. It has not brought the public in. Because the desire of those who do it and promote it gave such performances a shabby feeling of ideological lesson. Spectators are shown where they went wrong, they were not invited to watch the dramas of characters they can identify with. The fact that those texts reproduce confessions of real people word for word does not also confer artistic credibility, because, usually, those confessions are deprived of proper context, the context that created them, the *background* that gives depth and realism to facts picked up off the street. I mentioned before the discussion from the Playwrights' Festival in Timișoara. It was around this point that discussions got stuck. The lack of imagination was claimed by some as a gain, when it is, in fact, always a failure, or, in happier cases, a misunderstanding of theatrical necessity. The lack of imagination puts us outside of theatre and, more seriously, as a natural consequence, eliminates empathy. Artists have always been dangerous, subversive, because they put official order and values in question. I emphasize the word artists, in order words I am not referring to social activists using theatre as something terribly exciting that they do not, in fact, understand, like children playing with a loaded weapon. Often, they are the ones falling victim to the accidental discharge.

5. Always be ready to start over. Social theatre never exhausts its energies, and its goals to change or at least improve the situation it addresses cannot be reached. There will always be people who can be helped to clarify their needs, to admit to their frustrations. This request of always being able to start over speaks of the energy needed to plunge into the race, as well as about the inexhaustible nature of the problems you are facing. To be *fresh*, to have the beginner's gaze, these are the perpetual requirements of a theatre person. As for the person involved in social theatre activities, the need to listen, as I said before, the voice of reality, causes him always to be training for a new beginning.

6. Do everything you do with the faith that you are another. Speak in your voice in others' name, defending their cause, even if it's against your own interests. You are the other, from the moment you get involved in this movement. Brook speaks of the person walking on an empty stage, being watched. He, the one being watched, is already another. Discovering in yourself the otherness that speaks for your peers – this is the requirement. Practicing, as an actor or a spectator, the various social roles from life's booth, in order to better understand your place and where the problems upsetting you come from. The capacity to be another, or to become another by putting on his problems, constraints, limitations, is essential in order to establish a dialogue. Crossing your own borders, using otherness, giving voice to the many living inside you but not brave enough to come out most of the time, all this helps you understand the needs of the people you come in contact with and that you want to represent on stage. Putting in context the anguishes of those you seek to turn into characters. Seeing them framed in the big picture that contains them. This is the only way to create the depth that brings spectators close and gets them thinking. Boal's spect-actor has this fantastic opportunity. Experienced in his own problems, once on-stage, he can experiment his role within a fictional piece of drama, thus better understanding his own needs. Or, in other words, by putting himself in the role of advocate of his own cause in front of others, freed

## COLOCVII TEATRALE

---

from the tight costume of his sole identity that gives him no freedom of movement, he becomes the central character in his own life. Because people, most often, kept in the tight shirt of their own social identities, teachers, workers, house wives, do not manage to see themselves in the larger social context of the society they live in. The spect-actor takes this fantastic leap that opens up fertile perspectives on his own life.

7. Try and represent the world and permanently doubt that success is at hand. Representing the world is not a process of due description of reality. You must identify the nervous hubs of the reality you look at, that you study. The world is in movement, it is contradictory, diverse, multiple. So its representation must be, alive, dynamic. No formula exhausts reality. So, its representation must refuse a simplifying scheme. Paradoxically, the real, honest attempt to harness reality in an artistic manner makes it attractive to the public, but the same attempt, odd but true, makes the artist's success impossible. The artist chases a meaning he will never catch. The chase, the effort, the struggle are the ones giving value to his authenticity. The impossibility of taking his project all the way through paradoxically certifies his attempt. If the world is a permanent work in progress, so its representation must remain a moving sketch, a drawing coming to life before our wonder-struck eyes.

8. Incite, fight, shatter, revolutionize, all these in the name of the order you mean to establish. What do you do when you take over power? A difficult question for any revolutionary that strives to upend the moment's social order. What do you replace it with? When you fight against a dictator, things are easier. You remove one person. What happens, though, when you're fighting a system? If order is a preoccupation for you, you must have some finality in mind. However, what is perfect cannot end. The thought is the process that continuously perfects itself – here is a possible answer. By following a thought, an idea, we pursue a goal, not a limit. An oriented process, in order to avoid the chaos that threatens to occupy the empty lot, after taking apart the current order. Orientation is always useful, necessary, it gives meaning, discipline. The rules that Augusto Boal spoke of are necessary in order not to lose sight of the final aims. The process never ends. That is why, the representation will always be a work in progress. You must always start over. Of course, ideologies show their faces here, from behind characters, which is not necessarily a bad thing. As long as ideologies do not replace characters, putting on them plastic noses and cardboard teeth. The truthfulness of theatre trumps any ideology. That is if we wish to remain in the realm of theatre.

9. Conflict is the motor. If there is theatre, there is conflict. Debate, confrontation, opposition of subjective values and opinions. That is, if we do not wish to fall into propaganda. Propaganda has its beneficial effects, but it will never benefit from the depth that theatre gives. Theatre and propaganda will never get along, they are not real competitors, they do not steal each other's kibitzers. The theatre arena is meant for clashes of ideas and attitudes, without solutions, not even hidden under the thin mask of puppet characters that are no more than an enumeration of certainties.

10. Be more preoccupied with the journey than the destination. The process is what we are after. I don't think I need to be any more explicit here. Social theatre must remain on the way, seeking new beneficiaries whose destines it can improve. The journey is the pithy fruit of its continuous efforts.

I will end not before mentioning Woody Allen again. As he, I also plead the insanity defense. My passionate guide was not put together to solve the problems of theatre today and

## COLOCVII TEATRALE

---

always with a happy and exhaustive formula, but only to clarify certain directions, attempts and successes gathered in the sphere of social theatre over the past few decades. I bring this guide to your attention in order to open a conversation on the role, the place and the opportunities for social theatre today. In Romania, its existence is still fragile, and attempts have been timid and, sometimes, without the best results. I have tried to diagnose its maladies and to foresee a few of the possible future mistakes, by learning from the past. If I have managed to make you interested, I am satisfied. I put forward my dramalog, with the asserted wish of watching it go through some further healthy changes.

## **STAGE REVIEWS**



## Notes on a Festival

CIOBOTARU, Anca Doina\*

A festival can be a good opportunity for debates and theatrical reflections. That is what happened at FITPT Iași (the 5<sup>th</sup> edition): the diverse and generous programme called for a discussion about SHOW PRODUCTION and its RECEPTION. However, the combination of performances, exhibitions and film projections seem to have confused the public a bit – children, parents, teachers, artists; a fault-finding observer could even say that it didn't pass the test. Here is an example: inside the theatre there were two officially announced exhibitions: **Caragiale and the City of Iași during Junimea** and **The Defender of Children's Case. Janusz Korczac's story.** Hundreds of children and young people, dozens of accompanying adults just passed them by, with no one having the time, the inspiration or previous knowledge to look at them; the option they took was racket, cramming, impatience. The stories about education, children, life, literature stayed silent, unanswered in their cardboard frames, while they could have easily aroused young people's imagination, emotions, dreams. But it wasn't meant to be, maybe next time. We are left with this question, though: "What shall we do so that the young audience might be more receptive and turn their cheers in responses that not only stand for primary letting off of steam, but also for comprehension?" Even so, the theatre is still a place where free speech (...!!!...) is the audience's prerogative as well. There are still some questions pending on WHO? WHERE? and HOW? it should work so that the celebration happening on the stage might also embrace the largest possible portion of the audience. Maybe, *every one* of us, from the place where they serve the Romanian education or theatre, could start *now* to do something about it.

Coming back to the possible discussions triggered by the festival, we could also bring up the puppeteers' force to sustain recital- performances, the current tendencies of the animation theatre for children and teenagers or the undying problem of the relation between tradition and modernity. We actually benefited from a metaphoric debate on this latter aspect proposed by the puppeteer Daniel Lempen from Great Britain who, taking on the role of the Grimm Brothers' great-great-great-grandson challenged us to question ourselves whether we have a right to change *traditional* stories, to modify their essence. The performance's starting trick was a two-hundred-old box he found, holding *the Amazing Thing*.<sup>1</sup> The traditional pattern of the three wishes provided by the surprising *spirit of the stories* became the means of coming up with the essence of three well-known fairy tales: **Little Red-Riding Hood**, **The Frog Prince** and **Rapunzel**. Daniel Lempen, animating under the direction of Carolina Astell-Burt puppets created by Liz Lempen, surprised us not only with the conception of the plot, but especially with his vocal expressiveness and capacity of sustaining ten characters for fifty-five minutes. The argument stays open.

---

\* Ciobotaru Anca Doina – Associate professor in Theatre Department of “George Enescu” Art University Iași, author of numerous works and speciality studies, performer and director.

<sup>1</sup> “Lempen” Puppet Theatre – Great Britain: **The Amazing Thing** – direction by Carolline Astel-Burt, puppets by Liz Lempen, music by Daniel Lempen



In the same key of directorial construction, but animating small puppets with a head rod in a space that was built and rebuilt under our eyes, Heini Broßmann introduced us to **The Princess who Wished for the Moon**<sup>2</sup>. Starting from James Thurber's **Many Moons**, the puppeteer reminded us that we can get what we want only when we know what we want; the world is the way we imagine it and our dreams are like Princess Lenore's, sprung from our imagination. It seems, though, that all of us need a **court jester**, as in the story, with special abilities, not farcical, but in communication: no one can make the princess's dream come true but the one who knows how to listen to her, understand and help. The plot was supported by a live musical dialogue that also took place under our eyes according to the formula that has been working for thousands of years: a puppeteer, a music player, a story and the belief that

---

<sup>2</sup> Trittbrettl Theatre, Pressbaum, Austria – **Many Moons**: direction by Stephan Kulhanek, puppets by Peter Cigan, scenography by Jakob Broßmann, music by Peter Marnul.

## COLOCVII TEATRALE

---

we have the power to give hope. A miraculously simple recipe which, if applied, could make dreams come true more easily.



Then, Frans Hakermars took on the role of the Italian monk Francis de Assisi to remind us of the famous story of **Renard the Fox**.<sup>3</sup> With a maximum scarcity of means and techniques and meaning to talk about human relationships and tolerance using puppets, Frans Hakermars turned his stage work into a social project. The proof was the film shown in the Small Hall of the host-theatre, made in the summer of 2011, presenting the activity that **Droom Theatre** had in unprivileged neighbourhoods of Rotterdam.

---

<sup>3</sup> Poppentheatre Frans Hakermars, Uithorn, Olanda – **Renard the Fox**: concept and interpretation Frans Hakermars.



These examples of recital-performances make us remark that there are still puppeteer-creators who believe in the power of the parable, of the metaphor. Wanderers in the world, they take on the ancient dalang's fate and tell stories which bring joy, disturb, enchant the child, awaken the adult from the inertia of their souls and robotlike routine. And everything is done with utmost simplicity; no lasers, dozens of activated circuits or deafening decibels.,, another starting point for yet other possible theatrical discussions.

Apart from the technical or interpretative aspects, the flaws in vocal composition or the differences in the mastery of animation, we are left with the memory of the light on the faces of the puppeteers who bow in front of an audience for having shared the story of their unrest.

## **EDITORIAL ISSUES**



### Ştefan Oprea – Portraits For A Portrait

PETCU, Ioana

*Pas la pas prin festivaluri – Step By Step Through Festivals* (Opera Magna Publishing House, 2011) is a plentiful journey through the most important artistic events of relevant magnitude dedicated to the theatre. Chronicles collected throughout five decades of journalistic activity achieve not only the landscape of Romanian theatre festivals, but they also make discernible different periods of time in the Romanian stage history, with the prolongations and differences being created between them. Every chapter describes and emphasizes the specificity of the festival that is being highlighted on each edition. Figures, spectacles, stories from ahead or behind the curtain define even the reviewer – an objective eye, with the sense of equilibrium, but also many times involved, a fine observer, a theatrical treasure hunter. The author himself evaluates his texts as being “true temperature accounts of the different phases of theatrical movement, synthesis images that can determine conclusions about the general orientation of the repertoire, about the directing and interpretative art evolution, about the theatre-public relation, shaping this way the theatre role and place in the culture assembly.”

*Cartea Oscarurilor - The Oscars Book* – a “tandem” of Ştefan Oprea and Anca Maria Rusu – is on its third edition, released this time by Vasiliana '98 Publishing House in Iaşi. Although conceived in the manner of a dictionary, the comments are ample personal approaches, whether they speak about artists, or are genuine articles about films. And beyond the chronology that follows this work's shape, there can be loomed the parallels the authors make between the cinematographic currents or styles, the detailed analysis of some actors or directors portraits, leaving nothing adrift.

What is an existence committed to the theatre chronicle? What means to see theatre *Din fotoliul 13 – From The Seat 13*, or to be *Martor al Thaliei – Witness of Thalia*? How it is to judge and feel the stage acting with passion and total commitment?

The book *Ştefan Oprea faţă şi profil în optzeci de fărâme – Ştefan Oprea Face And Side-Face In Eighty Bits*, released by Dana Art Publishing House in 2012, sketches up by the means of words the life of critic from Iaşi, rewarded for his entire activity in UNITER in the same year. It is colligated here from interviews, from portraits made by the writers guild or by self-portraits, the image of a man in love with the stage in a cultural context. Solid and sometimes subtle reflections on art of theatre come off the rows of this „album”, profiling a sensitive and of great justice effigy – Ştefan Oprea.

### About The Art Of Romanian Puppeteers

CIOBOTARU, Anca-Doina

“I dedicate this work to all the puppeteer-actors in Romania, from yesterday and today, that worked hard, in the beginning, in the trap, afterwards after a screen, but also on stage, offering to the children unique characters and unforgettable moments.” A dedication for soul, whereby Toma Hoga gives an additional key of understanding to the reader that hangs over the first two books of “Dialogues with the stage masters” – About The Art Of Romanian Puppeteers; hereby, to the documentary valor is being added a moral one. The author has assumed the unconditioned effort required by memory recover; the puppet theatres, witnesses of the joys, emotions and (mostly) anonymous artistic fruitions needed an identity – Toma Hoga figures it out by a series of touchingly dialogues. The techniques, theories, schematism and formality are replaced by confessions, by the light of memories and of faith in the destiny of being a puppeteer-actor.

The puppeteers compose a big fascinating family; the two books, having an elegant and imposing display, are in fact *The Living Chronicles* of it. Browse their pages and you will find that “Through the puppeteer’s hand drips on the artist’s soul”, “The puppet is the most beautiful thing that may happen to a theatre”, “There are secrets, the art’s secrets and it is well to accept them”, “Not any mere actor can go through such a difficult road as puppeteering is”, “The children are the angels that give us the strengths to go on”, “Any profession has and end, we must know to prepare this end during a lifetime.”

The two books are to be read with mind and soul, equally – otherwise, the lection will be truncated and the core of senses will be lost, and the chance to become a partaker to the secret dialogues – lost.

## REZUMATE

### EVENIMENT

Bogdan Uluță

#### **Laudatio Domini Andrei Șerban**

Universitatea de Arte „G. Enescu” din Iași are privilegiul de-a primi în rîndurile corpului său profesoral pe maestrul Andrei Șerban. Este o onoare, pentru noi, să rostим, azi, un laudatio: cu atât mai mult cu cît eroul său s-a consacrat, în timp, ca unul dintre cei mai interesanți artiști și pedagogi ai lumii.

**Cuvinte cheie:** Andrei Șerban, omagiu, carieră artistică

Vasilica Bălăiță

#### **Întâlnirea cu studenții la Facultatea de Teatru din Iași**

În calitate de invitat de onoare la facultatea de teatru din Iași, în Sala Studio, Andrei Șerban a întreținut un dialog în dubla sa calitate de regizor și pedagog, împărtășind publicului din experiența sa profesională de pe scenă și de la catedră. Receptiv, publicul Tânăr ieșean a pus întrebări din cele mai diverse, schițându-se astfel portret în paralel al școlii românești și a celei americane.

**Cuvinte cheie:** dialog, teatru, operă

### POLEMICI TEATRALE

Tamara Constantinescu

#### **De la eroina tragică la antieroaină**

Eugène Ionesco afirmă că în categoria autorilor de teatru al absurdului ar putea fi cuprinși Shakespeare, Cehov, dar și Sofocle sau Eschil, precum și alți autori ai lumii, mai mult sau mai puțin importanți. Făpturile care populează lumea lui Beckett sunt reprezentanții unei umanități descompuse, trecute printr-o mare catastrofă, sau ai unei umanități care așteaptă. Dacă tragedia antică își lua subiectele din gesturile regilor sau ale conducătorilor lumii, teatrul absurdului își concepe „eroii” ca pe făpturi golite de conținut, trăitoare într-o lume ostilă, părăsită de divinitate. Eroii tragicici reprezintă tipuri generale de umanitate, având dimensiuni sufletești ieșite din comun. În general, lupta este una inegală între oameni și zei, oamenii fiind victimele unor voințe divine. Eroinele din teatrul tradițional sunt caractere puternice. În echilibru sau în dezechilibru provocat de pasiuni devastatoare, ele sunt purtătoare ale unor calități și valori social umane deosebite. Teatrul absurdului propune antieroine lipsite de personalitate, frământate totuși de incertitudine și pesimism, cu trăsături clovnești care pot stârni un râs amar, ființe lipsite de o identitate bine conturată, ori fixate în adeverate arhetipuri ale depersonalizării. În tragediile lui Eschil sau Sofocle sursa tragicului se află în conflictul dintre om și destinul său, în teatrul absurdului omul încearcă să se împotrivească unei lumi absurde, de neînțeles.

**Cuvinte cheie:** eroina, antieroina, tragic, absurd, Ionesco, Beckett

## COLOCVII TEATRALE

---

Călin Ciobotari

### **Lulu și Hedda, două ipostaze ale Evei**

În acest eseu, am încercat să analizez comparativ două dintre cele mai importante personaje feminine din istoria teatrului modern: Lulu, personaj principal în cele două piese ale lui Wedekind (*Cutia Pandorei* și *Spiritul Pământului*) și Hedda, personajul principal din piesa lui Henrik Ibsen, *Hedda Gabler*.

Analiza a fost organizată în jurul a câteva raportări fundamentale pe care le au personajele cu ideea de Frumusețe, Origine, Culturalitate, Mariaj, Iubire, Viață, Libertate, Moarte. Concluzia acestui studiu: și Lulu și Hedda reprezintă două perspective diferite ale Evei, prin Eva înțelegând, desigur, conceptul feminității. Distanțele dintre cele două personaje feminine sunt uriașe și, paradoxal, în același timp, aproape irelevante.

**Cuvinte cheie:** Henrik Ibsen, Frank Wedekind, personaje feminine, eseu comparativ.

Ioana Petcu

### **Pe insula Îndepărțării: Filoctet**

Probabil că orice discuție am porni despre singurătatea personajelor din tragedia antică – temă, de altfel, nu foarte prezentă în studiile de specialitate –, printre primele nume pe care le-am rostiti, dacă nu chiar primul, este cel al lui Filoctet – figură de legendă care a constituit o sursă de inspirație atât pentru Sofocle, cât și pentru Eschil și Euripide. Din dorința de a puncta unele nuanțe mai puțin pregnante prin istoriile teatrului sau ale literaturii, în eseu de față ne-am propus să analizăm fascinantele metamorfoze ale acestui chip „îndepărtat”, pornind de la text, dar alunecând, apoi, în mizanscenă și chiar în zona interferențelor scriitoricești.

**Cuvinte cheie:** tragedie antică, reformulări spectacologice, interdisciplinaritate

Lucian Parfene

### **O poveste de succes în *Alb și Negru* (Interviu cu conf. univ. dr. Ciprian Huțanu)**

Spectacolul *Alb și Negru* în regia lui Ciprian Huțanu se conturează, de această dată, într-un schimb de replici între un spectator și creator. Transpar sensibilitatea, inteligența și arta mânuitorului păpușar.

**Cuvinte cheie :** teatru de animație, bunraku, receptare

Ligia Grozdan

### **„Sunt omul mișcării, al trăirilor exprimate prin gesturi”**

Invitat la prima ediție a Festivalului Studențesc de Teatru Contemporan de la Iași, maestrul Nikolay Kazmin de la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău a susținut o serie de ateliere de mișcare, acrobație și lupte scenice cu studenții Departamentului Teatru de la Universitatea de Arte „G. Enescu” Iași. Cu acest prilej, i-am adresat domnului profesor câteva întrebări, la care D-sa a avut amabilitatea să ne răspundă.

**Cuvinte cheie:** teatru, teatru-dans, mișcare, antrenament.

Liviu Lucaci

### **Dramalog**

Ce este *Dramalogul*, denumirea năstrușnică pe care o avansez? O suită de porunci, de legi, de cerințe pe care le ridic, ca pe niște provocări, ca pe niște momeli menite să ațâțe imaginația, să trezească energiile și să stârnească creativitatea celor care se ocupă azi de teatru și de teatru

## COLOCVII TEATRALE

---

social în special. Și totuși cine poate vorbi despre legi când e vorba de artă? E vorba despre niște instrumente puse la îndemâna creatorilor și observatorilor fenomenului, instrumente cu care aceștia pot palpa, mirosi, diagnostica câteva dintre maladiile timpului nostru și ale teatrului în general. Nu pretind să rezolv problema și nici nu vreau să dau lecții. Ar fi ridicol, fiind vorba despre teatru. Vorbesc din postura de practician, regizor, dramaturg, actor, de om interesat îndeaproape de fenomen.

Cuvinte cheie: arta actorului, regizor, legi teatrale.

### PAGINI DIN STAGIUNE

Anca-Doina Ciobotaru

#### Însemnări pe marginea unui festival

Un festival poate fi un bun prilej de polemici și meditații teatrale; aşa s-a întâmplat și în cazul F.I.T.P.T. – Iași (ediția a V-a) – programul, divers și generos, invita la o dezbatere privind problemele legate de REALIZAREA SPECTACOLELOR și RECEPȚAREA LOR.

**Cuvinte cheie:** Teatrul de păpuși „Lempen” – Marea Britanie, Teatrul Trittbrettl, Pressbaum, Austria, Poppentheatre Frans Hakkermars, Uithorn, Olanda

### APARIȚII EDITORIALE

Ioana Petcu

#### Ştefan Oprea – portrete pentru un portret

Anca-Doina Ciobotaru

#### Despre arta păpușarilor români

# ABSTRACTS

## EVENT

Bogdan Uluță  
**Laudatio Domini Andrei Șerban**

„George Enescu” University of Arts is privileged to receive among the teachers a master like Andrei Serban. It is an honor for us to speak today, a laudatio: with-more so as his hero was consecrated in time as one of the most interesting artists and educators in the world.

**Keywords:** Andrei Șerban, omagiu, carieră artistică

Vasilica Bălăiță  
**Meeting with students at the Faculty of Theatre in Iași**

As guest of honor at theater school in Iasi, in Studio, Andrei Serban has maintained a dialogue both as a director and teacher, sharing his professional audiences on stage and the department. Responsive, Iasi young audience asked questions of the most diverse schițându thus parallel portrait of the Romanian school and the U.S.

**Keywords:** dialogue, theatre, opera

## THEATRICAL POLEMICS

Tamara Constantinescu  
**Through the tragic heroine to the antiheroine**

Eugène Ionesco argues that in the category of absurd theatre authors Shakespeare, Cehov, but also Sofocle or Eschil could be included as well as other authors of the world, more or less important. The human beings that populate Beckett's world are representations of a decomposed humanity that got through a big catastrophe or of a humanity at wait. If the Antic tragedy got its subjects from the king's or world ruler's gestures, the absurd theatre conceives its "heroes" as human beings emptied of content, living in a hostile world, abandoned by the divinity. The tragic heroes represent general types of humanity, having spiritual dimensions out of the ordinary. In general, the fight between humans and gods is uneven, the humans being victims of a divine will. The heroines from the traditional theatre are strong characters. In balance or imbalance induced by devastating passions, they are carriers of some special qualities and social human values. The absurd theatre suggests antiheroines that lack a personality, tormented nevertheless by incertitude and pessimism, with clownery features that incite a bitter laughter, human beings that lack a well outlined identity, or anchored in real archetypes of dehumanization. In Eschil's or Sofocle's tragedies the source of tragic arises in the conflict between the human and his destiny, where as in the absurd theatre the human tries to bear out an absurd, nonsensical world.

**Keywords:** heroine, antiheroine, tragic, absurd, Ionesco, Beckett

## COLOCVII TEATRALE

---

Călin Ciobotari

### **Lulu and Hedda, two faces of Eve**

In this essay, I tried to analyse, in a comparative way, two of the most important feminine characters of modern theatre history: Lulu, the main character in two plays written by Frank Wedekind (*Pandora's Box* and *The Earth Spirit*) and Hedda, the main character in the Ibsen's play *Hedda Gabler*.

The analysis was organized in connexion with few essentials relations between characters and the ideas of Beauty, Origine, Culture, Marriage, Love, Life, Freedom, Death. The conclusion of this essay: both Lulu and Hedda are two different faces of Eve, through Eve understanding, of course, the concept of feminity. The distances between the two feminine characters are huge and, paradoxical, in the same time, almost irrelevant.

**Key words:** Henrik Ibsen, Frank Wedekind, feminine characters, comparative essay.

Ioana Petcu

### **On the Island of Alienation: Philoctetes**

Probably whichever the discussion on the solitude of the characters in the ancient tragedy – which is a topic that is actually rarely present in specialized studies – one of the first names we would utter, if not even the first, is Philoctetes' – a legendary image that has represented an inspiration source for Sophocles, Aeschylus and Euripides. Wanting to point out some nuances less conspicuous in the drama or literature histories, this essay is meant to analyze the fascinating metamorphoses of this “alienated” figure, starting from the text, but sliding later on to the staging process and even in the area of the writing interferences.

**Keywords:** ancient tragedy, performance's reformulations, interdisciplinary

Lucian Parfene

### **A White and Black success story (An interview with assoc. dr. Ciprian Huțanu)**

Black and White show directed by Ciprian Huțanu emerges, this time in an exchange of words between a viewer and creator. Transparency sensitivity, intelligence and art mânuitorului puppeteer.

**Keywords:** animation theater, Bunraku, reception

Ligia Grozdan

### **“I Am a Man of Movement, of the Experiences Expressed Through Gestures”**

Invited to the first edition of the Students' Festival of Contemporary Theatre in Iasi, the master Nikolay Kazmin of the Music, Theatre and Fine Arts Academy in Chișinău lectures within a series of workshops on movement, acrobatics and scene fights to the students of the Department of Theatre at the „G. Enescu” University of Fine Arts, Iași. On this occasion, I asked him a few questions and I present you his answers below.

**Keywords:** theatre, theatre-dance, movement, training.

Liviu Lucaci

### **Dramalog**

What is *Dramalog*, clever name that advance? A series of commandments, laws, raised requirements, as some challenges, as some baits designed to stir the imagination, to awaken the energies and creativity to excite those who now occupies social drama and theater in particular.

## COLOCVII TEATRALE

---

And yet who can talk about the law when it comes to art? It's about some tools available to reach creators and observers of the phenomenon, instruments that they can feel, smell, diagnose some of the diseases of our time and of theater in general. I do not claim to solve the problem and do not want to give lessons. It would be ridiculous, since this theater. I speak from the position of practitioner, director, playwright, actor, man-about phenomenon closely.

**Keywords:** arts of the actor, director, theater laws

### STAGE REVIEWS

Anca-Doina Ciobotaru

#### Notes on a Festival

A festival can be a good opportunity for debates and theatrical reflections. That is what happened at FITPT Iași (the 5th edition): the diverse and generous programme called for a discussion about SHOW PRODUCTION and its RECEPTION.

**Keywords:** Puppet Theater, Lempen- UK; Trittbrettl Theatre, Pressbaum, Austria; Poppentheatre Frans Hakkermars, Uithorn, Netherlands.

### EDITORIAN ISSUES

Ioana Petcu

#### Ştefan Oprea – Portraits For A Portrait

Anca-Doina Ciobotaru

#### About The Art Of Romanian Puppeteers

# CUPRINS

EVENIMENT .....	3
LAUDATIO (Bogdan ULMU) .....	5
Dialog despre teatru cu Andrei Șerban (consemnare de Vasilica BĂLĂIȚĂ) .....	8
POLEMICI TEATRALE .....	17
De la eroina tragică la antieroină (Tamara CONSTANTINESCU).....	19
Lulu și Hedda, două ipostaze ale Evei (Călin CIOBOTARI).....	25
Pe Insula Îndepărțării: Filoctet (Ioana PETCU).....	30
O poveste de succes în Alb și Negru (Interviu cu conf. univ. dr. Ciprian Huțanu) .....	39
„Sunt omul mișcării, al trăirilor exprimate prin gesturi” (Ligia GROZDAN) .....	44
DRAMALOG (Liviu LUCACI) .....	48
PAGINI DIN STAGIUNE .....	55
Însemnări pe marginea unui festival(Anca CIOBOTARU).....	57
APARIȚII EDITORIALE.....	61
Ştefan Oprea – portrete pentru un portret (Ioana PETCU) .....	63
Despre arta păpuşarilor români (Anca CIOBOTARU) .....	64
 THEATRICAL COLLOQUIA .....	65
EVENT .....	67
LAUDATIO (Bogdan ULMU) .....	69
Dialogue about Theatre with Andrei Șerban (Vasilica BĂLĂIȚĂ) .....	72
THEATRICAL POLEMICS.....	81
Through the Tragic Heroine To The Antiheroine (Tamara CONSTANTINESCU) ....	83
Lulu and Hedda, Two Faces of Eve (Călin CIOBOTARI).....	89
On the Island of Alienation: Philoctetes (Ioana PETCU) .....	93
A White and Black success story (An interview with assoc. dr. Ciprian Huțanu) .....	103
“I Am a Man of Movement, of the Experiences Expressed Through Gestures” (Ligia GROZDAN).....	107
DRAMALOG (Liviu LUCACI) .....	111
STAGE REVIEWS .....	117
Notes on a Festival (Anca CIOBOTARU) .....	119
EDITORIAL ISSUES .....	123
Ştefan Oprea – Portraits For A Portrait (Ioana PETCU) .....	125
About The Art Of Romanian Puppeteers (Anca CIOBOTARU) .....	126
REZUMATE .....	127
ABSTRACTS .....	130
CUPRINS.....	133

©2011 Editura Artes  
Str.Horia, nr.7-9, Iași, România  
Tel.: 0040-232.212.549  
Fax: 0040-232.212.551  
[www.artesiasi.ro](http://www.artesiasi.ro)  
[enescu@arteiasi.ro](mailto:enescu@arteiasi.ro)

Tipar digital realizat la tipografia Editurii „Artes”



