

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

CENTRUL DE CERCETARE „ARTA TEATRULUI –
STUDIU ȘI CREAȚIE”

COLOCVII TEATRALE

THEATRICAL COLLOQUIA

NR. 19 / 2015

EDITURA „ARTES”, IAȘI

Colectivul de redacție:

Redactor coordonator - UAGE Iași
Conf. univ. dr. habil. Anca-Doina CIOBOTARU

Secretar de redacție - UAGE Iași
Lect. univ. dr. Ioana PETCU

Redactori
Prof. univ. dr. Bogdan ULMU - UAGE Iași

Asist. univ. drd. Ioana BUJOREANU - UAGE Iași

Dr. Tamara CONSTANTINESCU - UAGE Iași

Drd. Alexandra Ioana CANTEMIR

Mrd. Alexandra BANDAC

Dr. Irina DABIJA - Redactor traducător autorizat extern

Carmen ANTOCHI - Tehnoredactare și tipărire - Editura „Artes”

Membri externi:

Nic ULARU – University of South Carolina, College of Arts and Sciences Theatre and Dance
Matei VIȘNIEC - RFI - Franța
Irina AZEEVA - Institutul de Teatru de Stat din Yaroslav - Rusia
Boris VLATCHESLAV - Institutul de Teatru de Stat din Yaroslav - Rusia

Comitetul de referenți:

Prof. univ dr. Anca Maria RUSU
Prof. univ. dr. Emilian COȘERU
Cristina RUSIECKI – critic de teatru

Membri fondatori:

Prof. univ. dr. Natalia DĂNĂILĂ
Prof.univ. dr. Constantin PAIU
Prof. univ. dr. Ștefan OPREA
Conf. univ. dr. habil. Anca CIOBOTARU

Revista „Colocvii teatrale” este acreditată CNCS în categoria B

Editura „Artes”, Iași
2014
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: Corectura și conținutul textelor sunt asumate de autorii materialelor publicate.
Drepturile de autor au fost cedate revistei „Colocvii teatrale”.

**DESPRE ARTA SPECTACOLULUI - SUB
SEMNUl INTERFERENŢEI**

**ON PERFORMING ARTS – UNDER THE
SIGN OF INTERFERENCE**

COLOCVII TEATRALE

COLOCVII TEATRALE

STUDII

COLOCVII TEATRALE

Începuturile mișcării teatrale Off-Off-Broadway

Nic ULARU*

Rezumat: La sfârșitul anilor '50, cultura cafenelelor artistice în Greenwich Village, o parte boemă a Manhattan-ului în care se adunau artiști veniți la New York să-și încerce norocul, a cunoscut o dezvoltare fără precedent. Înființate de antreprenori - de obicei artiști ei înșiși - cu sau fără cunoștințe manageriale, cafenelele artistice au oferit la început locuri unde poezii mișcării beat ai perioadei, pictorii și muzicienii își puteau etala talentele unui public restrâns format, de obicei, tot din artiști.

Cuvinte cheie: café- theatre, Off-Off-Broadway, Joseph Cino.

Cafenelele începutului

Introduse timid, la început, ca parte a programelor artistice ale cafenelelor, micile spectacole de teatru / lectură includeau piese într-un act sau idei dramatice, în care erau folosiți actori obișnuiți ai cafenelelor sau studenți actori. Actorii nu erau plătiți pentru prestație, iar regia era minimalistă, datorită, pe de o parte, lipsei mijloacelor scenotehnice și a voluntariatului actorilor (care, dacă erau membrii ai uniunii, nu puteau decât „lectura” piesa cu textul în mână), dar și a scenelor propriu-zise (de fapt, suprafețe restrânse ale podelelor localurilor, eliberate de scaune). Cu toate aceste impedimente, atât publicul, cât și artiștii au fost foarte entuziaști, acceptând convenția deschisă a spectacolelor.

Evenimentele teatrale erau sporadice, iar „producțiile” conjuncturale erau prezentate cu precădere în cele câteva cafenele care includeau programe artistice, cum ar fi Take 3, Phase 2, Café Bizzare sau Café Manzini. Din păcate, atât aspectul de improvizație al spectacolelor teatrale produse în cafenele, cât și prezența sporadică a acestora în programele artistice, au fost

*Nic Ularu este profesor la Departamentul de Teatru și Dans de la Universitatea din South Carolina, în Statele Unite ale Americii. Este deținătorul premiului OBIE pentru merite deosebite în teatrul Off-Broadway din New York (2003) și al Premiului pentru Scenografie acordat de Uniunea Artiștilor Plastici din România (1992). Activează în Statele Unite ale Americii, în România și a montat inclusiv în Suedia, și în Irlanda de Nord.

COLOCVII TEATRALE

departe de a forma un public constant, sau de a se constitui într-o mișcare teatrală care să fie luată în seamă de criticii teatrali.

Serile artistice din cafenele erau ocupate cu precădere de poezii beat, mișcare care a atras foarte mulți turiști, în vara anului 1960, în diferitele locații de pe strada MacDougal. Acest sezon artistic marcat atât de recitalurile poezilor beat, cât și de câteva spectacole care parodiau musicalurile de tip Broadway și comediile de cabaret, a reprezentat un apogeu al comercialismului menit să atragă turiștii, fără însă să se remarce prin calitate artistică. Dincolo de stridențele și teribilismul manifestărilor de pe strada MacDougal, vara lui 1960 a reprezentat unul din primele semne ale unei mișcări artistice underground ce includea și elemente de teatru.

Problema cafenelelor artistice a început odată cu producerea spectacolelor de teatru. Spre deosebire de expozițiile de pictură, micile concerte sau prezentările de poezie, spectacolele de teatru au atras un număr mai mare de spectatori și, implicit, atenția pompierilor, a poliției și administrației orașului.

În vara anului 1960, Poliția New York-ului a amendat proprietarii de cafenele pentru organizarea de spectacole de divertisment fără a avea licențele necesare, iar Departamentul de Pompieri a emis ordine de închidere temporară a cafenelelor Take 3, Gaslight și Café Bizarre, care au încălcat în mod repetat reglementările de incendiu.

În ceea ce privește licențele pentru cafenelele artistice, acestea s-au situat pentru multă vreme într-o zonă incertă a regulamentelor, deoarece licențele se refereau strict la vânzarea băuturilor alcoolice în locuri publice. Cafenelele în care erau reprezentate piese de teatru nu au avut un statut juridic clar, iar existența lor a depins aproape două decenii de bunăvoința autorităților. Lipsa unui statut juridic clar al acestor localuri a dus, pe alocuri, la o adevărată hărțuire din partea autorităților, sesizate de multe ori de vecinii deranjați de zgomotul nocturn al localurilor, proprietarii cafenelelor fiind deseori somați să apară în justiție și să plătească amenzi pentru tulburarea liniștii publice.

Unul din exemplele de exces al autorităților în anii '60 a avut-o ca protagonistă pe Ellen Stewart, când micul spațiu închiriat de ea într-un subsol pentru a repeta și a produce mici spectacole de teatru a fost vizitat în câteva rânduri de poliție, Ellen fiind suspectată de prostituție (era o femeie de culoare care era „vizitată” de bărbați albi – lucru care a atras suspiciunea vecinilor într-o perioadă de apogeu al discriminării rasiale). Însă recordul absolut al hărțuirii administrative a fost atins de proprietarul cafenelei Gaslight, care a estimat că între 1960 și 1964 a avut șaptezeci și patru de procese, citații și audieri în instanță.

COLOCVII TEATRALE

În general, actorii care au jucat în aceste producții teatrale erau membri ai sindicatului Equity Actors, organizație care le interzicea să joace fără să fie plătiți, sub amenințarea excluderii. Drept urmare, multe din spectacolele începutului Off-Off-Broadway au fost spectacole „lectură” pentru că, atâta timp cât actorii țineau textul în mână, nu li se putea reproșa că „joacă”, deși, în mod evident, a existat o linie foarte fină între spectacolul lectură și spectacolul de teatru propriu-zis. În spectacolul lectură actorii nu se mișcau de pe scaune și nu au contactul direct cu spectatorii ca în spectacolele normale de teatru, evitând contactul vizual cu aceștia.

Cu toate frustrările impuse de stilul restrictiv de „lectură” a pieselor, acest tip de spectacol a dat posibilitatea noilor dramaturgi să-și poată prezenta piesele (în general de un act) public. A fost o modalitate care a încurajat forme noi de teatru, o dezinhibiție creativă și un mod de a prezenta public noi încercări necenzurate, dincolo de presiunea producțiilor establishmentului teatral comercial.

Concludentă pentru spiritul experimental al acestor lecturi este mărturia dramaturgului William M. Hoffman despre o piesă prezentată la Caffé Cino în 1965: „... Am fost cu siguranță experimental, cu adevărat experimental, în sensul că am încercat lucruri pentru a vedea dacă merg la public. Am scris prima mea piesă, *Goodnight, I Love You*, despre un bărbat gay care vorbea la telefon cu o persoană heterosexuală, o prietenă, și căreia îi explica, ca între fete, că el a rămas gravid cu prietenul lui. Publicul a fost dezgustat de piesă. Și, culmea, publicul era gay. Adică, cum am avut curajul să scriu așa ceva?”. (S.J. Bottoms)

Spectacolele de teatru din cafenele artistice la sfârșitul anilor '50 nu s-au bucurat de o atenție deosebită din partea criticii de teatru, datorită atât lipsei de constanță a reprezentațiilor acestora, cât și dispărării lor în diferite locații unde erau produse fie extrem de precar, fie absolut conjunctural (ceea ce în jargon era descris ca fiind *fly-by-night show*).

Criticul de teatru Michael Smith de la ziarul „Village Voice”, care a inițiat o coloană de comentariu intitulată *Café Theatre*, își amintește despre începuturile teatrului Off-Off-Broadway: „[teatrul Off-Off-Broadway, n.a.] A început cu o gamă foarte izolată de producții ici și colo; au fost două sau trei cafenele în Greenwich Villlage, care au produs din când în când câte o piesă. Nu a fost nici o mișcare. Dar, cu timpul, două locuri au început să facă spectacole constant, așa că am putut să scriu câte ceva în ziar”.

Datorită faptului că în vara anului 1960 au fost produse un număr suficient de spectacole montate în cafenele, cum ar fi Take 3 și Café Manzini, în septembrie 1960, „Village Voice” - ziarul comunității din Greenwich Village - a înființat o nouă rubrică adresată teatrului din cafenele, intitulată *Dramas Cafe*.

COLOCVII TEATRALE

În noiembrie 1960, Michael Smith și Jerry Tallmer (șeful lui Smith la „Village Voice”) au retitrat secțiunea respectivă „Off-Off-Broadway” (mai mult în glumă decât în semn de recunoaștere a unei noi forme de teatru în New York). Această rubrică din „Village Voice” a dat un nume acestui nou val de teatru de mici dimensiuni, care a căpătat cu timpul o viață proprie și a început să nu se limiteze doar la cafenele.

CAFÉ CINO



Intrarea de la Café Cino, 31 Cornelia street

Hărțuirea administrativă, reglementările pompierilor care îngreădeau accesul spectatorilor în spații impropii din punct de vedere al protecției împotriva incendiilor, vizitele poliției alertate de vecini iritați de zgomotul spectacolelor nocturne și, nu în ultimul rând, ploaia de amenzi și procese, au făcut ca o parte din cafenelele artistice ale sfârșitului anilor '50 să falimenteze, sau să înăbușe cu greu piept ostilităților administrative sau managementului precar al proprietarilor stabilimentelor respective.

În acest peisaj al boemei artistice din Greenwich Village, a apărut o nouă cafenea artistică - Caffé Cino, care avea să supraviețuiască timpurilor tulburi ale începutului Off-Off-Broadway datorită unui mod special de management, a suportului comunității gay și a personalității generoase a celui care a înființat-o, Joe Cino, un personaj excentric și flamboiant pentru unii, generos și pragmatic pentru alții. Joseph Cino, un artist neîmplinit el însuși,

COLOCVII TEATRALE

și-a pus propriile economii (patru sute de dolari) în închirierea unui spațiu comercial de pe strada Cornelia la nr. 31 și transformarea lui într-o cafenea destinată inițial ca un loc în care tineri artiști lipsiți de oportunitățile unor slujbe să-și poată arăta talentul.

Pentru Joe Cino și cei care l-au sprijinit în realizarea acestei idei, deschiderea unei cafenele reprezenta, în primul rând, un loc în care prieteni și artiști locali se puteau întâlni și comunica. Acest loc, frecventat la început de prietenii homosexuali ai lui Cino, a devenit, cu timpul, o platformă în care scriitori, regizori și actori – nu neapărat gay – au putut să se exprime liber, dincolo de restricțiile și taboo-rile impuse de teatrul profesionist. Faptul că atât majoritatea celor care frecventau cafeneaua, cât și personalul acesteia erau adepți ai unei orientări homosexuale blamate în epocă a creat o atmosferă de comunitate, a cărei conștiință de a fi diferit a fost transformată în libertate de creație.



Interior din Café Cino

Problemele financiare care au forțat falimentul altor cafenele artistice ce nu puteau plăti salariile angajaților au fost eludate de Joe Cino, care a găsit înțelegerea unui cerc apropiat de prieteni dispuși să lucreze pentru el fără salariu. Voluntariatul acestor artiști care au făcut posibilă supraviețuirea localului a fost inspirat de Joe Cino și exemplul lui personal. Departe de a profita de munca altora sau de câștigurile cafenelei, Cino lucra el însuși schimburi de noapte sau alte slujbe în timpul zilei, pentru a subvenționa cafeneaua și producțiile ei artistice. Voluntarii - chelneri, barmani, spălători

COLOCVII TEATRALE

de vase sau portari - și-au dedicat munca pentru a putea participa în noile piese de teatru produse în mod regulat la cafenea.

Această atmosferă de emulație organizatorică și artistică a făcut ca localul lui Cino să supraviețuiască suficient de mult timp pentru a-și stabili o reputație în lumea artistică din New York, atrăgând în timp actori, dramaturgi și regizori talentați, dornici să impună un suflu nou în teatru.



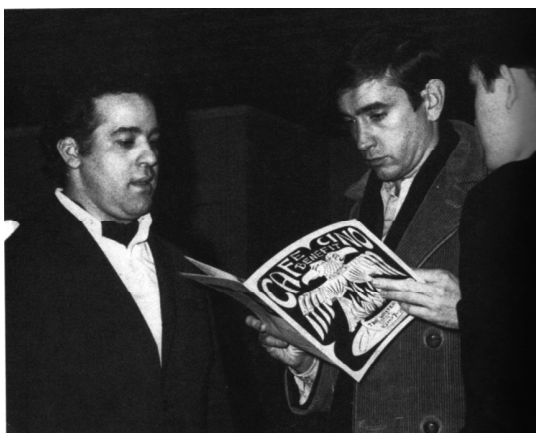
Joe Cino, ©Eugenia Louis (Kenneth Burgess collection)

Personalitatea lui Joseph Cino a fost determinantă pentru succesul cafenelei. The Piglet sau Porcino – adică „purcelușul”, așa cum îl alintau apropiații pe Joe Cino - făcea parte din prima generație de americani ai unei familii de imigranți sicilieni. Joe a studiat arta și a visat să devină dansator, dar cu timpul și-a pierdut speranța, fiind într-o continuă luptă cu greutatea corporală. Un foarte bun comunicator și întreprinzător, Cino a realizat că nu este neapărat necesar să produci tu însuși artă, ci să poți fi la fel de satisfăcut dacă oferi altora prilejul și locul în care să o producă. Spre deosebire de proprietarii altor cafenele, care nu au rezistat presiunii autorităților, amenzilor și proceselor, Cino a înțeles, ca un bun sicilian, că nimeni nu este

COLOCVII TEATRALE

incoruptibil și a știut să cumpere bunăvoința autorităților și să evite astfel toate bățiile de cap, procesele și obstacolele reglementărilor de care s-au lovit ceilalți proprietari de cafenele la sfârșitul anilor '50.

Initial, spațiul cafenelei a fost gândit ca un loc de expoziție pentru prietenii pictori ai lui Cino, pentru mici serate cu muzică sau pentru lecturi ale poezilor. Introducerea teatrului în programele artistice ale cafenelei a fost mai mult accidentală și s-a datorat unor conjuncturi care nu au ținut neapărat de un program sau de o viziune artistică bine stabilită. Cu siguranță producerea de spectacole de teatru într-un local mic și neadecvat nu a fost prima prioritate a lui Joe Cino când a închiriat spațiul.



Joe Cino și Edward Albee. ©James D. Gossage



Michael Smith și Joe Cino, 1965. © James D. Gossage

Steven J. Bottoms descrie astfel spațiul fizic al cafenelei Cino în cartea sa *Playing underground*: „...parterul unui magazin în paragină, un spațiu dreptunghiular lung de aproximativ patruzeci de metri în adâncime și doar paisprezece metri lățime. La partea din față, de fiecare parte a ușii, era câte o vitrină în care erau expuse un filtru de cafea decorativ și un șevalet cu un poster pentru publicitate. Interiorul principal al localului era umplut cu o colecție pestriță de mese și scaune provenite din diverse surse, în partea din spate a acestui spațiu mobilierul putea fi eliminat pentru a crea temporar zona *scenei*. Zona de bar, cu mașină de cafea și chiuvetă, se afla în partea din spate a camerei. Un perete despărțitor masca toaleta și o mică cameră privată ce putea fi folosită ca și cabină [pentru actori, n.a.]. De fiecare parte a intrării, în coridorul îngust ce ducea la această cameră, au fost plasate, mai târziu, o orgă de lumini și un magnetofon pentru sunet și efecte sonore”. Robert Patrick își aduce aminte de spațiu ca fiind „întunecat și mic și mirosind a cafea, praf și siropuri dulci”.

La început, când erau prezentate spectacole lectură, scena era o

COLOCVII TEATRALE

simplă suprafață a podelei, eliberată de scaune și mese. Mai târziu, când producțiile teatrale au început să se diversifice, mica scenă de aproximativ 3m / 3m și înaltă de 40 cm era o platformă din cutii de lemn (folosite la acea vreme pentru transportul sticlelor de lapte), acoperită cu bucăți de covor vechi și delimitată pe trei laturi de mese. Este amuzant faptul că abia în 1963 (după aproape doi ani de folosință a acestei scene / platforme improvizate) dramaturgul Landford Wilson, care a montat primul lui spectacol la Caffè Cino, a avut ideea să fixeze lăzile cu cuie între ele ca să oprească balansul lor și scârțâitul, care se pare că nu deranjaseră pe nimeni timp de doi ani.

Evident că decorul producțiilor teatrale într-un astfel de spațiu nu putea fi decât minimal, chiar dacă regizorii schimbau din când în când configurația scenei în raport cu spectatorii, plasând-o în centru sau în spatele unei cortine, ca în teatrul „serios”.

Redus doar la câteva elemente minime, vizualul scenic se baza pe un lighting design ceva mai sofisticat, care încerca să producă o atmosferă de spectacol prin efecte simple de lumină. Inventarul tehnic al teatrului a fost diversificat datorită abnegației unui angajat care se ocupa de lighting și care a furat o parte din echipamentul de iluminare de la teatrele comerciale cu care colabora. Este de menționat faptul că electricianul cafenelei (și amantul lui Joe Cino), riscând electrocutarea, a bransat sistemul de iluminare al cafenelei la un stâlp de iluminat stradal, deci, practic, teatrul a funcționat câțiva ani buni furând electricitatea.

Această atitudine atât a celor ce produceau spectacole, cât și a personalului neplătit de la Caffè Cino nu arăta decât pasiunea și devotamentul unor oameni împătimiți de teatru, care au conștientizat, în timp, că sunt creatorii unui alt tip de teatru, a cărui estetică a fost strâns legată de frugalitatea mijloacelor tehnice și a spațiului de joc.

Mulți dintre actorii care rămâneau fără slujbe la întoarcerea în New York după angajamentele pe care le aveau în timpul verii la diferitele teatre regionale sau la teatrele care produceau piese numai în timpul verii [summer stock, n.a.] au descoperit cafeneaua lui Cino ca pe un loc în care regulile, comercialismul și formalismul teatrului „profesionist” pot fi abandonate în favoarea unor creații libere, cu caracter experimental, fără teama de a fi supuse verdictelor constipate ale criticilor de teatru.

Experimentul spectacolelor de teatru prezentate la Caffè Cino s-a născut organic și spontan, nefiind deloc produsul unui gând estetic asumat, așa cum subliniază dramaturgul William M. Hoffman în memoriile sale: „Vedeți, noi nu eram acolo să dezvoltăm un nou tip de teatru. Noi n-am avut o filosofie anti-Broadway. S-aîntâmplat să ne adunăm într-un loc unde am putut să ne dezvoltăm arta, și am iubit locul ăsta, și a fost foarte plăcut să facem asta”.

Caffè Cino nu a fost primul stabiliment al mișcării Off-Off-Broadway

în anii '60 ai cărui scriitori au îmbrățișat un stil non-conformist și la limita taboo-urilor, total opus rigidității mainstream-ului teatral al epocii, dar a fost locul care a atras atenția publicației „Village Voice”, prin criticul Michael Smith, un obișnuit al cafenelei. Localul cu mica scenă improvizată, condus de Cino, a produs constant spectacole de teatru, începând cu 1961, ceea ce îl face pe apropiatul cafenelei și promotorul activităților acesteia în „Village Voice”, criticul Michael Smith, să descrie Caffé Cino ca fiind „*singura și adevărata cafenea teatrală care funcționează acum în New York City*” (Nick Orzel and Michael Smith, 1966).

În cei șapte ani de existență tumultoasă și anarhică, copilul rebel al începutului mișcării Off-Off-Broadway - Caffé Cino - a fost leagănul unui tip de creație teatrală neîngrădită și deschisă tuturor celor apropiați stabilimentului. Deschiderea totală de la Cino a avut, în același timp, ca latură negativă, un anumit tip de amatorism, care s-a făcut simțit mai ales în ultimii ani ai existenței cafenelei. Prin contrast cu alte locuri din Manhattan, unde se formaseră alte trupe de teatru Off-Off-Broadway, cu un public divers și cu o viziune mai coerentă a repertoriului, Caffé Cino a fost privită, în ultima parte a existenței, mai mult ca un club al homosexualilor în care se făcea și teatru, decât ca un teatru cu un program serios.

În timp ce Judson's Poets Theatre sau LaMama își luau mult mai în serios menirea, atrăgând tineri dramaturgi, actori și regizori care aspirau către profesionalism, sau în repertoriul de la Judson erau selectate piese ce corespundeau unei anumite estetici, tot personalul de la Cino scria teatru, cu mai mult sau mai puțin har. Când unul dintre portari a propus o piesă, Joe Cino l-a refuzat, nu din considerente literare, ci de teamă că-l va pierde ca portar; refuzul a fost, însă, în zadar, pentru că alți doi colaboratori artistici l-au ajutat, din spirit de frondă, pe portar să-și producă spectacolul.

În 1966, câteva dintre producțiile cafenelei au fost proaste, publicul s-a rărit considerabil, iar încasările diminuate au adăugat un plus de stress patronului cafenelei de pe strada Cornelia. Joe Cino recunoaște într-un moment de luciditate: „M-am gândit că ar trebui să fiu mai selectiv, dar îmi place să simt că suntem deschiși la orice... Uneori am lăsat oamenii să facă aici lucruri fără un motiv anume și munca lor a fost foarte specială la final.” (Nick Orzel and Michael Smith, 1966).

Un factor important al menținerii unui spirit de semi-amatorism și haos administrativ a fost dependența de amfetamine a lui Joe Cino, care devenise din ce în ce mai pronunțată în ultimii ani din viața lui și ai cafenelei. Se pare că venea la cafenea pe neașteptate și dispărea brusc, certându-se cu personalul și producând stări de tensiune din ce în ce mai greu de suportat de cei din jur, care asistau neputincioși la tulburările vădite de temperament ale patronului.

La început, drogurile îl făceau apt să depășească stress-ul și să

lucreze non stop două job-uri zilnice pentru a putea plăti cheltuielile localului; cu timpul, însă, dependența devastatoare l-a transformat pe Cino într-un „nebun fanatic”, așa cum l-a caracterizat Johnny Dodd, unul din foștii săi colaboratori (McDonough). Spre sfârșitul vieții, Joe Cino avea un comportament bizar, paranoic și manifesta gânduri sinucigașe.

Atmosfera de club gay în care uneori se consumau mai mult droguri decât se facea teatru s-a datorat și influenței exercitate de câțiva noi colaboratori, proveniți din anturajul lui Andy Warhol de la Art Factory.

Deși mijlocul anilor '60 au reprezentat începutul experimentării drogurilor de tot felul în cercurile artistice din New York, o parte din artiștii de la Cino au realizat, spre sfârșitul existenței cafenelei, excesul consumului de droguri, devierea comportamentală a actorilor și, de cele mai multe ori, lipsa de control din cadrul spectacolelor și au părăsit cafeneaua. Spre exemplu, Robert Patrick, unul din vechii colaboratori de la Cino, povestește cum la una din ultimele producții, înainte de moartea lui Joe Cino, toată distribuția spectacolului *Christmas Carol* a preparat și a consumat droguri în culise: „Toți am tras pe nas o ultimă doză și am parașutat pe scenă într-o parodie dementă a profesionalismului, [deși, n.a.] erau drogați, ținând continuu într-un show de forma unui ganglion, actorii au dat întotdeauna un spectacol bun”.

În această perioadă, alte stabilimente Off-Off-Broadway își dezvoltaseră deja un program coerent care le-a atras respectul unui public diversificat. Deși unul din ultimele spectacole de la Cino, *Boys at Sea*, a avut succes artistic și financiar, caracterul de improvizație și un anume grad de amatorism persistent în realizarea producțiilor, combinat cu presiunile accentuate ale autorităților orașului în ceea ce privea licența, au făcut destul de dificilă activitatea cafenelei și a patronului ei în ultimii ani de existență.

Managementul eficient la înființarea cafenelei s-a dovedit a fi „romantic” și total inadecvat la realitățile de supraviețuire prin grant-uri, practică de celelalte companii teatrale din Mișcarea Off-Off-Broadway la jumătatea anilor '60. Suprasolicitarea fizică și psihică a lui Joe Cino, forțat să lucreze non-stop pentru funcționarea cafenelei, și-a arătat curând rezultatele. Cino a încercat din răspuțeri menținerea pe linie de plutire a finanțelor localului, cu prețul unei munci extenuante. Agravarea dependenței lui de droguri, degradarea fizică și psihică rapidă și o tragedie personală (amantul lui a murit electrocutat la o fabrică din New Jersey) l-au făcut să se sinucidă.

În zorii dimineții de 30 martie 1967, Joe Cino s-a dus la cafeneaua pustie, și-a focalizat lumina și, în acorduri de muzică de operă, a încercat să se sinucidă pe scena cafenelei. A fost găsit înconjurat de numeroase cuțite cu care și-a tăiat venele și a încercat să-și facă hara-kiri. A fost dus la spital, unde a murit după trei zile, în ciuda transfuziilor masive de sânge provenit de la oameni de teatru din toate ramurile mișcării Off-Off-Broadway.

În 2009 am întrebat-o pe Ellen Stewart despre personalitatea lui Joe Cino și despre moartea lui, despre care auzisem mai multe legende. Mi-a răspuns simplu: „Joe era un italian nebun și vesel. Era un om foarte bun, generos și muncitor. În ultimul timp abuza de droguri și devenise cam coocoo, iar moartea lui Jon [Jon Torrey a fost amantul și lighting designerul de la Caffé Cino, n.a.] i-a accentuat depresia și l-a făcut să se drogheze și mai mult. Noi toți am încercat să-l salvăm, am donat sânge și eu am organizat câțiva din zecile de prieteni ca să îl veghem pe rând cât timp era în spital. Deși doctorii ne-au spus că o să supraviețuiască, a murit a treia zi. La memorialul lui de la Judson [Judson Church, n.a.], locul a fost plin de oameni din toată mișcarea teatrală [Off-Off-Broadway, n.a.]. Odată cu el a murit și ceva din noi toți, atunci”.

După moartea lui Joe Cino, cafeneaua este preluată managerial de actorul Charles Stanley și redeschisă în mai 1967. Din păcate, sub conducerea lui Stanley, un homosexual flamboaiant, faima de stabiliment gay a Caffé Cino s-a accentuat, îndepărtând publicul obișnuit.

A avut loc o scădere îngrijorătoare a spectatorilor și, ca urmare, a fost hotărâtă înlocuirea lui Stanley cu Michael Smith (criticul de la „Village Voice”), care a încercat, în vara anului 1968, o igienizare la modul practic a spațiului, înlăturând tapetul și colajele din ziare pline de gândaci și vopsind pereții în alb, lucru care nu a fost pe placul obișnuiților localului, care au considerat că noul manager a distrus charm-ul cafenelei.

Mai mult decât atât, odată cu dispariția lui Joe Cino, care a reușit în timpul vieții să rezolve prin căi oculte problemele cu autoritățile și să se țină departe de amenzi și procese (era bănuțat că ar fi avut relații cu Mafia din New York datorită originii sale siciliene), a dispărut și protecția împotriva presiunilor. În 1968, imediat după redeschiderea și curățirea localului, noul manager (nimeni altul decât însuși criticul de la „Village Voice”, Michael Smith) a fost obligat de autorități să obțină o licență de cabaret pentru a putea funcționa în continuare. Fără această licență, localul era obligat să plătească o amendă substanțială de 250 de dolari pentru fiecare zi de reprezentare. După o ultimă producție care a fost prezentată două săptămâni, Michael Smith a fost nevoit să închidă cafeneaua.

În cei opt ani tumultuoși, Caffé Cino a reușit performanța să aducă împreună artiști care au continuat până în zilele noastre spiritul liber de creație, în care rolul directorului s-a coagulat treptat dintr-un proces de creație comun, propriu teatrului Off-Off-Broadway încă de la început. În ciuda scenotehnicii precare, a bugetelor minuscule și a presiunii autorităților, începând din 1960, până în 1968, Caffé Cino a devenit un loc pentru experiment teatral unde artiști celebri de azi și-au început activitatea. De la dramaturgul Landford Wilson și celebrul Robert Wilson, la grupul rock New

COLOCVII TEATRALE

York Dolls, o întreagă pleiadă de dramaturgi, regizori, actori, performeri și scenografi au creat și au făcut parte dintr-o familie artistică a cărei singură determinare a fost să creeze un alt tip de teatru, eliberat de comercialism și convențional. Paleta de piese prezentate la Cino a fost extrem de largă, incluzând creații ale lui Tennessee Williams, Francesco Arabal, Landford Willson, ș.a. Despre spectacolele prezentate la Caffè Cino, dramaturgii, actorii și regizorii care au lucrat acolo la începuturile Off-Off Broadway-ului, într-un alt articol.



Charles Stanley. ©Photo by James D. Gossage

Creația colectivă (*Teatrul devised*). Interferențe și interdisciplinaritate

Olivia GRECEA*

Rezumat: Articolul nostru propune o analiză a relației dintre creația colectivă, asimilată conceptului de teatru *devised* începând cu anii '90, și performance. Considerat un tip de teatru care privilegiază interdisciplinaritatea și creativitatea, teatrul *devised* este o sursă de inovație teatrală. De la Living Theatre la colective de creație contemporane, cum ar fi Forced Entertainment sau Rimini Protokoll, teatrul *devised* inserează elemente eclectice, non-teatrale, paradoxale în dramaturgia spectacolului de teatru, relativizând noțiunea de teatralitate prin intersecțiile formale cu *performance art*. Creația colectivă se află la baza unor spectacole de referință, și este relevantă pentru contextualizarea creației contemporane. În ultimele decenii putem observa un reviriment al creației colective în teatrul european și cel american, în special în cadrul teatrului neinstituționalizat. Procesul de creație *devised* necesită o mare investiție de timp și energie, corelată de multe ori cu incertitudini financiare, dar rămâne o formă generatoare de inovație și interdisciplinaritate.

Cuvinte-cheie: teatru *devised*; creație colectivă; interdisciplinaritate; performance

În anii '60-'70 au început să se dezvolte companii teatrale interesate de alternativa la teatrul *mainstream*. Caracterizate inițial prin abordarea textelor dramatice contemporane sau prin interesul pentru experiment, aceste companii au dezvoltat ulterior un proces de lucru colectiv, renunțând la suportul unui text preexistent. Living Theatre, compania-etalon a creației colective, de notorietate internațională, a ajuns la acest proces de lucru grație unei filosofii de viață egalitariste și democratice aplicată contextului artistic. Pentru Living Theatre, obiectivul spectacolului de teatru este concilierea dintre artă și viață, facilitarea comunicării dintre cele două spații simbolice ale creației și vieții. *Ars poetica* companiei subliniază interdependența dintre teatru și viața cotidiană. Pentru Julian Beck, unul dintre cei doi fondatori Living Theatre, misiunea teatrului este interogarea raporturilor interumane și

* Doctorand, Facultatea de Teatru și Televiziune, Universitatea Babeș-Bolyai, Cluj-Napoca

ale relațiilor distructive, deconstruirea premiselor negative ale raporturilor de forță și întrepătrunderea dintre teatru și stradă, ca spațiu al cotidianului¹.

Implicarea fondatorilor Beck și Malina în mișcarea pacifistă a anilor '60 i-a inspirat să facă, în plan artistic, tranziția de la abordarea textelor poetice și a noii dramaturgii ca bază a spectacolelor Living Theatre la texte cu tematici sociale și politice. *The Connection* și *The Brig* sunt spectacole de vârf ale companiei, care, deși nu sunt produse printr-un proces colectiv de creație, propun un proces de lucru atipic.

Astfel, pentru *The Connection*, un spectacol care tratează tema dependenței de droguri, spațiul sonor este asigurat de o trupă jazz prezentă pe scenă pe tot parcursul reprezentației. Muzicienii reprezintă o soluție scenică insolită la momentul respectiv: pe de o parte, prin structura improvizțională a muzicii jazz transpun în plan sonor delirul, sevrăjul, angoasa dependentului de droguri în căutarea dozei, iar pe de altă parte creează un raport ambiguu între spectacol și public. Elementul cotidian al muzicii jazz, asociată cu divertismentul cluburilor de noapte, derutează publicul, pentru care spectacolul de teatru presupune distanțare, ficțiune. Același efect îl are interacțiunea actorilor cu publicul: înainte de începerea spectacolului, în foaier unul dintre actori, deja costumat, cu aspectul unui *homeless*, cere bani celor care așteaptă să intre la spectacol. Deruta publicului crește atunci când în spectacol apare acest personaj. Publicul are impresia că spectacolul este întrerupt, că s-a produs un eveniment neașteptat, astfel încât devine neclar de unde începe și unde se termină ficțiunea sau accidentul. Sensul acestor decizii artistice ține de intenția de a realiza contopirea dintre public și spectacol.²

Pentru *The Brig*, spectacol pe tema tratamentului dur aplicat militarilor americani, Living Theatre a impus un regim special de repetiții, simulând condițiile severe ale antrenamentului militarilor: Judith Malina, regizorul majorității spectacolelor Living Theatre din prima fază de creație, premergătoare creației colective, a elaborat un regulament strict, care prelungea la nivelul atmosferei de lucru tema opresiunii și a abrutizării:

¹ "Our mission / To call into question / who we are to each other in the social environment of the theater, / to undo the knots / that lead to misery, / to spread ourselves / across the public's table / like platters at a banquet, / to set ourselves in motion / like a vortex that pulls the / spectator into action, / to fire the body's secret engines, / to pass through the prism / and come out a rainbow, / to insist that what happens in the jails matters, / to cry "Not in my name!" / at the hour of execution, / to move from the theater to the street and from the street to the / theater. / This is what The Living Theatre does today. / It is what it has always done.", <http://www.livingtheatre.org/about/ourmission>

² "Pour que le spectateur sente, il faut que son être physique – car la souffrance physique laisse l'homme authentiquement désarmé, à la différence de la souffrance psychique – soit atteint.", Biner, Pierre, *Le Living Theatre: Histoire sans légende*, Paris, Éditions La Cité, 1968, p. 46

printre alte prerogative, punctualitatea era absolut necesară, comunicarea în afara scenei era limitată la minimum, iar abaterile de la regulament erau sancționate. Repetițiile la *The Brig* au constituit un experiment incomod pentru toți cei implicați, dus până la capăt pentru că a fost considerat necesar pentru proiect și pentru dinamizarea relațiilor de lucru din cadrul companiei. Componenta experiențială inedită a procesului de lucru avea rolul nu de a construi credibilitate (înțeleasă ca interpretare receptată de public drept validă, legitimă), ci autenticitate.³

În cazul Living Theatre, interdisciplinaritatea este rezultatul unui *credo* artistic care dublează filosofia de viață, *credo* urmărit plenar, și care se manifestă prin formule teatrale revoluționare în anii '60 și '70. Interferenței dintre artă și viață, principiu fundamental al creației Living Theatre, îi corespunde idealul creației colective, ridicat la nivel de utopie. Materializată prin spectacole ca *Frankenstein* sau *Paradise Now*, creația colectivă este o abordare întâmpinată cu rezistență de distribuție, pentru că presupune o investiție de energie și timp superioară celei necesare pentru repetițiile unui spectacol textocentrist. Când Julian Beck și Judith Malina le propun actorilor companiei să lucreze colectiv, răspunsul lor inițial este descurajant: ei își doresc doar să joace cât mai mult și, dacă este posibil, să fie plătiți săptămânal. Pentru *Paradise Now*, procesul de lucru a fost dificil și lung, Living Theatre plecând de la un *brainstorming* despre definiția paradisului pentru fiecare dintre membrii companiei. Pe baza elementelor identificate de ei ca fiind definitorii pentru paradis, s-a încercat elaborarea unui concept comun. Această etapă inițială a presupus sute de ore de discuții, cu scopul de a reprezenta echidistant viziunea fiecărui membru Living Theatre. Spectacolul *Paradise Now* a fost bazat pe un scenariu original al companiei, o succesiune de scene verbale sau de mișcare în care era explorat conceptul de paradis și principiile considerate fundamentale ale acestuia: pacifismul, comunicarea, iubirea, comunitatea. Inspirat formal de elemente de spectacol orientale, cum ar fi mantrele, improvizațiile corale, exercițiile de respirație, spectacolul se situează într-o zonă liminară a teatralității, apropiindu-se de performativitatea din *performance art*. Putem mai degrabă vorbi despre performeri decât despre actori în acest caz, deoarece raportarea actorilor la spectacol este radical diferită de raportarea la un rol interpretat.

Construit din materialul generat de companie, *Paradise Now* este simultan un manifest politic, poetic și formal, un reper al experimentelor teatrale din secolul XX care anticipează "efectul real"⁴ al spectacolului

³ "Judith ne veut pas transposer. Elle veut que la compagnie éproue réellement.", idem, p. 66

⁴ "pas d' "effet de réel" ", comme peut produire le cinéma, mais un "effet réel" ", Danan, Joseph, *Entre théâtre et performance : La question du texte*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2013, p. 19

recent și contemporan. Contextul efervescent al anilor '60, în care avangardele artistice explodează și genul *performance art* câștigă vizibilitate influențează creația teatrală. În cazul Living Theatre, interferența dintre spectacol și *performance art* este evidentă în cazul creațiilor colective: interesul pentru autenticitate, pentru a fi pe scenă (pus în opoziție cu a interpreta) este tradus de un proces de lucru care pleacă de la materialul uman existent, și care nu poate fi altfel decât total asumat.

Free Theatre, un concept participativ al Living Theatre, experimentat cu mai multe ocazii, a întâmpinat probleme de receptare. Practic, *Free Theatre* propunea un cadru în care atât performerii, cât și publicul putea performa spontan, intervenind în improvizația în curs sau propunând un nou context performativ, un cadru care elimina dihotomia activ-pasiv asociată de obicei cu publicul de teatru, fără a oferi însă o bază dramatică sau o structură predefinită. Reacția publicului a oscilat între entuziasă și rezervată, iar unul dintre evenimentele *Free Theatre*, organizat în Italia, la invitația revistei teatrale Scipario, a fost considerat dezamăgitor pentru că trupa nu interpreta, nu juca.

Astfel, contradicția dintre filosofia Living Theatre care a inspirat *Free Theatre* sau creația colectivă și receptarea uneori duplicitară a spectacolelor lor ține de neadecvarea la ceea ce era considerată teatralitate: interpretarea de rol, instalarea într-o convenție bine definită, în care rolurile publicului și al actorilor era clar delimitate. Mixarea vieții și a teatrului, filosofie promovată de asemenea de mișcarea Fluxus a anilor '60, este o idee corelată cu mișcarea hippie și cu mișcările civice ale aceleiași perioade, care revendicau arta ca spațiu al acțiunii, al intervenției active în viața spectatorilor. Practicile artistice diverse asociate cu Fluxus au creat contextul unei discuții despre limitele artei și au dus la folosirea termenului de intermedialitate pentru a caracteriza raportul dintre medii artistice diferite în interiorul unei lucrări de artă. Pentru mișcarea Fluxus, intermedia însemna cercetarea dialogului dintre medii diferite, a suprapunerii și a contaminării dintre ele. În mod similar, teatrul de avangardă al anilor '60 și '70, al cărui exponent este Living Theatre, este interesat nu atât de preluarea unor elemente non-teatrale și de incorporarea lor într-un spectacol de teatru, permeabil și sincretic prin definiție, ci de explorarea limitelor teatralității. Creația colectivă și experimentele tip *Free Theatre* (care se apropie de *performance art* și *happening*) reprezintă tranziția dinspre spectacolul de teatru de artă, închis de cel de-al patrulea perete, spre spectacolul proteiform al sfârșitului de secol XX. Exemplele pe care le discutăm în continuare continuă demersul Living Theatre și redesenează spectacolul de teatru contemporan folosind instrumentele *devised*.

Compania Forced Entertainment a optat pentru procesul *devised* din momentul înființării, în 1984. Formată din foști colegi de facultate, compania

britanică a plecat din start de la ideea creațiilor originale, colective, fundamentate pe interese comune și întrebări comune. Procesul de lucru s-a dezvoltat treptat, haotic și organic, din improvizații colective și metodologii create *ad hoc*. Descries de companie ca un laborator de creație care folosește ca procedee discuția, improvizația, scrierea, procesul de lucru este specific unui grup de artiști care au lucrat împreună timp de peste 30 de ani.⁵ Noțiunile de prezență și timp, fundamentale în performance, pot fi folosite pentru a descrie modul de organizare și creația Forced Entertainment.

Peggy Phelan relaționează tipul de teatru practicat de companie cu specificitățile *performance art*: “Performance employs the concept and experience of the live event as a way to rehearse our obligations to the scenes we witness in realms usually labeled the representational or the mediated. [...] Forced Entertainment suggests that performance might be an arena in which to investigate a new political ethics in the dying days of this century.”⁶ Prezența performerului primește o valoare politică prin rezistența la mediat sau reprezentat, și prelungește în raport cu spectatorul opoziția dintre “acting” (a juca, a interpreta) și “performing” (a performa).

Spectacolul *Cât de minunat* al companiei, prezentat în România în 2011, în cadrul festivalului FDR organizat de Teatrul Național Timișoara, a fost descris ca fiind o creație situată la granița dintre teatru, dans și stand up comedy. Fără a miza pe narativitate, roluri sau conflict dramatic, spectacolul propune o succesiune de momente de dans pe muzică pop japoneză și monoloagele confesive ale performerilor. Adresându-se direct publicului, performerii folosesc întrebări retorice pentru a fluidiza granița dintre realitate și ficțiune. Biografia personală a performerilor, despre care publicul nu știe în ce măsură e ficționalizată sau prezentată ca atare în spectacol, și biografiile spectatorilor, la care se face trimitere prin întrebările directe adresate publicului, sunt în egală măsură materialul generator de relație și prezență scenică. Considerat de Cristina Modreanu un exercițiu de participare, în care a fi spectator implică participarea la spectacol, *Cât de minunat* nu este un spectacol interactiv sau imersiv. Participarea publicului are, în viziunea Forced Entertainment, o conotație specială, ce nu ține de participarea / modificarea dramaturgiei spectacolului în funcție de intervenții ale publicului, sau de crearea unor inserții dramaturgice în care publicul are un spațiu – fie și el extrem de limitat – de manifestare.

Dispozitivul teatral non-dramatic specific spectacolelor companiei, apropiat mai degrabă de performance decât de teatrul dramatic, explică

⁵ <http://www.forcedentertainment.com/about/how-we-work/>

⁶ Etchells, Tim, *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment*, Taylor & Francis, 2003, p. 10

valența politică a creației ei, prin prisma raportului spectacolului cu spectatorul pe care îl propune: “Forced Entertainment’s primary interest lies in how individual readers suture this new information into ongoing narratives of their own affective and empirically specific histories.”⁷ Compania urmărește efortul individual al spectatorului de a-și reconfigura structurile afective, empirice, pe baza experienței oferită de spectacol. Obiectivul spectacolului de teatru este, pentru Forced Entertainment, crearea unui interstițiu care să fie ulterior umplut de spectator cu propriile senzații și experiențe:

“Richard: Do you think the work is optimistic?

Terry: Yes.

Richard: Even when it’s bleak?

Terry: Yes.

Richard: Why do you think that?

Terry: It opens a space which people fill.”⁸

O altă trăsătură majoră a creațiilor Forced Entertainment este interesul pentru duranță. Spectacolele duraționale sunt concepute ca dispozitive deschise, în timpul cărora publicul poate intra sau ieși în orice moment. Similar *performance*-urilor antologice din a doua jumătate a secolului XX, este testată rezistența, capacitatea de duranță a publicului și a performerilor. *The Artist is Present*, *performance*-ul durabil al Marinei Abramovic la MoMA, se înscrie într-o aceeași cercetare a liminalului și a prezenței. Artistul se află la granița dintre performer și interpret în spectacolele Forced Entertainment, pentru că glisează între personaj și autobiografic, între ficțiune și realitatea corporală, fizică, a epuizării. Din aceste motive, încadrarea spectacolelor Forced Entertainment în sfera teatrului este controversată. Peggy Phelan observă însă cum noțiunea de teatralitate impregnează nu doar spectacolele Forced Entertainment, ci și discursul teoretic construit în jurul companiei de Tim Etchells, membru fondator, regizor și teoretician.⁹ Aflate la intersecția dintre teatru și *performance*, spectacolele Forced Entertainment au dezvoltat o abordare proprie a teatralității și a raportului dintre performer și public.

Rimini Protokoll este un colectiv format la rândul său de tineri absolvenți (ai Institut für Angewandte Theaterwissenschaften din Giessen, Germania), care au decis să lucreze împreună după terminarea studiilor. Din 2002 lucrează ca autori și regizori sub titulatura Rimini Protokoll, iar la baza

⁷ idem, p. 12

⁸ idem, p. 45

⁹ “Theatre and theatricality haunt both Etchells’s writing about Forced Entertainment and the devised theatre· pieces themselves.”⁹, Gorman, Sarah, *Chronicles of the Indeterminate. Ordering chaos in the retrospective of Forced Entertainment*, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 10(1), 2005, p. 85

cercetării lor teatrale se află dorința de a dezvolta instrumente teatrale pentru a stimula perspective inedite asupra realității.¹⁰ Abordarea Rimini Protokoll este radical: grupul consideră că teatrul include experimente de receptare, cum ar fi proiectul *Hauptversammlung*¹¹, prin care colectivul a invitat 200 de participanți la întâlnirea anuală a acționarilor companiei Daimler Benz.

Distribuțiile Rimini Protokoll nu sunt formate din actori sau profesioniști ai artelor spectacolului, ci din experți în diferite domenii, care nu interpretează un rol propriu-zis, ci apar ca ei înșiși într-un context performativ și își prezintă cunoștințele despre subiectul tratat în spectacol. Membrii colectivului caută, pentru fiecare proiect, acele personalități interesate de subiectul spectacolului. De exemplu, pentru spectacolul *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band*, inspirat de lucrarea lui Karl Marx, au fost cooptați un angajat al unui *call center*, un statistician și istoric, un istoric și cineast, un *business consultant* și cadru didactic specializat în China și Asia, o traducătoare, un electrician (fost jucător de jocuri de noroc) ș.a.m.d. Rezultatul este la antipodul spectacolului de teatru teatral, dramatic: *Karl Marx: Das Kapital, Erster Band* a fost criticat (nu în spațiul german, unde a fost multipremiat) tocmai prin prisma non-teatralității. Conceput ca succesiune de intervenții orale ale specialiștilor, care ocazional intră în dialog, spectacolul ia forma unei dezbateri fără pretenții de a fi exhaustivă.

Un alt concept Rimini Protokoll, dezvoltat în mai multe spații, este spectacolul participativ *100% City*. Construit pe baza statisticilor, spectacolul aduce pe scenă non-profesioniști care reconstituie structura demografică a orașului pentru care este conceput. Prin antropomorfizarea statisticilor, colectivul pune bazele unei discuții despre comunitate, diversitate, etic și politic. Cetățenii-performerii își descriu experiența ca locuitor al orașului respectiv, atingând teme cum ar fi echidistanța, reprezentarea, apartenența, discriminarea, vizibilitatea. Discuția propusă de spectacol nu rămâne însă la nivel expozitiv, ci implică activ publicul, prin crearea de momente interactive. Astfel, publicul poate răspunde la întrebări adresate de performerii sau poate la rândul lui interveni în discuție. Inserțiile interactive susțin conceptul spectacolului, anume demistificarea, umanizarea statisticilor, și creează un spațiu transfiecțional, transspectacular, al dezbaterii și cunoașterii comunitare.

100%City este nu doar spectacol, este o experiență care, la rândul ei, renegociază limitele teatralității. Pariscopes scrie despre *100% Paris*¹² (în funcție de orașul pentru care este adaptat, spectacolul preia numele acestuia)

¹⁰ “the continuous development of the tools of the theater to allow for unusual perspectives on our reality.”, <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/about.html>

¹¹ întâlnirea acționarilor unei companii (n.a.)

¹² http://www.rimini-protokoll.de/website/en/article_6419.html

că provocarea este aceea de a pune în scenă o materie antiteatrală, de a umaniza cifrele, ceea ce duce la resemantizarea dispozitivului scenic, care devine tablă, diagramă, tribună, ring de dans. Progresia simbolică dinspre reprezentare a statisticii spre spațiu al comuniunii, al celebrării conține esența proiectului și dimensiunea lui experiențială, care îl apropie de *performance art*. Mai mult decât reprezentare (înțeală în acest caz în ambele sensuri, de interpretare dramatică, pe de o parte, și de reproducere a unei statistici, pe de altă parte), proiectul *100% City* își propune și reușește să creeze un context al apropiării, să medieze relații interumane de multe ori puțin probabile în dinamica urbană contemporană și să lanseze piste de meditație pentru locuitorii spațiului urban respectiv.

Dacă în practica Forced Entertainment este exploatat binomul realitate – ficțiune și limitele dintre aceste două categorii, în cazul Rimini Protokoll se trece direct în real, iar “efectul real” asociat performerului contemporan este radicalizat. Interferențele dintre creația colectivă și performance sunt flagrante, începând cu experimentele Living Theatre (de la evenimentul liminar *Free Theatre*, aflat la granița dintre teatru, performance și happening, la creația colectivă *Paradise Now*) și continuând în contemporaneitate, în creația colectivelor artistice care dezvoltă metodologii de lucru adaptate intereselor și viziunii despre spectacol specifice.

Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului „Cultura română și modele cultural europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077.

Bibliografie

- Biner, Pierre, *Le Living Theatre: Histoire sans légende*, Paris, Éditions La Cité, 1968
- Danan, Joseph, *Entre théâtre et performance : La question du texte*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2013
- Etchells, Tim, *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment*, Taylor & Francis, 2003
- Gorman, Sarah, *Chronicles of the Indeterminate. Ordering chaos in the retrospective of Forced Entertainment*, *Performance Research: A Journal of the Performing Arts*, 10(1), 2005

Arta actorului sub semnul interferenței cu teatrul de animație

Anca CIOFU*

Rezumat: Se vorbește în teatru (în general) și în teatrul de animație (în special), de multă vreme deja, din ce în ce mai des, despre *sincretism*, *interferență*, *simbioză a artelor*, *spectacol total*. Acest fapt nu face decât să reflecte evoluția artei spectacolului începând cu a doua jumătate a secolului trecut. După ce mult timp accentul s-a pus în transmiterea mesajului dramatic mai ales pe cuvânt, pe text rostit, se merge acum către o regăsire a teatralității prin aflarea celor mai inedite căi de exprimare scenică, prin preluarea din diferite arte, chiar domenii de activitate (dacă ne gândim la tehnologii digitale și altele asemenea) a ceea ce îi este de folos teatrului din punct de vedere estetic. În aceste condiții, attribute precum multilateralitate, complexitate artistică, nu pot lipsi din arsenalul celui care se pregătește să devină slujitor al scenei dramatice.

Cuvinte cheie: arta actorului, actor total, teatru de animație, sincretism, interferență.

Se vorbește în teatru (în general) și în teatrul de animație (în special), de multă vreme deja, din ce în ce mai des, despre *sincretism*, *interferență*, *simbioză a artelor*, *spectacol total*, *actor total*. Acest fapt nu face decât să reflecte evoluția artei spectacolului începând cu a doua jumătate a secolului trecut. După ce mult timp accentul s-a pus în transmiterea mesajului dramatic mai ales pe cuvânt, pe text rostit, se merge acum către o regăsire a teatralității prin aflarea celor mai inedite căi de exprimare scenică, prin preluarea din diferite arte, chiar domenii de activitate (dacă ne gândim la tehnologii digitale și altele asemenea) a ceea ce îi este de folos teatrului din punct de vedere estetic. De altfel, fenomenul este în deplină rezonanță cu tendințele actuale ale unor arte precum pictura, muzica, dansul. După ce vreme îndelungată, acestea au fost preocupate de demarcarea clară a propriilor granițe, de constituirea unui limbaj autonom, care să le individualizeze bine unele de altele, ele înclină acum să-și împrumute și să-și fuzioneze mijloacele, să le contopească într-un tot unitar expresiv. Faptul că teatrul nu face excepție de la această „tentativă a sincretismului”, a *interferenței*, o demonstrează și apariția formulelor de sinteză cunoscute sub denumirea de teatru-dans, teatru-gest, teatru-ambiental, teatru-imagine

*Lector universitar doctor la Facultatea de Teatru, Universitatea „George Enescu” din Iași.

ș.a.m.d.¹. Se poate constata chiar o întoarcere la originile reprezentațiilor scenice, când interpreții încercau să transmită mesajul avut în vedere apelând la toate modalitățile pe care le aveau la îndemână, stimulând percepția spectatorului pe toate canalele. Mostre ale unor astfel de manifestări „totale” le găsim și astăzi în actele ritualice din societățile primitive. De pildă, ceremonialul practicat de șaman îmbină dansul, incantații de tot felul, purtatul sau animarea măștii, a costumului, a unor obiecte magice cu muzica produsă de cele mai bizare instrumente. Toate acestea, împreună cu credința și transpunerea totală a membrilor comunității, au efect puternic asupra celor ce asistă.

Revenind la societatea așa-zicând civilizată, în condițiile descrise, atribute precum multilateralitate, complexitate artistică, actor total nu pot lipsi din arsenalul celui care se pregătește să devină slujitor al scenei dramatice. Actorului i se cere în zilele acestea nu doar să interpreteze, să rostească inteligent și expresiv un text, să dispună de anumite calități, înnăscute sau dobândite, specifice pentru profesia sa. El trebuie să fie totodată un om cult, preocupat și cu simț pentru artele ritmice, cu glas cultivat, un bun mim, pantomim, cu dexterități acrobatice. I se cere cultură și simț pentru artele plastice, pentru că până la urmă trupul lui rămâne o *hieroglifă*, un semn plastic, lucru atât de evident în montări actuale, cu accent pe latura vizuală, în care interpretul este folosit ca parte dintr-un decor viu. Aproape asemenea regizorului, actorul trebuie să vadă reprezentația în ansamblul ei, să-și gândească rolul în contextul și în *stilul* întregului spectacol. Deasemenenea, lui i se cere să știe să poarte, chiar să anime o mască, un costum, inventivitate în folosirea obiectelor de pe scenă.

Ajungem astfel la virtuțile artei de animație și la felul în care pot ele propulsa interpretul spre statutul de actor total. Regizori și teoreticieni importanți, „vizionari” ai scenei dramatice (Maurice Maeterlink, Gordon Craig, Alfred Jarry etc.) au început, încă de la sfârșitul secolului al XIX-lea să fie interesați de arta teatrului de animație. Ca și alți specialiști ai genului (printre care și Ion Sava la noi), Gordon Craig gândea că reprezentarea unui personaj printr-o ființă vie pe scenă este constrânsă de anumite limite și de aceea „Masca este singurul intermediar prin care vom putea reda fidel expresia sufletului prin aceea a trăsăturilor”². Altfel spus, el sesiza și taxa faptul că, folosind ca instrument de expresie propriul corp, propriile gesturi, glasul său nemodificat, actorul nu ar putea să redea *esența*, „expresia fundamentală” (cum o numește Ion Sava) a însușirilor fizice și de caracter

¹ Vezi Oltița Cîntec, *Estetica impurului: sincretismul în arta spectacolului teatral postbelic*, prefață de Ludmila Patlanjoglu, Iași, Princeps Edit, 2005, pp. 9-14.

² Michaela Tonitza-Iordache, George Banu, *Artă teatrului*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, traducere de Delia Voicu, București, Editura Nemira, 2004, p. 237.

ale personajului interpretat. Credem că, din acest punct de vedere, teatrul de animație presupune *un proces de creație total*, pentru că pornește de la făurirea efectivă a personajelor, care, atunci când sunt bine realizate, traduc sub aspect plastic caracteristica de bază a eroilor. Fără a îmbrățișa întru totul teoria lui Gordon Craig, care propune înlocuirea actorului cu o supramarionetă, remarcăm că el a reușit să surprindă cu acuratețe (una dintre) posibilitățile artei păpușărești.

Această „situație fundamentală”, de a se exprima printr-un obiect, o mască, o păpușă sau o marionetă face deosebirea între arta actorului și cea a păpușarului. Încercând să aplice în teatrul de animație principiile stanislavskiene, celebrul animator rus Serghei Obrazțov ajunge la concluzia că: „Dacă formula lui Stanislavski «eu într-o situație complicată» este un sfat bun pentru un actor, aceasta trebuie pusă la persoana a treia pentru actorul din teatrul de păpuși: «el într-o situație complicată». [...] Ce se schimbă în psihologia actorului dacă în locul cuvântului «eu» se folosește cuvântul «el»? Multe lucruri. Actorul devine regizorul rolului respectiv. El își vede eroul. El îl vede într-adevăr. Și el nu decide doar atitudinea fizică a păpușii, el observă și rezultatele jocului său”³. De altfel, această permanentă capacitate de acțiune și atenție distributivă, această dublă ipostază, de regizor și interpret în același timp, face ca arta păpușarului să fie artă a actorului cu ceva în plus, acel „ceva” care îi permite interpretului să se vadă din afara rolului său.

Lui Obrazțov i s-a reproșat că încercând să se ghideze și în activitatea de regizor după norme specifice teatrului cu actori, unele dintre creațiile sale scenice ar fi fost prea „imitative”, prea „realiste”. Spectacolele sale trebuie judecate în contextul social și politic al epocii în care a trăit, de afirmare a comunismului și, mai ales, a realismului socialist. Să nu uităm că și în țara noastră (ca în toate celelalte din blocul sovietic), instituționalizarea în grabă și întrebuintând mijloace specifice teatrului dramatic (instituționalizare care nu a fost neapărat un lucru rău) a dus (pe lângă schimbarea categoriei de public căreia i se adresa de la adult la copil) la o deviere completă a țelului teatrului de animație în acela de a educa, de a moraliza, dar și la o dominare excesivă a naturalismului, care s-a manifestat în toate compartimentele spectacolului de animație. De la construcția și trăsăturile fizice ale păpușilor, apropiate (prea) mult de cele umane, de la scenografie cu decoruri realiste, minuțioase, la texte stufoase, gândite ca pentru a fi spuse și nu pentru a fi traduse în gesturi și acțiuni, până la jocul actorilor păpușari, toate devin o copie în miniatură a teatrului cu oameni. Această „sufocare” realistă a fost o bună modalitate de cenzură și control a scenelor păpușilor de către

³*Profesiunea mea*, traducere de Mihail Gaur și F. Ganea, București, Editura Cartea Rusă, 1952, p. 288.

autoritățile comuniste, dar ea a funcționat nu doar ca o armă de autodistrugere a esteticii și a rațiunii de a fi a artei noastre, ci a generat și o modificare a percepției publicului în sensul unei anumite devalorizări. Teatrul de animație continuă pentru multă vreme să fie văzut ca fiind o artă minoră, un teatru „mic”, drept pentru care și păpușarul este privit și tratat (din punct de vedere social, profesional și financiar) ca având un statut mai coborât decât actorul de pe scena „mare”.

Din fericire însă, această situație generală nu a durat multă vreme (deși a avut repercursiuni pe termen lung) pentru că, deja de prin anii `60-`70, specialiști ai teatrului de păpuși au înțeles că frumusețea, poezia și mai ales *sensul* acestei măiestrii constă tocmai în opoziția dintre om/ actor și păpușă/ obiect animat. Așa cum am precizat, personajul în teatrul dramatic este însuși actorul, care întruchipează un alt individ, într-o anumită situație. Spectatorul percepe în corpul uman latura sa concretă. Nu același lucru se întâmplă în teatrul de animație, unde personajul este păpușa și nu actorul mânuitor. Păpușa este în sine un *simbol*, exprimă un anumit mesaj de natură plastică, dar poate fi la fel de bine și o metaforă: gândiți-vă la o braziliancă figurată de o boabă de cafea sau la un amoretz înflăcărat reprezentat printr-un băț de chibrit, ca să ne raportăm la teatrul de obiecte. Ca să nu mai vorbim de încărcătura semnatică a materialului din care este confecționată păpușa. A rămas faimos și evocat exemplul *Tragediei de hârtie* a francezului Yves Joly, spectacol în care figurinele din carton erau arse sau tăiate în funcție de evoluția personajelor figurate de ele în desfășurarea acțiunii. Oricât s-ar strădui, actorul nu poate interpreta omul în general, pentru că el însuși este om. Spre deosebire de actorul dramatic, păpușa are o mare *capacitate de sinteză*, poate să treacă de la particular la general, să înfățișeze categorii umane, tipuri caracteriale.

Și pentru că vorbim de extreme, specialiști ai artelor spectacolului au căzut de acord că masca, păpușa, marioneta, într-un cuvânt, obiectul animat sunt mai predispuse decât omul, actorul viu spre a transpune pe scenă categorii estetice extreme, precum sublimul, grotescul, caricatura. Teatrul sacru, de pildă, este de obicei un teatru cu măști. În misterele medievale Fecioara Maria era reprezentată de o păpușă articulată, de unde denumirea păpușilor cu fire: marionete. În perioadele în care, în Spania secolelor XVII-XVIII, teatrele cu actori erau prohibite, prezența carnală a omului pe scenă fiind considerată un pericol la adresa moralității publice, spectacolele cu păpuși erau permise, fiind considerate mai puțin „păcătoase”. Revenind la Gordon Craig, acesta aducea ca argument al înlocuirii interpretului cu o „supramarionetă” și faptul că, un erou shakespearian, ca Hamlet de pildă, sacru în viziunea sa, nu ar putea fi jucat de un actor, a cărui viață biologică transpare dincolo de machiaj și costum.

Atunci când interpretează, actorul folosește gesturi omenești, caracteristice lui, dar și personajului pe care îl întruchipează. Ca și actorul, păpușarul pornește în studiul său de la imaginea unui comportament uman, dar pe care nu-l reproduce, nu-l imită ci îl *sugerează*. Gesturile păpușii nu sunt umane, ci asemănătoare cu cele ale omului. De fapt, credem că aportul creativ al păpușarului crește proporțional cu distanța dintre gestul uman, real, gestul „model” și cel plăsmuit, sugerat de păpușă, aceasta în condițiile unei expresivități și a unei semnificări adecvate. Din acest unghi de vedere pantomima, dansul contemporan sunt o lecție importantă dată artei păpușarului. Se merge tot mai mult azi spre spectacole vizuale, de anvergură, care îmbină actoria, dansul, animația de materiale, obiecte, manechine, elemente de acrobație, de circ, precum în fabuloasele producții ale unui Philippe Genty. Animatorul va avea grijă ca mișcarea păpușii să fie esență emotivă a gestului, să fie una stilizată, dar totodată să aibă claritate, să fie una „dusă până la capăt”, cu așa-numitele momente de „stop-cadru”, de nemișcare.

De altfel Neville Tranter (de la Compania Stuffed Puppets), australian stabilit de mulți ani în Olanda, artist provenit din teatrul dramatic, care mărturisește că a recurs la arta păpușărească pentru a-și desăvârși profesia de actor, în prezent unul dintre cei mai apreciați exponenți ai teatrului de animație, spune că lucrul cel mai greu pentru un actor (și cel mai important pe care îl poate învăța de la o păpușă) este să stea nemișcat pe scenă, să aibă aceste momente atitudine expresivă, ce încadrează și delimitează limpede mișcările unele de altele. În arta noastră, simpla trecere de la imobil la mobil, de la inanimat la animat, de la neînsuflețit la însuflețit modifică percepția asupra formei plastice și produce efect asupra spectatorului. Imaginați-vă o mască ce își schimbă expresia în funcție de unghiul din care este privită. Nu este de mirare că unii regizori își încep recitalul dând relief momentului de trecere de la obiect la personaj, de la lumea reală, concretă, la cea fantastică, de vis: o marionetă agățată pe rastel, care prinde viață; o haină și o pălărie pe un cuier care încep să se miște.

Actorului-păpușar i se cere și un simț plastic deosebit, pe care îl va folosi nu doar la plăsmuirea păpușii, ci și la adaptarea mișcărilor ei „stilului” în care a fost gândită din punct de vedere plastic. Cum arta de animație este una preponderent vizuală, în care cuvântul este adesea folosit doar pentru a sublinia gestul sau pentru a crea efect comic, păpușarul este totodată și un creator de imagini scenice.

Revenind la teatrul dramatic, credem că, în procesul de creație al actorului, drumul lung și dificil este și cel care duce de la „firescul cotidian” la „firescul artistic”. Unii înțeleg că trebuie „să trăiască” personajul, să-l aducă așa cum se prezintă pe stradă, fără să-l filtreze prin mijloace teatrale.

Și în această privință, ceea ce am spus legat de gest sugestiv și expresiv poate fi un bun reper și pentru interpretul din teatrul dramatic.

Într-o lucrare recent apărută în limba română, în traducerea Sorinei Bălănescu, V. S. Meyerhold, *Despre teatru*, autorul prinde bine în cuvinte ceea ce actorul ar avea de învățat de la păpușă în desăvârșirea măiestriei sale, dar totodată și elemente care țin strict de specificul artei de animație: „Două teatre de păpuși.

Directorul unuia dintre ele vrea ca păpușa lui să semene cu omul, având toate trăsăturile și particularitățile acestuia. [...] În tendința sa de a repeta realitatea «așa cum este», directorul își tot perfecționează păpușa, o perfecționează până când îi vine în minte o rezolvare mai simplă a problemei complicate: să înlocuiască păpușa cu un om.

Celălalt director vede că publicul se lasă amuzat nu numai de subiectele spirituale, jucate de păpușile lui, ci și (poate, în mod deosebit) de faptul că, în mișcările și pozițiile păpușilor, cu toată dorința lor de a repeta viața pe scenă, nu există o asemănare absolută cu ceea ce publicul vede în viață. [...] Acest director, care și el a încercat să imite cu păpușa lui omul viu, a observat repede că, atunci când el începe să perfecționeze mecanismul păpușii, aceasta își pierde o parte din fascinație. I s-a părut chiar că păpușa, cu toată ființa ei, se împotrivește transformării barbare. Directorul acesta s-a trezit la timp când a văzut că, în procesul de transformare există o limită și că depășirea acestei limite ar însemna să se ajungă la înlocuirea inevitabilă a omului cu păpușa”⁴. Și Meyerhold explică: „Am descris două teatre de păpuși pentru a obliga actorul să reflecteze: să vină în locul păpușii și să continue rolul ei de serviciu, care nu dă libertate creației personale, sau să-și creeze un teatru, ca acela pe care păpușa a știut să-l apere pentru ea, când nu a dorit să cedeze tendinței directorului de a-i schimba natura. Păpușa nu a vrut să fie copia deplină a omului, pentru că lumea zugrăvită de ea este lumea minunată a plăsmuirii, omul prezentat de ea este un om fictiv, scena pe care păpușa se mișcă este o placă de rezistență pe strunele artei ei. Pe scena ei, lucrurile stau așa și nu altfel, nu pentru că așa este în natură, ci pentru că așa vrea păpușa, iar păpușa nu vrea să copieze, ci să creeze”⁵.

Subiectul acesta, al artei actorului din perspectiva teatrului de animație nu poate fiușor epuizat, pe marginea lui s-ar putea vorbi la nesfârșit. Reținem totuși că teatrul de animație este o gazdă perfectă pentru fenomenul sincretic, ceea ce face din păpușar un candidat ideal pentru actorul total. Mai ales în condițiile în care se practică tot mai des, și la noi, formule ca „mânuirea la vedere” (în care actorul este folosit în ambele lui

⁴ V. E. Meyerhold, *Despre teatru*, traducere, note și postfață de Sorina Bălănescu, București, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, Revista „Teatrul azi” (supliment), 2011, p. 124.

⁵ Idem, pp. 124-125.

ipostaze, de interpret dramatic și de animator), mijloacele combinate (actori, păpuși, dansatori, acrobați ș.a), toate puse în slujba specificului artei de animație.

Bibliografie:

- Cîntec, Oltița, *Estetica impurului: sincretismul în arta spectacolului teatral postbelic*, prefață de Ludmila Patlanjoglu, Iași, Princeps Edit, 2005
- Dănăilă, Natalia, *Magia lumii de spectacol (măști, păpuși, actori, marionete)*, Cuvânt înainte de Ștefan Oprea, Iași, Editura Junimea, 2003
- Jurkowski, Henryk, *Métamorphoses – La marionnette au XX^e siècle*, Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 2000
- Obrazțov, S. V., *Profesiunea mea*, traducere de Mihail Graur și F. Galea, București, Editura Cartea Rusă, 1952
- Pepino, Cristian, *Regia spectacolului de animație*, București, U.N.A.T.C. Press, 2007
- Pepino, Cristian, *De la Maeterlinck la Arghezi*, „Atelier”, nr. 1-2, U.N.A.T.C. Press, 2001
- Sava, Ion, *Teatralitatea teatrului*, ediție îngrijită, note, comentarii și prefață de Virgil Petrovici, cuvânt înainte de Liviu Ciulei, București, Editura Eminescu, 1981
- Tonitza-Iordache, Michaela, Banu, George, *Arta teatrului*, ediția a II-a, revăzută și adăugită, traducere de Delia Voicu, București, Editura Nemira, 2004

COLOCVII TEATRALE

Tadeusz Kantor – arta ca „răspuns dat realității”

Alexandra-Ioana CANTEMIR*

Rezumat: Dezideratul lui Kantor este împingerea actorului în ceea ce regizorul numește „zona zero”: imposibilitatea de a crea iluzia unui personaj, deoarece actorul trebuie să reacționeze la stimuli concreți primiți din spațiul de joc. După ce forțează limitele reprezentăției teatrale convenționale până la deconstrucția ei, ajungând la concluzia că viața se afirmă mai presus de reprezentare, Kantor încearcă o reconciliere a celor două forțe și o revenire la delimitarea clasică a spațiului de joc de cel al spectatorilor, care își asumă postura de privitori reflexivi ai evenimentului teatral. Ultima perioadă de creație a artistului, în care produce tetralogia „teatrului morții și al iubirii”, este cea mai complexă dintre toate. Îmbinând teoriile și conceptele dezvoltate de-a lungul carierei sale (obiectul-actor, spațiul mental, materia în mișcare, deconstrucția spațiului), folosindu-se de tehnici care păstrează discontinuitatea discursului, fără a-l mai distruge însă (colaj, autoreferențialitate, salturi temporale, repetiții), Kantor creează un tip de teatru imagine prin care reușește să contureze corpuri fizice ale spațiului memoriei, transformând amintirea și reflexia personală asupra trecutului în „bio-obiect” ce se manifestă sub ochii publicului și ai creatorului.

Cuvinte cheie: Tadeusz Kantor, imagine, experiment, „bio-obiect”.

1 ianuarie 1991, Théâtre Garonne, Toulouse. Publicul este anunțat că va asista la reconstituirea ultimei repetiții a unui spectacol a cărui premieră nu a mai avut loc. Scena este populată de obiecte și corpuri care pot fi orice și nimic, așteptând un semn pentru a deveni „MATERIE” în „MIȘCARE”. Se rostește un text despre iluzie și realitate și despre a fi pe „pragul” dintre ele. Unul dintre actori privește spre scaunul din colțul scenei, apoi un altul atinge scaunul și îi adresează o replică Celui-ce-ar-fi-stat-pe-scaun. Repetă replica, adresându-i-o unui bărbat care privește dintr-o ramă – un Auto-portret al Celui-ce-ar-fi-stat-pe-scaun. Se aude o voce înregistrată care le dă indicații actorilor. Apoi muzică. Treptat, spațiul se umple de prezențe ce se metamorfozează în permanență – actori cu obiecte atașate de corpurile lor, jucând scene din spectacole vechi și noi, rostind diverse replici în timp ce recompun constant imaginea spațiului prin acțiunile lor, făcând salturi temporale conform regulilor unui joc al memoriei controlat cu atenție de

*Doctorand, Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte, „George Enescu”, Iași

vocea înregistrată a regizorului. Spre final, patru bărbați apar pe scenă cărând pe umeri o lespede. Auto-portretul, cu spatele întors spre public, încremenește în așteptare. Altădată, în alt spectacol, Cel-care-ar-fi-stat-pe-scaun se ridică și îi dădea mâna pentru a părăsi împreună scena.

Teatrul Efemer

Pasionat de pictură, Tadeusz Kantor se înscrie în anul 1933 la Academia de Arte Frumoase din Cracovia. Atras de curentele avangardiste în plină dezvoltare, decide ca, după primii trei ani de studii, să se mute la studioul artistului Karol Frycz (pictor, scenograf, regizor), prin intermediul căruia intră în contact cu avangarda anti-postimpresionistă, tineri artiști care formează „Grupul din Cracovia”, printre care Maria Jarema, cea care va crea, peste ani, decoruri pentru spectacolele teatrului experimental Cricot 2.

Kantor manifestă interes pentru curentul Bauhaus și constructivismul rus, declarându-se „crescut” cu simbolști, ceea ce justifică „dilema lui (...): cum să reconciliezi lumea mitică simbolistă a gândului/corpului cu lumea abstracțiunii metafizice/geometrice a avangardei?”¹ De aici începe o serie de întrebări despre raporturile dintre realitate și artă și despre coexistența abstracțiunii și a obiectelor, întrebări care îi vor ghida cercetările și experimentele în toate perioadele creatoare.

În anul 1938, Kantor încearcă să dea un prim răspuns prin punerea în scenă a piesei lui Maurice Maeterlinck, *Moartea lui Tintagiles*, împreună cu o parte din prietenii săi (Teatrul Efemer). Decorul spectacolului este format din diverse forme geometrice, semnificând abstracțiuni metafizice. Se folosesc marionete, considerate ca fiind instrumentele concrete ale cunoașterii.

Izbucnirea războiului face imposibilă dezvoltarea planurilor pictorului ce începuse să cocheteze cu regia. Pentru o perioadă, viața artistică este interzisă. Kantor frecventează un cerc studențesc-artistic ce discută în mod regulat despre dramaturgia simbolistă, literatura modernă poloneză și avangardele anilor '20-'30. Astfel, tânărul artist deprinde obiceiul de a crea schițe pentru multiple variante de punere în scenă ale aceluiași text, obicei pe care îl va păstra pe toată durata activității sale artistice – „Kantor scria ,partituri’ (,partytura’) când lucra la spectacolele sale. (...) diverse texte, note, descrieri de termeni și de concepte care se nasc sau care sînt folosite în timpul procesului de punere în scenă a spectacolului. Uneori ,partitura’ era rectificată de Kantor mulți ani mai târziu, după ce spectacolul fusese jucat.”²

¹Kobialka, Michal – *O călătorie în alte spații. Teatrul lui Tadeusz Kantor*, traducere de Cipriana Petre, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2010, p.13

² Idem, p.17

Teatrul Independent

În 1943, Kantor pune bazele Teatrului Independent, un teatru underground, deschis experimentelor. Regizează spectacole cu scene din *Balladyna*, de Juliusz Słowacki și *Întoarcerea lui Odiseu*, de Stanisław Wyspiański. Pentru acest spectacol, gândește trei variante de decor: o scenografie simbolistă (planșete și pânze de pictură cu numere pe ele, în jurul unui cub ce reprezenta un altar), o variantă de decor format din obiecte reale (dar prost executate) și una în care scena ar fi trebuit să fie cât mai neutră, cât mai goală (cu excepția unei sculpturi grecești, albe), făcând posibil ca actorii să fie văzuți în timp ce își repetă rolurile.

Când, în cele din urmă, a montat *Întoarcerea lui Odiseu*, în 1944, Kantor trecea printr-o schimbare majoră de perspectivă asupra artei și a vieții, provocată de șocul dezvăluirii adevărului despre lagărele de concentrare. Precedând concluzia lui Adorno că nu se mai poate scrie poezie după Auschwitz, regizorul renunță la toate cele trei variante inițiale de decor, considerând că ideile sale erau prea pure, în contrast cu sadismul, cu „bestialitatea” realității crude. Varianta de lucru pentru care optează marchează începutul dezvoltării unor teorii și concepte care vor constitui temele de cercetare asupra cărora va reveni neîncetat („obiectul-actor” – concept înlocuit în 1980 cu cel de „bio-obiect” –, spațiul care modelează actorul, obiectul și spectatorul, precum și modul în care aceștia relaționează).

Odiseu este, pentru Kantor, un soldat german în mijlocul unei camere distruse de război, în care actorii introduc obiecte inutile, și ele distruse de război, cu care interacționează. Obiectul și actorul sunt puși pe același plan, anti-estetizant, anti-convențional. „Obiectul-actor” este, în concepția regizorului, o relație reală între un obiect și un actor scoși atât din convenția războiului, cât și din cea a teatrului. Obiectul nu trebuie să servească pe post de recuzită și nu se supune regulilor „obiectului artistic” (controlat de convenția imitației sau a reprezentării). De asemenea, decorul nu trebuie să semnifice un alt spațiu, ci, dimpotrivă, spațiul trebuie să guverneze modul în care se desfășoară evenimentele, manifestările personajelor văzute de spectatori și comportamentul acestora din urmă, fără să încerce să creeze iluzia unui alt spațiu (cel al textului).

Refuzul estetizării din această perioadă este justificat de către regizor prin nevoia de a recupera „realitatea intensificată”³ în actul artistic, ceea ce presupune o distanțare față de formulele abstractizante anterioare și regândirea artei în termeni de „mișcare” și „materie”.

³ Va renunța la acest termen odată cu impunerea realismului socialist în Polonia comunistă postbelică (v. „Nota traducătorului” în Kobialka, Michał – *O călătorie în alte spații. Teatrul lui Tadeusz Kantor*)

Teatrul Informal

Teoria lui Kantor despre mișcare se va coagula, în parte, datorită contactului cu pictorii avangardiști francezi, practicieni ai artei abstracte (*l'Art informel*). În 1947, el primește o bursă de la Ministerul Artei și Culturii pentru o ședere de jumătate de an la Paris. Reîntors în Cracovia, este numit profesor la Academia de Stat pentru Arte Frumoase, post din care va fi concediat în 1950, când începuse o campanie împotriva artiștilor care nu își adaptaseră arta la cerințele realismului de tip socialist. Forma de protest adoptată de Kantor este refuzul de a-și mai expune picturile (cu toată că lucrează foarte mult în această perioadă, descoperind și teoretizând noi relații între spațiu și formă, cu aplicație atât în domeniul artelor vizuale, cât și în teatru). Lucrează ca scenograf, dezvoltând conceptul de „spațiu mental” creat prin tensiunea dintre autonomia mișcării abstracte și corpurile spațiale concrete (obiectul-actor care este împiedicat de bagajul său gestual tradițional să depășească limitările realismului)⁴.

Dorința comună de a experimenta în plan practic conceptele nou-create i-a adus împreună pe Tadeusz Kantor, Maria Jarema și Kazimierz Mikulski, care au co-fondat **Cricot 2**, un teatru avangardist, al cărui scop era „să înființeze o zonă autonomă de explorare a corelației dintre text, actori și spațiul în care se aflau, prin abandonarea conceptului de operă total împlinită și terminată.”⁵

Odată cu anul 1956, când regizează primul spectacol al teatrului Cricot 2 – *Sepia*, după Stanisław Ignacy Witkiewicz, jucat într-o cafenea – Kantor devine și mai preocupat de ideea de a construi spectacolul în jurul relației dintre mediu, obiect și actor și al felului în care aceste elemente interacționează, independent de textul dramatic, care este, în viziunea lui, în relație de coexistență cu celelalte, fără a le subordona (așa cum se întâmplă în teatrul tradițional). Astfel, Kantor merge până într-acolo încât alege ca spații de joc locații fizice concrete (galerii, depozite etc.) care nu au nici o legătură cu spațiul desfășurării acțiunii imaginat de autorul dramatic.

Teatrul Zero

Când arta abstractă s-a transformat din avangardă în modă, Kantor s-a oprit din utilizarea conceptului de „teatru informal”, căruia i-l substituie pe cel de „teatru zero”. Fără a abandona direcția de cercetare pe care i-o

⁴ Legătura între (dar și diferențele dintre) teoriile lui Kantor și cele ale lui Edward Gordon Craig este subliniată atât de critica de specialitate, precum și de propriile sale mărturii – eseuri și manifeste (v. Kantor, Tadeusz – *Scrieri despre teatru*, selecție, prefață și note de Krzysztof Pleśniarowicz, traducere de Sabra Daici, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, 2014)

⁵ Kobińska, Michał, op.cit., p.29

deschisese noua viziune asupra raporturilor dintre elementele constitutive ale actului teatral, continuă procesul de eliberare a spectacolului de sub supremația textului (pe care îl consideră ca fiind un alt tip de obiect *ready-made*, ce trebuie pur și simplu folosit), punând accentul, de data aceasta, pe explorarea posibilităților de joc ale actorului în contextul relației dintre reprezentarea stărilor și textul dramatic.

Convins fiind că actorii trebuie să se prezinte doar pe sine, iar nu personajele unei piese (cele două forme fiind prezente simultan prin simpla existență a textului, dar paralele, căci una ține de domeniul realității, iar cealaltă de cel al iluziei), regizorul va pune accentul pe modalitățile de construcție a relației dintre corpul actorului și spațiul concret și pe cele de deconstrucție a relației dintre prezența manifestată fizic a interpretului și reprezentarea stărilor situației descrise prin piesă. Dezideratul lui Kantor este împingerea actorului în ceea ce regizorul numește „zona zero”: imposibilitatea de a crea iluzia unui personaj, deoarece actorul trebuie să reacționeze la stimuli concreți primiți din spațiul de joc.

Un exemplu în acest sens este spectacolul *Nebunul și călugărița*, după Witkiewicz, pus în scenă în 1963, pentru care Kantor elaborează o construcție din scaune pliante pe care erau ridicați actorii. Ei erau împinși de mișcările robotice ale mecanismului. În tot acest timp, continuau să rostească replicile, fără a mai putea interpreta personaje, deoarece atenția lor era îndreptată spre a scăpa de bizara construcție care distrugea spațiul de joc.

În același an, Tadeusz Kantor organizează o expoziție (Expoziția Populară/Anti-Expoziția) formată din ambalaje – unul dintre primele performance-uri de tip instalație realizate în Polonia. Contemplarea ambalajului (orice obiect aruncat după ce este golit de conținut – plicuri, sticle etc. – sau nu mai este folosit – o umbrelă după ce se oprește ploaia) drept „obiectul de rangul cel mai de jos” (care „este lipsit de strălucire și de expresia ei”, legănându-se „pe pragul dintre eternitate și gunoi”)⁶, pusă în balanță cu „realitatea de rangul cel mai de jos” a vieții umane marchează debutul unei noi perioade artistice pentru Tadeusz Kantor.

Teatrul-Happening

Descoperirea ambalajelor și a formulei de performance tip instalație va duce la crearea unei serii de happening-uri, între 1965-1969, după ce artistul călătorește în Statele Unite ale Americii, unde îl cunoaște pe Allan Kuprow (unul dintre pionierii mișcării performance de peste ocean și unul dintre primii ei teoreticieni). Adaptând ideea de a înfățișa realitatea prin realitate la ideile sale despre teatru, Kantor concepe opt happening-uri pornind de la opt scene din *La conac* (Witkiewicz) și instalații pe baza piesei

⁶ Id., p.43

Găinușa de baltă (tot de Witkiewicz) în care încearcă să surprindă materia (corpul/obiectul) în constantă schimbare, fără a perturba acest proces prin niciuna dintre noțiunile de expresie, interpretare, reprezentare etc.

De exemplu, „Happeningul Cricotage” (1965) este alcătuit din îndeplinirea unui număr de paisprezece activități cotidiene, dar fără vreo motivație logică a întreprinderii lor sau a ordinii în care sunt executate. Lipsind acțiunea de funcția practică, de relația cauză-efect, ea devine mișcare pură, realizată pe baza gesturilor rutiniere care „ambalează” corpul. Un alt exemplu de „ambalare” a corpului este prezentat în „Lecția de Anatomie bazată pe Rembrandt” (1968), prin realizarea procesului îmbrăcării pe masa de disecție, într-un cadru care trimite direct la faimoasa pictură a lui Rembrandt.

Creațiile lui Kantor din această perioadă reconsideră nu doar tipul de raport pe care arta îl are cu realitatea, ci chiar felul în care interpretăm realitatea însăși. Atunci când obiectele și evenimentele sunt încremenite în sensuri ce le-au fost atribuite odată pentru totdeauna, în ce măsură continuă ele să existe înafara funcției pe care o au sau a semnificației pe care le-o acordăm? Categorisirea definitivă și excesivă nu este, oare, o formă de suprimare a forței care animă obiectul/corpul, făcându-l, prin aceasta, să-și piardă caracterul de materie în mișcare, deci de obiect viu (cel puțin, în sistemul de reprezentare al privitorului ce realizează comentariul)?

Teatrul Imposibil

La fel ca în cazul „teatrului informal”, Tadeusz Kantor își pierde interesul pentru „teatru-happening” atunci când forma de expresie pe care acesta o propune trece din underground în *mainstream*, renunțând la statutul de artă a realului și devenind... o realitate a artei. În următorii ani, regizorul continuă procesul de distrugere a compoziției teatrale pentru a ajunge la ceea ce numește „teatru imposibil”.

În 1969, reluând „partitura” concepută pe baza piesei *La conac*, Kantor împarte actorii în „rătăcitori” (oameni care ajung din întâmplare în spațiul de joc și spun aleatoriu fragmente din text) și actanți (cei care aparțin spațiului). Fără o acțiune sau un cadru care să unească cele două părți, dialogul își pierde orice logică și actorii orice putere de reprezentare a unui personaj.

În 1973, prin *Forme delicioase și maimuțe păroase* (după același Witkiewicz), regizorul merge un pas mai departe, integrând mai mult spectatorii în spațiul de joc și investindu-i și pe ei cu funcția de element ce contribuie la caracterul întâmplător al evenimentului teatral. Actorii cer publicului (care este la o extrem de mică distanță de ei, totul petrecându-se într-o garderobă de teatru înghesuită) să execute exerciții și să joace alături de ei. O parte dintre spectatori primesc costume și sunt chemați să joace

printre actorii cărora le sunt atașate de corpuri obiecte dintre cele mai stranii sau macabre (ei fiind acum denumiți și definiți prin obiectul care le-a fost atașat – Bărbatul cu bicicletă, Bărbatul cu două capete etc. – și nicidecum prin atributele personajului imaginat de dramaturg). Astfel, este imposibil să se mai creeze o imagine clară a vreunui personaj.

Teatrul Memoriei. Teatrul Morții

După ce forțează limitele reprezentației teatrale convenționale până la deconstrucția ei, ajungând la concluzia că viața se afirmă mai presus de reprezentare, Kantor încearcă o reconciliere a celor două forțe și o revenire la delimitarea clasică a spațiului de joc de cel al spectatorilor, care își asumă postura de privitori reflexivi ai evenimentului teatral.

Ultima perioadă de creație a artistului, în care produce tetralogia „teatrului morții și al iubirii”, este cea mai complexă dintre toate. Îmbinând teoriile și conceptele dezvoltate de-a lungul carierei sale (obiectul-actor, spațiul mental, materia în mișcare, deconstrucția spațiului), folosindu-se de tehnici care păstrează discontinuitatea discursului, fără a-l mai distruge însă (colaj⁷, autoreferențialitate, salturi temporale, repetiții), Kantor creează un tip de teatru imagine prin care reușește să contureze corpuri fizice ale spațiului memoriei, transformând amintirea și reflexia personală asupra trecutului în „bio-obiect” ce se manifestă sub ochii publicului și ai creatorului. Regizorul face parte din actul performativ, iar rolul său are mai multe funcții, de la cea de „dirijor” al spectacolului (dând indicații în timpul spectacolului, aranjând obiecte din decor) la cea de „privitor” al punerii în scenă a propriei realități trăite, trecute, transformate în iluzie prin distanța temporală și spațială față de actul real, evocat pentru a redeveni realitate. „Spațiul memoriei” anulează coordonata temporală lineară a teatrului narativ și transformă amintirile în juxtapuneri fotografice ale unor evenimente/ închipuiri/ angoase/ mituri/ credințe personale ale unui „sine” pe care Kantor, cel din timpul reprezentației, îl privește din colțul scenei, unde are instalat un scaun.

În primul spectacol din tetralogie, *Clasa moartă* (1975), Kantor transformă scena într-o „cameră a memoriei” în care folosește „o combinație de amintiri personale din copilărie cu imagini sugerând lipsa de viață și cu replicarea vieții reale inerente în actul de a performa”⁸. Forme vizuale macabre se conturează în ceea ce pare a fi o sală de clasă interbelică, în băncile căreia personajele-amintite/copii de vârstă școlară sunt interpretate

⁷ În continuare, Kantor apelează la textele lui Witkiewicz drept bază, dar taie mult mai mult din ele pentru a introduce reflexii personale (din eseurile, manifestele, memoriile lui) și texte aparținând altor dramaturgi/romancieri/poeți/critici (este de notat utilizarea unei scrisori de ale lui Meyerhold)

⁸ Allain, Paul și Harvie, Jen – *Ghidul Routledge de teatru și performance*, traducere de Cristina Modreanu și Ilinca Tamara Todoruț, Editura Nemira, București, 2012, p.187

de bătrâni cu marionete legate de spate, care stau nemișcați, ca într-o poză de grup. Kantor conduce imersiunea în trecut⁹, activând mișcarea straniilor apariții pe care o Femeie-curățătoareasă/Moartea (jucată de un bărbat) le va trage cu sine afară din scenă.

În *Wielopole, Wielopole* (1980), procesul recuperării realității amintirilor este mult mai intim și funcția lui Kantor mai dezvoltată. Spectacolul începe cu el aranjând obiectele și împărțind rolurile actorilor, pe care îi va pune să repete anumite scene, cu efecte tragi-comice, grotești (neînțelegerea actorilor care joacă Unchii în legătură cu așezarea reală a obiectelor în spațiu, moartea repetată a Rabinului, care este ridicat de mai multe ori și pus să joace din nou, repetarea ceremoniei de nuntă a părinților care, a doua oară, se va sfârși prin violul Mamei de către soldați.)

Următoarele două spectacole marchează o schimbare a procesului de întrupare a memoriei, ceea ce duce la redefinirea spațiului drept „cameră-depozit a memoriei” (*Lăsați artiștii să moară*, 1985 – amintirile sunt suprapuse, se derulează simultan, neordonat), apoi drept „han al memoriei” (*Nu mă voi întoarce niciodată*, 1988 – reintroducând ideea de personaj „rătăcitor”, spațiul devine o zonă de tranziție în care se întâlnesc bio-obiecte călătoare). Detaliile biografice se întrepătrund cu amintiri legate de spectacole realizate de-a lungul carierei.

În *Nu mă voi întoarce niciodată*, soldatul german, Odiseu din 1944, rătăcind prin scenă, se așează la masă. Kantor se apropie de el, renunțând la rolul de privitor care „dirijează” ocazional spectacolul rememorării. Intrând în spațiul artei, al iluziei pe care, de data aceasta, nu o va destrăma pentru a da indicații, realitatea se întrepătrunde pentru o clipă cu spectacolul, fără a se grăbi să dărâme acest spațiu al intersecției dintre două lumi (aparent) complementare. Prin „spațiul memoriei”, regizorul materializează calea spre domeniul metafizic. La finalul spectacolului, Auto-portretul, un bio-obiect creat dintr-un bărbat și o ramă de tablou, îl aștepta să pășească împreună spre necunoscut. „Kantor și manechinul păraseau scena (...): Sinele îl îmbrățișa pe Celălalt, creând astfel o fuziune între conștient și inconștient, organic și anorganic, știut și neștiut, gândit și negândit, real și ireal.”¹⁰

8 decembrie 1990. Cracovia. Tadeusz Kantor nu se mai așează în colțul scenei pentru a conduce repetiția spectacolului *Astăzi e ziua mea*.

⁹ George Banu compară funcția lui Kantor în spectacolele din tetralogia morții cu cea a unui Waki japonez, personaj care invocă spiritele celor defuncți (v. Banu, George – *Ultimul sfert de secol teatral: o panoramă subiectivă*, traducere de Delia Voicu, Editura Paralela 45, București, 2003)

¹⁰ Kobińska, Michał, op.cit., p.111

COLOCVII TEATRALE

14 decembrie 1990. Cracovia. Patru bărbați trec prin cimitirul Rakowicki, purtându-l pe umeri pe Cel-care-ar-fi-stat-pe-scaun.

Bibliografie:

Allain, Paul și Harvie, Jen – *Ghidul Routledge de teatru și performance*, traducere de Cristina Modreanu și Ilinca Tamara Todoruț, Editura Nemira, București, 2012

Banu, George – *Repetițiile și teatrul reînnoit; secolul regiei*, traducere de Mirella Nedelcu-Patureau și Paul Drumaru, Editura Nemira, București, 2009

Banu, George – *Ultimul sfert de secol teatral: o panoramă subiectivă*, traducere de Delia Voicu, Editura Paralela 45, București, 2003

Kantor, Tadeusz – *Scriseri despre teatru*, selecție, prefață și note de Krzysztof Pleśniarowicz, traducere de Sabra Daici, Fundația Culturală „Camil Petrescu”, București, 2014

Kobialka, Michal – *O călătorie în alte spații. Teatrul lui Tadeusz Kantor*, traducere de Cipriana Petre, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2010

Mitter, Shomit și Shevstova, Maria, ed. – *Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20*, traducere de Anca Ioniță și Cristina Modreanu, Editura UNITEXT, București, 2010

Tonitza-Iordache, Michaela și Banu, George – *Arta teatrului*, traducerea textelor inedite și fișele autorilor de Delia Voicu, Editura Nemira, București, 2004

Surse web:

<http://www.cricoteka.pl/en/>

<http://culture.pl/en/artist/tadeusz-kantor>

COLOCVII TEATRALE

COLOCVII TEATRALE

Start.cercetare@UAGE

COLOCVII TEATRALE

Perspective teoretice asupra relației Luptă-Joc-Spectacol

Bogdan Mihail LUPEICĂ*

Rezumat: Istoria omenirii este dublată de o posibilă istorie a luptelor; de-a lungul timpului, oamenii au intrat în conflict, sub diferite forme și din diferite motive (hrană, onoare, autoapărare etc). Studiul aspectelor ludice, tehnice și interpretative ne determină să acceptăm necesitatea abordării acestora din perspectiva analizei specifice antropologiei teatrale, dar și a psihologiei creativității. Transdisciplinaritatea reprezintă singura soluție viabilă în pedagogia teatrală.

Cuvinte cheie: lupte, teatru, antropologie teatrală

Istoria omenirii este dublată de o posibilă istorie a luptelor; de-a lungul timpului, oamenii au intrat în conflict, sub diferite forme și din diferite motive (hrană, onoare, autoapărare etc). Toate informațiile din această sferă pot fi transmise către copii/ studenți sub forma unor povești, legende și îmbrățișate ca niște jocuri, alergări, sărituri, cățărări, dueluri, întreceri ce antrenează, de fapt, corpul uman, pentru a ajunge la anumite standarde menite să îi asigure competitivitatea, viabilitatea.

„A denumi lupta în joc înseamnă a folosi un dicton la fel de vechi ca și însăși cuvintele *luptă* și *joc*. Cele două cuvinte, de multe ori, par să se contopească. Orice luptă care este legată de reguli restrictive prezintă, chiar acestei ordini restrictive, semnalmentele unui joc, ale unei forme deosebit de intensive, dar energice și totodată extrem de evidente a jocului, reguli care limitează aplicarea violenței. Limita acțiunilor îngăduite în joc nu trebuie să fie neapărat vărsarea de sânge și nici chiar lovitura mortală. Turnirul medieval a fost și a rămas o luptă singulară, deci un joc, dar în ipostazele sale cele mai timpurii trebuie să fi fost pe de-a întregul și categoric serioasă, până la moarte, la fel ca jocul tinerilor ostași ai lui Abner și ai lui Ioab.”¹. Istoricul jocului ne arată că acesta poate duce și la violență, dar reușește, prin limite spațio-temporale și reguli, să mențină non-violența, să imite realismul luptelor, fără a provoca lezarea participanților. Depășirea granițelor poate duce la „vătămarea” jocului însăși.

*Asistent univ. drd. – Facultatea de Teatru, UAGE Iași, vice-campion național la scrimă – sabie.

¹ Huizinga Johan, *Homo ludens*, traducere H.R. Radian, Editura Humanitas, București, 1998, pag. 92

Jocul poate fi considerat o punte între spectacol și viața zilnică; simplu sau complex, reprezintă o reacție pur fiziologică a organismului la stimuli externi sau chiar o descărcare nervoasă, o destindere după o încărcare. „Chiar și în cele mai simple forme ale sale, și chiar în viața animalelor, jocul este mai mult decât un fenomen pur fiziologic. El depășește ca atare limitele unei activități pur biologice sau cel puțin pur fizice. Jocul este o funcție plină de tâlc. În joc *intră în joc* ceva care trece dincolo de instinctul de conservare nemijlocit, ceva are pune în acțiune un tâlc. Fiecare joc înseamnă ceva. Dacă acest principiu activ, care îi conferă jocului esența, îl numim intelect, spunem prea mult, iar dacă îl numim instinct, nu spunem nimic. Oricum l-am privi, odată cu această „intenție” a jocului se vedește, în orice caz, în însăși esența lui, un element imaterial.”²

Cercetările din domeniul psihologiei și fiziologiei omului caută să stabilească natura și semnificația jocului ca finalitate biologică. Manifestările omului prin joc pot dezvolta marea majoritate a aptitudinilor fizice și psihice încă de la vârste foarte fragede, deoarece copilul va încerca întotdeauna să se autodepășească sau să îi depășească pe ceilalți copii. Aceste aspecte sunt analizate în lucrarea *Homo ludens*, de către Johan Huizinga. Existența a cel puțin doi participanți implicați în joc, participarea liberă și consimțită, existența regulilor, limitarea spațio-temporală reprezintă caracteristici definitorii ale jocului. Cu cât se înaintează în vârstă și intensitatea jocurilor crește, cu atât mai mult frumusețea lor este mai mare, apar noi reguli, noi parteneri, delimitări mai clare ale spațiului de joc (spațiu, care poate fi și spațiul unui spectacol). Jocul are și funcție socială, putând să determine anumite schimbări - în bine sau rău - ale psihicului uman și ale caracterului, dar și dezvoltarea capacității de socializare a fiecărui participant.

Trecerea de la joc la spectacol a cunoscut, la rândul-i, de-a lungul istoriei -diferite forme; cea care ne interesează - lupta scenică- este una bivalentă, trecerea făcându-se astfel: transformarea luptei reale (dueluri, războaie) în joc, prin imitarea de către copii a manifestărilor adulților, urmată de adăugarea regulilor de timp și spațiu, introducerea regulilor de joc (a celor care limitează violența), alăturarea adulților la tehnicile jocului copiilor și transformarea jocului în spectacol .

Termenii utilizați în descrierea jocurilor se regăsesc și în estetică: încordare (forță fizică, perseverență, dibăcie), oscilație între anumite activități din cadrul jocului (trecerea de la o armă la alta, de la o stare psihică la alta), alternanță (trecerea de la un rol la altul), contrast (existența rolurilor la poluri opuse), variație, legare și detașare, rezolvare a sarcinilor impuse de reguli, ritm (dans, muzică), armonie. Toate aceste concepte ne oferă

²idem, pag. 39-40

COLOCVII TEATRALE

fundamente teoretice prin intermediul cărora putem demonstra necesitatea abordării antrenamentului specific luptelor scenice din perspectiva relației luptă – joc – spectacol.

Întotdeauna jocurile au rolul de a dezvolta anumite capacități (spontaneitatea, atenția, gândirea, echilibrul, forța musculară), în funcție de specificul jocului; de aceea alegerea jocurilor de acest gen, utilizate în învățarea copiilor, se face treptat: se aleg mai multe jocuri „cu temă” pentru atingerea unui țel, standard. Aceeași tehnică va fi aplicată și în utilizarea jocurilor în antrenamentul luptelor scenice. Jocurile ce cuprind elemente specifice luptelor au reguli bine stabilite, fiind definite de caracteristici cheie: ordine, încordare, mișcare, solemnitate, încântare; toate acestea transformă jocul unor copii care imită adulții într-o activitate ludică transpusă sub forma unui spectacol. Se ajunge ca „oamenii mari” să modifice jocul copiilor în jocuri la care pot participa numai adulții, în spectacole ce desfată privirile spectatorilor prin mișcare și reguli mult mai stricte, precise, dar, în același timp, și mai creative. În cadrul acestora se pot folosi numeroase mijloace de exprimare, printre care și armele de diferite forme și dimensiuni, finalul putând fi unul fericit sau unul dramatic, urmat de rănirea partenerului sau, în cel mai rău caz, de moartea acestuia, ca în cazul faimoaselor dueluri sau lupte cu gladiatori. Cu toate aceste riscuri, spectacolul trebuia să fie impresionant, grandios, pentru a satisface toate categoriile de public.

În fapt, în orice luptă se pot identifica și elemente de spectacol, acest aspect poate fi susținut de multitudinea formelor întâlnite, de prezența în orice perioadă, fapt ce se poate observa de-a lungul istoriei civilizației, încă din cele mai vechi timpuri și determinat de anumite reguli care stau la baza oricărei orânduiri: poziție socială, valori, anumite ritualuri de desfășurare și pregătiri înainte de luptă. Transformările intervenite au fost determinate de valorile morale recunoscute și percepția asupra luptătorilor, armelor și luptelor, specifice fiecărei epoci.

Pentru a putea înțelege mecanismul interior al structurării relației dintre ludic, ritualic și spectacular vom încerca să identificăm anumite elemente caracteristice desfășurării temporale; astfel, orice luptă-spectacol are trei momente principale :

- de pregătire și prezentare (a celor implicați și a armelor);
- de desfășurare propriu-zisă;
- de deliberare, declarare și celebrare a învingătorului;

Aceste momente au și anumite caracteristici ritualice, desfășurate conform unor reguli bine precizate, pe care le vom exemplifica în continuare.

A) Ritualurile executate înainte de a începe lupta, jocul, spectacolul

Pregătirea pentru confruntare era un spectacol în sine, ce conținea atât elemente de intimidare a adversarului cât și de atragere a publicului de

partea „celui bun” , mai ales a publicului de gen feminin, de creare a unei imagini mărețe a întregii scene și a ceea ce va urma. Momentul era marcat de dansuri și/sau de prezența bufonilor care ridiculizau și duceau ideea de lupta la bufonerie, parade a luptelor propriu-zise , „ furarea ” unui talisman de la gâtul iubitei sau a doamnei căreia i-a fost defăimată onoarea, îmbrăcarea costumelor ca la o parada a modei. Lupta devenea un prilej de etalare a echipamentului cel mai bun și mai strălucitor ce echivala oarecum și cu bogăția. La început și la final se saluta publicul, în semn de respect, ca un omagiu adus tuturor celor care au avut bunăvoința de a sta să îi urmărească cu interes, indiferent de statutul social pe care îl aveau spectatorii. Aceste manifestări se regăsesc în luptele cu gladiatorii, turniruri, juta, carusel.

B) Ritualuri executate în timpul luptelor

De cele mai multe ori, participanții la „spectacol” loveau armele între ele (în cazul în care mânuiau mai multe arme), arma de scut sau arma de armura pentru intimidarea oponentului sau oponentilor, impresionarea audienței și a transmite starea de tensiune către public. Se emiteau sunete acute aproape pe orice atac, intensificând starea conflictuală; fiecare luptător avea anumite mișcări și sunete prin intermediul cărora își anunța atacurile/atacul de final.

C) Ritualuri specifice finalului luptelor

După înfrângerea unui sau mai multor adversari, se închina și se aștepta hotărârea stăpânului (spre exemplu dacă cel învins era omorât sau nu) după care, în funcție de recția acestuia (comunicată prin semne nonverbale, specifice ariei culturale), așteptau aclamarea publicului; se saluta, în semn de onoare. atât cel învins cât și audiența (la dueluri).

Aceste manifestări au rădăcini ritualice, cu dimensiuni vizând o anume sacralitate. Lupta reală poate fi însoțită de susținerea unui ritual, spectacolul, însă, implică o desacralizare a formei inițiale și, implicit, o dezvoltare a ceremonialului. Toate formele de spectacol în care sunt implicate luptele au, însă, și o doză de violență, care, prin impunerea unor reguli, se atenuează odată cu trecerea timpului. Astfel, studiul aspectelor ludice, tehnice și interpretative ne determină să acceptăm necesitatea abordării acestora din perspectiva analizei specifice antropologiei teatrale.

Pentru cercetarea noastră, un punct de referință este reprezentat de lucrarea *Dicționarul de antropologie teatrală*, în care Eugenia Baba ne aduce în atenție conceptul de „pre-expresivitate”. Studiul ne oferă, prin analiza relației dintre artele marțiale și personalitate în Orient, exemple de utilizare a segmentelor corporale în cadrul luptelor cu determinări culturale. „Recent s-a descoperit că raportul dintre artele marțiale și personalitate constă de fapt în aceea că învățarea unei arte marțiale îl conduce pe elev, prin acțiuni fizice,

la o altă stare a conștiinței, și deci la o altă utilizare a corpului. Obiectivul urmărit de o asemenea învățare este de a deveni prezent în chiar momentul acțiunii. Pentru actor, acest tip de prezență are o enormă importanță dacă vrea să regăsească în fiecare spectacol acea energie care-l face să pară viu în ochii spectatorului.”³

Demonstrația parcurge drumul istoric în sens invers și conduce către o concluzie ce ne servește drept argument: „La origine, exercițiile actorilor erau militare, dar când, din motive istorice contingente, artele marțiale și-au pierdut însemnătatea militară, cea mai mare parte a patrimoniului lor s-a transformat în dans, iar exercițiile au devenit o bază a antrenamentului dansatorilor”.⁴ Enunțurile teoretice sunt însoțite de ample ilustrări, fapt care ne conduce spre recunoașterea importanței alăturării metodelor didactice: expunerea teoretică, exemplificarea practică și exemplificarea prin imagini (suporturi vizuale). Acestor supoziții li se pot alătura, însă, și altele - cum ar fi cele din domeniul psihologiei mulțimilor și psihologiei violenței, aspectele specifice urmând a fi dezvoltate în studii viitoare.

Bibliografie

Barba Eugenio, Savarese Nicola, *Arta secretă a actorului*, traducere Russo Vlad, Editura Humanitas, București, 2012

Huizinga Johan, *Homo ludens*, traducere Radian H. R., Editura Humanitas, București, 1998

Ionescu – Petrovici Ruxandra, Slăvescu Paul, Stama Tiberiu, *Scrima de la A la Z*, Editura Sport – Turism, București, 1984

<http://frscrima.ro/istoria-scrimei/file-de-istorie>, 20 octombrie 2014

<http://onesport.ro/component/content/article/38-firma/55-istoria-scrimei.html>, 2015

<http://marypop1971.blogspot.com/p/istoria-moderna.html>, 2014

³Eugenio Barba, Nivola Savarese, *Arta secretă a actorului*, traducere Russo Vlad, Editura Humanitas, București, 2012, pag. 207

⁴idem, pp. 207-208

COLOCVII TEATRALE

Osuarul memoriei. Spații timp¹

Dana MOISUC*

Rezumat: Hans-Thies Lehmann spune că teatrul postdramatic are una dintre caracteristici fixată în producerea de environments. Subliniem un exemplu pe care Lehmann îl relevă: spațiul pe care Pina Bausch îl propune ca suport dansatorilor, acea impresionantă imagine a câmpului plin de flori, care este un adevărat partener al corpurilor ce dansează. Ajungem în acest mod la formula de construcție a spațiului în spectacolul *Clasa moartă*, în regia lui Tadeusz Kantor. Spectacolul vorbește despre acel moment unic și irepetabil care este școala elementară, punct biografic a fiecăruia dintre noi, de care legăm pe tot parcursul vieții un snop de amintiri surprinzătoare.

Cuvinte cheie: Kantor, memorie, spațiu, postdramatic, copilărie

MOTTO:

„Trecutul există în memorie. MORT!
Locuitorii săi sunt MORȚI, și ei.
Sunt morți, dar în același timp vii,
adică se pot mișca și pot chiar vorbi. [...]
Rupți din tridimensională,
surprinzător de pluta practică a vieții,
ei cad în hăul, permiteți-mi să spun cuvântul,
ETERNITĂȚII.”

Kantor, Memoria (*Memory*, p. 156-160) apud. Michal Kobińska, *O călătorie în alte spații. Teatrul lui Tadeusz Kantor*, versiune în limba română de Cipriana Petre, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2010.)

¹Lehmann, Hans-Thies, „*Teatrul postdramatic*”, traducerea din limba germană de Victor Scoradeț, București, Editura Unitext, 2009. p. 231-233.

*Dana Moisuc, actriță de teatru și film, absolventă a Universității de Teatru din Târgu Mureș, a interpretat peste 40 de roluri în Teatrul Național Târgu Mureș, Teatrul Național Cluj Napoca, Teatrul de Nord Satu Mare, Teatrul „I.D.Sîrbu Petroșani sau Teatrul Municipal Turda. Este în prezent actriță a Teatrului de Nord Satu Mare și profesoară de artă dramatică la Colegiul de Coregrafie și Artă Dramatică „Octavian Stroia” Cluj Napoca; are în pregătire o teză de doctorat având ca temă memorarea textului dramatic, fiind în același timp bursier al Academiei Române în cadrul proiectului „Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate”.

Hans-Thies Lehmann spune că teatrul postdramatic are una dintre caracteristici fixată în producerea de environments. Remarcăm în acest mod de sublimare a spațiilor, o directă apropiere de artele plastice. Nu este prima dată când teatrul preia formule pe care încearcă să și le apropie prin teatralizare. Dăm exemplu aici doar influența pe care mișcarea suprarealistă a desfășurat-o asupra artelor în deceniile trei și patru ale secolului trecut. Acest curent literar, întemeiat de André Breton, influențează dezvoltarea artelor în general. De altfel, se pare că termenul de suprarealism apare pentru prima dată în modul în care Guillaume Apollinaire își denumeste piesa „Mamelele lui Tiresias”, reprezentată în 1916: *dramă suprarealistă*.

Revenind la spații, trebuie să subliniem un exemplu² pe care Lehmann îl relevă în lucrarea sa: spațiul pe care Pina Bausch îl propune ca suport dansatorilor, acea impresionantă imagine a câmpului plin de flori, care este un adevărat partener al corpurilor ce dansează; o dată călcat în picioare el devine o marcă a trecerii timpului, o frumoasă metaforă a clepsidrei prin care timpul, așa cum arată și Lehmann, poate fi măsurat, cronometrat prin simpla contorizare a garoafelor călcate în picioare.

Suntem în măsură să apelăm la propria memorie și să vorbim aici despre o experiență personală. În anul 2005, în timpul unei călătorii în Suedia, aflându-ne la Institutul de Teatru de la Malmö, școală care este parte a Universității de la Lund, am vizitat o „expoziție de sunet”. Într-una dintre sălile Institutului, golită de orice element care să presupună un volum, se putea audia o suită de compoziții care erau puse în legătură cu un text scris pe unul dintre pereții sălii. Vizitatorul se putea așeza în orice punct al încăperii. El își lua singur un scaun și putea să-și schimbe în fiecare moment poziția. Punerea în acord a textului și a sunetului definea un *spațiu sonor* care ne obliga, prin acțiunea de mutare a scaunelor, să funcționăm ca participanți la un act de factură teatrală.

Ajungem în acest mod la formula de construcție a spațiului în spectacolul *Clasa moartă*, în regia lui Tadeusz Kantor. Impresiile noastre se bazează doar pe vizionări ale fragmentelor de spectacol și pe aprecierile pe care Michal Kobińska le-a formulat în lucrarea *O călătorie în alte spații. Teatrul lui Tadeusz Kantor*.

În spectacol, publicul este despărțit de actori prin două funii. Așa cum amintește și Kobińska, citându-l pe Kantor, cele două zone formate includeau lumea morților și lumea viilor. Jocului îi era destinată o întindere dreptunghiulară, cu un tavan jos, în arcadă, cu două deschideri aflate una în fața alteia. Patru șiruri de bănci de școală se găseau în acest spațiu. În bănci: doisprezece actori. Ei jucau rolurile bătrânilor/copii. Pe un scaun se afla o siluetă neagră. Kantor privea din dreptul unuia dintre punctele de acces

² Ibidem, pentru mai multe exemple.

intrarea spectatorilor. Subliniem prezența regizorului deoarece de aceasta este strâns legată animarea imaginilor statice alcătuite de compoziția realizată de corpurile actorilor și băncile de școală. Imaginea actorilor/bătrânii/copii așezați în bănci va deveni un diapozitiv-obsesie a celui care o va mișca de fiecare dată. Spectacolul vorbește, în opinia noastră, despre acel moment unic și irepetabil care este școala elementară, punct biografic a fiecăruia dintre noi, de care legăm pe tot parcursul vieții un snop de amintiri surprinzătoare. Spațiul „clasei” lui Kantor „era un neant negru în fața căruia spectatorii se opreau brusc. Erau opriți de o frânghie subțirică, jignitoare ce funcționa ca barieră.”³ Se poate rosti întrebarea: de ce a ales Kantor drept spațiu al întâmplării sale o clasă de școală cu bănci de lemn? Răspunsul îl dă însuși regizorul: „Toate stările și emoțiile umane – suferință, frică, dragoste – erau înscrise în băncile de școală. Băncile de școală impuneau ordine și controlau un organism uman vibrant și plin de viață. Era ca o placentă prin care ceva nou și neașteptat își trăgea seva; ceva ce se putea aventura în afara băncii în spațiul gol și negru, numai pentru a se reîntoarce la bancă, așa cum ne întoarcem totdeauna la pânțelele-casă.”⁴

Vom spune că băncile în care și printre care bătrânii/copii evoluau, nu erau considerate de Kantor nici decor și nici recuzită. Prin intervenția regizorului care anima, așa cum am mai arătat, imaginile statice compuse de actori, băncile deveneau un mecanism, cum susține Kobialka însuși. Prin intervenția lui Kantor mecanismul își pune în evidență funcția stimulatorie a întregului spectacol: bătrânii deveneau vii, iar procesul de reînviere a trecutului, care nu era altceva decât amintirile regizorului, se derula înaintea spectatorilor ca fiind prezent. Adăugăm că, astfel, ar fi fost posibilă o identificare a trecutului lui Kantor cu cel al spectatorilor.

Citatul anterior este completat de cuvintele lui Lehmann: „Spațiile temporale din teatrul posdramatic deschid un timp cu multe straturi care nu este numai timpul reprezentatului sau al reprezentării, ci timpul artiștilor care fac teatrul, al biografiei lor. Astfel, spațiul temporal cândva omogen al teatrului dramatic se fărâmițează în aspecte eterogene. Sarcina privirii spectatorului este aceea ca, văzând printre ele, amintindu-și și reflectând, să se miște înapoi și-ncoace și-ncolo și să nu le sintetizeze forțat.”⁵

Într-un mod exemplar, Kantor face demonstrația a ceea ce Lehmann delimitează în rândurile de mai sus. Căci împărțirea spectacolului într-o suită de scene definite de imaginea generatoare a lor: imaginea de debut, a

³Note la un scenariu de film, p. 11, apud Michal Kobialka, *O călătorie în alte spații. Teatrul lui Tadeusz Kantor*, versiune în limba română de Cipriana Petre, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2010.

⁴Ibidem.

⁵Lehmann, Hans-Thies, „*Teatrul postdramatic*”, op.cit., p. 233.

costumelor funerare; imaginea „tumorilor copilăriei”⁶, a bătrânilor purtând efigiile copiilor care îi reprezintă pe ei înșiși; lecțiile de istorie, lecția nocturnă, lecțiile fonetice, imaginea femeii care curăță/Moartea împreună cu Kantor nu sunt altceva decât acea fărâmițare despre care vorbea Lehmann, care permite ca spectatorul să navigheze printre fragmente și să aleagă pe acelea care corespund propriei memorii. Fărâmițarea marchează o altă trăsătură a teatrului postdramatic: neuniformitatea compoziției. Poate cea mai importantă apropiere de teatrul postdramatic se produce în spectacolul cu clasa lui Kantor prin întrebuintarea unui text scris de Witkiewicz⁷. Tehnica citatului, de data aceasta literar, o altă caracteristică a teatrului postdramatic, încununează efortul lui Kantor prin alăturarea spațiului ficțional al dramaturgului polonez de spațiul memoriei Clasei moarte. Cele două realități se suprapun și se descompun apoi; realitatea clasei merge spre realitatea piesei și invers.

Clasa lui Kantor devine un osuar în care cadavrele sunt expuse privirii. În același timp, tot ce reprezintă trecutul bătrânilor/copii devine memorie care este și ea îngropată în același osuar.

„Această lucrare a fost realizată în cadrul proiectului ***Cultura română și modele culturale europene: cercetare, sincronizare, durabilitate***, cofinanțat de Uniunea Europeană și Guvernul României din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial Dezvoltarea Resurselor Umane 2007-2013, contractul de finanțare nr. POSDRU/159/1.5/S/136077”.

⁶*Umarla-klasa Objaśnienia* p. 1, apud. Michal Kobialka, op. cit., p. 72.

⁷*Tumor Mózgowicz* scrisă în anul 1920.

Esență și expresivitate. Limitele corpului de la performanța estetică la tehnica mișcării

Beatrice VOLBEA*

Rezumat: Motivul alegerii acestei teme derivă din dorința de documentare cu privire la problematica deosebit de complexă a unei formule teatrale bazate pe un limbaj al expresiei corporale care își are resursele nu în analiza psihologică, ci în forța de expresie a corpului uman și într-o înțelegere corectă a fizicalității limbajului scenic. În teatru ca și în dans, stăpânirea și folosirea corpului este indispensabilă. Pentru a stăpâni corpul și imaginea pe care o transmitem trebuie să-l antrenăm și să îl conectăm cu gândirea și imaginația noastră deoarece, corpul, este un teren de compoziție plin de mistere, el însuși este o scenă. Cu siguranță se poate ajunge la esență și pe calea accidentului, cu condiția să mergi pe o cale asumată, iar dansul, cu caracteristicile sale speciale în raport cu alte arte, poate oferi răspunsuri la multe întrebări care se înscriu în sfera esențialității mișcării scenice. Lansez acest subiect care privește în mod cert corpul, deoarece, cei care se pregătesc să urmeze calea artei teatrului sunt învățați să-și trateze corpul ca pe un instrument ce poate fi perfecționat, pentru a putea răspunde cerințelor și standardelor artei în cauză. Voi face referire la tehnica mișcării actorului și a dansatorului în contrast cu expresivitatea nativă a corpului într-un anumit context. Pornind de la explorarea de sine, iluzia controlului și chiar efemerul, subiecte ce influențează și condiționează orice mișcare corporală în relația cu spațiul, punctul de vedere al artistului devine o adevărată provocare pentru percepția realității. Identitatea, memoria corpului și prezența lui într-o anumită conjunctură interacționează cu limitele mișcărilor, devenind în același timp mesaj și suprafață pentru expresie vizuală. Corpul golit de sens, aflat în căutarea unui nou conținut, este liantul dintre cele doua arte care au reușit să reunească adevărul vieții cu poezia, rezultând o adevărată identitate: teatrul-dans. Voi insista asupra acestui tip de limbaj, cel al teatrului-dans, pentru că în acest context ieșirea din zona de confort se petrece atât la nivel fizic, cât și la nivel autoreflexiv. Dincolo de estetică și sens se află pregătirea care trebuie să antreneze corpul și repetarea unor tehnici de mișcare scenică uneori epuizante, exersate până la automatizare. Utilizând felurite direcții

* actriță, Doctorand la Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași

artistice și influențe estetice, spectacolele de gen din zilele noastre își propun să construiască un dialog nou și necesar despre corpul contemporan, cu toate straturile sale politice, emoționale și sociale.

Cuvinte cheie: gest, corporalitate, expresivitate, teatrul-dans, biomecanică teatrală

Observ din ce în ce mai des că în arta teatrală, corpul a atins o conștiință specială iar toate celelalte componente ale spectacolului sunt subordonate acestei conștiințe. Corpul în teatru deține o funcție dublă: principiu de unitate care devine manifestarea „energică” a unei structuri exacte și surescitare a energiei. Astfel pe scenă, deseori reinventează situația dramatică. Corpul pe scenă e prima manifestare de unitate a omului în spațiu și trebuie supus unui exercițiu de eliberare de orice vocabular, înainte de a crea un altul. Actorul sau dansatorul trebuie să revină la mișcarea elementară – cea mai firească și simplă, înainte de a descoperi alte mișcări. Într-o lume în care multitudinea mijloacelor tehnice ia amploare, teatrul își caută noi forme de a rezista. Plasat într-un context artistic limbajul corporal, conține o putere expresivă a gestului incredibilă. Artă actorului presupune urmărirea a două coordonate în procesul construcției unui rol: verbală, prin existența textului, și fizică, prin acțiunile fizice ale personajului. Uneori, importanța mișcării o depășește pe cea a dialogului. Dacă vorbirea este un instrument de comunicare și îi oferim importanța cuvenită, trebuie să-i dam aceeași importanță celui alt instrument de expresie și comunicare pe care-l deținem, corpul. La un moment dat, teatrul a descoperit în trup un răspuns la problemele vieții. Procedeele corporale le utilizează acum pentru a da discursului despre vremea și societatea noastră o putere mai mare de convingere, curajul întrebărilor și al acțiunii.

Dar să revenim la esență și expresivitate, titlul de la care am pornit și care mă ajută să tratez acest subiect într-un mod diferit și personal. Dacă esența este ceea ce poate fi cunoscut trecând de forma exterioară a lucrurilor și pătrunzând în adâncul lor cu ajutorul gândirii, expresivitatea este capacitatea de a exprima într-un chip plastic, clar, idei și sentimente. Pornind de la faptul că teatrul în raport cu dansul a adus în prim plan corpul, din punctul meu de vedere el, corpul, devine esență iar expresivitatea sa poate fi tradusă prin mișcare și dans. Știm cu toții că reacția autentică își are originea în interiorul corpului uman. Deci, corpul ca esență are viață și suflet devenind trup. Când corpul se mișcă, trupul dansează și astfel capătă formă concretă și estetică. Fac diferență între corp și trup deoarece artistul în demersul său caută un mod de a exista, în care sufletul și corpul sunt unul și de nedespărțit iar exteriorul său devine expresia interiorului. Astfel se naște

întruparea. Corpul golit de sens este în căutarea unui conținut nou care să-l identifice. Dar, ceea ce apare la exterior, detalii sau gesturi nu reprezintă decât sfârșitul procesului. Funcția expresivă: limbajul corporal exprimă direct atitudinea subiectului față de ceea ce spune, ascultă, vede sau simte și dă impresia unei emoții adevărate sau aparente. Pregătirea corporală, antrenamentul fizic, nu vizează atingerea unui model sau impunerea unor forme teatrale dinainte știute, ci ajută artistul să se apropie de o mișcare justă în care corpul să existe fără a parazita ceea ce trebuie să transmită, sprijinindu-se pe un discurs interior dramatic în care fiecare gest, atitudine sau mișcare este justificată. În mod obișnuit, dansul este privit prin prisma manifestării corpului în mișcare și supus unor opțiuni discursive care au menirea să atingă anumite standarde estetice ale unui public țintă. Inevitabil apare întrebarea „Ce ne transmite corpul și care este mesajul lui într-un context coregrafic dat?”. Un posibil răspuns subiectiv ar fi: prezența sa integrată în discursul artistic fără a avea ca scop generarea de satisfacții estetice și introducerea a unei concentrări a discursului, astfel încât să creeze posibilitatea transmiterii adecvate a mesajului. Răspunsul la această întrebare poate fi conceput și aplicat ca o rețetă.

La începutul procesului creativ venim cu o multitudine de blocaje, nu numai pe plan fizic; cele mai multe apar în privința atitudinii noastre față de propriul corp. Fiecare artist este special, este posesorul unui profil psihologic unic și chiar dacă acordă mai multă prioritate dimensiunii raționale sau din contră pune accent pe coordonata emoțională, cert este că în procesul creativ senzorialul, afectivul și cerebralul interacționează într-o manieră sincretică. Actul de creație este bazat nu numai pe implicarea interioară ci și pe o disciplină tehnologică aplicată. Alegerea elementelor ce compun un spectacol trebuie efectuată în funcție de specificul materiei de bază, adică, ființa dansatorului, corp (trup) dar și de opțiunile estetice și procedurale ale creatorului. Tehnicile și procedeele intră în dinamica procesului artistic dar nu impun reguli de creație, ci sunt simple „unelte” care slujesc creatorii în realizarea și conceperea actului artistic. Orice metode am folosi pentru a reuși să găsim propriul adevăr în mișcare, ele pornesc de la întrebările adresate corpului, mișcarea fiind un puternic instrument de cunoaștere, parte a unui fenomen complex care înglobează emoțiile și gândirea. A schimba felul obișnuit în care ne mișcăm, înseamnă de fapt a schimba tiparele de gândire și cele emoționale. Cum putem deveni mai conștienți de noi înșine prin mișcare? Fiecare dintre noi are o modalitate unică de a se mișca și deține un potențial infinit de acțiuni, însă fără o explorare constantă și fără conștiința corporală, aceste posibilități de acțiune nu se concretizează niciodată. Simțim înainte de a înțelege. Metoda ne învață: creativitatea, mișcarea și sensibilitatea în ceea ce facem schimbă felul în care gândim și ne comportăm. Stilurile și metodele de abordare a mișcării în teatru s-au

schimbat odată cu trecerea anilor pentru că ele sunt niște tehnici ale comunicării, iar actualitatea comunicării a devenit mult mai importantă decât metodele folosite, care se modifică în funcție de necesitățile timpului și spațiului. Conștientizarea corporală este aproape vitală în studiul asupra mișcării și are ca rezultat un sistem de formare flexibil și un limbaj structurat pe acțiunile fizice elaborate. Ele sunt norme care par să condiționeze actorul sau dansatorul, dar nu sunt altceva decât arhitecturări variate ale materialului organizat în conformitate cu: durata, ritmul, segmentarea, variația, continuitatea, identitatea, contrastul, toate aplicate în mod evident structurilor de mișcare. Momentul de începere a creației este anticipat de o perioadă de pregătire cumva neintenționată care coincide cu trăirile personale, experiența de viață și cu bagajul cultural al creatorului. Lucruri, fapte, evenimente, imagini, stări sedimentate în memorie, nepremeditat, care constituie un stimul și o sursă de inspirație. Aici mă refer la o pregătire aplicată și la acea acțiune voluntară a artistului ce caută precizia detaliului, se documentează și își adună date și informații necesare transmiterii cât mai corecte a mesajului.

Teatrul-dans și forma care naște fondul

Conform teoriilor, în istoria artelor spectacolului s-a manifestat periodic tendința de unificare sintetizatoare a artelor. Primul balet de curte, *Ballet Comique* dela Reine (1561), a fost o manifestare de amploare, unde versul, muzica și dansul tindeau să se armonizeze într-un întreg. Gaston Millier spune că: „Dansul este un poem ritmat care dezvăluie în fața noastră, în tablouri însuflețită frumusețea plastică a perfecțiunii formelor și atitudinilor corpului”. Serge Lifer (1905-1986) considera că: „Fiecare mișcare a dansului este o sinteză, o armonie, un acord executat de marea orchestră a copului uman, iar arta dansului izvorâtă din această armonie nu este numai angrenarea fiecărei părți a organismului ci, strâns unite, toate părțile zămislesc frumusețea”. Tudor Arghezi: „Poate fi ceva mai frumos ca graiul formelor omenești ridicate ca un talaz de sine stătător și călătorind pe lumina undelor încovoiate, grațios, pitit, răsculat, oblic, tangent, spiral, cu toate aceste mișcări și cu altele indefinite împreunate laolaltă?”.

Fenomenul de teatru-dans se înscrie ca gen, în sfera artelor spectacolului și diferența specifică se identifică prin modul în care opțiunea pentru un anumit limbaj de dans susține ideea unui spectacol de teatru-dans. G. Lukács în *Estetica* remarca:

[...] subiectul particular al artistului – în vederea transformării subiectivității sale – trebuie să se arunce á corps perdu în procesul creației. Reușita acestuia – presupunând talentul – depinde tocmai de faptul dacă și în ce măsură, artistul este

capabil nu numai de a șterge din el ceea ce este numai particular și de a găsi și desluși în sine însuși nivelul generic, ci, mai curând de a-l face pe aceasta accesibil trăirii ca esență, tocmai a personalității sale, ca centru organizator al relațiilor ei cu lumea, cu istoria, cu momentul dat din procesul de dezvoltare a omenirii și cu perspectiva ei de mișcare – și anume, tocmai ca expresia cea mai adâncă a reflectării lumii însăși. Creația înseamnă modelarea unui material, investirea lui cu sens și semnificație care se adaptează calităților materiei; în situația lucrărilor coregrafice artistul se îndreaptă către controlarea și dirijarea mișcării prin utilizarea unor intervenții specifice de proveniență temporală și spațială. Există în dans un „a priori” temporal și spațial al mișcărilor neelaborate și un „a priori” temporal și spațial al planului compozițional care trebuie conciliate în actul facerii. Corpul în mișcare poate opune rezistență, are propriile exigențe și condiționări, dar poate oferi creatorului cheia propriei sale dezlegări, relevându-i în desfășurarea procesului artistic legea cvasi-secretă a compunerii sale¹.

De ceva timp trăiesc cu sentimentul că există prea multă gimnastică de performanță în dansul modern, că balerinii sunt tot mai mult atleți ori executanți, evoluând pe muzică asemeni unor trupe de la *Cirque du Soleil* ori unor foarte bine antrenate echipe de fitness, yoga sau cine știe ce arte marțiale. Asta ți se întâmplă dacă de la tutu și pas de deux sari direct la spectacolele unor companii care ți oferă o nouă expresivitate și înțelegere a textului coregrafic, pe care îl poate scrie trupul uman regândindu-se pe sine și scormonind un potențial necunoscut. Cine ar putea ghici în umana lor existență performanța unei expresivități invizibile, extras din toți răunchii corpului uman de un coregraf care scoate dansul din trupul omenesc mai bine ca un cercetător, sau un alchimist. Dansatorii și maeștrii coregrafi avangardiști au propus noi coduri și semne care să facă inutilă povestea, tinzând mai mult spre abstract, evitând o judecată rațională și care să provoace publicului intuiții rapide fără să fie nevoiți să apeleze la cuvânt sau pantomimă. Spre deosebire de aceștia, Pina Bausch, în al său teatru-dans, nu a renunțat la poveste, păstrând tradiția mentorului său, Kurt Jooss. Ea utiliza materialul biografic furnizat de dansatori, îl selecta, îl depersonaliza, îl metamorfoza conferindu-i o dimensiune universală, general valabilă, fără a-și știrbi trăirile personale și unice. Performanța estetică exista numai dacă era strâns legată de rezistența fizică și mai mult ca sigur de cea psihică. Dansatorii nu executau simple mișcări, ci făceau confesiuni pe scenă și poate

¹ Georg Lukács, *Estetica*, vol. I, București, Editura Meridiane, 1972, p. 575

asta e cea mai importantă contribuție a Pinei Bausch în dansul contemporan – metoda de lucru cu performerii, faptul că, îngăduindu-le improvizația și cerându-le să se descopere și să se reveleze pe ei înșiși, îi transforma în coregrafi, alături de ea. În acest context, în mișcările propuse, coregrafa reușea să aducă în fața publicului expresia exorcizării unui exces de corporalitate, a unei materialități devenite prea densă, prea opacă. Un anumit exces al mișcărilor corporale este menit să redea intensitatea dramatică a trăirilor afective și psihologice ale acestora. Întreg universul său dramatic constituie, astfel, o extensie a atitudinii sale dilematice față de problema întrupării ființei, construindu-se în jurul relației personale cu corpul. De cealaltă parte, depersonalizarea și căutarea unui posibil „eu” se întâmplă într-o revoltă a corpului. Fiecare particică de carne își cere dreptul la existență. Firul dramaturgic se poate dezvolta pe urmele unui corp ascuns, fără chip și identitate, care, apoi, poate îmbrăca multe măști sociale sau individuale.

Tehnica și echilibrul între mișcare și artă

Antrenamentul fizic și exercițiile, pentru cel care urmează să le execute, actor sau dansator, reprezintă un teren al provocării și o ocazie în a se autodepăși. Ele trebuie să fie aparent imposibil de realizat pentru ca artistul să le încerce, să descopere și să capete încredere în propriile țesuturi. Artistul, așezat într-un context unde corpul său unic devine o identitate care trebuie să transmită mesaje, este oarecum obligat să păstreze concretețea elementelor de mișcare, la fel cum trebuie să asigure precizia în cazul exercițiilor numite plastice, altfel totul riscă să devină haotic. Anumite probleme cu care se poate confrunta actorul care dansează sau dansatorul care devine actor, în special în spectacolele de teatru-dans, pot fi analizate din punct de vedere tehnic dar, nu putem afirma că soluționarea lor este doar de natură tehnică. Dacă luăm, spre exemplu, problemele de echilibru ce țin în mare parte de gândire și de controlul calculat, ne vom da seama la un moment dat că acest echilibru va fi exista doar prin încrederea căpătată în timpul exercițiilor. În sensul acesta, artiștii pot fi ajutați de anumite tehnici ale mișcării bazate pe contraste, una din ele fiind biomecanica lui Meyerhold, metodă care nu face distincție între teatru dramatic și dans. Biomecanica sa experimenta legile mișcării actorului pe scenă, elaborând exerciții de antrenament pe baza normelor de comportament ale individului în general. Astfel, creându-se prin mișcare un univers de sensuri, în care nu emoția sau memoria sunt determinante, ci impactul dinamic al formelor vii. Non-mișcarea direcționează privirea către ceea ce adesea se uită în discursurile coregrafice: corpul. Non-mișcarea este esențializarea mișcării cu maximum de efect estetic și minimum de gesturi. Numai așa își dovedește

eficiența, camuflând în cele din urmă corpul, din câmpul interogativ și reflexiv al spectatorului.

Fiecare mișcare a biomecanicei, spunea Meyerhold, trebuie să reconstruiască conștient dinamismul implicit din reacția automată care păstrează echilibrul nu în mod static, ci pierzându-l și regăsindu-l printr-o serie de ajustări succesive.

Echilibrul – este capacitatea omului de a sta în picioare și de a se deplasa în aceasta poziție în spațiu.

Există trei tehnici ale corpului.

- tehnici cotidiene
- tehnici ale virtuozității
- tehnici extra-cotidiene sau ale pre-expresivității, care se referă la viața actorului².

Atunci când mișcările iau o anumită amploare, apare riscul dezechilibrului și o întreagă serie de mușchi intră în acțiune pentru a împiedica o eventuală cădere sau accidentare. Tradiția mimului modern este bazată pe această alterare a echilibrului pentru a dilata prezența scenică, este echivalentul *off-balance* din dansul modern. Când stăm în picioare, nemișcați, nu suntem tocmai imobili deoarece o serie de mișcări deplasează greutatea corpului nostru în spațiu. Până și mișcările pe care doar intenționăm să le facem, mușchii le înregistrează și nu mai există posibilitatea păstrării echilibrului intact. În consecință, pentru obținerea sau păstrarea echilibrului este necesară studierea tehnicilor în amănunt și de analiza biomecanicii mișcării, pentru a ajunge la o executare optimă și care, să aibă ca finalitate, dobândirea unui grad cât mai înalt de expresivitate în scenă. Exercițiile de antrenament fizic îți permit să dezvolți un nou comportament, un mod diferit de a te mișca, de a acționa și reacționa, o anumită abilitate. Exercițiile fizice sunt întotdeauna exerciții spirituale. Ele influențează modul de a concepe, de a compune o acțiune dramatică. Actorul-dansator se diferențiază de ceilalți oameni prin capacitatea sa de a transmite idei și stări, deși ambele părți simt același **impuls-motor**. În funcție de respectarea structurării după regulile artei, mișcările se pot diferenția în mișcări artistice și mișcări naturale. Putem observa în teatrul-dans prezența unui puternic element dramatic. Creatorii apelează și la elemente de pantomimă pentru ca spectacolul să capete teatralitate. Iar pentru sublinierea firului narativ apare în rețeta coregrafică cuvântul rostit.

² Eugenio Barba, *O canoe de hârtie*, traducere și prefață de Liliana Alexandrescu, București, Editura Unitext, 2003

Interpreții dansatori fac apel la calitățile actricești de care dispun, pentru că dansul nu presupune doar executarea unor mișcări sau repetitivitatea lor, ci și expresivitatea artistului, atât la nivelul corpului, cât și a privirii acestuia. Gesturile, pozițiile, privirile și tăcerile spun adevărul despre relațiile dintre oameni. Astfel, în spațiul scenic se manifestă un desen de mișcare, care permite privitorului să devină un spectator perspicace, capabil să surprindă și să înțeleagă mesajul dorit.

Ideea de mișcare este însoțită în general de realizarea ei totală sau parțială. Exista o corelare strânsă între ideea unei tendințe motrice și realizarea musculară efectivă a unei mișcări. Un exemplu în acest sens ar fi acela când cel care trebuie să realizeze mișcarea, înțelege indicațiile coregrafului dar nu poate să o execute din rațiuni obiective (oboseală, lipsa de concentrare, absența calităților fizice necesare etc.). Atât dansatorul cât și actorul trebuie să-și antreneze corpul, iar anumite tehnici de mișcare scenică uneori epuizante sunt exersate până la automatizare. De exemplu, teatrul coregrafic a lui Gigi Căciuleanu, confundat de multe ori cu teatrul-dans, este un gen de spectacol care nu poate fi practicat decât de dansatori virtuosi. În schimb, în teatrul-dans se folosește limbajul teatral și se ajunge la performanțe nebănuite, cu ajutorul unor tehnici bazate pe elemente din pantomimă. Dar nu numai ideea de mișcare este însoțită de gesturi, ci și stările sufletești sunt transpuse în plan corporal prin expresii de mișcare. Conform principiului expresivității, oricărei mișcări interioare îi corespunde o mișcare corporală analoagă. În general aceste mișcări se produc involuntar, însă în mod progresiv în paralel cu unele mișcări ce-și vor păstra caracterul spontan și natural, altele vor fi însușite în mod conștient și se vor dezvolta devenind gesturi semnificative și intenționate. Acestea dobândesc o semnificație mai înaltă prin care artistul se raportează voluntar și conștient la ceea ce și-a propus să transmită. Astfel, avem două feluri de mișcări: expresive-neintenționate și simbolice-intenționate. Modul în care este așezat un trup într-un spațiu, cu un context artistic, poate fi un indicator foarte bun al stării fizice și psihice în care se află și poate servi ca o formă deliberată de comunicare. Expresivitatea este considerată în general nativă, dar ea include fără îndoială și trăsături dobândite, ținând de obișnuință, dexteritate și chiar autocontrol. În sensul ei specific, expresivitatea apare ca o însușire aptitudinală complexă, care este dobândită în scopul de a exprima adecvat și sugestiv o situație, o idee sau o stare psihică. Ca o concluzie, rezultă că fiecare artist imprimă mișcării sale un ritm și o nuanță particulară, ce pot servi la definirea și identificarea sa. Mai există o dimensiune a apariției corpului pe scenă, atunci când dincolo de mesajele transmise și de mișcări, însuși dansatorul are carismă și o iradiere prin care impresionează și atrage.

În esență, dansul a fost și este o sumă de gesturi naturale care vin din sinele nostru, un mijloc de exprimare, pe care îl folosim în mod sincer și

grațios, a diferitelor stări ale sufletului, tristețe, bucurie, venerare, supunere, speranță. Atunci când corpul se mișcă sau este angrenat într-o coregrafie, este supus ideii și tinde spre linia perfect geometrică de arc, jumătate de cerc, elipsă sau linie frântă. S-au căutat îndelung noi căi de exprimare iar codurile baletului clasic au suferit transformări. Se mimează mult, se îmbină armonios baletul cu mișcările ritmice și cele acrobatice, se exprimă cu dezinvoltură sentimentele pe care le încercăm în viața noastră, deoarece ea, viața, este durere, suferință, chin, dar ea mai înseamnă și prefacere, curgere, transfigurare. Erotismul, sugerat cu finețe la începuturile dansului, a devenit mai pregnant, duelul amoros fiind reprezentat plin de pasiune, nelipsindu-i însă grația. Gesturi de unire a trupurilor și a sufletelor din interiorul acestor trupuri! Dansul nu trebuie să confere mișcărilor un sens simbolic doar din considerente artistice, ci să folosească într-o structură ce respectă regulile artei, reacția unitară a psihicului și fizicului ce caracterizează comportamentul uman în general. Însă limbajul dansului este mult mai codificat decât cel al teatrului și, din acest motiv teatrul-dans exercită o adevărată fascinație asupra oamenilor de teatru. Dansatorul care introduce și text în povestea lui este expresia unei dorințe brutale și viscerele de a se exprima și gestul acestuia produce un impact mult mai puternic decât un discurs organizat și bine definit al textului dramatic. Formula teatrului-dans dă glas corpului, îl transformă în cutia de rezonanță a evenimentelor, a punctelor nevralgice în care se intersectează spaimile și speranțele omului contemporan. Un domeniu al mișcării umane care este încă prea puțin exploatat, având în vedere că prin dans ne putem pune întrebări asupra încărcăturii emoționale pe care o conține fiecare gest, despre raportul de receptare extrem de complex dintre cel care transmite mesajul pe scenă și spectator. Spectacolul de teatru-dans contemporan oferă o deconstrucție a realului prin estetizarea a ceea ce este comun. Se oferă o punere în scenă a unor singularități fizice și psihologice, a cotidianului, a gesturilor comune, accentuând frumusețea și unicitatea unor aspecte pe care suntem obișnuiți să nu le luăm în seamă. Mesajul transmis este aprecierea lucrurilor care ne înconjoară, prețuirea banalului fără de care nu putem trăi, dar pe care îl ignorăm, amplificarea trăirilor și eliberarea sentimentelor.

Conform înțelesului din dicționar, esența este ceea ce face ca un lucru, o ființă să fie ceea ce este, constituind natura lui. Corpul, chiar și cu cu barierele sale, devine esență prin întrupare și astfel cu ajutorul mișcărilor și problematica lor, se naște expresivitatea. Cei ce practică arta fie prin dans, fie prin teatru, trebuie încurajați să își exploreze emoțiile prin mișcări ce depășesc barierele tradiționale și să se concentreze pe conexiunea dintre minte și trup. Noțiunea de teatru-dans este una foarte vastă, un amalgam de forțe inovatoare, cu contururi fluide, cu forme multiple. Cercetarea și explorarea mea în acest domeniu este un proces extrem de complex și

laborios, având în vedere corpul ca instrument de lucru, un corp care sub asediul analizei nu renunță la emoții, reflexe dobândite, scheme de gândire prin educație sau cultură. În sensul acesta, am gândit o formulă personală, perfectibilă, ce poate ajuta pe oricine care este preocupat de expresia corporală, coregrafie sau teatru-dans, să deducă mai lesne și mai rapid elementele sugestive ale unei mișcări sau non-mișcări corporale, într-o frază de mișcare care să capete coerență narativă. O frază de mișcare înseamnă o replică, un solo înseamnă un monolog, un duet înseamnă o scenă în doi. Pornind de la alfabetul limbii române (exceptând câteva litere), putem face o conexiune un pic idealizată între litere și idei, stări, acțiuni sau procese psihice, lucru, care constituie o abstractizare în reflectarea realității. Mai pe scurt, un concept care poate fi perceput ca un ghid teoretico-aplicativ sau un ABC interior al mișcării scenice. Nu este un sistem de notație, ci mai degrabă o soluție și o căutare de interpretare a sensului unei situații, de la care se poate porni într-o construcție coregrafică în raport cu formula de teatru-dans.

A – acțiune, (actorie), adevăr = atitudine, asumare, autocontrol, absență;

B – biomecanică = bariere blocaj, balet;

C – corp = conștientizare, coordonare, contact, conectare;

D – dans = discurs, direcție, deplasare, distanțare, dinamică, dualitate;

E – expresivitate = esență, energie, echilibru, experimentare, efort;

F – firesc = formă, flexibilitate, fluiditate, fragilitate, forță;

G – gest = gând, grație, grotesc, gravitație;

H – hermeneutică, har = **I –** inteligență, imaginație, impuls, instinct, interior, intuiție, interacțiune;

J – joc = joacă, jalon, jeté (element de balet);

L – limbaj, ludic, limite, linii, lent, luciditate;

M – mișcare = metodă, motricitate, memorie, mesaj, metafizic, metamorfoză, manifestare;

N – neutru = non-mișcare, natural, neregulat, necunoscut;

O – origine, organicitate, oniric;

P – prezență, pantomimă, presiune, pasiune, piruetă, personaj;

R – răspuns, reacție, reflex, ritm, respirație, reprezentare, repetitivitate;

S – scop, stare, sens, săritură, salt, spațiu;

T – teatru (text) = trup, tensiune, transmitere, traseu, tatonare, tăcere;

U – unitate, uzură, unduire, uitare;

V – vibrație, variație, volum, vectori, vizual.

Cine sunt X, Y, Z? E o întrebare la care sper să nu pot răspunde prea curând, date fiind analizarea și explorarea aceluia spațiu interior al *eului* și al corpului expresiv al artistului. El devine un semnificant teatral central, iar acest corp material este reprezentat ca un trup în plinătatea forțelor, cu tensiunile sale interioare și exterioare într-o continuă investigație.

Bibliografie

Lukács, 1972: Georg Lukács, *Estetica*, vol. I, București, Editura Meridiane, 1972.

Barba, 2003: Eugenio Barba, *O canoe de hârtie*, traducere și prefață de Liliana Alexandrescu, București, Editura Unitext, 2003.

Grotowski, 2014: Jerzy Grotowski, *Teatru și ritual. Scrieri esențiale*, București, Editura Nemira, 2014.

COLOCVII TEATRALE

TEATRUL DINCOLO DE SCENĂ

COLOCVII TEATRALE

Teatru: un alt *mode d'emploi* sau Shakespeare pentru uzul studenților economiști

Ana-Magdalena PETRARU*

Rezumat: Prezentul articol își propune o trecere în revistă a abordărilor ce țin de tehnicile și cursurile de artă dramatică în educație și pentru alte categorii profesionale decât viitorii actori, cu o aplicație la mediul afacerilor, în general și al predării la studenții economiști la care predăm de câțiva ani, în special. Fără pretenții exhaustive de epuizare a subiectului, vom menționa atât din aspectele internaționale, cât și din cele autohtone ale teatrului și a valențelor sale educative. În acest sens, vom reda două fragmente din dramele shakespeariene, discursul lui Marc Antoniu din *Iuliu Cezar* și respectiv al regelui Henric din *Henric al V-lea*, primul servind intereselor persuasive și al doilea celor motivaționale (Powell, 2010) în însușirea deprinderilor ce țin de prezentări și vorbirea în public.

Cuvinte cheie: teatru organizațional, teatru forum, discursuri shakespeariene, predarea limbii engleze de afaceri, dezvoltarea de aptitudini/abilități.

Introducere

Recursul la arta dramatică în pregătirea profesioniștilor, în trainingul acestora nu este o resursă nouă la care companiile recurg pentru a-și forma angajații în contextul în care metode tradiționale precum prelegerile sau jocurile de rol se cer reinventate. Arta dramatică, teatrul cu fluiditatea, spontaneitatea și caracterul său nemărginit sunt instrumente propice redării informațiilor, facilitând abordarea unor chestiuni controversate la locul de muncă, diminuând șansele litigiilor și modelând culturile organizaționale. Adevăratul atu al artei dramatice este ajutorul pe care îl oferă indivizilor în sondarea comportamentului lor sinuos și influența acestuia asupra culturii corporatiste și a rezultatelor în afaceri. De asemenea, companiile au mai constatat că ‘aplicațiile dramatice’ oferă un ‘model contextual de training’ care include simulări menite să-i pregătească pe angajați pentru situațiile din viața de zi cu zi într-un sporirea calității interacțiunilor umane într-un mediu de învățare sigur și controlat¹.

*Postdoc POSDRU/159/1.5/S/140863, Cadru didactic asociat limba engleză, Universitatea “Alexandru Ioan Cuza”, Iași, România.

¹ St. George, Schwager și Canavan, 1999.

Astfel, sute de corporații se folosesc de arta dramatică în training-ul angajaților și al managerilor, căci ce altă artă cu ai ei maeștri de la tragedia greacă la cea elisabetană și modernă ar putea impresiona și inspira publicul, nemaivorbind de beneficiile unor astfel de cursuri în sporirea atenției și a producției ideatice a personalului. Metoda nu este una nouă și am putea invoca aici maieutica socratică și darul lui Platon de a face copiii să învețe prin dans și improvizație sau *commedia dell'arte*, însă ideea de cursuri de actorie în scopuri educaționale a fost dezvoltată abia la începutul secolului XX. Așa se face că în 1920, în Statele Unite, John Dewey² era adeptul 'învățării prin facere' și folosirea cursurilor de artă teatrală în tehnicile educaționale pentru a ajuta elevii să-și dezvolte aptitudinile sociale. Cel care a introdus acest tip de cursuri în formarea adulților a fost psihologul Jacob L. Moreno, fondatorul psihodramei, demonstrând cum schimbările comportamentale la adulți și grupuri de indivizi au loc prin diverse metode dramatice, extinzând în timp principiile sale asupra training-ului în afaceri. Aplicațiile sale au stat la baza multor activități din training-ul de management din anii '40-'50, extinzându-se odată cu anii 1960 la training-ul bazat pe aptitudini în contextul mișcărilor feministe și cuprinzând și alte categorii profesionale (polițiști, personal medical, educatori, asistenți sociali) pentru dezvoltarea capacităților lor intervenționale în situații de violență domestică, hărțuire sexuală și alte probleme sociale. Abia în anii '70, aceste cursuri au ajuns să cuprindă partea de leadership și sunt clasificate după gradul lor de impact: scăzut, moderat sau ridicat³.

În domeniul teatrului cu aplicație la mediul organizațional cercetările s-au ramificat în ultimii 15-20 de ani, deși despre impactul acestor tipuri de activități ar mai fi multe de spus⁴. De sorginte brechtiană și, mai recent, inspirată de practicile unui Augusto Boal, teatrul în mediul organizațional și varianta sa 'forum' au fost amplu discutate și în studii doctorale de pasionați ai teatrului profesionist care au avut șansa să participe la workshop-urile de leadership ale lui Richard Olivier, fiul marelui Laurence Olivier impersonându-l pe Henric al V-lea în scopuri educaționale aplicate mediului de afaceri⁵.

O privire de ansamblu asupra cursurilor de teatru adaptate nevoilor corporatiste

Multe companii oferă cursuri de artă dramatică, în special în lumea anglo saxonă; astfel, Royal Central School of Speech and Drama din cadrul

² *apud* George, Schwager și Canavan, 1999.

³ *Ibidem*.

⁴ *cf.* Arkin 2005, Caulkin 2000, Pickard 2000 Clark și Mangham 2004, Meisiek și Barry 2007, *apud* Rae 2011:12.

⁵ Rae, *idem*, p. 11.

University of London dă cursuri de dicție, training personalizat și workshopuri adaptate nevoilor clienților în scopuri de leadership, vorbire în public, elocuțiune și îmbunătățirea relațiilor interumane⁶. Unele chiar se proclamă a fi lideri în domeniul cursurilor de artă dramatică ținute în cadrul companiilor și se adresează celor care doresc să vorbească în fața unui public numeros, să comunice mai eficient în cadrul unui workshop sau să-și motiveze mai bine angajații, totul în numele inspirației și al stimulării voinței de acțiune pozitivă.⁷ React se proclamă a fi una dintre primele companii britanice ce a adus teatrul de pe scenă în lumea trainingului de afaceri, mărturie în domeniu stând bogata experiență de peste 20 de ani în branșă. Bucurându-se de o echipă care înțelege puterea teatrului și o combină cu know-how-ul comercial și o abordare pozitivă, compania dorește a pune teoria în practică și centrează procesul de învățare pe experiență. Tehnicile dramatice își au rolul lor în cursurile menite să cultive abilitățile practice, programe de dezvoltare complete, coaching, laboratoare teatrale și proiecte de dicție⁸. Compania actorilor profesioniști Nicola Berry și Thomas Verrall, NV Management, pune la dispoziția clienților actori pentru filme și jocuri de rol, organizează workshopuri menite a ajuta, informa și inspira în egală măsură atât pe introvertiți, cât și pe extrovertiți, personal sau în grupuri mari sau restrânse, prin râs și voie bună. Training-urile inovatoare și cursurile de dicție promet a acoperi arii diverse, de la servicii cu clienții excepționale la prevenirea sinuciderilor și reducerea criminalității, iar printre cele mai mari realizări profesionale se numără actorii (în număr de 40, timp de 5 zile pe săptămână) puși la dispoziția serviciului penitenciar național în vederea recrutării de personal, o metodă de succes ce a condus la angajarea a nu mai puțin de 20000 de oameni.⁹ Alte companii, cum ar fi Dramatic Training Solutions afirmă că își alocă timp pentru înțelegerea culturii și dinamicii afacerilor care le solicită serviciile, precum și a oamenilor care lucrează pentru ele, apoi se adaptează nevoilor fiecărui client și a circumstanțelor trainingului. Aceste programe de training experiențiale se adresează companiilor ‘progresiste’ și exigente care doresc să schimbe atitudinea și comportamentul angajaților, să le îmbunătățească aptitudinile manageriale și de vânzări și să-i determine să fie proactivi cu privire la binele companiei. În varianta sa forum, teatrul, prin intermediul acestui tip de companie, vine în ajutorul clienților care au nevoie de scene improvizate sau scenarii menite să contribuie la bunul mers al afacerii. Aici intră în scenă delegații care se implică activ sau rămân pasivi, fie individual, fie în echipă, orice intervenție

⁶<http://www.cssd.ac.uk/business-and-industry>

⁷<http://www.stepsdrama.com/>

⁸<http://www.react.co.uk/>

⁹<http://www.nvmanagement.co.uk/>

a lor dorindu-se benefică procesului de învățare prin teatru forum căci ei pot regiza scenele și insista asupra punctelor care trebuie îmbunătățite (pentru o notă mai realistă sau acceptabilă, e uneori nevoie de schimbări de tonalitate, etc.). Dramatic Training Solutions se adresează și celor care au propriile lor echipe de training interne (in-house), dar care înțeleg puterea unui alt tip de training venind din partea actorilor ce vin cu know how-ul aferent și scenariile lor pentru jocul de rol.¹⁰ Concluzia la care mai toate aceste companii ajung este că teatrul și arta dramatică în procesul de învățare și dezvoltare din cadrul unei corporații nu are scopul de a crea actori, ci de a-i ajuta pe angajați, indiferent de nivel, să dobândească aptitudini necesare în viață și la locul de muncă. Un imperativ cu atât mai categoric în epoca e-learning în care factorul uman nu ar trebui eliminat.¹¹

Teatrul ca metodă de educație (nonformală)

Virtuțile teatrului și rolul său în procesul de învățare pot fi constatate și la nivel preșcolar¹², unde nu se vorbește încă de cursuri de artă dramatică, la nivel primar sau secundar, propunându-se modele (de tip triunghi, așa cum a fost cel semantic ‘patentat’ de Ogden și Richards în 1923, printre altele) care incorporează tehnicile teatrale în educație prin povestiri sau prezentări, studenții numărându-se printre participanți și/ sau audiență, iar profesorii, inițiatorii în arta dramatică, înfățișându(-ni)-se ca oameni calzi, mereu având vorbe bune pentru elevii sau studenții lor, creativi și perfecționiști în același timp, copilăroși, fermi, contemplativi, capabili de învățare prin experiență, nesiguri pe abilitățile lor dramatice care abia așteaptă să iasă la iveală.¹³ Aplicațiile sale cuprind domenii din cele mai diverse, inclusiv cele ale matematicii, inclusiv geometrie și testele specifice de reținere și atitudine.¹⁴ Tehnicile dramatice sunt utile și în educarea copiilor cu dizabilități, mai greu de disciplinat căci se plictisesc repede, teatrul sau arta dramatică ajutându-i să-și îmbunătățească percepția, să-și explice și rezolve probleme la capacitățile lor.¹⁵

La noi, îndeosebi teatrul forum ca metodă de educație nonformală și instrument de intervenție socială s-a bucurat de succes prin intermediul diverselor asociații sau fundații care își propun să vină în ajutorul categoriilor defavorizate, romilor, în zone rurale¹⁶ sau a elevilor de liceu

¹⁰<http://www.dramatictrainingsolutions.co.uk/>

¹¹http://www.jamerry.co.uk/training/training_through_drama.htm

¹²Cf. Toivanen, Komulainen și Ruismäki, 2011 sau Masoum, Rostamy-Malkhalifeh și Kalantarnia, 2013.

¹³*Idem*, p. 63-64, *passim*.

¹⁴Cf. Şengün și Iskenderoğlu, 2010.

¹⁵Cf. Erbayşi Dogru, 2010: 4476.

¹⁶<http://www.fundatia.ro/proiectul-pilot-teatru-forum>

pentru creșterea nivelului lor de competențe civice, “dezvoltarea abilităților de lucru în echipă, gândire critică, capacitatea de a înțelege în profunzime și a analiza problemele cu care se confruntă din mai multe perspective, capacitatea de a găsi soluții și a le aplica în diferite contexte, abilități de a improviza pe scenă, de a vorbi în public”¹⁷.

Shakespeare la seminarul de limbă engleză cu studenții economiști

Așa cum am amintit mai sus, dramele marelui Will sunt extrem de utile și pentru alte categorii profesionale decât actorii, în deprinderea aptitudinilor sociale, de comunicare și vorbire în public necesare în viață și la locul de muncă. Din parcursul nostru profesoral cu studenții economiști la seminarul de limbă engleză, studenți care, conform literaturii de specialitate, se încadrează în categoria celor fără experiență sau cu puțină experiență (față de cei cu un loc de muncă, experimentați și capabili să contribuie practic la procesul de învățare prin aptitudinile dobândite în mediul profesional)¹⁸, menționăm că, printre activități, am inclus și exerciții de exprimare orală împrumutând tehnici din teatru în contextul învățării deprinderilor aferente comunicării pentru afaceri în limba engleză, în general și al exprimării persuasive în public, dar și al îmbunătățirii dicției, în special. Astfel, după dezbateri pornind de la citatul omului de afaceri suedez, Jan Carlzon, fostul manager al SAS (Scandinavian Airline System), “All business is show business”¹⁹, studenților le-au fost prezentate două discursuri shakespeariene, în engleză modernă, cel persuasiv al lui Marc Antoniu din *Iuliu Cezar*, așa cum apare și pe marele ecran, în varianta Marlon Brandon: “Friends, Romans, countrymen, listen to me./ I come to bury Caesar, not to praise him./ The evil that men do lives after them;/ The good is often buried with their bones./ So let it be with Caesar. The noble Brutus/ Has told you Caesar was ambitious./ If it was so, it was a serious fault;/ And seriously has Caesar answered it!/ Here, with permission of Brutus and the rest – / For Brutus is an honourable man./ So are they all, all honourable men –/ I come to speak at Caesar’s funeral./ He was my friend, loyal and fair to me,/ But Brutus says he was ambitious;/ And Brutus is an honourable man./ He has brought many prisoners home to Rome,/ Whose ransoms increased the wealth of all./ Did this in Caesar seem ambitious?/ Whenever the poor have cried, Caesar has wept:/ Ambition should be made of stronger stuff./ Yet Brutus says he was ambitious;/ And Brutus is an honourable man./ You all saw on the Feast of

¹⁷<http://artfusion.ro/index.php/ro/proiecte/incheiate/536-coala-de-teatru-forum-genera-539-ia-2-0/>

¹⁸Cf. Ellis & Johnson, 1994 și Frendo, 2005.

¹⁹*Apud* Powell, 2010: 32.

Lupercal/ I three times offered him a royal crown,/ Which he three times refused: was this ambition?/ Yet, Brutus says he was ambitious,/ And, sure, he is an honourable man./ I do not contradict what Brutus said./ But here I am to say what I do know./ You all did love him at once, not without reason./ What reason prevents you from mourning him?/ Have we turned into wild beasts/ And men quite lost their minds? Bear with me./ My heart is in the coffin there with Caesar;/ And I must pause till it comes back to me.”²⁰ și cel motivațional al regelui Henric în *Henric al V-lea King*, interpretat pentru marele public de Kenneth Branagh: “If we are going to die, we are enough/ To cause our country loss; and if to live,/ The fewer men, the greater share of honour/ This day is called the Feast of Crispian./ He who survives this day, comes safely home,/ Will hold his head high when this day is named/ And stand up at the name of Crispian/ He that shall live today and see old age/ Will celebrate it yearly with his neighbours/ And say: Tomorrow is Saint Crispian./ Then he’ll roll up his sleeve and show his scars/ And say: ‘These wounds I got on Caspian’s Day’./ Old men forget; yes, all will be forgotten;/ But he’ll remember all too well/ What he achieved that day./ Then will our names:/ Harry the king, Bedford and Exeter,/ Warwick and Talbot, Salisbury and Gloucester,/ Be between cups of wine newly remembered./ This story will the good man teach his son;/ And Crispian will never go by,/ From this day to the ending of the world,/ But we shall be remembered for it./ We few, we fortunate few, we band of brothers;/ For he today he sheds his blood with me/ Will be my brother. However poor and humble,/ This day will make of him a gentleman./ And gentlemen in England, now in bed,/ Will curse the

²⁰ *Idem*, p. 33. “Prieteni! Cetățeni! Romani! Vă rog/ Să m-ascultați. Venii aici pe Cezar/ Să îl îngrop, nu slavă să-i aduc./ Ce face rău un om trăiește încă/ Și după moartea lui. Adesea însă/ Se-ngrăopă binele cu el. Să fie/ La fel cu Cezar. Prea cinstitul Brutus/ De setea-i de putere v-a vorbit:/ Greșeala-i mare a plătit-o scump./ Venit-am să vă spun cuvântul meu/ La funeraliile lui Cezar. Brutus/ M-a învoit, cu ceilalți deopotrivă/ (Căci Brutus este un bărbat cinstit/ Ca și ceilalți; toți sunt bărbați cinstiți)/ Mi-era prieten drept și credincios:/ Dar Brutus spune că râvnea puterea –/ Și Brutus este un bărbat cinstit./ Mulți prinși în lupte a adus la Roma,/ Tezaurul umplându-l până-n vârf/ Cu aurul răscumpărării lor./ Prin asta Cezar a râvnit puterea?/ Sărmanii când gemeau, a plâns și Cezar:/ Mai aspră este setea de putere./ Dar Brutus spune că râvnea puterea –/ Și Brutus este un bărbat cinstit./ Văzut-ați toți cum i-am întins coroana/ Regească de trei ori la Lupercalii./ De trei ori a respins-o. E aceasta/ Un semn al setei de putere? Brutus/ Ne spune însă că râvnea puterea –/ Și, sigur, Brutus e bărbat cinstit./ N-aduc tăgadă vorbelor lui Brutus./ Dar sunt aici cu voi să spun ce știu./ Cu toții l-ați iubit cândva pe drept./ Temei nu mai aveți să-l plângeți astăzi?/ Te-ai pitulat sub frunzi de dobitoace./ O, judecată! Omul te-a pierdut./ Iertare, inima mi-a coborât/ În raclă, lângă Cezar, și-n tăcere/ Aștept acum la mine să se-ntoarcă.” Shakespeare, William, *Iuliu Cezar*, 1986: 52-53, pentru traducerea în limba română.

fact they were not here,/ And question whether they are really men,/ While anyone speaks who fought with us/ Upon Saint Crispian's Day!"²¹

Cele două discursuri au fost incluse într-o activitate menită să-i ajute pe studenți să-și facă 'debutul shakespearian'; având la alegere posibilitatea de a fi, pe rând, actor și regizor, studenții au fost rugați să exerseze discursurile și să facă pauze unde consideră că e necesar, să accentueze verbele și substantivele, de obicei cu rol de emfază, deși uneori accentul poate cădea și pe pronume și conjuncții întru sporirea efectului dramatic; de asemenea, mai puteau sublinia cu diverse culori părțile din text unde se cerea schimbarea intonației, ridicarea vocii, precum și altele în care s-ar impune o tonalitatea mai joasă, chiar șoapte. După repetarea succesivă a discursurilor, studentului actor i se permitea să vorbească, iar celui regizor să dea sfaturi și feedback. Apoi a urmat un exercițiu de ascultare propriu-zisă a discursurilor rostite în marile adaptări cinematografice de bine-cunoscuții actori menționați mai sus, studenții admitând că performanțele lor sunt departe de cele ale unui Marlon Brandon ca Marc Antoniu în *Iulius Cezar* sau Kenneth Branagh în rolul lui Henric al V-lea din piesa cu același nume, însă exercițiul le-a fost extrem de util, sporindu-le încrederea în ei înșiși și îmbunătățindu-le calitățile de comunicare în limba străină și în fața unui public potențial critic. Nu în ultimul rând, pentru a pune în practică ce au învățat prin Shakespeare, studenții au fost rugați să pregătească o prezentare de 90 de secunde legată de muncă sau o afacere pe care o consideră importantă și să nu uite să-și

²¹*Ibidem*. "De trebui' să murim, suntem destui/ Pe care-i pierde țara. De-om trăi,/ Cât mai puțin, cu-atât mai multă cinste./ Să nu-ți dorești un om mai mult, o, Doamne!/ Pe Jupiter! Eu nu râvnesc la aur,/ Nici nu mă uit la câți hrănesc pe seamă-mi./ De-mi poartă vrul hainele, nu-mi pasă;/ Și nu pun preț pe-asemenea nimicuri./ Dar gloria s-o vrei, de-i un păcat./ Sunt cel mai mare-n lume păcătos./ Nu, vere, nici un om din țară, zău!/ Nu vreau să pierd din astă mare cinste/ Nici partea unui singur om mai mult./ Ți-o jur pe-a mea nădejde cea mai sfântă./ O, nu-mi dori nici unul, Westmoreland./ Mai bine dă de știre-n toată oastea:/ Acel ce n-are poftă să se bată/ E slobod a pleca. Îi dați un zăpăc/ Și-n pungă-i puneți galbeni pentru drum./ Ce se codește-a mă-nsoți la moarte./ Azi este ziua Sfântului Crispian:/ Cel care-o mai trăi și-ajunge-acasă/ Când i s-o pomeni de-această zi/ Va crește parcă, și se v-nălța/ L-auzul numelui de Sîn-Crispian./ Cel care ziua-aceasta a trăit-o/ Și-ajunge om bătrân, el, an de an./ Va ospăta-n ajun pe-ai săi vecini/ Spunându-le: "E mâine Sîn-Crispian"./ Și mîneca-și sumete,-arată racili/ Și-adaugă: "Acestea-s răni pe care/ Le-am căpătat în zi de Sîn-Crispian". / Bătrânii uită. Totu-i dat uitării./ Dar el își amintește cu mândrie/ Isprăvile făcute-n ziua asta/ Și-n gura lui va fi și-al nostrum nume/ Rostit așa cum e, duios și simplu./ Ca: Harry-rege, Bedford, Exeter,/ Warwick și Talbot, Salisbury și Gloucester./ Viu pomenite la-nspumate cupe./ De noi vor spune fiilor părinți./ Și nu va trece-o zi de Sîn Crispian,/ - De astăzi până la sfârșitul lumii - / Să nu fim prăznuiți noi, cei puțin, / Puțin și norocoși, legați ca frații./ Că toți ce-și varsă sângele cu mine/ Sunt frații mei și-nnobițați vor fi,/ Oricât de umili, de-această zi./ Iar nobilii ce dorm acum în țară/ Blestem numi-vor lipsa lor de-aici/ Și-a lor noblețe lucru de nimic/ Când le vor spune unii c-au luptat/ Alătura de noi, de Sîn-Crispian" Shakespeare, William, *Henric al V-lea*, 1985: 401-402, pentru traducerea în limba română.

impregneze rostirea de puterea și efectul dramatic caracteristic discursurilor shakespeareiene exersate!²²

Concluzii

În cele de mai sus am încercat să schițăm un portret al teatrului și artei sale ca alt *mode d'emploi*, i-am zis noi, în varianta sa adaptată nevoilor corporatiste dar și în educația altor categorii profesionale decât viitorii actori. Astfel, am arătat că, deși preocupări în acest sens există încă din vechime, cursuri specifice se oferă abia la începutul secolului XX²³, cercetările ramificându-se în ultimii 15-20 de ani prin preocupări academice la nivel doctoral²⁴ și articole în reviste de specialitate²⁵. La noi în țară succes a avut teatrul forum ca metodă de educație nonformală și instrument de intervenție socială prin intermediul diverselor asociații sau fundații, în special în instruirea categoriilor și minorităților defavorizate și dezvoltarea abilităților civice ale elevilor de liceu. Contribuția noastră personală la tema tratată constă în aplicarea artei dramatice la orele cu studenții economiști prin rostirea de discursuri shakespeareiene pentru îmbunătățirea abilităților de comunicare, dicție și vorbire în public, studenții mărturisind că experiența acestei activități și criticile constructive ale colegilor și profesorului i-au ajutat să se simtă mai încrezători și să-și stăpânească mai bine emoțiile la prezentări.

Bibliografie

Ellis, Mark., Johnson, Christine, *Teaching Business English*, Oxford, Oxford University Press, 1994.

Erbay, Filiz, Doğru, S. Sunay Yildirim, "The effectiveness of creative drama education on the teaching of social communication skills in mainstreamed students", *Procedia Social and Behavioral Sciences*, nr. 2, 2010, p. 4475–4479.

Frendo, Evan, *How to Teach Business English*, Edinburgh, Pearson Education Limited, 2005.

George, Joyce St., Schwager, Sally, Canavan, Frank, "A guide to drama-based training",

Employment Relations Today, Vol.25(4), 1998, p.73-81.

Masoum, Elahe, Rostamy-Malkhalifeh, Mohsen, Kalantarnia, Zahra, "A Study on the Role of Drama in Learning Mathematics", *Mathematics*

²² Adaptare după activitățile din Powell, *ibidem*.

²³ St. George, Schwager și Canavan, 1999.

²⁴ Cf. Rae, 2011.

²⁵ Cf. Şengün și Iskenderoğlu, 2010, Erbayşi Dogru, 2010 etc.

Education Trends and Research, 2013, p. 1-7, disponibil la adresa: <http://www.ispacs.com/journals/metr/2013/metr-00016/article.pdf>

Powell, Mark, *In Company. Upper-Intermediate Student's Book*, Oxford, Macmillan Publishers Limited, 2010.

Rae, Janet, Elizabeth, *A Study of the Use of Organisational Theatre: The Case of Forum Theatre*. Doctoral thesis, Durham University, 2011. Disponibilă la adresa: Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/3268/>

Shakespeare, William, *Henric al V-lea, Opere complete*, vol. IV, traducere de Ion Vinea, București, Univers, 1985.

Shakespeare, William, *Iuliu Cezar, Opere complete*, vol. V, traducere de Tudor Vianu, București, Univers, 1986.

Şengün, Yasemin, Iskenderoğlu, Tuba, "A review of creative drama studies in math education: aim, data collection, data analyses, sample and conclusions of studies", *Procedia Social and Behavioral Sciences*, nr. 9, 2010, p. 1214–1219, disponibil la adresa:

<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042810024146>

Toivanen, Tapio, Komulainen, Kauko, Ruismäki, Heikki "Drama education and improvisation as a resource of teacher student's creativity", *Procedia Social and Behavioral Sciences*, nr. 12, 2011, p. 60–69, disponibil la adresa:

<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042811001005>

Resurse web:

<http://www.cssd.ac.uk/business-and-industry>

<http://www.stepsdrama.com/>

<http://www.react.co.uk/>

<http://www.nvmanagement.co.uk/>

<http://www.dramatictrainingsolutions.co.uk/>

http://www.jamberry.co.uk/training/training_through_drama.htm

<http://www.fundatia.ro/proiectul-pilot-teatru-forum>

<http://artfusion.ro/index.php/ro/proiecte/incheiate/536-coala-de-teatru-forum-genera-539-ia-2-0/>

Cercetarea pentru această lucrare a fost finanțată din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, în cadrul proiectului Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE) - POSDRU/159/1.5/S/140863.

COLOCVII TEATRALE

DRAMATURGIE LA TIMPUL PREZENT

COLOCVII TEATRALE

Conversație nocturnă cu un om demn de dispreț. Un curs pentru contemporani (1952)

de Friedrich Dürrenmatt
- fragment -

Traducere realizată în cadrul proiectului INTERDRAMTEXT
(coordonator de grup: Dragoș CARASEVICI^{*}; redactare și corectură:
Nicoleta Butuc)¹

O fereastră scîrîie.

Bărbatul : *calm și ferm.* Intrați, vă rog.

Liniște.

Bărbatul: Intrați. Nu are nici un rost să rămâneți pe pervazul ferestrei la așa o înălțime, dacă tot v-ați cățarat până aici. Oricum vă văd. Cerul din spatele dvs., deși întunecat, este mai luminos decât bezna din această cameră.

Ceva cade pe podea.

Bărbatul: V-a căzut lanterna.

Celălalt: La naiba!

Bărbatul: Nu are rost acum să o căutați pe jos. Aprind lumina.

Se aude un întrerupător.

Celălalt: Mulțumesc, domnule.

Bărbatul: Așa deci. Iată-vă! Situația e chiar mai comică acum că ne vedem. Dar sunteți chiar în vârstă!

Celălalt: V-ați fi așteptat la cineva mai tânăr?

Bărbatul: Totuși... cam la așa ceva mă așteptam. Ridicați-vă lanterna. E în dreapta, lângă scaun.

Celălalt: Iertare.

O vază se sparge.

Celălalt: La naiba! Acum am dat peste o vază chinezească.

Bărbatul: Era ulciorul grecesc.

Celălalt: S-a dus! Îmi pare rău.

Bărbatul: Nu face nimic. Oricum nu voi mai avea ocazia sa-i simt lipsa.

^{*}Lector universitar doctor la Catedra de Germanistică, Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași

¹Traducerea a prilejuit spectacolul lectură, în regia Dumitrianei Condurache, în cadrul Festivalului Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr, la Teatrul „Luceafărul”, Iași, 2014. Din distribuție au făcut parte: Toma Hogeș și George Cocos. Proiectul InterDramText a fost coordonat de lect. univ. dr. Dragoș Carasevici, lect. univ. dr. Ioana Ptecu și asist. univ. dr. Alexandra Chiriac.

COLOCVII TEATRALE

Celălalt: Până la urmă nu e meseria mea să escaladez fațade și să intru prin efracție. La câte se cer unuia ca mine în ziua de azi, Dracu' să mai lucreze – Scuzați-mi stângăcia, chiar îmi pare rău, domnule.

Bărbatul: Se mai întâmplă.

Celălalt: Credeam că...

Bărbatul: Ați crezut că dorm în altă cameră. Înțeleg. Nu aveți de unde să știți că la ora asta încă o să mă găsiți stând la birou în beznă.

Celălalt: Oamenii normali sunt în pat la ora asta.

Bărbatul: Asta în vremuri normale.

Celălalt: Și soția dvs.?

Bărbatul: Nu vă faceți griji. Soția mea a murit.

Celălalt: Aveți copii?

Bărbatul: Fiul meu e în vreun lagăr de concentrare.

Celălalt: Și fiica?

Bărbatul: N-am nici o fiică.

Celălalt: Scrieți? Camera dvs. e plină de cărți.

Bărbatul: Sunt scriitor.

Celălalt: Și vă citește cineva cărțile?

Bărbatul: Ele sunt citite acolo unde sunt interzise.

Celălalt: Și unde nu sunt interzise?

Bărbatul: Acolo sunt disprețuite.

Celălalt: Aveți secretar sau secretară?

Bărbatul: În cercurile dvs. trebuie să circule cele mai nebunești zvonuri despre veniturile scriitorilor.

Celălalt: Așadar, acum nu mai e nimeni acasă în afară de dvs.?

Bărbatul: Sunt singur.

Celălalt: Asta-i bine. Avem nevoie de liniște deplină. Sper că mă înțelegeți.

Bărbatul: Desigur.

Celălalt: E înțelept din partea dvs. să nu-mi creați probleme.

Bărbatul: Ați venit să mă ucideți?

Celălalt: Am această sarcină.

Bărbatul: Asasinați la comandă?

Celălalt: Așa-mi sunt ordinele.

Bărbatul: Am avut întotdeauna sumbra bănuială că în ziua de azi există asasini profesioniști în acest stat.

Celălalt: Așa a fost întotdeauna, domnule. Eu sunt călăul statului. De 50 de ani.

Liniște.

Bărbatul: Așa deci, tu ești călăul.

Celălalt: V-ați fi așteptat la altcineva?

Bărbatul: Sincer, nu.

Celălalt: Vă acceptați destinul cu demnitate.

COLOCVII TEATRALE

Bărbatul: Ai o exprimare aleasă.

Celălalt: În ziua de azi am de-a face mai mult cu oameni educați.

Bărbatul: E bine că educația devine din nou ceva periculos. Nu vrei să iei loc?

Celălalt: Am să mă așez un pic pe marginea biroului, dacă nu vă deranjează.

Bărbatul: Simte-te ca acasă. Pot să-ți ofer ceva de băut?

Celălalt: Mulțumesc. Dar mai curând, după. Nu beau înainte de a-mi face treaba, ca să nu-mi tremure mâna.

Bărbatul: Înțeleg. Atunci va trebui să te servești singur. Am cumpărat sticla special pentru tine.

Celălalt: Știați că ați fost condamnat la moarte?

Bărbatul: În acest stat, totul este condamnat la moarte, și unuia ca mine nu-i rămâne altceva de făcut decât să privească pe fereastră în imensitatea cerului și să aștepte.

Celălalt: Moartea?

Bărbatul: Ucigașul. Pe cine altcineva? În acest stat blestemat se poate anticipa totul, căci numai ceea ce este primitiv este cu adevărat previzibil. Lucrurile se desfășoară atât de logic, de parcă am fi într-o mașină de tocat. Primul-ministru m-a atacat, și se știe ce înseamnă asta, discursurile Excelenței sale obișnuiesc să aibă consecințe inestetice. Prietenii mei au decis să trăiască și s-au retras, căci oricine mă vizitează este condamnat la moarte. Statul m-a aruncat în temnița considerației sale. Însă odată și odată tot a trebuit să spargă zidurile singurătății mele. Odată și odată a trebuit să trimită pe cineva la mine, chiar dacă doar pentru a mă ucide. Îl așteptam pe acest om. Pe unul, care să gândească așa cum gândesc adevărații mei ucigași. Acestui om voiam să-i spun încă odată – pentru ultima dată – pentru ce am luptat o viață întreagă. Voiam să-i arăt ce înseamnă libertatea, voiam să-i dovedesc că un om liber nu tremură în fața sorții. Și ai apărut tu.

Celălalt: Călăul.

Bărbatul: Cu care nu are niciun sens să vorbesc.

Celălalt: Mă disprețuiți?

Bărbatul: Cine te-ar putea respecta vreodată pe tine, cel mai disprețuit dintre oameni?

Celălalt: Pe un ucigaș l-ați fi respectat?

Bărbatul: L-aș fi iubit ca pe un frate, și ca pe un frate l-aș fi înfruntat! Spiritul meu l-ar fi răpus în ora de triumf a morții mele. Însă acum mi-a intrat pe fereastră un funcționar, care omoară și care va primi și o pensie pentru asta, ca să adoarmă pe canapea ghiftuită a un șobolan. Bun venit, călăule!

Celălalt: Bine v-am găsit!

Bărbatul: Văd că te simți jenat. E de înțeles, un călău nici n-ar putea răspunde altfel. Încântat de cunoștință.

Celălalt: Nu vă este frică?

COLOCVII TEATRALE

Bărbatul: Cum plănuiești să duci la bun sfârșit execuția?

Celălalt: În liniște.

Bărbatul: Înțeleg. Trebuie să ținem cont de familiile care locuiesc în această clădire.

Celălalt: Am un cuțit la mine.

Bărbatul: Aha deci, totul se va desfășura oarecum chirurgical. Mă voi chinui mult?

Celălalt: Nu va dura mult. Câteva secunde și gata.

Bărbatul: Ai mai ucis de multe ori în felul ăsta?

Celălalt: Da, de multe ori.

Bărbatul: Mă bucur că statul trimite măcar un profesionist și nu un începător. Trebuie să fac ceva anume?

Celălalt: Când sunteți gata, ați putea să vă descheiați la guler.

Bărbatul: Aș putea să-mi mai aprind o țigară înainte?

Celălalt: Desigur. E o chestiune de onoare. Asta eu permit fiecăruia. Nu e chiar așa o grabă cu următorul.

Bărbatul: Un Kent. Vrei și tu una?

Celălalt: După aceea.

Bărbatul: Bineînțeles. Pe toate le faci după. Ca să nu-ți tremure mâna. Ți-o las lângă băutură.

Celălalt: Sunteți generos.

Bărbatul: Cu un câine ești mereu generos.

Celălalt: Să vă dau un foc.

Bărbatul: Mulțumesc. Așa deci. Acum și gulerul e descheiat.

Celălalt: Îmi pare sincer rău, domnule.

Bărbatul: Și eu găsesc că e oarecum regretabil.

Celălalt: Putem spune că totuși aveți norocul, ca toate astea să se petreacă în privat, ferit de ochii lumii, în această noapte.

Bărbatul: Chiar mă simt privilegiat.

Celălalt: Sunteți totuși scriitor.

Bărbatul: Și ce-i cu asta?

Celălalt: Deci luptați pentru libertate.

Bărbatul: Într-adevăr.

Celălalt: Pentru asta luptă toți cei pe care trebuie să-i ucid.

Bărbatul: Ce știe călăul despre libertate.

Celălalt: Nimic, domnule.

Bărbatul: Tocmai.

Celălalt: V-ați rupt țigara.

Bărbatul: Sunt cam agitat.

Celălalt: Vreți să muriți acum?

Bărbatul: Încă o țigară, dacă se poate.

COLOCVII TEATRALE

Celălalt: Vă rog. Majoritatea fumează o țigară, și apoi încă una. Acum se poartă țigările americane sau englezești, înainte cele franțuzești și rusești.

Bărbatul: Așa mă gândeam și eu. Două țigări înainte de moarte, și o discuție cu tine, astea chiar n-aș vrea să le ratez.

Celălalt: Cu toate că mă disprețuiți.

Bărbatul: Omul se obișnuiește și cu lucrurile demne de dispreț. Însă tot atunci e și timpul să moară.

Celălalt: Să vă mai dau un foc, domnule?

Bărbatul: Mulțumesc.

Celălalt: Un pic de teamă simte oricine.

Bărbatul: Da, puțin.

Celălalt: Omul se desparte greu de viață.

Bărbatul: Când nu mai există dreptate, despărțirea e ușoară. Dar tu nici dreptatea nu o înțelegi.

Celălalt: Nici dreptatea, domnule.

Bărbatul: Vezi, n-am avut nici cea mai mică îndoială că ar fi așa.

Celălalt: Eu cred că dreptatea e o chestiune a celor de afară. A celor care trebuie să o înțeleagă. Voi aveți mereu o alta. Eu trăiesc deja de cincizeci de ani în închisoare. În ultimul timp am fost trimis afară, dar numai noaptea. Din când în când mai citesc câte un ziar. Din când în când mai deschid radioul. Atunci învăț din sfârșitul subit al destinelor, din agonia și extazul perpetuu al celor puternici și iluștri, din secvența răsunătoare de la televizor, din declinul mut al celor slabi, și totuși pentru mine toate sunt la fel. Mereu aceleași ziduri gri, aceeași umiditate, același loc mucegăit de pe tavan, care seamănă cu Europa din atlas, același hol din întunecatul și lungul coridor dinspre curte, la apusul palid, mereu aceleași siluete șterse în pantaloni și cămăși, care mă ghidează, aceleași ezitări atunci când sunt văzut, mereu aceleași lovituri, pentru vinovați și nevinovați, lovituri ca de ciocan, lovituri ca de topor, despre care nu se întreabă.

Bărbatul: Doar ești călău.

Celălalt: Doar sunt călău.

Bărbatul: Ce este important pentru un călău!

Celălalt: Modul în care cineva moare.

Bărbatul: Modul în care cineva crapă, vrei să spui.

Celălalt: Acestea sunt diferențe enorme.

Bărbatul: Explică-mi aceste diferențe.

Celălalt: Într-un fel, dumneavoastră vă referiți la arta de a muri.

Bărbatul: Aceasta pare a fi singura artă pe care azi trebuie să o învățăm.

Celălalt: Eu nu știu nici dacă această artă trebuie predată, nici dacă trebuie învățată. Observ numai că unii o stăpânesc, iar alții nu, că întâlnesc amatori și mari maeștri ai acestei arte. Vedeți, domnule, poate totul mi-ar fi mai ușor de înțeles dacă aș ști mai multe despre oameni: cum sunt ei, cu ce își ocupă

COLOCVII TEATRALE

ei în mare parte timpul până să vină la mine; cum se numesc, dacă sunt căsătoriți, dacă au copii, afaceri, o moștenire, dacă lucrează cu un utilaj, dacă joacă și beau, dacă conduc un plug, dacă fac politică, dacă se sacrifică pentru idei sau patrie, dacă luptă pentru putere, și ce au făcut dintotdeauna. Ar putea fi oameni buni sau răi, obișnuiți sau prețioși, care înțeleg să trăiască după circumstanțe, origine, religie sau banii pe care deja îi au sau pe care și-i doresc. De aceea nu știu adevărul complet despre oameni, ci numai adevărul meu.

Bărbatul: Arată-ți adevărul de călău.

Celălalt: Mai întâi mi-am imaginat totul foarte simplu. Nu eram mai mult decât un animal dobitoc, o forță brutală cu sarcina de a ucide. Atunci m-am gândit: Tot ce poate un om să piardă este viața, altceva decât viață nu există, vai de cel ce-și pierde viața. Din acest motiv am devenit călău, acum cincizeci de ani, ca să-mi recapăt viața, pentru că eu, care am fost crescut ca o vită, am pierdut în fața curții și mi s-a cerut să devin călău iscusit. Aveam să câștig dreptul la viață. Am devenit călău, așa cum cineva de afară devine brutar sau general ca să trăiască. Iar meseria mi-a fost totuna cu viața. Nu m-am gândit bine?

Bărbatul: Desigur.

Celălalt: Nimic nu mi se părea mai normal, decât vreun tip care se apăra atunci când trebuia să moară, când izbucnea o luptă sălbatică între mine și el, până când capul lui era ghilotinat. Așa au murit tinerii sălbatici ai pădurilor, după ce uciseseră din furie sau în toiul unei tâlhării, ca să poată cumpăra iubitelor o fustă roșie. I-am înțeles pe ei și pasiunile lor, și i-am iubit, doar am fost, în fond, unul dintre ei. A fost delict în acțiunile lor și dreptate în crima mea, socoteala a fost simplă și corespunzătoare. Au avut o moarte sănătoasă.

Bărbatul: Înțeleg.

Celălalt: Au urmat alții, care au murit în alt fel, chiar dacă mi s-a părut uneori că au avut aceeași moarte. Față de mine s-au purtat cu dispreț și au murit mândri, domnule, au ținut înainte discursuri magnifice despre libertate și dreptate, au ridiculizat regimul, au atacat bogații și tiranii, de te treceau fiorii. Aceștia, cred eu, au murit așa pentru că au crezut în dreptate și poate că au și avut dreptate, și au vrut doar să arate cât de indiferentă le este lor moartea. Și aici a fost socoteala clară și simplă: A fost război între mine și ei. Ei au murit în furie și dispreț, iar eu am lovit cu furie, dreptatea a fost de ambele părți, cred eu. Au avut parte de o moarte impresionantă.

Bărbatul: Moarte onestă! Astăzi mulți vor să moară așa!

Celălalt: Da, domnule, tocmai asta e ciudat: Astăzi nu se mai moare așa.

Bărbatul: Cum așa, ticălosule! Tocmai azi toți cei care mor uciși de tine sunt rebeli.

Celălalt: Și eu cred că mulți vor să moară așa.

COLOCVII TEATRALE

Bărbatul: Le este liber să aleagă cum doresc să moară.

Celălalt: Nu și în acest caz, domnule. Aici totul depinde de public. Așa era pe vremea regimului trecut, când execuția era un eveniment la care oamenii erau solemni: judecătorul era acolo, avocatul statului, acuzatul, un preot, câțiva jurnaliști, medici și alți curioși, toți în fracuri, ca la un eveniment de stat, uneori erau și tobe, pentru a face momentul într-adevăr impresionant. Atunci merită ca cei condamnați să țină discursuri violente; avocatul statului s-a enervat des și și-au mușcat buzele. Dar astăzi toate astea s-au schimbat. Omul moare doar cu mine. Nu mai este niciun preot și nici o judecată. De aceea, oamenii mă disprețuiesc, nu mai vorbesc, iar moartea nu mai este corectă, pentru că nici sentința nu e, iar condamnatul are de suferit. Mor precum animalele, nepăsători, iar nici asta nu este o modalitate potrivită. Dacă totuși a avut parte de o judecată, pentru că statul o mai oferă cateodată, și dacă avocatul și judecătorul apar, atunci condamnatul e un om distrus, pentru că trebuie să le îndure pe toate. Aceasta este o moarte tristă. Au venit alte vremuri, domnule.

Bărbatul: Alte vremuri! Chiar călăul a observat asta!

Celălalt: Mă miră doar evenimentele ce se petrec în lume.

Bărbatul: Călăul e evenimentul, prietene! Și eu mi-am dorit să mor ca un erou. Și acum sunt doar cu tine.

Celălalt: Doar cu mine în liniștea acestei nopți.

Bărbatul: Nici mie nu mi-a mai rămas de făcut altceva decât să mor, așa cum mor animalele.

COLOCVII TEATRALE

ÎNTÂLNIRI. INTERVIURI

COLOCVII TEATRALE

„Sunt un fel de visător care are un vis profetic pe care trebuie să-l împărtășească oamenilor” – interviu cu regizorul Alexander Hausvater

Ioana PETCU*

Rezumat: Cu Alexander Hausvater m-am întâlnit dimineața, la *Conferința Contrast și contradicție în teatrul modern*, susținută la Facultatea de Teatru (Universitatea „George Enescu” din Iași). I-am vorbit despre intenția de a-i lua un interviu la care el a răspuns, uitându-se în lungul holului semiîntunecat, din fața Sălii Studio: „Da. Dar să nu-mi pui aceleași întrebări pe care le-am mai primit”. Grea misiune, și cumva idealistă, de a nu pica în plasa locurilor comune. Ce mă fac? După-amiază, când ne-am revăzut, și-a băut repede cafeaua, iar eu i-am ridicat mingea la fileu.

Cuvinte cheie: frumusețe în teatru, evanescență, Golem.



©Adrian Pîclișan

*Lector universitar doctor la Facultatea de Teatru, Universitate de Arte „George Enescu” din Iași

Ioana Petcu: Bine, dar nici dumneavoastră să nu-mi oferiți aceleași răspunsuri pe care le-ați mai dat. (*Zâmbește*). Așadar, foarte devreme azi ați fost într-un matinal tv, apoi ați ținut Conferința de la UAGE, ați fost invitat apoi într-o altă emisiune televizată, iar acum suntem într-un interviu. Nu vă epuizați. Nu obosiți.

Alexander Hausvater: Cred că oboseala este un fenomen al lipsei de realizări. Am iluzia că ceea ce fac e constructiv, iar asta combate o dimensiune a oboselii.

I.P.: Sunt regizori care se hrănesc cu energie din actori sau din public? Dumneavoastră pe cine „vampirizați”?

A.H.: Energia de care dau dovadă vine din mine. Câteodată sunt și eu mirat de diferența dintre nivelele energetice când fac comparația între o persoană aflată la vârsta mea și una tânără. La douăzeci de ani eram pe pereți. Aveam o nevoie teribilă de a merge oricât de departe. Energia poate veni și dintr-o conștiință că ceea ce visăm noi, ceea ce avem în noi e aproape imposibil de tradus în exterior, decât prin prisma unei energii care nu are legătură logică, pragmatică cu momentul sau cu locul dat. Mi-am dorit mereu de a merge dintr-un moment în altul, pentru că mie mi s-a părut că viața e o evoluție de momente trăite, altele netrăite, care provoacă însă necesitatea de a merge mai departe.

I.P.: Am senzația că actul artistic la dumneavoastră echivalează cu o ascensiune. În conferință, azi, vorbeați despre actorul care poate să zboare, acum ați folosit expresia „a te urca pe pereți”. Dacă ar fi să fac o punte, aș spune că aseară tocmai a fost premiat cu o serie de Oscaruri, printre care și cel pentru cel mai bun film, *Birdman* (regia Alejandro González Iñárritu). În această peliculă tot despre zbor, în multiplele sale conotații, este vorba. Dar în ce măsură zborul, avântul pe care-l cereți actorului este realizabil, este realitate? Nu e aripa artei doar o metaforă?

A.H.: Atâta vreme cât cineva simte prin capacitățile lui interioare că face acel lucru imposibil pe care el îl exprimă, atunci visul, zborul devin realități. Este un pragmatism al interiorului, nu o realitate a exteriorului. În orice fenomen de complimentare între exterior și interior, eu prefer interiorul care este, probabil, busola adevărului nostru. Capacitatea actorului de a zbura, vine din curajul lui de a crede profund că el zboară. În orice zbor, gravitația devine importantă, căci el poate deveni un pericol real. Cum e arătat acest moment regizoral, e o chestiune secundară. Poți să-i pui actorului aripi și mai știu eu ce, însă el nu zboară cu adevărat, decât dacă într-adevăr crede asta.

Iar pentru ca un om să poată crede că zboară, el trebuie să creadă, în primul rând, în mortalitatea lui. Faptul că viața e de o fragilitate extraordinară implică două atitudini: poți să mergi mereu încovoiat de frica de a o pierde sau poți deveni un explorator, un căutător și să riști pentru a afla ceva despre viață. Numai când te expui riscului fenomenul zborului poate să se întâmple. Dacă eu cred în zbor, atunci voi crede și în posibilitatea căderii. Dacă, fără nici un fel de expresie exterioară, cred că zbor, atunci nu pot să mor în momentul acela. În ultima scenă din *Birdman*, inteligența regizorului nu ne arată ce se întâmplă de partea cealaltă a ferestrei. Vedem fata care-și ridică privirea și prin asta se sugerează o mulțime de idei. Pe de o parte bănuim că Riggan s-a aruncat, pe de altă parte, fiica lui ridică privirea spre cer. Ea a văzut și crede că tatăl ei s-a transformat în adevăratul Birdman.

I.P.: Testați limitele actorului și într-un soi de caldă tiranie, dacă ar fi să mă exprim oximoronic, sondați în cele mai ascunse celule ale actorului. În acest laborator – așa cum definiți teatrul –, riscul, îmi pare a fi că actorii sunt subiecții, de fapt, că sunt animăluțele din vitrine supuse observației regizorului?

A.H.: Când doctorul creează monstrul Frankenstein, când rabinul creează Golem, ei se uită în oglindă. Se creează pe ei înșiși. La fel sunt Dr. Jekyll și Mr. Hyde. Omul de știință face injecția lui însuși, el devine și obiect și subiect al experimentului. Nu putem vorbi de cobai. Regizorul nu poate să-i spună actorului să facă ceva, dacă el însuși rămîne în afara aceluia act. Eu m-am pus mereu în situația personajelor sau a situației respective și am încercat să răspund, luând în considerație caracterul, personalitatea, temperamentul. Pe de altă parte, concepția actorului marionetă este una ce ține de o perioadă când arta se definea în umbra revoluției industriale, în umbra politicii, în contextul evenimentelor care arătau că ființa umană poate pieri tare ușor. Astăzi suntem într-o altă zonă. În prezent, actorul nu e un cobai, ci un performer. Fiind performer poate să-și asume și gândirea originală a creatorului și procesul de transformare a cobaiului. În experiment nu mă interesează ce devine actorul, ci procesul de transformare.

I.P.: Iar regizorul e un observator în camera cu lame la microscop?

A.H.: Nu poți fi observator. Dacă nu trăiești niște situații, nu ai cum să înțelegi. Poți să-ți închipui, dar nu te ajută atunci când trebuie să spui cum ai reacționa în situații în care nu ai trăit efectiv. Trebuie să-ți asumi rolul ca și cum ar fi atunci real. Un actor m-a întrebat odată ce simte, cum trăiește un chirurg. Și l-am trimis la o cunoștință din domeniu. A fost la spital, la o operație, când medicului i s-a spus în mijlocul operației că mama lui a murit.

Chirurgul a zâmbit, iar zâmbetul i-a rămas pe față până la sfârșitul operației. Iar când a tăiat ultimul fir al cusăturii, a căzut în genunchi, în lacrimi. Poți să-mi spui că înțelegi, însă pot să-ți dau credit numai dacă ai curajul să intri în situația respectivă. Dacă nu investighezi un incident, un eveniment, nu poți să înțelegi teatral. Suntem într-o lume a contradicțiilor, ne îndrăgostim pentru a ne despărți. **În preajma începutului trăiesc frica sfârșitului.** De aici pornește necesitatea întrebărilor sau a investigațiilor.

I.P.: Există scriitori care procedează așa. Frédéric Beigbeder, din câte știu, ca să scrie despre viața de noapte și droguri, le-a încercat pentru a ști cum e, pentru a vedea cum reacționează. Și nu e un caz singular.

A.H.: Corect. Dar ce cercetăm noi în teatru, nu e relația dintre două personaje, cât mai degrabă cauzele care determină un om să se transforme. Pe parcursul unui spectacol, trebuie ca ochii publicului să perceapă schimbările actorului. Prezența actorului trebuie să reprezinte și băiatul care era la trei ani și bătrânul care va fi peste mai mulți ani încolo. Când îți place un personaj este pentru că el nu e încadrat într-un singur moment și într-o singură vârstă. Când un actor face vocise pică într-o greșală plicticoasă. Eu vreau să văd parcursul, excursia din interior.

I.P.: Atunci regizorul e un cercetător? Cunosce aplecarea dumneavoastră pentru antropologie, arheologie. Știu că vă place să săpați pământul uitat, pentru a aduce de departe relicvele strălucitoare pe scenă.

A.H.: Un cercetător mai puțin. Christophor Columb nu a fost doar cercetător. El a plecat cu un vapor, dar s-a expus pericolelor. Nu, regizorul e mai mult un om care caută, punându-se în pericol. E un om care descoperă sau nu, dar căutarea lui e făcută asupra ființei. Oamenii au înțeles umanitatea prin suferință (în închisori, în lagăre). Suferința a fost luată drept statut al condiției umane. Și această condiție umană e cercetată de regizor. Nu un cobai injectat cu un medicament care la fiecare două ore produce o schimbare comportamentală.

I.P.: Medicamentul Artaud, medicamentul Stanislavski, medicamentul Meyerhold...Unde așezați publicul în acest laborator? De multe ori, vorbiți cu atâta patos despre felul în care trebuie să răspundă cumva, fie și cu tăcerea spectacolelor dvs. Vă doriți un public viu? Există el cu adevărat?

A.H.: E trist când publicul e numit „public”, termen care induce ideea de pasivitate. În cazul meu, publicul e perceput ca un martor al unui eveniment sau e o continuitate a acestuia. Golemul vorbește spectatorilor strigându-le

„evrei”. Prin urmare, sala devine comunitatea. Ca martor, ei trebuie să vadă experiența precum membrii unui juriu și numai apoi pot să o judece dacă e bună sau nu, dacă-i place sau nu. Abia după ce ajunge acasă, spectatorul poate să înțeleagă cum personajele sau acțiunea sunt legate de anumite lucruri pe care le-a trăit.

I.P.: Publicul continuă povestea, spuneți adesea. Publicul, acest martor ce captează situația în sine, poate deveni povestitor la rândul lui.

A.H.: Dacă i s-a întâmplat ceva esențial trebuie să devină povestitor. Publicul nu trebuie să spună „am văzut un spectacol”, ci „am văzut o situație”, „am întâlnit un om; am fost cu acel om în acel spațiu și-n acel timp”. Lucrul cel mai important pe care un public îl poate face este atunci când iese din teatru. Când își amintește. Lupta cu efemeritatea teatrului e dusă de spectatorii care-și amintesc, de fapt. Fotografiile și înregistrările video, știm bine, nu păstrează actul scenic așa cum ne-am dori.

I.P.: Eugenio d’Ors făcea această observație în care încep și eu să cred din ce în ce mai mult, observația potrivit căreia „cel mai bun critic este memoria”. Aș vrea să mergem și pe alt etaj al poveștii noastre, astfel că vă întreb ce este pentru dumneavoastră frumusețea? Vorbim adesea despre frumusețe, chiar în conferința *Contrast și contradicție în teatrul modern* ați vorbit despre frumusețe...

A.H.: Frumusețea în teatru e - simplu - bazată pe emoție. Ce simt în teatru e fundamental. Contează mai puțin dacă e tragedie, comedie, dacă tenta e expresionistă sau realistă. Contează subtextul emotiv. Mergem la teatru ca să simțim. De obicei simt de unul singur. La teatru simțim împreună, ne dăm seama că simțim asemănător cu vecinul din stânga sau cu cel din dreapta. Suntem atinși de frumusețea gestului uman, de sacrificiul omului, dar, mai cu seamă, de frumusețea iubirii. Iubirea e o necesitate a teatrului în care un bărbat și o femeie se întâlnesc, dar nu se unesc, pentru că aceasta nu e posibil. Uneori teatrul e o lungă așteptare a întâlnirii lor. Așteptarea e frumusețea tensiunii umane. De la început așteptăm – „Hai, Hamlet, fă ceva, decide odată!”. Însă el ne ține în această tensiune. Dacă iubesc pe cineva, nu-l voi atinge, pentru că atingerea ar însemna începutul sfârșitului. Și frumusețea s-ar evapora. Am lucrat un spectacol pe textul *Romeo și Juliet* în care cei doi protagoniști erau doi bătrâni. Prima dată am plâns când le-am văzut corpurile goale. Vedeam de fapt corpuri spiritualizate. Emoția trebuie stârnită prin orice: muzică, imagine, mișcare, gândire... Însă, în momentul în care nu simțim, activitatea teatrală nu poate exista. De exemplu Golemul spune „Tot ce vreau e să fiu mângâiat”. Nu forma în care e spusă replica e

importantă, ci ceea ce simte și transmite actorul. Așadar, găsesc frumusețea în emoție și găsesc că emoția nu are o formă, dar, ca să existe, trebuie ca receptorul să simtă. Dacă aș întreba: „Îți iubești tatăl?” „Da”. „Care e forma iubirii?” N-ai ști să răspunzi. Însă dacă tatăl moare, atunci iubirea ar căpăta formă, ți-ai aminti și ai face un gest de-al lui, ți-ai aminti mirosul... Totul pe scenă poate avea calitatea frumosului.

I.P.: Dar urâtul? Unde apare el în ecuația aceasta?

A.H.: Urâtul e acest om numit Richard al III-lea, e deviatul, e șchiopul. Dar el apare în altă formă decât este. Însă frumusețea de aici începe, pentru că ne dăm seama cum sceleratul acesta, oroarea asta umană, de fapt, iubește. Nu există personaje negative și nu există urât. Dacă joci Iago și nu găsești lucrurile bune din el, n-ai cum să-l joci. Nu suntem o singură culoare. Suntem o paletă întreagă de nuanțe. Frumusețea se află în mirosuri, în culori, în locuri în care nu te-ai aștepta.

I.P.: Frumusețea de fapt scapă și e dincolo de percepția imediată.

A.H.: Ea începe acolo unde se termină funcționalismul. Pot schimba forma prin imaginație, iar imaginația are natură emotivă. Așa că întrebarea e: cum să implic emoția în spatele oricărei activități? Trebuie să-ți dai seama că omul ajunge la capacitatea lui de a aprecia frumosul în condiții deplorabile. Cu cât el are mai multă libertate, cu atât are mai puțină imaginație. Van Gogh are un tabou în azil în care, printr-o fereastră cu bare, se vede cea mai frumoasă grădină. Însă dacă te uiți cu atenție – eu am privit-o mult timp – vezi că, de fapt, ceea ce se vede dincolo de geam este o pictură pe un zid. Emoția vine și din necunoscut, accidental, întâmplător, câteodată apare dintr-un simplu gest. Mă uit uneori cum cineva ia în mână o cească de cafea, când gestul are o noblețe, o finețe atât de mare, încât nu vrei ca el să se sfârșească. Frumusețea nu înseamnă estetic în sens limitat.

I.P.: *Aisthetikos*, etimologic vorbind, în greaca veche, înseamnă „perceput prin simțuri”.

A.H.: E o scenă în filmul lui de Sica, *Ladri di biciclette*, în care soarele apare pe stradă, însă pe stradă sunt gunoaie. Am fost învățați greșit, când ni s-a spus să găsim frumosul în estetic. Frumosul real e în formele neașteptate. John Millington Synge are o piesă numită *The Well of the Saints / Fântâna sfinților*. Acolo sunt doi cerșetori, un bărbat și o femeie, care se iubesc foarte mult, dar care sunt orbi. Ei se cred cei mai frumoși oameni – pentru el, ea e cea mai frumoasă femeie, pentru ea, el e cel mai frumos bărbat... Într-o zi,

COLOCVII TEATRALE

află că în satul lor va veni un sfânt, un vindecător, și speră ca el să le redea văzul. Când îl găsesc, sfântul le picură apă lină și când privesc unul la celălalt se sperie de urâtenia lor. Se despart, însă dragostea e mai mare decât percepția lor pământească și-i cheamă iar împreună. Așa că se reîntâlnesc, merg la sfânt și-l roagă să le acopere iar pleoapele de apă, ca să orbească iar.

I.P.: Romeo Castellucci afirma într-un interviu că frumusețea rezidă în corpurile mutilate, malformate. Iconoclastul Castellucci se folosește adesea de astfel de trupuri.

A.H.: Un artist nu are mesaje, știi... mesajele sunt în inbox, pe mobil... Un artist trebuie să lase întrebări. Totul stă în sugestivitate. Dacă primești un mesaj nu e nimic interesant. Însă în sugestivitate devine captivant cum va reacționa cel de lângă tine. Problema se pune în cum să creezi frumusețe în discrepanța dintre text și sugestivitatea lui. Azi suntem depășiți de campaniile publicitare, de modelele de pe sticlă. Am întâlnit femei care trec drept modele de frumusețe și-o mărturisesc, n-am văzut femei mai urâte precum acelea... Dacă te uiți la David al lui Michelangelo, el e gol, adevărat, însă nu poți avea un gând erotic în legătură cu el, ci unul spiritual.

I.P.: Legat de acest aspect știu că spiritualizarea merge până la nivelul cuvintelor și al sunetelor în concepția dumneavoastră.

A.H.: Limba ebraică era la început una formată din onomatopee. Era fascinantă. Noi în teatru avem obligația de a aduce sunetul înapoi și de a nu defini limba într-un singur fel. Sunetul în sine trebuie să-l detașăm de partea lui semantică ca **să regăsim bucuria comunicării care se realiza doar prin sunete și nu prin semantică.**

I.P.: România ați revăzut-o în anii 1990, când v-ați întors pentru patru săptămâni pentru a monta *Au pus cătușe florilor*. Ați spus în repetate rânduri că nu ați înțeles prea mult din România acelor ani, din revoluția din '89.

A.H.: Nu, nu înțelegeam forțele care se confruntau atunci, nici multe alte chestiuni negative care se întâmplau. Aveam o reacție vehementă la critica pe care unii oameni o făceau între ei. Era îngrozitor când stăteai la o masă și ți se spunea că la masa alăturată erau securiști, iar când mergeai la masa alăturată, ți se spunea despre ceilalți că sunt sau au fost securiști și tot așa. Mi-am dat seama atunci că singura modalitate prin care țara asta ar fi putut să se salveze ar fi fost instaurarea unui tribunal al conștiinței ca la Johannesburg, după Apartheid, în care fiecare să spună ce a făcut sau ce nu

(*accentul cade decisiv pe „nu”*) a făcut. Cred în necesitatea omului de a se confrunța cu ce a făcut și, mai rău, cu ce nu a făcut.

I.P.: După douăzeci și cinci de ani de-atunci, simțiți vreo schimbare?

A.H.: Așteptările erau imense și potențialul era imens. Am crezut că aici e un public care are nevoie de experiment. Am învățat că ceea ce contează în altă parte, poate fi complet ignorat aici. Teatrul e un exercițiu de comunicare, însă cantitatea oamenilor cărora li te adresezi poate e mai puțin importantă. Nu trebuie să comunici cu douăzeci de milioane, poate că e destul să schimbi viața unui singur om. Spre exemplu, am observat că mulți dintre ieșeni au urmat actoria după ce au văzut spectacolele mele. Unii au decis bine, alții mai puțin bine. N-aș putea spune că România nu s-a schimbat. Teatrul nu a cauzat o schimbare politică, o mare revoluție sau ceva major. Cum pe scenă avem de-a face cu actori-individualități, tot așa și în sală, spectatorii provin din medii diferite. E dificil să schimbe ceva împreună și mai greu e încă să se ridice și să lupte pentru ei. Aș spune însă că aici oamenii merg la teatru, în străinătate nu. Când americanii merg la New York, văd Statuia Libertății și, cel mult, intră într-o sală de spectacol pe Broadway, indiferent de ce se joacă. De cealaltă parte, România ar fi putut deveni un pionier al culturii teatrale, dar moștenirea trecutului nu a ajutat. Mă refer în special la marele actor al anilor '50-'60, acel actor care stătea în mijlocul scenei și vocaliza, recita, avea o gestică exagerată și pe care oamenii îl aplaudau în picioare. Nu în asta stă arta actoricească. Cred că un adevărat actor te face să uiți de timp, de spațiu. Nu e nevoie de exerciții de retorică în lumina reflectoarelor. **Am încurajat mereu tinerii să-și revendice poziția**, să spună fățiș că niște comparații precum actorii de atunci și actorii de acum nu sunt decât minciuni.

I.P.: Cum vedeți raportul dintre generații? Când ați venit la noi prima dată cu *Teibele* a fost un real eveniment. Ați rămas apoi fidel unor actori precum Doina Deleanu, Emil Coșeru, Petronela Grigorescu, iar din generația mai tânără Cosmin Panaite. Ce-i apropie, ce-i desparte?

Intalnire cu regizorul

Alexander Hausvater

Luni, 23 februarie 2015, ora 11
Sala STUDIO TEATRU
(str. Costache Negruzzi 7-9, fostă Horia)

Tema:

"Contrast și contradicție în teatrul modern"



Stagiunea: 2014 - 2015 Intrare: Liberă T: 0232 / 276 020 evenimente.artistic@uage.ro

PARTENERII MEDIA



A.H.: La început, Doina era mereu în lacrimi la ce i se cerea. Părea că e din altă zonă, dar a avut curajul să facă. Cu Emil Coșeru am început să lucrez de la *Roberto Zucco*. Era un grup de actori emeriți, însă erau și cei de treizeci de ani care păreau niște lei tineri, gata oricând să experimenteze, să se avânte. Când s-au trezit nu au putut fi opriți. Doina la sfârșit apărea goală pe scenă și făcea astfel un exercițiu antiteatru: „Oameni buni, la teatru suntem obișnuiți să ne acoperim. Ei bine la Hausvater ne descoperim”. Era o invitație către spectator să

se detașeze de limitele corpului său și să se îndrepte către spiritualitate. Când dispăre egoismul din tine, corpul se va afla lângă sufletul tău. Dacă ochilor le este rușine, vraja s-a spulberat.

I.P.: Și iată cum actorii noștri zburau.

A.H.: Ei nu mai erau pământeni, ci ajunseseră în zona spiritelor. A fost o generație capabilă să se arunce în gol, nu refuzau nimic. Era o generație care simțea nevoia să redefină actul teatral. Când am făcut Cehov, *Livada de vișini*, actorii mai vârstnici înnebuneau - „Cehov nu se face așa”. Încet-încet s-au convins că se poate și așa. Nu cred că s-ar fi putut face *Teibele* cu noua generație care e foarte diferită. Sau poate da, dar ar fi însemnat altceva. În *Teibele* era o ploaie și Doina a traversat scena și a alunecat. A căzut. Și-n loc să se ridice, să acopere momentul, s-a rostogolit în ploaie. Era sublimă.

Generația de azi s-a născut din părinți care au trăit în comunism. Copiii n-au făcut procesul părinților. Ar fi trebuit să-și întrebe părinții cum au trăit ca membri de partid. Când le vorbești tinerilor despre politică, au impresia că le vorbești de ceva oribil. Dar cum poți să faci teatru fără politică? Teatrul e ca

o platformă înaltă care te pune pe alt nivel decât sala. Mă pune să judec, să problematizez. Prin definiție, orice e politic. Othello a suferit că e negru, Iago a suferit că negrul a fost avansat. Romeo și Julieta sunt produsul unei societăți ale cărei căpetenii s-au certat dintotdeauna. Foarte bine a comentat acest aspect Jan Kott în *Shakespeare contemporanul nostru*. Kott venea din Polonia comunistă și înțelegea perfect și analiza în consecință. Ce rămâne intrigant e că orice generație e rezultatul unui climat politic, social, economic. Efectiv, cei care aleg să fie actori trebuie să se zbată, trebuie să-și dorească să schimbe regimul politic. Să-și pună mereu problema ce ar fi mai bine, ce ar fi altceva.

I.P.: Există diferențe geografice, între actorii români și cei din America, din restul Europei, din Canada?

A.H.: Sigur că da, fiindcă actorul e rezultatul unei societăți, al unei culturi și, mai ales, al unei limbi. Bebelușul – e studiat – respiră în ritmul limbii pe care o va vorbi. Așa că e firesc: actorul finlandez respiră altminteri decât cel român sau cel american. Organic e diferit, nu doar la nivel psihologic sau educativ. Eu aș muta întrebarea și cu altă nuanță: ce are actorul în comun? Căutarea frumuseții, a sublimului, a acelui moment care-i va determina și pe spectatori să transceadă... Restul ține de disciplina lucrului. Actorii din străinătate i-am găsit mult mai disciplinați în profesia lor decât pe cei din România. Sau spiritualitatea locului – în Orient, actorul întruchipează spiritualitatea. De fapt, teatralitatea e practică într-un mod cu totul diferit în lume. Apoi sunt și alte aspecte: în Canada sau Anglia, unde actorii au șansa să lucreze mai puțin, ei și-ar vinde și sufletul, ar face orice ca să facă jumătate din rolurile pe care un actor român le face în mod obișnuit. Actorul occidental nu a trăit și nici nu va trăi din teatru. El practică mereu și alte meserii. Eu, bunăoară, am predat, am făcut radio, am scris. Nu puteam trăi doar din teatru. Când ți se dă un rol în străinătate e o minune și-atunci ții să-l joci foarte bine.

I.P.: Despre unii regizori se spune că ard până la capăt. Despre alții se spune că sunt incozi... Despre Alexander Hausvater se spune că?...

A.H.: ...E ca un personaj tragic deoarece ceea ce visează cu ochii deschiși e realizat în cele din urmă doar în proporție de 25%. Se leagă de actori în mod total - chiar dacă De Niro ar vrea să joace la mine în piesă, nu l-aș înlocui de exemplu pe actorul din Iași, de care m-am atașat. Caut ca prin spectacol omul să descopere în el lucrurile bune, frumoase, ceea ce mă obligă și pe mine – o fire destul de depresivă – să gândesc asemenea. Însă cel mai mult mă consider un creator de povești și un om drogat cu nevoia de a găsi și de a

COLOCVII TEATRALE

spune povestea. **Sunt un fel de visător care are un vis profetic pe care trebuie să-l împărtășească oamenilor.**

I.P.: Acești oameni sunt publicul care merge la rându-i cu povestea spre a o spori. Iată sensul poveștii așa cum o percepe regizorul. Alexander Hausvater vă mulțumim pentru acest gând.

Regizorul Alexander Hauvater a primit Premiul UNITER pentru întreaga activitate în 2015

COLOCVII TEATRALE

„Teatrul nu-i un ambalaj, există ca o nevoie a omului”. Interviu cu Radu Penciulescu

Gelu BADEA*

Rezumat: Dialogul dintre Radu Penciulescu și Gelu Badea este un schimb de idei concentrat în jurul triadei teatru-arta regizorului-public. Plecând de la conceptul de *via negativa*, cei doi „actori” ai interviului realizează un tur de forță, un frumos joc intelectual în jurul principiilor fundamentale ale scenei.

Cuvinte cheie: Radu Penciulescu, arta regizorului de teatru, *via negativa*.

Gelu Badea: Credeți că o să terminați spectacolul la timp?

Radu Penciulescu: E greu. Dacă nu e atmosferă de muncă nu poți să avansezi. Aici parc-ar fi toți angajați la percepție, nu la teatru.

G. B.: Voiam să vă întreb dacă principiul sau metoda „via negativa” a venit în același timp cu ideile lui Grotowski sau le-ați preluat de la Grotowski?

R. P.: Nu mai țin minte. Dar ideea era în aer.

G. B.: V-aș ruga să dezvoltăți puțin.

R. P.: Ideea este logică. Nu știe nimeni cum să-l înveți pe un elev să picteze. Te uiți la ce-a făcut și zici: „Nu, nu, asta nu-i bine”. Calea pozitivă presupune că învățătorul cunoaște un adevăr pe care îl comunică. Ori pe calea pozitivă poate un învățător să știe cât de lung e Nilul și să-i spună studentului „Nilul are atâția mii de kilometri”. Dar în domeniul teatrului, unde răspunsul este sensibil, nu competent, toate sunt cale negativă. Îl înveți pe un individ să conducă mașina, îi spui „aici e frâna, aici e aia, aici e aia,

***Gelu Badea** este regizor de teatru și teoretician al teatrului. A participat la mai multe stagii de pregătire cu Radu Penciulescu, despre a cărui metodă de antrenament a actorului a scris o teză de doctorat pe care a susținut-o în anul 2012. Cartea sa, *Prințul minor*, apărută în anul 2013, este o sinteză a lucrării sale de doctorat. A realizat până în prezent peste 60 de spectacole pe scenele teatrelor din Cluj, Târgu Mureș, Satu Mare, Petroșani, Turda, Sfântu Gheorghe, Bacău, Botoșani; spectacolele sale s-au jucat la festivaluri în Germania, Turcia, Moldova, Ungaria, Bulgaria și Italia. Este în prezent profesor de arta regizorului de teatru la Facultatea de Teatru și Televiziune a Universității „Babeș-Bolyai” Cluj Napoca și șeful colectivului de regie. Producțiile sale au fost distinse cu premii pentru regie, actorie sau scenografie. În anul 2000 a fost nominalizat la Gala premiilor UNITER.

aici e aia”, dar la teatru ce poți să-i spui? „Suie-te pe scenă și fă”. Și dacă ai făcut, atunci se vede unde e gaura. Dacă n-ai făcut nu se vede.

G. B.: Întrebam asta pentru că Grotowski între 1965 și 1968 a publicat în Europa materialul lui.

R. P.: Da, dar nu la noi. Eu am citit Grotowski prima oară când am plecat la Paris în 1974/1975. Aici nu era nimic.

G. B.: Nu a fost publicat la noi. A fost publicat la Paris, în Suedia și în Serbia.

R. P.: În Suedia el a fost oaspete permanent. Acolo toți lucrau după metoda lui. Acuma nu mai lucrează nimeni. În cazul lui Grotowski paradoxul a fost că el a construit un institut al actorului și după moartea lui actorii lui au murit și ei și alții nu s-au mai născut. Uitându-mă la spectacolele care se montează astăzi și gândindu-mă la Grotowski nu pot să nu așez față în față teoriile sale cu bogăția spectacolelor contemporane. Cred că asta este tristețea teatrului transformarea actorului într-un accesoriu al regizorului și al scenografului.

G. B.: Pe când el, de fapt, ar trebui să fie elementul principal.

R. P.: Actorul este singurul care face specificitatea teatrului. Decor faci și când faci o expoziție, decorul e încorporat în teatru, dar nu determină teatrul. Pe când actorul este singurul.

G. B.: Piesa, textul de teatru?

R. P.: Piesa e literatură. Nu determină teatrul. Numai prezența actorului face ca o anume activitate umană să se numească teatru. Caracteristică timpului nostru este bogăția informației. Când scria Goldoni piese el zicea „aoleo, păi... în trei luni de zile e carnavalul de nu știu unde, ia să scriu și eu o piesă”; vorbea cu unul care avea o sală acolo și el scria o piesă; după aia mai veneau niște actori și el îi pune să joace piesa lui și el dădea niște indicații; apoi venea spectatorul și o vedea. Acest proces este astăzi foarte pervertit. Regizorul vrea să pună în scenă *Othello* și el găsește înregistrări cutoate spectacolele cu *Othello* care s-au montat în ultimii 5 ani de la Hong-Kong la New York. Întrebarea care și-o va rosti este „cum să-l fac pe al meu să fie diferit de astea?”. Astfel, comunicarea nu mai este importantă, ci originalitatea. Originalitatea, de cele mai multe ori, este moartea definitivă a teatrului. Teatrul, adică, nu există decât dacă unul a avut o idee originală.

Teatrul nu-i un ambalaj, există ca o nevoie a omului.

G. B.: Mi se pare că și Liviu Ciulei spunea undeva...

R. P.: Cine?

G. B.: ...Liviu Ciulei, spunea că originalitatea înseamnă lipsă de informație.

R. P.: Asta e drama. Faci un spectacol și vine unul, un spectator mai avizat și zice „Ăsta? Să-l fi văzut tu la Belgrad unde ploua prin tavan.”

G. B.: Poate să fie un criteriu dacă vrei.

R. P.: Dacă vrei, dacă nu vrei... îl arunci. Mai trist este faptul că se presupune că operele s-au și demonetizat, adică au fost jucate de atâtea ori,

mai ales operele vechi, încât ele nu mai au nimic de comunicat prin ele însele, n-au de comunicat decât prin ambalajul pe care îl faci. E ceea ce francezii numesc lectura la gradul doi. Eu am văzut odată, de mulți, mulți ani, un spectacol în care, un spectacol cu *Regele Lear*, în care, când se certau fetele cu Lear, Goneril, venea și spunea: „j’aime pas ton train de vie”, adică „nu-mi place felul dumitale de viață” și când spunea asta, atunci pe toate difuzoarele care erau acolo în jurul palatului papilor se auzea cum trece un tren pentru. Erau 3000 de oameni în sală și 1500 ziceau „bravo, ce inteligent e ăsta” și 1500 ziceau „huo, tâmpitulă”. Asta e teatrul cu operele care s-au demonetizat. Eu n-am pretenția că spun ce e just și ce nu e just, pentru că nici nu există ceva just sau care nu e just, astea sunt circumstanțe numai. De foarte multe ori aud : „Montăm o operă a trecutului dacă ea poate să ne povestească ceva despre timpul nostru.” Asta este o absurditate totală.

G. B.: De ce spuneți că este o absurditate?

R. P.: Pentru că noi avem opere în timpul nostru care povestesc despre timpul nostru. Noi jucăm o piesă, o operă a unui alt timp ca să ne informăm despre acel timp, nu ca să facem timpul să intre în galoșii noștri. Eu care sunt un vechi marxist, știu că arta e o formă de cunoaștere, și dacă Sofocle a scris o piesă care era familiară și fără dificultăți adresată concetățenilor săi, noi, ca să o înțelegem, avem nevoie de o lectură care să ne apropie de operă, nu să ne îndepărteze, să nu zică „domnule, asta nu ne mai trebuie, o luăm, o aruncăm la coș și luăm din piesa asta ceva care să semene cu revoluția de la București sau să semene cu Crăciunul sau cu Paștele.”

G. B.: Se poate spune că spectacolul de teatru se îndepărtează de scopul său prin încercarea de modernizare ?

R. P.: Teatrul, ca spectacol, sărăcește printr-un efort de contemporaneizare. Eu cred că efortul de „a contemporaneiza” trebuie să fie însoțit de efortul de „a călători spre operă”. Vezi, când Brecht a realizat o adaptare și a pus în scenă *Antigona*, sunt mulți ani de atunci, el a scris un prolog, pentru că publicul lui nu avea capacitatea să înțeleagă de ce ceremonia funerară era atât de importantă în *Antigona*, de ce Antigona își dădea viața numai ca să îl înmormânteze pe fratele său. Trebuie să găsești mijloacele prin care să îl faci pe om să fie interesat în acest proces/ritual care a dispărut în timp, dar care ne învață foarte mult despre timpul care a dispărut.

G. B.: Putem trage o concluzie?

R. P.: În loc să siluim prin contemporaneizare operele vechi pentru a le face să semene cu timpul nostru, ar trebui să găsim în timpul nostru acele elemente care fac opera timpului vechi nu să sune contemporan, ci să ne învețe ceva despre lumea pe care o prezintă. Vezi, de exemplu, am văzut un spectacol al lui Ciulei, poate că și atunci când l-a făcut în România tot așa era, nu-mi mai aduc aminte. Eu l-am văzut în America. Un spectacol *Hamlet*, foarte, foarte interesant. Actorul care îl juca pe Hamlet era cam rebel și nu s-

a supus exigențelor lui Ciulei și din cauza asta erau niște probleme. Dar Liviu găsisese o ilustrație foarte exactă a acestei piese. Evident o scosese din epocă, prin costum, numai actorii din Hamlet erau în costume elisabetane, restul erau un fel de uniforme austro-ungare, parcă vieneze, așa... parcă era Carol al II-lea, că ăla era mort după uniforme. Toți ambasadorii erau în fracuri cu însemne și cu medalii; în toată lumea asta apăreau trei băieți în hăinuțe... în jeanși și în hăinuțe... erau Hamlet, Laertes și Horațio; dintr-odată vedeai că cei trei erau altă lume, că ei nu erau produsul acelei lumi și că acești trei băieți ori o să moară din cauza acelei lumi, ori or să omoare lumea aia. Vezi, asta ne învâța foarte mult despre Hamlet, nu era o siluire a pisei ca să sune contemporan, ne învâța despre timpul lor. Copiii în sacou, cu maiouri și cu jeanși, intrați în lumea aia împodobită, defineau exact valoarea relației lor cu lumea în care se găseau. Vedeai că ei sunt renașterea, că Hamlet vine de la Wittenberg, că ei sunt umaniștii, că nu sunt militarii și ambasadorii care nu trăiesc decât pentru etichetă. Erau „oameni fără etichetă”. Așa am fi putut să spunem, în loc de „se joacă Hamlet”, „domnul Liviu Ciulei a pus în scenă piesa *Oameni fără etichetă*”.

G. B.: Și atunci, modernizarea sau modernitatea... se spune foarte des astăzi „Ai văzut ce spectacol modern?”

R. P.: Nu cunosc.

G. B.: Poate să existe o modernitate dată de interpretarea actorului, de mijloacele sale?

R. P.: Dacă alegi o piesă înseamnă că ea îți spune ceva, nu „o faci să spună ceva”. Sunt texte care într-un anumit timp sună mai actual decât în alt timp. Îmi vin exemple banale: monologul din *Don Carlos* e totalmente subversiv într-o societate nazistă, de exemplu. „O, rege mare care mergi în fruntea regilor de-ai vrea, un gând, un gest, un singur gest...”, mă rog, nu mai țin minte, și „o, rege mare, dă-ne libertatea de gândire”. Vezi că și asta e o problemă. Și noi suntem adesea prea naivi, pentru că societățile restrictive și dictatoriale nu spun niciodată despre le însele că sunt restrictive și dictatoriale, spun dimpotrivă: eu sunt cea mai liberală societate, jucați piesa asta că-i despre mine.

G. B.: Este arta actorului arta interpretării?

R. P.: Într-un fel. Dar într-un fel e. Am citit recent într-o lucrare că „actorul nu e marioneta rolului”. Acesta e și un răspuns la întrebarea ta, actoria e arta interpretării, dar e mai degrabă arta validării unui personaj, care este un produs al fanteziei, prin mijloacele actorului, care sunt un produs al naturii. Fantezia are nevoie de natură și atunci prin actorie se validează. Așa că arta interpretării e... eu nu știu exact ce... Crezi că el se gândea că actorul bun e actorul care minte cel mai bine, adică dacă e unul care se prefacă că e altul? Atunci asta pot s-o arunc la gunoi.

G. B.: Bănuiesc că spunea asta punând în opoziție arta interpretării cu arta trăirii.

R. P.: Cauți un adevăr care să poată sta în picioare tot timpul? Nu vei găsi. Există o școală teatrală care e școala reprezentării, dar de fapt cea mai importantă metodă pe care a creat-o, pe care vreun creator de teatru a urmărit-o până în detaliile cele mai fine, e, de fapt, cea a lui Stanislavski care nu are nici un alt rival în teorie. În practică o fi avînd, dar în teorie n-are. Artă reprezentării în sensul în care îl spui e o artă care e mai mult sau mai puțin respinsă de teatrul contemporan. O să vorbești despre Brecht, sigur că da, dar vezi că la Brecht, putem vorbi despre cîtă profunzime psihologică avea Helene Weigel cînd juca pe Mama Curaj. Ea numai în teorie era distanțată. În practică, ea avea o legătură organică atît de profundă cu personajul ei încît... citind teorii brechtiane în timp ce te uita la ea îți venea să zici „da, dar...”. Dealtminteri, Brecht n-a disprețuit teatrul care nu corespundea ideilor lui, dimpotrivă. Vezi, noi am împărțit textul *Marelui Inchizitor* în patru părți, nu pentru că ele există, ele există în text, poate să existe și șase, poate să existe și douăsprezece, asta este o convenție că le împărți în patru, nici nu știu dacă o să rămânem la asta că deocamdată nu merge toată ideea. Este, dacă vrei, un efect de distanțare brechtian ca să avizezi spectatorul că până aici e o idee și de aici începe altă idee. Adică să nu se lase fascinat de propria sa sensibilitate și să i se aducă amintecă participă la spectacol și prin gândirea lui asupra spectacolului, nu numai prin sentimente. Dar asta nu înseamnă că cei mai mari magicieni, adică ăia care mint cel mai bine sunt cei mai buni, dimpotrivă. Asta e partea cea mai de disprețuit în teatru: că ne facem. Eu mă fac azi că sunt Hamlet, mâine mă fac că sunt Othello, nu: eu trebuie să găsesc acele elemente pe care pot să le apăr în mod onest, nu numai pentru că scrie în text. Un actor francez, pe care voiam să-l iau să joace piesa lui Soreescu, să joace Iona, care era cam grotowskian și mai sceptic cu privire la mijloacele teatrului franțuzesc mi-a spus: „domnule, actorul francez e de aici până aici” și mi-a arătat porțiunea corpului între gât și creștetul capului, adică totul e cum rostește și cum își gargarisește vocea și a continuat „teatrul francez o să devină un teatru important cînd actorul o să fie de aici și până aici” și mi-a arătat porțiunea corpului cuprinsă între gât și tălpi. Ideea despre rol nu este mai puțin importantă decît cît de tare strînge sau își dilatează fesele. Asta are o la fel de mare importanță ca și gândul despre psihologia rolului. Nu vezi că în schița pe care o facem noi cu *Marele Inchizitor*, cînd copilul sărută mîna Inchizitorului și el se trezește din somn, acesta simte pe mîna resturile sărutului. Victor joacă asta, și joacă foarte bine, mîna lui „prinde viață” și gândul lui se schimbă, dar se schimbă de-acolo, nu gândul schimbă mîna, ci mîna schimbă gândul.

G. B.: Există niște criterii după care selectați cursanții care participă la atelierele conduse de dumneavoastră ?

R. P.: Eu nu iau actori foarte tineri, actori care abia au terminat școala.

G. B.: Care este motivul?

R. P.: În primul rând pentru că despre ei putem presupune că au învățat tot ce voi lucra eu cu ei la școală, dar chiar dacă nu le-au învățat, impetuozitatea lor tinerească face ca ei să dorească cât mai urgent și cât mai total să se confrunte cu arta teatrală și cu publicul; ceea ce e o dorință legitimă, dar care pe mine nu mă interesează. Un atelier nu pregătește pe cineva pentru o confruntare cu publicul, nu pregătește pentru un rezultat, pregătește pentru un proces, ori procesul nu poate fi sesizat ca rezultat decât în cazuri cu totul excepționale. Eu cred că este mai bine să se adune la un loc actori care sunt între 30 și 40 de ani, care deja au început să simtă și crizele schimbării timpului și lacunele propriilor lor formări. Cred că faptul acesta e important. Ca și la doctor, când un doctor își alege pacientul se gândește la ce boli are acesta, nu la cât e de sănătos.

G. B.: Deci situându-i între 30 și 40 de ani ne putem gândi și la o criză a actorului.

R. P.: Crizele sunt ciclice și ele. Nu e problemă de vârstă, dar el se pregătește pentru mereu alt repertoriu, mereu alte roluri, mereu un alt fel de a răspunde la sarcini. Sunt foarte rari actorii care sunt recepționați, așa, ca atare, întreaga viață. Eu îmi aduc aminte că eu am avut un actor la Teatrul Mic, îl chema Neamțu Otonel, foarte bun actor, dar el „a devenit bun”. El a fost toată viața un actor de provincie, corect; când a împlinit 75 de ani, când se apropia de 80 de ani, atunci a devenit deodată un actor mare, pentru că talentul lui se întâlnea undeva cu vârsta lui. Noi am avut în Teatrul Național o actriță, Sonia Cluceru, care a fost mare actriță, dar nimeni nu dădea un ban pe ea până când a trecut de 40 de ani, atunci s-a copt talentul ei și s-a împerecheat cu existența ei fizică.

G. B.: Simțiți la un moment dat nevoia să vă exprimați într-un anumit teritoriu al dramaturgiei alegând anumite teme pe care le propuneți participanților la ateliere?

R. P.: Dacă sunt niște actori care s-au demonetizat prin întrebuințare prea deasă a clișeeilor și și-au falsificat personalitatea, poți să-i pui să facă ce fac copiii de cinci ani ca să-și recapete prospețimea și să regăsească plăcerea jocului. După cum și inversul e valabil. Sau teme care au legătură cu cultura, sau cu dramaturgia, sau cu capacitatea de a revela un adevăr. Toată lumea știe că *Richard III* este o piesă de o cruzime nemaipomenită și că Richard e un personaj odios până în măduva oaselor; și uite că în piesă el oprește o ceremonie funerară și în cinci pagini de text o cucerește pe una care devine soția lui, deși el l-a omorât pe tatăl ei, pe bărbatul ei, e și șchiop, e și cocoșat. Ei, dacă asta o consideri numai ca un joc al cuvintelor atunci fiecare își

spune textul. Dar atunci adevărul teatral dispare. Undeva trebuie să existe un element care să valideze o relație oricât de ciudat ar fi ea. Faptul că amorul între Romeo și Julieta este validat prin natura textului e una, dar multe, multe altele nu sunt validate prin asta și atunci trebuie să găsești elemente de validare.

G. B.: Credeți că antrenamentele actorilor ar trebui să aibă loc împreună cu regizori?

R. P.: Hm... depinde...

G. B.: Sau altfel, regizorii ar trebui să beneficieze de acest tip de antrenament?

R. P.: Regizorii dacă nu beneficiază, de ce beneficiază ei? Adică să citească piese? **Regizorul trebuie să fie cineva care are pasiunea vieții**, nu pasiunea cărților, adică cineva care pune pe alții în situație să găsească un adevăr revelator în însăși existența lor, într-un spațiu. Ca să înțelegi un fenomen trebuie întotdeauna să-l simplifici până la limita cea mai îndepărtată. Brook zice ce un spectacol: e un spațiu gol și e un tip care îl traversează și e un altul care îl privește. Dacă ieși spațiul, nu mai e teatru, dacă ieși pe cel care îl traversează, nu mai e teatru, dacă ieși spectatorul, nu mai e teatru.

G. B.: Deci astea sunt cele 3 condiții ca teatrul să apară.

R. P.: După aia poți să-i adaugi text, să-i adaugi muzică, să-i adaugi tot ce vrei, dar adevărul e simplu. Pictura modernă începe cu Malevich care a pictat un pătrat alb pe un fundal alb. Adică el a ajuns cu pictura până la limita de la care nu mai era pictură. Ei, dacă ai ajuns la un asemenea grad limită, atunci poți să începi să construiești. Asta e, că de-acolo începe, de la Malevich. Sau spațiul gol. Dacă cel care traversează scena mai are și un băț în mână el devine călătorul, dacă are o pușcă în mână, el devine vânătorul. Dacă are, eu știu, un foc, devine magicianul și așa mai departe.

Pauză.

R.P.: Poți să numești o alergare a unui om într-un spațiu dans, dacă vrei. Aici intervine un lucru care e și în folosul nostru și în detrimentul nostru, pentru că teatrul european a beneficiat, dar un timp limitat, de o formă de teatru care era mai puternică decât forma dramaturgică. Pe vremea comediei dell'arte. În timp ce alte culturi, cultura indiană, japoneză sau chineză, au forme de spectacol care nu sunt rezultatul literaturii, ci produc literatură, la noi a fost invers. În teatrul occidental nu există un model „așa se joacă Othello”. Oricine, ipotetic, poate să facă Othello în felul lui. Vedem după spectacol dacă unii țin și unii nu țin. Dar geneza operei este literatură. În spectacol, literatura se transformă în impuls. De fapt, asta e: punem impulsuri de viațacuvintelor.

G.B.: Ce este o piesă?

R.P.: E o serie de cuvinte. Sunt acolo șase milioane de cuvinte. Când li se adaugă acestor cuvinte o respirație umană sau o specificitate a unei voci sau

a unui gest, ele devin teatru. Deci ceea ce noi numim în mod curent biblioteca de teatru e bibliotecă de literatură teatrală.

G.B.: Atunci, când începe teatrul?

R.P.: **Teatrul începe în momentul când un sunet prinde corp și voce.**

G.B.: Ce e vocea?

R.P.: E tot o producție fizică. Este o coloană de aer care iese modulată prin coardele vocale. Fără coloana de aer poți să ai câte coarde vocale vrei că nu se aude nimic. Dacă iei viorii cutia și lași numai corzile și arcușul, a dispărut muzica. Cutia nu face muzica, dar rezonanța cutiei face muzica.

G.B.: Există în antrenamentele dumneavoastră o serie de exerciții standard sau ele se nasc în funcție de necesități, de ceea ce se întâmplă acolo?

R.P.: Sigur că exerciții standard nu există. Dacă observi că un student are dificultăți să contacteze lumea de afară și s-a retras în propria sensibilitate trebuie să-i găsești exerciții care să-l deschidă, să-i stimuleze sensibilitatea, să-l îndrepte spre lume. Alții, care sunt deschiși din capul locului, trebuie, poate, cenzurați pentru ca deschiderea să nu fie fără efort. Fără efort nimic nu are valoare. Gândește-te la un meci de tenis la care le-ai lua plasa. Ce mai rămâne? Meciul de tenis este interesant tocmai prin faptul că trebuie să arunci mingea peste plasă. Dacă, și am putea spune asta e o cenzură, libertatea începe când dai plasa la o parte și atunci s-a dus dracu și jocul. Nu e așa: când totul se poate, nimic nu se mai poate. Adevărul e în a-ți cuceri libertatea, nu în libertatea în sine. Libertatea în sine e o stare amorfă. Cum îți demonstrezi libertatea, cum o produci e interesant.

G.B.: Apropo de această chestiune, libertatea, ați declarat, așa am citit eu, că ați plecat de la conducerea Teatrului Mic pentru că se instituționalizase...

R.P.: Nu, dragă, nu...

G.B.: Și ați mai zis că atunci când teatrul se instituționalizează e sfârșitul.

R.P.: E adevărat, dar nu din cauza asta am plecat. Noi trăiam timpul istoric. Asta era în 1968. În 1968 să fii șef era o rușine. În ochii tăi, nu în ochii altuia. „Lăsați puterea”, asta era lozinca aceluia timp. Pentru mine, 1968 a fost un an foarte important în viață. „Peace and love”, asta era, nu să fii director. Directorii erau niște frustratori de libertate. Am plecat în 1969, dar eu mi-am anunțat plecarea în 1968. Am stat până în 1969, până mi-au găsit un înlocuitor.

G.B.: Nu știu, cine a venit după dumneavoastră?

R.P.: Cojar.

G.B.: Ion Cojar.

R.P.: El era regizor la noi la teatru.

G.B.: Uitându-mă peste stagiunile de la Mic, între 1964 și 1969, perioadă în care ați condus Teatrul Mic, am observat prezența lui Cojar cu mai multe producții.

R.P.: El era al doilea regizor al teatrului.

G.B.: Dar am observat și prezența lui Crin Teodorescu.

R.P.: Crin Teodorescu și Valeriu Moisescu. Ei erau colaboratorii permanenți ai teatrului. Crin Teodorescu a fost un mare regizor român. El a făcut două mari spectacole la teatru, a făcut *Jocul ielelor*, în primul rând, pe care eu i-am dat-o pentru că am fost un laș. Mie îmi plăcea piesa atât de mult, că am zis: nu pot să pun o piesă care îmi place atât de mult pentru că devin sclavul ei și am zis pune-o tu. A montat apoi o piesă de Arthur Miler, *Prețul*, pe care eu am văzut-o la New York și mi-a plăcut mie grozav. I-am adus lui un text și i-am zis să-l facă. Și evident că ar mai fi făcut multe spectacole dacă nu murea. Crin a avut o viață foarte grea; a stat prin închisoare, din cauza homosexualității. Dar era un om de o rară cultură, de o rară generozitate. Eu l-am cunoscut când eram foarte tânăr regizor. El m-a chemat la Galați să regizez o piesă. Era un fel de prim-regizor acolo, teatrul era nou și era o clasă întreagă de la Institut angajată.

Pauză scurtă.

R.P.: La teatru, dacă am ști când dispărem, am lua măsuri. Dar noi nu știm când dispărem, zicem lasă mâine, lasă mâine, dar mâine nu mai există pentru că mori azi.

G.B.: Și Ivan Helmer a debutat la Teatrul Mic.

R.P.: Era student.

G.B.: Și Andrei Șerban.

R.P.: Și Andrei.

G.B.: Andrei Șerban mi se pare că a făcut *Iona*, cu George Constantin, chiar în 1969.

R.P.: Da, a fost chiar ultimul spectacol. După *Iona* am plecat, a doua zi după premieră.

G.B.: Și ați plecat la Institut, nu?

R.P.: Eram la Institut.

G.B.: Ați plecat în sensul că energia s-a concentrat mai mult pe Institut.

R.P.: Am plecat prin țară: la Piatra Neamț, la Târgu Mureș, la Teatrul de Comedie, pe la...

G.B.: Ați montat la Național ...

R.P.: La Național, da. Am montat *Regele Lear*.

G.B.: Să revenim la Institut. La specializarea regie erau două ateliere, unul Penciucescu, unul Esrig, și anul 1, din câte știu eu, îl conducea Mihai Dimiu. Era ceva foarte nou, ceva foarte interesant și stimulator pentru studenți. Acum nu se poate aplica acest model.

R.P.: De ce nu se poate aplica acum?

G.B.: Nu se poate organiza învățământul de regie pe module pentru că sunt imposibil de realizat normele didactice.

R.P.: Mie mi s-a părut foarte productiv să abordăm o asemenea organizare. Dacă studenți de anul II asistă la o lucrare pe care o fac studenți de anul IV,

dezvoltarea lor e infinit mai stimulată decât dacă s-ar fi găsit doar în prezența colegilor de an. Adică nu trăiau toți în ciorba lor. Se influențau unii pe alții. Și așa era.

G.B.: Se lucra în același timp cu cei de anul II, III și IV?

R.P.: Da. Dar ei lucrau și singuri. Nu erau tot timpul împreună. Temele mari le făceam cu toți. Erau și teme speciale într-un anumit an. Mi-aduc aminte că Esrig făcuse la un moment dat, un an sau mai mulți, nu mai țin minte, teatru patetic sau teatru de supradiemensionare a sentimentului.

G.B.: Una dintre temele lui Esrig a fost „lucrul cu panourile”.

R.P.: Poate el, eu n-am făcut asta.

G.B.: Da, da, el. Eu citez aproximativ din ceea ce ați scris într-o conferință din 1969.

R.P.: Oi fi scris, dar cine mai ține minte.

G.B.: Știți că, paradoxal, școala de regie acum funcționează pe exact aceeași structură a temelor semestriale. Adică se face extratextul, dramatizarea...

R.P.: Asta se întâmpla în anul întâi. Vezi, teatrul mai are o caracteristică care este și foarte interesantă, și foarte primejdioasă: teatrul n-are un material obiectiv. Teatrul este un material subiectiv. Eu joc pe Lopahin și eu sunt Lopahin. Dacă toată lumea zice „ce prost era Lopahin ăsta”, eu mă simt personal insultat pentru că Lopahin are o existență imaginară. Eu sunt ăla care sunt prost când îl joc. Nu zic eu sunt ăla care am fost prost în Lopahin, care ar fi o explicație normală.

G.B.: Exigență profesională sau vanitate ?

R.P.: Teatrul este arta cea mai murdară între artele care există pentru că e cea mai apropiată de viață. Pictura s-a depărtat, muzica se depărtează, se depărtează din ce în ce mai mult. Ele devin produsul unei structuri estetice. În timp ce teatrul e legat de brațe, de cur, de nas, de păr, tot ce vrei. Ca să eliminăm identificarea dintre operă și creator, care este foarte primejdioasă, eu nu făceam pe teme, eu făceam prezentări publice, așa zise examene, la fiecare două săptămâni. Nu dădeam mai mult de două săptămână pentru o temă. Ceea ce înseamnă că un student făcea, nu o temă în semestrul I și una în semestrul al II-lea, ci făcea 22 de teme, și dacă din aceste 22 de exerciții zece erau o greșite, el nu se considera nepregătit pentru că mai avea încă 10 care nu erau greșite. Această identificare între mijloacele mele și producția mea creștea valoarea obiectivității în această relație. Aceasta este soluția, sau o soluție: să se producă foarte multe lucrări.

G.B.: Erau de-ajuns două săptămâni? Aveau timp studenții-regizori și să pregătească tema și să lucreze cu colegii lor de la actorie?

R.P.: Sigur. Cât aveau, atâta făceau. Școala nu există ca să facă demonstrație ca Teatrul de Artă din Moscova. Ca pedagog trebuie să citești niște impulsuri și să vezi un adevăr. De exemplu: studenți mai străluciți, ca Manea, nici nu mai trebuiau să facă asta, el îți spunea o frază și înțelegeai cât de departe

merge mintea lui. Nici nu mai trebuia să lucreze cu actori, zicea un lucru și era clar. Mai târziu, producțiile studenților erau oricum mai elaborate; numai că vezi, ele se petreceau în același timp, unul făcea niște exerciții introductive de dezvoltare a imaginației sau de dezvoltare a limbajului teatral și altul făcea un spectacol de producție: dar erau în aceeași clasă. Pe urmă nu era numai asta. Eu îi luam și la teatru. La un moment dat, am avut eu o stagiune care a fost mai mult la Târgu Mureș decât în alte orașe și am luat trei, patru studenți acolo. Era și Helmer, dar el terminase, făcuse *Unchiul Vanea*, a fost și Pepino, care e la păpuși, Dan Micu. Noi am lucrat în același timp toți. Era, dar nu mai țin minte dacă a terminat spectacolul, era și o asistentă a mea, Gina Ionescu, care făcea și ea un spectacol: tot teatrul era plin de oameni de la Institut.

G.B.: Spuneți că ar fi foarte bun contactul permanent cu un teatru al studentului la teatru.

R.P.: Sunt teatre mai închise și teatre mai deschise pentru aceste colaborări. Teatrul din Piatra Neamț era un teatru mai deschis, cel de la Târgu Mureș era. Depindea și de cine era condus teatrul. Harag a fost o mare personalitate a teatrului românesc; el putea să devină în două săptămâni student în anul 1, dacă asta îi plăcea, dacă asta îl pasiona. În teatrul din Piatra Neamț nu aveau regizori. Dar Andrei Șerban a pus acolo multe piese, eu, Dinu Cernescu a pus multe piese. Ce mai? Foarte, foarte mulți aulucratalcolo. Ei erau deschiși spre o asemenea activitate, în timp ce, cum să spun, Teatrul Nottara nu era deschis la colaborări. Sau Teatrul din Ploiești. Acolo se duceau numai cei care ședeau în București și veneau cu trenul. Alt criteriu nu era decât că era aproape de București și puteai să faci naveta.

G.B.: Vă întreb pentru că există acum profesori de actorie care dau voie foarte greu studentului de la regie să lucreze cu studentul lor, sau chiar deloc.

R.P.: Asta a fost dintotdeauna o dificultate; numai că depinde totul de conducerea institutului. Dacă această colaborare este înscrisă în regulile institutului, atunci poate să vrea sau să nu vrea. Regula școlii era: studentul la actorie nu poate să-și ia nota la actorie dacă nu a avut colaborări cu studentul la regie ca să se vadă cum reacționează la impulsuri din afară. Asta era lucru statuat. Eu am vorbit odată la Academia Regală de Teatru din Londra, care era o școală convențională, cu un profesor care îmi zice „Cum să lucreze studenții noștri cu studenți regizori? Cum, chiorii să-i învețe pe orbi?”. Asta este o greșală: pentru că teatrul de generație așa se face, lăsând spațiu pentru această colaborare. Uite, în Suedia e o anomalie gravă, pentru că acolo există un fel de institut de mass media care pregătește regizori, scenografi, regizori de film, până și machiori și electricieni. Dar ei lucrează cu actori angajați din teatre. Nu este bine. Teatrul de la noi era bun pentru că exista adevărul generației. Domnul Vasile Popescu, care era tânăr actor, se întâlnea cu domnul Popescu Vasile, care era tânăr regizor și se năștea un ceva pe care

niciun profesor nu poate să-l transmită. El apărea dintr-o conjuncție de interese și gusturi care făceau ca teatrul de mâine să fie făcut în estetica lor, nu în estetica celor care i-au învățat. Andrei Șerban era student în anul trei când l-a chemat Ciulei la Bulandra. A pus *Iulius Cezar*. Dar și acolo vedeai că începea teatrul de generație. El îi luase, nu mai țiiu minte în ce roluri pe Pittiș și pe Dan Nuțu.

G.B.: Erau apropiați...

R.P.: Nu ca vârstă, ca gust, ca dinamică. Dinamica mea e cu Rebengiuc. Cu el am fost de la început. E foarte grea toată problema asta a actorilor. Îmi aduc aminte, am pus odată în scenă, în Canada, *Livada cu vișini* pentru un mare festival. Cei care m-au invitat, au angajat o actriță de la New York. O actriță bună, probabil, ca să joace doamna, cum o cheamă....

G.B.: Liubov Andreevna.

R.P.: Liuba. Da. Actrița aceasta tocmai luase premiul „Tony”, de vreo șase luni, din cauza asta au și angajat-o. Ea jucase pe Broadway într-o piesă care pe timpul acela era foarte jucată, nu știu dacă și în România, se chema *The elephant man / Omul elefant*, despre un caz autentic din Anglia cu malformația elefantiazis.

G.B.:... a fost și un film...

R.P.:... da, filmul, așa. Era o femeie de vreo 55 de ani, dar era frumoasă ca una de 20 de ani, că era liftată și machiată. Și după „Tony” a venit să joace în Canada. Dar ea n-a mai avut nicio secundă capacitatea să creeze ceva, ea nu era decât, eu vorbesc despre un proces inconștient, nu conștient: „eu trebuie să-mi apăr Tony-ul pe care l-am luat”. Orice lucru pe care i-l cereai era urmat de o întrebare: „Nu-l pune pe Tony în primejdie?”. Asta este drama teatrului comercial. Așa că până la urmă nu am putut să fac nimic cu ea. Toți fanii ei ziceau „Ce formidabil!”. Ei, toți greșeau. Dar adevărații spectatori ziceau „Ceilalți sunt foarte buni, din păcate ea nu e bună!”.

Pauză scurtă.

G.B.: Credeți că regizorii practică o artă?

R.P.: Nu. Artă? E foarte greu de spus. Nu știu. Or fi practicând. Unii practică, alții nu practică. Un regizor trebuie să aibă curiozitatea și capacitatea să recepționeze viața. După aia sunt probleme de transmisie. Eu știu dacă e artă? Depinde pe cine întrebi, știi? Eu nu mai țin minte dacă am citit personal asta sau o știu de undeva: Kant, care cât de mare filosof a fost el, a făcut odată o clasificare a artelor. Și înainte de arta muzicii, de exemplu, el avea arta culinară și arta grădinăritului. Așa recepționa el viața. Nu înseamnă că el avea dreptate, nici că nu avea dreptate. Întreabă o doamnă pensionară care are 30 de metri pătrați undeva la marginea Bucureștiului ce e cel mai important în viața ei și ea o să-ți spună: „Roșiile!” Și asta e!

G.B.: Artă regizorului este artă repetiției?

R.P.: O fi. Regia nu e o meserie care e definită într-un fel sau altfel. Cei care fac spectacole cu tavane care se deschid și prin ele coboară un elicopter, pe la Las Vegas, și ies 25 de dame goale din elicopter și mai trece și unul cu trei tigri pe scenă, tot regizor se cheamă. Regizorul e o categorie foarte largă și este foarte greu să spun că „ăștia sunt adevărați regizori șiăștia nu”. În Franța, termenul regizor nici nu există. Regizor în franceză înseamnă arendaș. E cel care se ocupă de grânele de pe moșia aristocratului. Ăsta e un regizor. Sau, dacă vii la teatru e „regisseur de plateau”, e regizorul de culise. E foarte greu de spus. Mulți îi înjură pe regizori, alții îi apără. Dar fiecare, dintre cei care înjură sau apără, se gândește la un anume tip de regizor, la o anume categorie. Oricine e, într-un fel, organizator, e regizor. Dacă cineva organizează o nuntă el regizează nunta asta. O mătușă a mea bătrână, sora bunicii mele, o femeie deșteaptă, zicea: „Dar tu, ce înveți tu, la școala aia de regie? Să le spui la actori pe unde să între și să iasă?”. Pentru că într-o inteligență exterioară teatrului, văzând că un actor a învățat textul și se știe și cu cine îl joacă, prezența regizorului este foarte abstractă. Ce face ăsta? Ăsta le pune niște zorzoane. Zice : „Îmbracă tu roșu și tu verde.” Regizorul, dacă vrei, la origine este un organizator de ceremonie. Asta este. Acuma, depinde și cum este ceremonia. În evul mediu regizorul era un călugăr, un popă. Și nu numai atunci, și acuma. Asta e frumusețea teatrului popular. Dacă trei copii de la țară umblă cu „Steaua” și zic „tralalalala”, e teatru liturgic. După cum două săptămâni mai târziu vin cu „Plugușorul” care este teatru anteliturhic, este ceremonia cea mai barbară, primitivă, mult înaintea creștinismului, ceremonia venirii primăverii, când sexualitatea explodează, pomii înfloresc, grâul crește.

G.B.: Totuși, ce le-ai zice unor tineri care v-ar întreba „Ce e regia, domnule Penciulescu?”

R.P.: Nu știu. Habar n-am. E organizarea unui eveniment. Mi-a povestit cineva odată, de la Istitut, că era deschiderea unui an universitar și îl așteptau pe Ceaușescu să vorbească acolo la Operă sau la Facultatea de Drept. Și evident că și Institutul de teatru venea cu 150 de studenți. Erau evident organizați dinainte: „Aici este dreptul, aici e matematica, aici e filosofia, aici e teatrul, aici e conservatorul de muzică”, toate erau fixate. Dar de ce erau fixate? Pentru că ăsta ieșea, Ceaușescu, în balcon, dar pe acoperiș erau regizorii, organizatorii care aveau o hârtie și pe hârtia aia ei știau în ce sector se găsește fiecare facultate. Și unul de sus, de-acolo, spunea: „Filosofia, filosofia, vezi că nu prea aplaudați!” Și cel de jos spunea: „Hai, hai, aplaudăm acuma”. Și dacă nu aplaudai de trei ori intrai și la zdup. Ei,ăștia sunt regizorii, dragă. Există și mari momente ale teatrului popular care sunt făcute așa, de exemplu, era un regizor sovietic foarte bun care organiza niște sărbători populare foarte mari cu cucerirea Palatului de Iarnă la Sankt Petersburg, prin 1920, 1922, 1923.

G.B.: Regizorul e cel ce organizează o formă de festivitate!

R.P.: Sigur, sigur. După cum există și fenomenul contrar, care ajunge la excesul lui cel mai desăvârșit când ajungi în teatrele astea mici, cu trei spectatori, și vine o gagică care se dezbracă, de exemplu. Și asta e o ceremonie, dar e o ceremonie pe invers, nu se împodobește, ci se despodobește. Organizarea merge pe o scală foarte mare, cum ai văzut, de la revoluția din octombrie până la stripteuza care își arată dosul. Tot spectacol e.

G.B.: Am citit că atunci când s-au făcut restructurările din anii '60 și Beligana fost numit să conducă Teatrul de Comedie, după care Naționalul...

R.P.: N-au fost restructurări. S-au făcut teatre noi. Studioul actorului de film s-a împărțit în două: în Teatrul Mic și în Teatrul Tineretului. Și numele a trecut la altă instituție de teatru pentru că acel teatru se chema Teatrul Armatei și armata nu mai voia să-l țină. Și atunci trebuia să-i dea un nume. La teatrul unde a luat Beligan directoratul, acolo unde e și acuma Teatrul de Comedie, era Teatrul Tineretului, care s-a desființat în același timp cu teatrul, fostul, „Studio al Actorului de Film Nottara”. Actorii s-au împărțit în trei grupe: era un teatru pentru copii și tineret pe care îl dirija Lucian, era o parte pe care o dirija Beligan, Teatrul de Comedie, și era Teatrul Mic. Deci din două teatre au făcut trei.

G.B.: Spuneți că un program ține de realizarea unei echipe.

R.P.: Da! Fără echipă nu se poate face un program. Adică fără oameni care n-auaceleași mijloace ori același scop, nu se poate face teatru. Nu vezi, de ce e dificil să lucrezi aici? Pentru că fiecare trage în altă parte. O echipă trebuie să aibă oamenii cei mai buni pe posturile cele mai diverse. Și echipa trebuie să aibă o morală comună sau o tehnică comună sau măcar o antantă, o înțelegere comună. Asta era.

G.B.: A avut Teatrul Mic o echipă?

R.P.: Fără o echipă eu nici n-aș fi început. Eu am avut acolo un grup de actori care erau foarte tineri și foarte puține revendicări. Am cerut un post ca să vină Jano Marinescu, pentru el am cerut un post și a venit de la Oradea, și am cerut trei jumătăți de normă pe care au venit Rebengiuc, George Constantin și Cotescu.

G.B.: Rebengiuc și Cotescu erau la Bulandra.

R.P.: Da, și George era la Nottara. Jumătăți de normă pentru ei. Trupa feminină a noastră o aveam, nu aveam nevoie de întăriri, cu Olga, cu Tatiana Ienkel și așa mai departe. Sigur că a fost o echipă. Ba chiar o echipă foarte strânsă.

G.B.: Haideți să vorbim puțin despre *Richard II*.

R.P.: Am uitat.

G.B.: Vă aduceți aminte cu siguranță. *Richard II* era premieră națională, adică până în acel moment nu se montase.

R.P.: Nu, pentru că e o piesă complicată. Vezi, piesa asta are un ritual medieval în ea pe care dacă nu-l urmărești ea nu are valoare. Eu n-aș fi pus piesa asta, nici nu știu dacă o citisem. Dar am găsit la teatru vreo douăzeci de schițe de decor pe care le făcuse Tony Gheorghiu pentru piesa asta. Nu știu cine, care regizor i le-o fi cerut. Poate nu i le-a cerut nimeni, numai el s-a interesat, asta nu mai știu pentru că era mort. Pentru că erau niște schițe de creion am luat un scenograf de la institut, Traian Nițescu, și a venit Traian Nițescu și după schițele astea a făcut un modul, un soi de practicabil și a venit Dan Nemțeanu și a făcut niște costume, și ăsta a fost un spectacol făcut în onoarea lui Tony și în memoria lui și chiar cu o tentă de modestie care aș putea eu să spun că suna în felul următor: dacă el s-a interesat de piesa asta, înseamnă că are niște valori care nouă poate ne scapă. Hai s-o facem, că după ce o faci înțelegi mai bine ce ai făcut. Și așa s-a făcut piesa asta. N-o juca nimeni pentru că sunt piese mai spectaculoase și mai cunoscute în dramaturgia shakespeariană. Pieseale astea istorice sunt întotdeauna complicate. Dacă n-ai relații cu istoria Angliei, e cam greu să o montezi. Asta e explicația de ce noi am pus-o.

G.B.: Studiind caietul de sală al spectacolului am găsit la începutul caietului un arbore genealogic.

R.P.: Eu găsesc asta un lucru foarte important ca să poți să înțelegi istoria Angliei. Pentru că, așa cum spune Kott, în cartea lui despre Shakespeare, există o serie întreagă de Richarzi și de Henrici. Kott spune, dacă mi-aduc eu bine aminte, că sunt patruzeci de ani de când l-am citit, nu l-am mai citit după aia, dar el și spune treaba asta, la un moment dat nu mai are nici o importanță, mai vine un Richard în scenă și nici nu știi ce-i cu el.

G.B.: Are și un capitol special – *Regii*.

R. P.: Da, da. Ei, eu am găsit că e important măcar să poți să știi ce urmărești când te uiți pe scenă. Și din acest motiv există un arbore genealogic la începutul caietului de sală: să vedem cine se luptă cu cine și în favoarea cui. Vezi tu, toată istoria regilor Angliei este o istorie de permanentă uzurpare. Ultimul rege legal, ultimul rege divin, ca să spun așa, că era garantat de Dumnezeu, e Richard al II-lea. El este rege care se trage din regi. După Richard al II-lea toți sunt uzurpatori. Uite, Henric, care era Bolingbroke, care îi ia puterea, nu vine din regi, el a luat puterea. Băiatul lui Henric al IV-lea devine Henric al V-lea; Henric al V-lea e un mare patriot englez, dar el nu e un rege legitim, pentru că tatăl lui a fost uzurpator și așa mai departe. Și astea sunt elemente ale istoriei Angliei pe care trebuie să le cunoști un pic. Nu prea mult, doar un pic. Apoi ar trebui să cunoști luptele englezilor cu francezii. Dușmănia seculară era între francezi și englezi. Asta a fost subiect de război din 1300, trecând prin Ioana d'Arc și prin Wellington și prin Austerlitz și așa mai departe. Tot conflictul s-a mutat în Europa și nu mai era insular odată cu unificarea statelor germane.

G.B.: Tot în caietul de sală faceți o referire la modalitățile de montare a clasicilor. Întrebarea mea este următoarea: de ce ați simțit nevoia? Era o discuție în perioada aia?

R.P.: Păi de unde vrei să știu? Nu știu. Ce știu eu? Eu nici nu știu că am avut un caiet de sală.

G.B.: Ați avut un caiet de sală; în dosarul spectacolului se află și bucăți decupate cu scrisul dumneavoastră cum ați pregătit caietul de sală. Și scris clar: aici e cu negru, aici e cu...

R.P.: Mulțumește-te cu aia! Eu acum nu mai țin minte nimic.

G.B.: În preambulul materialului respectiv, v-am mai spus zilele astea, scriați că „desfid pe oricine care crede că deține o metodă de a monta un clasic”.

R.P.: Eram tânăr și eram obraznic. Acuma, obraznic am rămas, dar nu mai sunt tânăr.

G.B.: Am citit un articol scris de dumneavoastră în care ați apărât montarea lui Valeriu Moisescu cu *Cinci schițe* ale lui Caragiale și *Cântăreața cheală* de Ionescu.

R.P.: Aia a fost o crimă, o crimă culturală. Pentru că, vezi tu, că pe Ionescu nu numai că poți să-l citești prin perspectiva lui Caragiale, dar uite, îmi aduc aminte că el și face un comentariu, la un moment dat la o cafenea, el spune unui prieten: „Uite, locul ăsta îl așteaptă pe nenea Iancu”. El vine din această sursă, din această matrice. Or, noi nu-l jucam pe Ionescu pentru că era pe listele negre de la stăpânire. Când ne-am decis să facem „Cântăreața cheală” am vrut să facem o filiație culturală care să apere piesa lui și am luat nișteschițe formidabile, luase Moisescu niște schițe formidabile din Caragiale. Schițele erau prima parte a spectacolului, după care urma absurdul: de la absurdul lui Caragiale la absurdul lui Ionescu. Erau mulți care ne-au criticat. Am avut și reacții contrare. La un moment dat, după un spectacol, mă duceam la mine în birou și mă oprește portăreasa și-mi dă un plic. Era de la academicianul Radu Rosetti care își lăsase cartea lui de vizită și pe dos scrisese, pentru mine și pentru Valeriu: „Pentru solidaritate”. Atât a scris. Asta era. El a simțit că trebuie să fie solidar cu acest proiect. Eu nici nu l-am cunoscut. Era un spectacol foarte bun. Numai că e una dintre piesele problematice ale lui Ionescu. Când la „Comedie”, Beligan a pus *Rinocerii*, era mai ușor pentru ei, că se apărau: „Da, asta e o piesă împotriva fascismului”. Dar aici era absurdul teatrului nud. Teatru fără temă. Teatru fără mesaj. Or, ce era mai dușmănos în teatru, în lume, decât să zici că n-are mesaj. Atunci mesajul era legătura lui cu Caragiale. Dar tu vorbești de timpuri pe care le-am uitat demult.

G.B.: Haideți să revenim la atelierele pe care le-ați condus în România. Să revenim ca să ajungem să vorbim despre întâmplările de acolo. Eu am participat la trei dintre ele.

COLOCVII TEATRALE

R.P.: Viața mea s-a împărțit întotdeauna între teatru și pedagogie și eu am avut întotdeauna o apreciere mai mare pentru pedagogie decât pentru teatru. Mai mult ce să spun...

G.B.: De ce v-a plăcut pedagogia mai mult?

R.P.: (*Tăcere lungă*) În procesul pedagogic se întâmplă ceva care depășește rezultatul. Se întâmplă o... În procesul pedagogic, un pedagog încercând să-l îmbogățească pe student, e la rândul său îmbogățit de umbra pe care studentul o proiectează asupra lui. Nu pot să spun mai multe.

G.P.: Și asta îl face să meargă mai departe?

R.P.: Eu știu? Viața e o osândă, trebuie să te scoli în fiecare dimineață și să faci același lucru pe care-l-ai făcut și ieri. Atunci cauți să nu fie chiar atât de plicticos.

G.B.: Ați fost influențat ori nu, sau cum ați fost influențat de, hai să zicem, manifestul reteatralizării teatrului al lui Radu Stanca?

R.P.: Nici nu l-am citit. Așa că nu pot să-ți răspund la întrebare. Nici n-am știut că a scris un manifest al reteatralizării.

G.B.: Asta a fost și impresia mea.

R.P.: Nu l-am citit niciodată. Nu numai asta, dar nici n-am știut că a existat.

G.B.: E prea departe perioada Oradea?

R.P.: Acum 50 de ani?

G.B.: Ați făcut foarte multe piese acolo. Acolo ați stat vreo...

R.P.: Doi ani.

G.P.: Doi ani, dar cred că ați făcut patru piese în fiecare an, nu?

R.P.: Da, cam așa.

G.B.: Ați lucrat cele mai multe piese pe care le-ați montat într-un singur teatru, la Oradea.

R.P.: Poate. Eu nu știu, nu mai țin minte. Am plecat și la Craiova, după aia m-am întors înapoi. Eu am plecat după un an, m-am dus la Craiova, că mă șantaja Vlad Mugur. Îmi dădea mama telefon: „Ce faci, mă, du-te, mă, la Craiova, că mi-a telefonat Vlad ieri și a zis că dacă nu te duci se sinucide! Du-te, mă, acolo!”

G.B.: Am văzut niște fotografii din *Regele Lear*. Era o modernizare peste limitele unei modernizări pe care ați practicat-o până în acel moment?

R.P.: Eu nu prea știu ce-i modernizarea. Nu, dragă, eu am urmărit piesa.

G.B.: Adică,... nu știu, actorii erau în jeanși, erau la bustul gol, era structura aceea metalică în spatele scenei...

R.P.: Da, da, pentru că trebuia să vorbească o limbă pe care o putea înțelege toată lumea. Dacă vezi pe doi indivizi care se duelează cu niște săbii, în realitate, unul îl omoară pe celălalt. Dar n-ai senzația asta, pentru că e așa de frumos duelul. Dar dacă sunt doi cu două ciomege și unul îi dă în cap celuilalt cu ciomagul îți dai seama căs-a întâmplat o violență, o simți. Până la

urmă asta e toată problema: cum faci să nu fie o formă gratuită, o formă goală!?

G.B.: Costumele?

R.P.: Costumele erau neutre, dar aveau două elemente accesorii pe care le aveau toți. Un element era, în prima parte a piesei, care e partea ceremonială a piesei, unde se mărită fetele, unde se împarte regatul, peste costumele alea simplificate un fel de mantii care erau făcute din plastic gros, alb, care se pune la spital. Mantiile aveau o anume grandoare, dar și răceală. După care, când piesa devenea umană și nu mai era nicio ceremonie acolo, aveau altfel de pelerine. Găsisem eu pe undeva niște pături gri-maro pe care le găsești în toate sălile de așteptare din gărilile mici, în toate pușcăriile, în toate regimentele... griul ăsta murdar, ca să țină la murdărie și care e și locul cel mai comun al mizeriei omului: într-o pătură de-asta se naște, într-o pătură de-asta face armata, într-o pătură de-asta intră la pușcărie după ce-a furat și într-o pătură de-asta moare. Țăsta este costumul tuturor generațiilor. Și cam ăsta era.

G.B.: Țăsta era modernitate?

R.P.: Nu era... eu n-am considerat niciodată că era o modernitate. Spectacolul trebuia să se petreacă. E o furtună în piesa ăsta. Ei, furtuna ăsta o făceau oamenii cu corpul lor: se ciocneau, se băteau, nu știu ce mai făceau. Mi-aduc aminte că Georgică avea, săracul, monologul lui cu furtuna. El nu-i găsea intensitatea în repetiții. Atunci când el venea din fundul scenei, care era ca o albie, a vopsit Florica Mălureanu un fel de albie, când venea ținând de mână pe bufon, pe Rauțchi, târându-l după el, pentru că Rauțchi nici nu se scula în picioare că era furtună, nu reușea să ajungă la apogeu. E o scenă foarte grea, începe la punctul maxim și se termină la punctul minim, e invers. Am pus doi băieți care erau acolo, când intra el, cu două căldări cu apă și când ajungea el la un anumit punct, cei doi aruncau fiecare cu câte o căldare cu apă pe el și când apa îl plesnea și din dreapta și din stânga, el începea „O, vânturi, o ploii!”. Pentru că primea un impuls care nu era literar reacția sa era corectă.

G.B.: Și așa s-a jucat?

R.P.: Sigur!

G.B.: Deci nu ați folosit acțiunea ăastă doar pentru a găsi o stare?

R.P.: Nu, dragă! Și pe urmă venea el șiiroind și termina scena. Așa era toată. Adică, cum să faci ca să nu fie teatru.

G.B.: Era acțiune!

R.P.: Da. Mi-aduc aminte că piesa începea cu un dialog al cinstului Kent care dialoghează cu Glououcester. Gloucester îi povestește despre cei doi fii ai săi, fiul legitim și fiul ilegitim, Edmond și Edgar. Și mie mi se părea scena ăastă cam plicticoasă: nu avea acțiune în ea. Și atunci i-am pus pe scenă, așa, la distanță unul de altul, și tot restul trupei era la mijloc vorbind unul cu altul,

vorbeau, poate nu țipau, dar vorbeau, „tu ce faci”, „tu pe cine joci”, „eu joc pe cutare”. Edmond și Edgar aveau sarcina să vorbească unul cu altul prin găurile pe care le lăsa conversația celorlalți. Dintr-o dată ei deveneau activi, nu mai comunicau text. Chiar aveau instrucțiuni, dacă nu auzi ce te întreabă, nu răspunzi! Nu răspunzi decât când auzi ceva, celălalt trebuie să întrebe încă o dată și încă o dată până când tu auzi.

G.B.: Asta înseamnă, de fapt, că ați creat situația.

R.P.: Situația a creat-o Shakespeare, eu trebuia să-i găsesc o...

G.B.: Formă.

R.P.: ... un corespondent care să nu fie o minciună.

G.B.: Putem să extragem un principiu de aici...

R.P.: Trage dumneata, că dumneata scrii!

G.B.: Ar trebui să lipsească minciuna, nu?

R.P.: Ei, asta e foarte greu pentru că teatrul până la urmă e minciună, dar e minciună la modul generic. Nimeni nu poate să fie interesat să asculte o minciună. Deci toată problema este cum faci să împarți minciuna asta generică într-o serie întreagă de adevăruri parțiale. Pentru că fantezia e o minciună, subiectul piesei e o minciună, trebuie ca legătura cu acest subiect să fie adevărată: fără adevăr nu se uită nimeni. Acuma, și adevărul ăsta are o anume dimensiune, o anume, cum să spun, o anume bătaie. Dacă eu îl joc pe Othello și omor în fiecare seară câte o Desdemonă, mă bagă la pușcărie, nu mă mai lasă să joc Othello. Dar dacă eu mă fac de fiecare dată că omor o Desdemonă numai pentru că așa e convenția, atunci publicul pleacă acasă. Deci, una din două. Ori o omor pe aia, ori mă fac. Ei, teatrul e exact la mijlocul acestei distanțe. Adevărul parțial trebuie să sprijine minciuna generală.

G.B.: Spectatorul, de fapt, așteaptă o minciună, intermediată de elemente de adevăr.

R.P.: Sigur. Numai prin elemente de adevăr. Dar sigur că e o minciună, pentru că dacă nu se mai scoală Desdemonă de jos, nu mai aplaudă nimeni. Noi aplaudăm ca s-o vedem pe Desdemonă cum se scoală. În România mie mi se pare că asistăm la un fenomen puțin deranjant: publicul îi tratează pe oamenii de teatru ca pe scamatori, ca pe cântăreți. La sfârșitul spectacolului, spectatorii se ridică în picioare, aplaudă, zic bravo. Ce-i aia bravo? Adică, în loc să fie o relație prin intermediul piesei, eu apreciez măiestria lui cutare. Pe mine nu mă interesează măiestria lui cutare. Dacă măiestria e vizibilă, nu e măiestrie. **Măiestria există atunci când nu se vede.**

G.B.: Ce este decorul?

R.P.: Decorul e un loc de joc, nu e o explicație.

G.B.: Știți, Alexandru Dabija, ați văzut *Pyramus și Thisbe* acum, făcut de el, spunea că mileniul trei sau cel puțin începutul, va aparține scenografilor. Sunteți de acord cu asta?

R.P.: Nu. Aici a existat o tradiție a scenografiei puțin exagerată. Asta era școala lui Ciulei. Ciulei era un bun regizor și un bun scenograf. Scenografiile lui, uneori, depășeau cadrul piesei. Uneori și piesa era mai mică decât scenografia. Dar eu nu sunt deloc de acord cu treaba asta. Mai ales că scenografiile sunt mult prea des asociate cu arhitecții. Noi am avut un foarte mare scenograf în România, care din păcate a trecut neobservat, n-a avut marea platformă pentru că era un marginal. Teodor Constantinescu, Todi Constantinescu, era pictor. Plăcerea lui cea mai mare era să meargă să picteze biserici, nu să facă decoruri.

G.B.: Dar ați lucrat cu el.

R.P.: O, mult, mult. Și eu, și Ivan Helmer, și Horia Popescu. Primul mare succes al lui Horia Popescu n-a fost al lui Horia Popescu, a fost al lui: *Domnișoara Nastasia*, la Teatrul Giulești. Îl întrebam: „Todi, te-au plătit ăia la biserică? ”, el se ducea printr-un sat. „A, da, sigur”. „Și ce ți-au dat?”; „Păi mi-au dat mâncare și un loc de dormit.” Nu și-a construit cariera în niciun fel, dar era un foarte mare scenograf. I-am odată să citească o piesă și după ce a citit-o mi-a zis: „N-o fac, nu, fă-o tu”. Și când era să plece zice: „dar dacă o faci, fă-o numai pe jumătate de scenă, că nu merită să stea pe toată scena”. M-a amuzat ideea asta, să faci o piesă numai pe jumătate de scenă.

G.B.: Putem spune că ați avut actori fetiș?

R.P.: Nu.

G.B.: Dar George Constantin?

R.P.: Fetiș e prea mult spus. George, Rebengiuc, cât a trăit Jano Marinescu, Olga. Da, am avut mulți actori pe care i-am iubit eu. Eu luam studenți în piesele mele de foarte multe ori. Hai, gata! Scrie acolo...

G.B.: Mulțumesc!

R.P.: N-ai pentru ce! Dar scrie despre altul, dragă, lasă-mă pe mine să stau în banca mea!

Metamorfozele unui text: *La Țigănci* de Mircea Eliade

Cristina SCARLAT*

Rezumat: Textul literar poate fi modelat/transpus în versiuni teatrale căpătând, astfel, valențe și transformări care pot reconfigura și recalibra structura întregului edificiu narativ în forme de receptare estetică inedite. Prioritar în partitura propusă de echipa Unteatru, plecând de la textul nuvelei *La Țigănci* de Mircea Eliade rămâne mesajul acestuia, transpus într-un spectacol în formulă minimalistă semnat de Andrei și Andreea Grosu. Într-un spațiu restrâns, cu un decor redus la strictul necesar scenic – din care se desprinde, ca leitmotiv vizual cu valențe metonimice, pălăria personajului principal, profesorul de pian Gavrilescu - șapte actori împletesc conținutul de sensuri al textului într-o gamă largă de ritmuri și tonuri de joc: timiditate, stinghereală, siguranță, ironie, politețe etc., oferind publicului, în partituri convingătoare, senzația trecerii umbrei și încarnarea ei sau saltul în falii de timp al unor personaje din trecut azi, în carnea spectacolului. Personajul interpretat de actorul Richard Bovnoczki, Gavrilescu, este convingător și sculptural, în litera textului.

Cuvinte cheie: Eliade, literatură, spectacol, *La Țigănci*, Unteatru

* Cercetător postdoctorat, Universitatea „Alexandru Ioan Cuza”, Iași.



Afișul spectacolului¹

1. Preambul

Textul literar poate fi modelat/transpus în versiuni teatrale căpătând, astfel, valențe și transformări care pot reconfigura și recalibra structura întregului edificiu narativ în forme de receptare estetică inedite. Spectacolul *La Țigănci*, după Mircea Eliade, în formula propusă de Unteatru, București, 2014 este un proiect finanțat în programul București 555, susținut de ARCUB, Centrul Cultural al Municipiului București. Regia și adaptarea sunt semnate de Andrei și Andreea Grosu; scenografia: Vladimir Turturică. Distribuția: Richard Bovnoczki, Liviu Pintileasa, Mihaela Trofimov, Corina Moise, Florina Gleznea, Cristina Casian, Bogdan Cotleț². Prioritar în partitura propusă de echipa Unteatru, plecând de la textul nuvelei *La Țigănci* rămâne mesajul acestuia, transpus într-un spectacol în formulă minimalistă.

¹ Foto: Adi Bulboacă, Unteatru, 2014.

<http://unteatru.ro/event/la-tiganci/>. Accesat: 20 decembrie 2014.

² Premiera oficială: 14 și 17 octombrie, de la orele 19.00 și duminică 18 octombrie, de la orele 16.30 și 19.00. Spectacolul a avut și două reprezentații în avanpremieră programate pe 7 și 8 octombrie 2014.

<http://www.hotnews.ro/stiri-cultura-18255078-premiera-teatrul-unteatru-spectacolul-tiganci-dupa-mircea-eliade.htm>. Accesat: 20 decembrie 2014.

Într-un spațiu restrâns, cu un decor redus la strictul necesar scenic – din care se desprinde, ca leitmotiv vizual cu valențe metonimice, pălăria personajului principal, profesorul de pian Gavrilescu - șapte actori împletesc conținutul de sensuri al textului într-o gamă largă de ritmuri și tonuri de joc: timiditate, stinghereală, siguranță, ironie, politețe etc., oferind publicului, în partituri convingătoare, senzația trecerii umbrei și încarnarea ei sau saltul în falii de timp al unor personaje din trecut azi, în carnea spectacolului. Personajul interpretat de actorul Richard Bovnoczki, cel care și susține osatura întregului edificiu vizual și conținutul de sensuri al nuvelei, Gavrilescu, este convingător și sculptural, în litera textului.



Mihaela Trofimov – Hildegard și Richard Bovnoczki - profesorul Gavrilescu, Unteatru, 2014. Pălăria, simbol metonimic³

2. Broderii vizuale

Jocul de lumini de pe scenă – de la galbenul canicular la albastrul nocturn - , pălăria cu puternice conotații metonimice, puținele obiecte de care actorii se folosesc oferă acestora libertatea să-și dezvolte partiturile într-un decor minimal. Luminile care se schimbă la momente matematic gândite – schimbări de tempo tonal, succesiunea scenelor, marcarea timpilor logic diferiți etc. încadrează sculptural trupurile actorilor pe

³ Foto: Adi Bulboacă, Unteatru, 2014.

scenă, scoțând în evidență dramatismul momentelor, potențându-le, marcând vizual nuanțele și tonurile de joc ale actorilor.

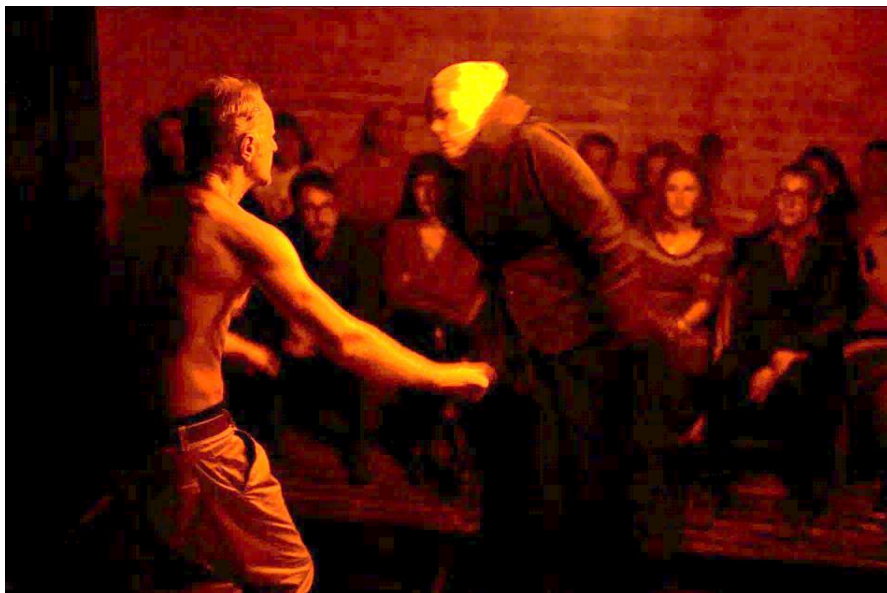


Jocul sculptural al luminilor. *La Țigănci*, Unteatru, 2014⁴

Desincronizarea personajului principal de tot ceea ce se întâmplă cu el și în jurul lui (dialogul din tramvai cu controlorul, dialogul cu țigăncile, apoi cel cu vecinii - când încearcă să-și recupereze timpul și identitatea) și evidenta lipsă de sudură, de joc și de ton, cu personajele cu care împletește dialogurile subliniază ruperea acestuia de acest *tot*: pierderea timpului, dialogul eșuat, rătăcirea.

Momentul de maximă tensiune artistică, cel de pantomimă, când Gavrilescu încearcă să îmbrace, gol fiind, o cămașă imaginară, este ca o imagine în oglinda visului care i-ar arăta/oferi personajului posibilitatea schimbării destinului, prin acceptarea provocării jocului fetelor, ca o dez-mărginire și dez-limitare de eul cotidian, rutinier, și acceptarea unei turnuri de destin reparatorii. Tragismul momentului, subliniat de vocea actorului și de jocul agitat, de contorsionările trupului, cu mișcări largi, tensionate, livrează veridic tragedia personajului: încercarea acestuia de a se despovăra de cămașa imaginară a unui eu/destin ratat, pervertit de rutina cotidiană. Încercarea de a îmbrăca o cămașă nouă substituie dorința unei schimbări care nu va avea loc, lanțul rutinard fiind prea puternic pentru a fi rupt. Evadarea din propriul eu se va înăbuși, lăsând personajul descumpănit, uimit, încorsetat, blocat în aceleași vechi cutume.

⁴ Foto: Adi Bulboacă, Unteatru, 2014.



Provocarea destinului⁵

Personajul rămâne ca un cocon, în crisalida care-l va sufoca în arșița cotidianului. Rătăcirea lui, și în realitate și în poveste, reflectate, și realitatea și povestea, ca într-o oglindă, dublu, oferă spectatorului imaginea complexă și în același timp uniformă, unitară, a destinului și a condiției individului simplu, obișnuit: scos din mașinăria cotidianului, acesta nu va ști cum să se replieze, oferindu-i-se șansa, ca într-un joc, de a putea recupera sau repara momente de destin care i-ar reconfigura, valoric, existența. Intră în panică, abandonează înainte de start, se repliază în rutină. Gavrilescu e ca un copil scos din universul geometric proiectat al obișnuinței: șoaptele, strigătele, scuzele și ignorarea invitațiilor repetate ale fetelor de a le ghici – joc ce i-ar permite evadarea din cotidian/rutină/ratare și recuperarea unor momente de destin eșuate, precum povestea cu Hildegard - , arșița zilei de vară pe care o servește ca scuză și pretext de abandon, arătându-ne, pe scenă, proiectarea imaginii proprii noastre existențe.

⁵ *Idem.*



Tragedia personajului care-și caută propriul eu⁶

Actorul construiește și desăvârșește o partitură de mare forță, credibilă, puternică vizual. A preluat integral personajul livresc și l-a expus convingător scenic. A împletit momentele de singurătate cu personajul și pe cele de libertate, modelând trăirile lui, livrești, ale cititorului Richard Bovnovczki, care au trebuit preluate și filtrate de actorul Richard Bovnovczki și transpuse scenic.



Gavrilescu, încorsetat, prizonier între două lumi⁷

⁶Foto: Adi Bulboacă, Unteatru, 2014.

⁷ *Idem.*

3. Reflecții. Extensii

În opinia lui Răzvan Pârâianu, în rolul profesorului Gavrilescu Richard Bovnoczki „joacă exemplar: când sensibil și șovăielnic, când puternic și hotărât, când timid și melancolic, când exuberant și chiar dezlănțuit.”⁸ Într-o altă cronică citim: „Gavrilescu al său este ca o continuă ardere, ca un seismograf care sare cu rapiditate de la o valoare la alta sau înregistrează treceri de o lentoare copleșitoare.”⁹ Reflecție la faptul că personajele interpretate pe scenă trebuie să aibă ceva din carnea sensibilității actorului, pentru a fi credibil pe scenă și pentru a-l putea transpune cu ușurință în fața publicului sau că, dimpotrivă, să fie un antipod, care i-ar permite, prin joc, să-și descopere, ca individ, rezerve ascunse de energie, să-și răspundă unor întrebări. Gavrilescu este arhetipul omului și obișnuit, și artist, care trăiește într-o lume căreia încearcă să-i surprindă esențele și să-și modeleze/accepte/rateze, astfel, destinul. În același timp, drama profesorului Gavrilescu reprezintă o metaforă a Babelului: este drama limbajului, a comunicării.



Plânsul-metaforă. Moarte-naștere. Blocajul în crisalida rutinei¹⁰

8. Răzvan Pârâianu, „Unteatru, Eliade, *La țigănci*”, „La Punkt”, 16 octombrie 2014, <http://www.lapunkt.ro/2014/10/16/unteatru-eliade-la-tiganci/>. Accesat: 20 decembrie 2014.

⁹ Mariana Ciolan, „Drumul către propriul eu”, „Revista Teatrală Radio”, 29 octombrie 2014. <http://revistateatrala.radioromaniacultural.ro/?p=12749>. Accesat: 20 decembrie 2014.

¹⁰ Foto: Adi Bulboacă, Unteatru, 2014.

O comunicare defectuoasă duce la dezarticulare, frângere, singularizare/însingurare, izolare, ratare. Efortul lui de a-și recupera timpul de/din care s-a rătăcit nu e decât un dialog ratat cu cei cu care intră în contact, în încercarea de a uni cele două falii de timp, al căror singur martor este. Încearcă să-i înțeleagă și se încearcă să fie înțeles. Rezonanțele alunecă în dezarticulare, pendulează în nonsens, ca într-un dialog al surzilor. Reperele sunt camuflate, ocultate, diferite. Personajele pe care le întâlnește sunt din alt timp. Drumul de reîntoarcere, biunivoc - și cel spre trecut, și cel cotidian – este ratat. Capcanele re-amintirii, canicula, jocul țigăncilor îl derutează pe Gavrilescu peste măsură, adâncindu-l, prizonier, în labirintul de posibilități ratate.

4. Concluzii

Jocul – hazardului, al destinului, jocul matematic calculat etc. - nu provoacă altceva decât evadarea: din propriul eu, din cotidian, din rutină, oferind, inițiativ, posibilități noi de cunoaștere. Lecția pe care ne-o oferă Gavrilescu este una despre cum să nu ratăm jocul și posibilitățile pe care acesta le promite, despre cum să nu ratăm resituarea *pe cale*, despre cum să nu ratăm corecturile de destin, dacă ni se oferă șansa.

Imaginația ne oferă posibilitatea confecționării/oglinzirii/retușării unei a doua fețe a realității, îmbunătățită, prin intermediul căreia putem exersa luarea din nou a startului, provocarea, inițierea.

Lecția pe care ne-o propune echipa Unteatru este una despre destin, despre fulgurațiile lui, despre clipele care ne pot modela fluture sau ne pot chirci la nesfârșit, coconi în crisalida timpului, care nu vor gusta nicicând zborul.

Webografie:

Pârâianu, Răzvan, „Unteatru, Eliade, *La țigănci*”, „La Punkt”, 16 octombrie 2014, <http://www.lapunkt.ro/2014/10/16/unteatru-eliade-la-tiganci/>.

Ciolan, Mariana, „Drumul către propriul eu”, „Revista Teatrală Radio”, 29 octombrie 2014. <http://revistateatrara.radioromaniacultural.ro/?p=12749>.

<http://unteatru.ro/event/la-tiganci/>.

<http://www.hotnews.ro/stiri-cultura-18255078-premiera-teatrul-unteatru-spectacolul-tiganci-dupa-mircea-eliade.htm>.

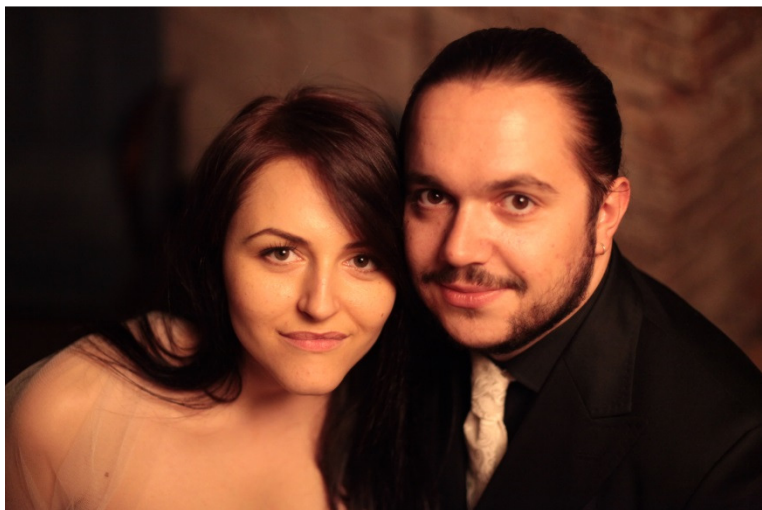
Această lucrare a fost cofinanțată din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, *Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE)*.

***La Țigănci* de Mircea Eliade, un teatru altfel - convorbire cu Andreea și Andrei Grosu, regizori**

Cristina SCARLAT

Rezumat: Ca regizor, să *faci* teatru, presupune abilități anume: să intri, în primul rând, înaintea actorilor, în pielea personajelor care vor fi încarnate pe scenă. Să fii cu un pas înaintea actorilor în a-și descifra personajele, ca să știi cum să conduci jocul. Să te familiarizezi cu ele, înainte de a le expune scenic prin trup străin, ca și când acestea ar respira cu propriul suflet. Ca regizor, să conduci personajele în/prin actori, dincolo de libertatea pe care actorii înșiși și-o asumă în provocarea personajelor pe care le vor transpune, este ca mâna chirurgului care ține bisturiul deasupra unei răni pe care o poate vindeca sau adânci. Să faci *un teatru*, i-a reușit familiei Andrei și Andreea Grosu care, într-o convorbire, ne-a mărturisit cum, cu doar șapte actori, au transpus scenic textul *La Țigănci*¹ de Mircea Eliade într-o montare originală, evitând clișeele.

Cuvinte cheie: *La Țigănci, Mircea Eliade, text literar, transpunere scenică.*



Andrei și Andreea Grosu, familia Unteatru²

¹*La Țigănci*, după Mircea Eliade. Unteatru, București, 2014. Regia și adaptarea: Andrei și Andreea Grosu. Scenografia: Vladimir Turturică. Distribuția: Richard Bovnoczki, Liviu Pintileasa, Mihaela Trofimov, Corina Moise, Florina Gleznea, Cristina Casian, Bogdan Coteț.

² A&A Grosu. Foto: Adi Bulboacă, Unteatru.

Cristina Scarlat: - *Andreea și Andrei Grosu, tineri regizori sau familia Unteatru. Cum și de ce Unteatru? Cum v-ați prezenta publicului din țară, (mai) puțin sau deloc familiarizat cu repertoriul teatrului...altfel pe care îl patronați de câțiva ani?*

Andreea Grosu: - Suntem un teatru independent din București. Important, zicem noi. Avem un singur gând: să facem teatru. Bun, dacă se poate. Noi doi suntem începutul familiei Unteatru. În timp ni s-au alăturat și alți oameni care au devenit parte din familia noastră- echipa Unteatru, prieteni.

Andrei Grosu: - Ne cheamă Unteatru și avem 4 ani și jumătate. Am apărut pentru că era și este mare nevoie de noi. Facem teatru în cel mai adevărat și curat sens al cuvântului. Nu suntem o mișcare nouă, rebelă, underground sau supărată. Suntem teatru, așa cum îl înțelegem noi.

C. S. *Cum vă alegeți textele?*

U.T.: Textele montate la Unteatru sunt valoroase. E singura direcție clară pe care teatrul nostru a avut-o de la început.

- Și e sfântă.

C.S.: *Piesa La Țigănci, versiunea Unteatru, este un proiect finanțat în programul București 555, susținut de ARCUB și Centrul Cultural al Municipiului București. Ne puteți oferi mai multe detalii referitoare la acest aspect?*

U.T.: Am participat la un concurs de proiecte și am câștigat. De aici finanțarea.

C.S.: *În 1959, Mircea Eliade termina redactarea nuvelei La țigănci (scrisă în luna iunie la Paris), text considerat a fi „capodopera scriitorului și una din cele mai bune din literatura română.”³ Complex ca structură și ca mod de rescriere a poveștii unui oraș de pe alte coordonate decât cele obișnuite: cele ale mitului, în limbajul și cu instrumentele specifice prozei fantastice - evadarea din/în timp, glisarea în zone spațiale și temporale diferite, pluristratificarea lecturii și a acțiunii – textul complică, astfel, punerea în scenă cum, de altfel, transpunerea lui în limbajul oricărei alte arte. Cum s-a născut ideea montării piesei? Sau: de ce La Țigănci?*

U.T.: Ideile pentru spectacolele noastre se nasc acasă, în serile insomniace sau în mașină, pe drumurile lungi spre casă. Nu știm cum se întâmplă. Apare nevoia comunicării unui gând prin intermediul unui text.

- Probabil la un moment dat, în discuțiile și căutările noastre, ajungem și la scriitori români preferați, iar Eliade e unul dintre ei. *La țigănci* e genul ăla de operă care nu te părăsește toată viața. E nerezolvată.

³Sorin Alexandrescu, „Dialectica fantasticului”, prefața la volumul: Mircea Eliade, *La țigănci și alte povestiri*, E.P.L., 1969, p. XXXVII-L.

C.S.: *S-a ținut cont de celelalte versiuni - teatrale, de scenă, muzicale și radiofonice - sau ideea s-a vrut una inedită, ca abordare?*

U.T.: Există o perioadă de documentare înainte de a începe lucrul la un spectacol. Noi nu facem excepție, suntem avizi de informație și curioși. Dar încercăm să nu ne lăsăm influențați de ce a fost construit. E important să știi ce s-a făcut și ce se face. Nu cred că ne-am dorit ca abordarea să fie în vreun fel altfel decât personală. E tot ce contează. Să fim noi în tot ce facem.

- Știm despre celelalte producții, la unele chiar am fost martori. Nu am ținut cont, pentru că fiecare spectacol are propriul limbaj și mijloace. Avem un moment înainte de începerea lucrului în care ne impunem să uităm tot, asta presupune că am văzut tot ce s-a putut. De acolo începe aventura.

C.S.: *Cuno(a)ște(a)ți versiunile Țigăncilor de la Odeon⁴ și Nottara⁵, marca Alexander Hausvater și Gelu Colceag? V-au inspirat?*

U.T.: Da. Și nu.

C.S.: *Cum ați lucrat (pe) textul nuvelei, pentru structurarea scenariului, cum ați operat selecția fragmentelor definitorii, pentru configurarea dramei tramei?*

U.T.: Am pornit la lucru având în cap traseul nostru, nuvela noastră. Așa se întâmplă cu textele cu care lucrezi, devin ale tale. Am încercat să nu anulăm nimic din nuvea pe care o considerăm fără greșală.

- Ne-am urmărit gândul inițial, conceptul stabilit, iar lucrurile au curs fără impedimente. Dramatizarea e foarte ușor de realizat când materialul e atât de bogat. Am lucrat foarte atent, de teamă să nu pierdem ceva. Sperăm că am reușit.

C.S.: „*La Țigănci*- textul care vorbește cel mai clar și în același timp cel mai ascuns despre vis. Sau nu. Frumusețea luptei pe care o duci cu un text care are la bază o nuvelă fantastică e că, indiferent de cine câștigă, rezultatul este uluitor: un spectacol în care recreăm o lume neînțeleasă, pe care încercăm să o decriptăm prin bucățele de limbaj recognoscibil.” *Așa este prezentat spectacolul La Țigănci, versiunea Andreea și Andrei Grosu. Bucățelele de limbaj recognoscibil, de care vorbiți, sunt frânturi de poveste devoalate scenic în fața unui public care primește/privește povestea profesorului Gavrilescu recompusă, ca un puzzle, din frânturi: de realitate - rătăcirea spre/în spațiul Țigăncilor, loc tabu al Bucureștilor, într-o zi caniculară de vară - cu glisare spre vis, și momentele de confesiune ale eroului, care refac povestea acestuia cu Hildegard, iubirea pierdută/ratăată de tinerețe și Elsa,*

4. 1993—montare pe scena Teatrului Odeon din București, în regia lui Alexander Hausvater, cu Florin Zamfirescu în rolul profesorului Gavrilescu.

5. 1997—premiera piesei *Cazul Gavrilescu*, pe scena Teatrului Nottara în regia lui Gelu Colceag. În rolul profesorului Gavrilescu, actorul Adrian Titieni.

soția, și ea pierdută. Cum ați re-defini, ca spectatori, plecând de la partitura scenică decriptată deja prin scenariu și prin jocul actorilor, lumea de vis-realitate care compune, de fapt, existența fiecărui individ? Căci, în fond, Gavrilescu nu este decât arhetipul omului și obișnuit, și artist, trăitor într-o lume căreia încearcă să-i surprindă esențele și să-și modeleze/accepte/rateze, astfel, destinul. Cum v-ați re-construit personajul?

U.T.: Gavrilescu este o sumă de întâmplări, slăbiciuni, ghinioane, bucurii, încercări, pierderi, mirări și iubiri. A fost greu. Dar la această întrebare cred că cel mai bine vorbiți cu Richard. Gavrilescu este proprietatea lui.

-Gavrilescu e doar un om. Cu tot ce înseamnă asta plus o întâmplare neînțeleasă. E foarte greu să construiești un om căruia i se întâmplă excepționalul. Dar sunt de acord. Despre asta trebuie să vorbiți cu Richard.

C.S.: *Mariana Ciolan apreciază: „În scenariul și în montarea celor doi regizori se simte un puternic strigăt umanist, un îndemn de a privi adevărul sufletului și gândului, al omului față în față cu sine însuși, ca o cale regală de regăsire.”⁶ Ați ieșit din litera textului, proiectând personajul în imediat, ca o imagine în oglindă a omului de pe stradă?*

U.T.: Litera textului e de neclintit, dar în același timp ea devine pretext pentru litera noastră. Cea cu care ne formăm cuvântul propriu.

- Nu credem că ieșirea sau nu din text e controlabilă. Spectacolul prinde o viață a lui și e posibil să conducă textul, sau invers.

C.S.: *De ce actori în dublu/triplu rol? Mihaela Trofimov în rolul matroanei și în cel al lui Hildegard, Liviu Pintileasa în rolul taxatorului din tramvai și în cel al vecinului bețiv, Bogdan Cotleț în rolul omului de casă al Țigăncilor, al tânărului Georgescu și al birjarului. Mariana Ciolan vede în dubla distribuție a actorilor o marcă/„subliniere” a glisării real-imaginar.⁷ Așa ați gândit-o?*

U.T.: Sunt multe motivele pentru care am optat pentru o dubla distribuție a actorilor. În primul rând e o provocare frumoasă pentru actori. În al doilea rând, are legătură directă cu conceptul regizoral, pe care doamna Mariana Ciolan l-a remarcat. Sunt treceri fine între cele două lumi și chipurile oamenilor se suprapun adesea în transportări atât de rapide.

- Da, chiar despre asta este vorba. Suprapunerea lumilor te lasă cu senzația de déjà-vu, de față familiară. Fragilitatea lui Gavrilescu este responsabilă pentru confuzia continuă în care se scaldă. Dublul rol e o jucărie frumoasă și pentru noi și pentru actor.

C.S.: *În rolul profesorului Gavrilescu, Richard Bovnoczki, în opinia lui Răzvan Pârâianu, „joacă exemplar: când sensibil și șovăielnic, când puternic*

6.Mariana Ciolan, „Drumul către propriul eu”, „Revista Teatrală Radio”, 29 octombrie 2014. <http://revistateatrala.radioromaniacultural.ro/?p=12749>.

7. *Idem*.

și hotărât, când timid și melancolic, când exuberant și chiar dezlănțuit.”⁸
*Exprimă la nuanță stările profesorului Gavrilescu: „melancolie, dezamăgire, curiozitate, uimire, dar mai ales teama (...) devoratoare, care l-a împiedicat mereu să trăiască. Este omul care nu mai are speranțe sau visuri, pe deplin resemnat cu propria ratare, cu prea târziul absolut.”*⁹
Prin inflexiunile vocii, schimbările de tempo, monologul-confesiune asumat, vibrația interioară pe spaimele și convingerile personajului, actorul propune spectatorului o partitură credibilă. Cum l-ați ales pe Richard Bovnoczki în rolul principal?

U.T.: Emoțional.

- Și rațional.

- Îl iubim.

- E unul dintre cei mai mari actori.



Richard Bovnoczki în rolul profesorului Gavrilescu, Unteatru, 2014¹⁰

C.S.: *Richard Bovnoczki poate susține integral spectacolul, singur, într-un one man show, exemplar, modelând stările publicului, pliindu-le pe structura emoțională a tramei. Jocul lui îmi amintește de combustia scenică pură a lui Tazzio Torini în rolul lui Brâncuși, într-un alt text semnat de Mircea Eliade, Colonna infinita, pus în scenă în Italia de*

8. Răzvan Pârâianu, „Unteatru, Eliade, *La țigănci*”, „La Punkt”, 16 octombrie 2014, <http://www.lapunkt.ro/2014/10/16/unteatru-eliade-la-tiganci/>.

9. Gabriela Hurezean, „Premieră la Unteatru: *La Țigănci*, bordelul purgatoriu”, „Muze & Arme”, 27 octombrie 2014.

<http://www.muzeiarme.ro/2014/10/27/premiera-la-unteatru-la-tiganci-bordelul-purgatoriu/>.

¹⁰ Foto: Adi Bulboacă, Unteatru.

*Letteria Giuffrè Pagano.*¹¹ *Cu siguranță, Gavrilescu via Bovnoczki ar fi atins inflexiuni scenice și mai incandescente decât cele deja performate, dacă ar fi jucat totalmente singur pe scenă. Ați lua în considerare și o astfel de variantă?*

U.T.: Nu. Nu pentru spectacolul acesta. Spectacolul acesta e construit din tot ce a dăruit toată lumea. Din energia și talentul tuturor. Toate personajele sunt o prelungire a lui Gavrilescu, sunt membrele fără de care nu simte, nu pășește, nu, nu, nu, nimic. E un spectacol de echilibru în 7.

- Nu. Nu am gândit așa spectacolul. Nu am simțit nevoia unui recital. Am simțit că trebuie să construim o lume căreia să îi aparțină și el. Nu construită de el. Am considerat că tot universul construit e un personaj foarte important. Iar pentru toată lumea aceasta, celelalte personaje sunt indispensabile.

C.S.: *Florina Gleznea, Corina Moise și Cristina Casian, cele trei „Țigănci” au, după cum consideră Doina Papp într-o cronică, „fiecare în parte și toate la un loc, aplombul necesar pentru a ne convinge că seducția pe multiple planuri, de la erotism la metafizică, e o chestiune de chimism și empatie.”*¹² *Apariția fetelor în corpul spectacolului, susținut de scenografia semnată de Vladimir Turturică, de decor și de lumini este oarecum atipică: costumația neașteptată – costume aproape sobre, ca niște uniforme, bărbătești - pantaloni în locul fustelor lungi și al volanelor colorate, cum ne-am fi așteptat, surprind publicul. Jocul lor, însă, corul vocilor, rețelele puternice care-l rup pe Gavrilescu de cotidian și de contextul Bucureștiului în care se credea și din care, de fapt, evadase/se rătăcise, înlănțuirea gesturilor lor pe scena minimalistă, în culorile luminilor matematic proiectate pe situații și contexte de joc, suplinesc și distrag atenția spectatorului de la acest amănunt. Mișcările lor și înlănțuirea replicilor cu care-l asaltează pe Gavrilescu construiesc o veritabilă pânză, imaginară, deconcertându-l și provocându-l la confesiune. Rolul acestora pare a fi acela de a-l impulsiona pe artistul ratat să-și reconsidere/revizuiască/revadă povestea vieții, punctele nodale ale existenței sale afective: episodul Hildegard, iubirea ratată, și episodul Elsa, soția. Ghicitul, ca un joc de-a v-ați ascunselea, i-ar fi înlesnit recuperarea, prin refacerea rateurilor de destin care i-au marcat drumul. Și în vis, și în realitate, personajul ratează, însă, nu acceptă provocarea, complăcându-se, inflexibil, în cămașa ratării.*

11. Spectacolul *La colonna infinita*, după textul omonim al lui Mircea Eliade, tradus în italiană de Horia Corneliu Cicortaș, adaptat și montat de Letteria Giuffrè Pagano, este o producție a companiei independente Telluris Asociați 2008, Italia, în interpretarea actorului Tazio Torrini.

12. Doina Papp, „*La Țigănci*, un proiect București 555”, Adevărul.ro, 24 octombrie 2014, http://adevarul.ro/cultura/teatru/la-tiganci-proiect-bucuresti-555-1_544a89170d133766a83581f8/index.html.

COLOCVII TEATRALE

Cum ați gândit construirea, ca personaje, a ȝigăncilor, dincolo de conotațiile și simbolurile cu care sunt investite în text, eliminând, din start, elemente din orizontul de așteptare al spectatorului?

U.T.: Am vrut un singur lucru mare de la personajele miraj pe care toata lumea le așteaptă. Adevăr. Iar în sensul acesta ne-au ajutat minunatele actrițe pe care le-ați numit.

- Da. Adevăr și concretețe. Ne-am ferit de artificii care te fac să îți pui întrebări asupra existenței lor. Ele există. Atât de tare încât poartă costume.



Florina Gleznea, Corina Moise și Cristina Casian - cele trei „ȝigănci” și Richard Bovnovczki - profesorul Gavrilescu, Unteatru, 2014¹³

C.S.: *Un moment de maximă tensiune artistică este cel de pantomimă, când Gavrilescu încearcă să îmbrace, gol fiind, o cămașă imaginară. Richard Bovnovczki construiește și desăvârșește o partitură de mare forță, credibilă, puternică vizual. Jocul șovăielnic din primele momente ale spectacolului, schimbarea registrului vocii, apoi – dialogul cu taxatorul, cu matroana, cu fetele, cu vecinii doamnei Voitinovici – în tonalități surprinzătoare, marcând convingător teama, uimirea, surpriza, rătăcirea, abandonul – propun un actor matur, care a preluat integral personajul livresc și l-a expus convingător scenic. Ați dirijat mișcările personajului, evoluția/construcția lui în fața publicului sau ați dat actorului libertatea de a-și construi propria partitură, pornind de la textul scenariului?*

U.T.: Am lucrat liber, dar împreună.

C.S.: „Am o fire de artist” este leitmotivul spectacolului, cheia care ne ajută să citim personajul. Imaginația ar fi trebuit să fie atuul profesorului de pian,

¹³ Foto: Adi Bulboacă.

COLOCVII TEATRALE

care l-ar fi ajutat să intre în jocul fetelor și, dezlegându-l cu ajutorul acesteia, să meargă mai departe, să iasă din crisalidă. Este firul conductor, vis-realitate și formula prin care spectatorul poate citi corect spectacolul, mesajul lui. În afara spațiului minimal de joc, în care spectatorii sunt complet integrați, făcând integral parte din corpul spectacolului, cum ați abordat legătura cu publicul?

U.T.: Ca la orice spectacol Unteatru. Intim. Cu blândețe. Cu speranța de a emoționa.

- Ca de obicei. Cu grija de a nu agresa și cu preocuparea de a bucura.

C.S.: *Ce întrebare ați fi vrut să vi se adreseze și nu vi s-a adresat? Cum ați răspunde?*

U.T.: Ce spectacol pregătiți? - *Livada de vișini. Cu unii dintre cei mai buni actori.*

C.S.: *Vă mulțumim.*

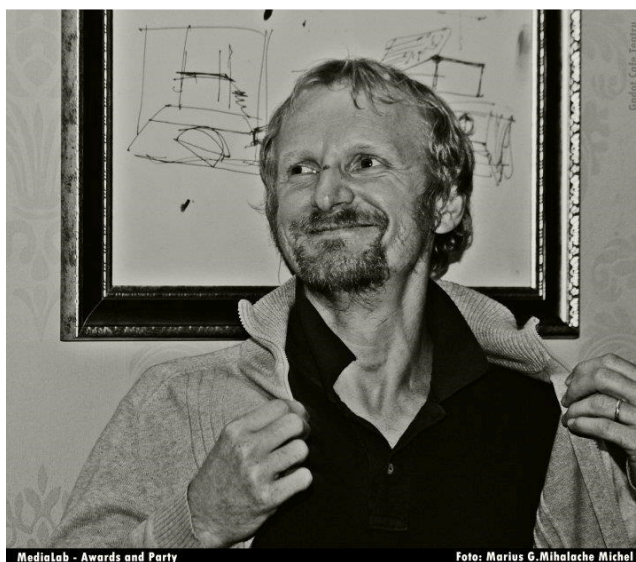
Această lucrare a fost cofinanțată din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, *Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE).*

Profesorul Gavrilescu la Țigănci sau Mircea Eliade, altfel - convorbire cu Richard Bovnoczki, actor

Cristina SCARLAT

Rezumat: Profesorul Gavrilescu, personajul celebru al lui Mircea Eliade din nuvela *La Țigănci* reprezintă o continuă provocare pentru actorii care îndrăznesc să-i transpună scenic rătăcirea, spaimele, nedumeririle. Richard Bovnoczki ne povestește, într-o convorbire, cum și-a înțeles personajul și cum l-a încarnat/încadrat în formula propusă de trupa Unteatru din București¹, evitând locurile comune, oferindu-ne un personaj veridic, viu, credibil, puternic emoțional. Partitura sa, singulară, ne conectează, în rezonanțe sensibile, cu naturalețe și firesc la textul lui Eliade.

Cuvinte cheie: *La Țigănci*, *Mircea Eliade*, *Richard Bovnoczki*, *spectacol*, *Unteatru*.



Richard Bovnoczki²

¹*La Țigănci*, după Mircea Eliade. Unteatru, București, 2014. Regia și adaptarea: Andrei și Andreea Grosu. Scenografia: Vladimir Turturică. Distribuția: Richard Bovnoczki, Liviu Pintileasa, Mihaela Trofimov, Corina Moise, Florina Gleznea, Cristina Casian, Bogdan Coteț.

²Arhiva personală R.B.

Cristina Scarlat: *Domnule Richard Bovnoczki, cum v-ați prezenta publicului din țară, mai puțin familiarizat cu scenele teatrelor independente, care nu vă cunosc activitatea artistică?*

Richard Bovnoczki: La început, ca multe generații de actori, am frecventat întâlnirile de la Teatrul Studențesc Podu, unde regretatul Domn Naum ne introducea în lumea artei teatrale. Am urmat apoi Academia de Teatru și Film „I.L. Caragiale” din București, pe care am absolvit-o în 1999, la clasa doamnei Sanda Manu. După absolvire am avut șansa și onoarea să-l cunosc și să lucrez cu profesorul, savantul și artistul liric Nicolae Gafton, care mi-a împărtășit metoda proprie. Am colaborat cu Dan Puric între anii 1998-2005 la spectacolele „Costumele”, „Made in România”, „Hic sunt leones” și „Cei 150”, spectacol aniversar a 150 de ani de teatru românesc. În 2006 l-am întâlnit pe Yuri Kordonski, carem-a distribuit în rolul lui Raskolnikov din „Crimă și pedeapsă”, spectacol montat la Teatrul Bulandra, prilej de a gusta din tehnica școlii ruse. Tot în 2006 am participat la *workshop*-ul lui David Esrig ținut în București; am avut șansa să lucrez cu cea mai mare personalitate din România în domeniul artei regizorale și a pedagogiei teatrale și, tot în 2006, Teodora Herghelegiu mi-a propus un text, care mai târziu a devenit *one man show*, „Moskova-Petuski” de Venedikt Erofeev. Un spectacol valoros, premiat la festivalurile la care a participat. Din 2012 a început activitatea mea mai intensă în teatru și televiziune (teatru TV). Acum colaborez cu Teatrul Bulandra, Teatrul Odeon, Teatrul Evreiesc, Teatrul Ion Creangă, Teatrul Excelsior și cu Teatrul Independent UnTeatru.

C.S.: *Cunoașteți partitura lui Florin Zamfirescu în rolul profesorului Gavrilescu, în regia lui Alexander Hausvater, de la Odeon? V-a inspirat?*

R.B. : Nu pot să spun că o cunosc, am văzut o singură dată spectacolul de la Odeon și îmi amintesc doar frânturi din el. Se crease o atmosferă, asta rețin, și că s-a desfășurat în tot teatrul.

C.S.: *Într-o convorbire avută cu regizorul Alexander Hausvater despre Țigăncile sale de la Odeon³, remarcam că, pentru spectator, spectacolul înseamnă, în primul rând, Florin Zamfirescu, actorul care-l întruchipează pe profesorul Gavrilescu în cel mai natural mod cu putință.”⁴Același lucru*

³Cristina Scarlat, *Mircea Eliade dincolo de literatură*, convorbire cu Alexander Hausvater, în *Orizont*, nr. 1, ianuarie 2012, pp. 15, 27.

⁴În 1993 textul este prezentat pe scena Teatrului „Odeon” din București, în regia lui Alexander Hausvater. În rolul profesorului Gavrilescu: Florin Zamfirescu. Pentru mai multe informații, a se vedea și: Cristina Scarlat, *Mircea Eliade, Alexander Hausvater și profesorul*

rămâne valabil pentru partitura dumneavoastră în spectacolul semnat de Adrian și Andreea Grosu la Unteatru. Prin inflexiunile vocii, schimbările de tempo, monologul-confesiune asumat, vibrația interioară pe spaima și convingerile personajului, livrați un Gavrilescu veritabil. Oferiți, pe scenă, o poveste credibilă. Cum ați lucrat personajul?

R.B. : Pentru mine, lucrul se împarte în trei: lucrul individual, lucrul cu regizorul (regizorii, în cazul de față) și cel cu colegii. Etapa lucrului individual e un proces migălos și dificil. Trebuie coordonat lucrul la personaj, descifrarea acestuia, cu lucrul la text, aflarea și stabilirea sensurilor, semnificațiilor găsite în textul întregii dramatizări, în cele spuse de Gavrilescu, în cele ce spun celelalte personaje în legătură cu Gavrilescu și ce e legat de el, învățarea și așezarea în gură a textului și, nu în ultimul rând, apropierea mea de datele bio-psiho-socio-culturale ale personajului: comportament, gesturi, vorbire, temperament. Cele menționate mai sus le-am comparat cu cele gândite și dorite de Andreea și Andrei, și m-am consultat cu ei în privința oricărei intenții. Pe parcursul repetițiilor observațiile colegilor sunt valoroase. Și mai e o etapă importantă, după ce iese spectacolul la public, de asemenea, observațiile pertinente ale unor oameni de teatru și nu numai pot aduce corecturi și modificări. Și o vorbă, rămasă vie în urechile mele, a doamnei Sanda Manu ; după ce spectacolul se joacă, ea spunea : „de acum spectacolul te va învăța mai multe.”

C.S. : *Ați empatizat cu personajul?*

R.B.: Am empatizat cu Gavrilescu în sensul că l-am intuit și am simțit cum ar arăta o astfel de persoană. Fără acest simț în privința personajului, al textului și al concepției regizorale nu primesc propunerea și nu pornesc la drum.

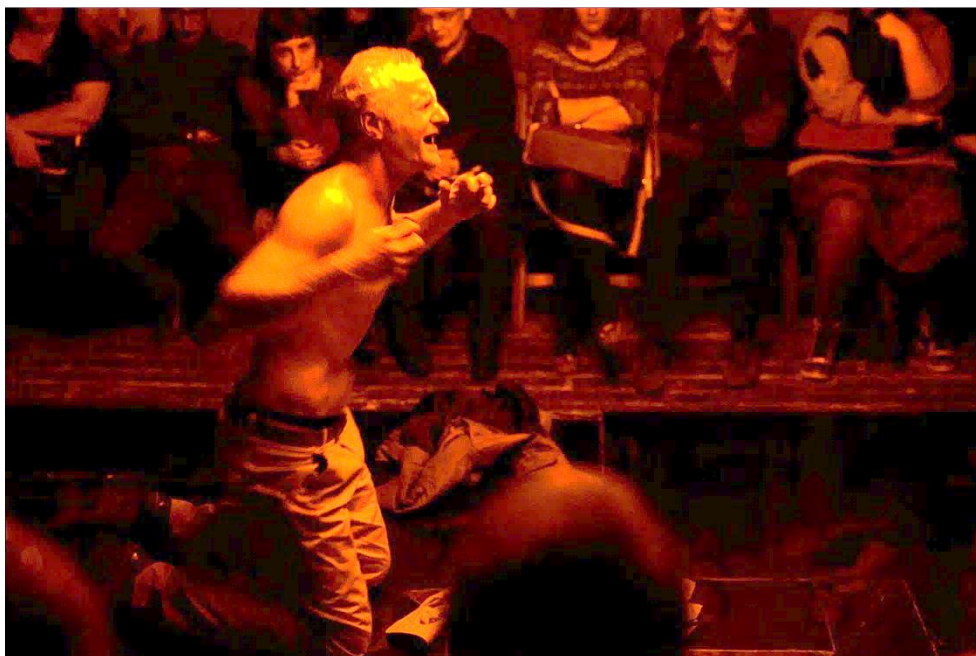


Profesorul Gavrilescu sau facerea personajului⁵

C.S. : *Gavrilescu este arhetipul omului și obișnuit, și artist, care trăiește într-o lume căreia încearcă să-i surprindă esențele și să-și modeleze/accepte/rateze, astfel, destinul. Cum v-ați re-construit personajul?*

R.B. : Nu cred că e arhetipul omului obișnuit și nici artist. E arhetipul omului ratat. Nu e obișnuit, pentru că omul obișnuit în genere se realizează, n-are scopuri mărețe, idealiste, care ar putea să-l facă să viseze continuu fără să acționeze pe ceva concret. Și nu e artist, pentru că el își explică neîncetat predilecția pentru artă, pentru suflet, pentru frumos, pentru iubire, pe când artistul își trăiește arta, viața, frumosul, dragostea. El are discursul omului ratat, care se hrănește din ce ar fi putut el să fie. Acestea sunt relatările mele obiective, în afara legăturii mele cu Gavrilescu. Privind din interiorul personajului meu, îi găsesc circumstanțe atenuante, îl apăr, privesc lucrurile din unghiul lui subiectiv și atunci particip și eu la rătăcirea lui. L-am RECONSTRUIT, crezând în arta pură, crezând în toate explicațiile lui prin care se străduiește să-și justifice motivul renunțării la iubire, la îndrăznire, la pasiune, prin faptul că era tânăr, era artist, îi era foame. Ce am reconstruit, am reconstruit *crezând*.

⁵ Foto: Adi Bulboacă, Unteatru.



Nașterea personajului⁶

C.S. : *Vă regăsiți în personajul oferit pe scenă? V-a ajutat să vă cunoașteți mai bine, după ce dezbrăcați cămașa actorului?*

R.B. : Am întâlnit momente în viața mea, nu de mare însemnătate, dar de luat în seamă, în care, în loc să acționez, am gândit mai mult decât trebuia, lăsând astfel momentul să treacă, să se amâne și să se piardă. Însă nu în crizele decisive, momente esențiale ale vieții, cum i se întâmplă lui Gavrilescu. El renunță în momentul crucial al vieții din lipsă de curaj și încredere. Un moment atât de important al vieții îți marchează cursul și ți-l împovărează. Renunță la cineva iubit, Hildegard, și la ceva ce a iubit, muzica. Întrebarea noastră a fost dacă idealul lui dintotdeauna, arta pură și iubirea pentru Hildegard, a fost realistă ori idealistă. Tind să cred că idealistă. El n-a fost în contact cu realitatea pe care o întâlnea, prin care trecea, iubire și pasiune nobile, ci privea un ideal, își imagina un ideal, fără a face nimic pentru a-l atinge. El se privea pe el în ideal, el era un ideal rămas în stadiu de început. Altfel, cum să părăsești ceva ce iubești ? Cum să te împotmolești în ceva care ți-e tragic, Elsa ? Și în momentul pe care îl știm din nuvelă, după douăzeci de ani de la părăsirea lui Hildegard, el tot în ideal trăiește. Probabil din acest motiv nu reușește la țișănci să depășească primul pas inițiat, acela de a acționa prin instinct și nu prin raționalizare. El

⁶ Foto: Adi Bulboacă, Unteatru.

amintește permanent de cauze externe care l-au făcut să-și rateze viața, nu înțelege că el e cauza. El nu privește concret viața, el nu își asumă realitatea, bună, rea, mărunță etc, cum o fi.

C.S.: *Cum vă alegeți personajele?*

R.B.: E o alegere reciprocă. În ce mă privește, după prima ori a doua lectură, de obicei vizualizez în linii mari cum e personajul. Evaluez la ce distanță mă aflu față de cum văd eu personajul și, în funcție de ce-mi spune și intuiția, accept sau nu. În cazul lui Gavrilescu singura constrângere a fost timpul extrem de scurt (o lună) avut la dispoziție. Dar am acceptat pentru că știam că voi avea un sprijin real din partea lui Andrei, a Andreei și a întregii echipe. Și așa a fost. A fost o muncă de echipă, după cum mi se pare și normal să fie, și a fost posibil. Când am ieșit la public, știam cu toții că lucrul nostru nu s-a terminat și că vom mai avea de îmbunătățit fiecare la ce am construit. În general, lucrez continuu la toate personajele pe care le joc deja. În concluzie, nu sunt un pretențios, e important ca piesa și conceptul regizoral propus să aibe gust și bun simț.

C.S. : *Momentul de maximă tensiune artistică, cel de pantomimă, când Gavrilescu încearcă să îmbrace, gol fiind, o cămașă imaginară, este ca o imagine în oglinda visului care i-ar arăta/oferi personajului posibilitatea schimbării destinului, prin acceptarea provocării jocului fetelor, ca o dez-mărginire și dez-limitare de eul cotidian, rutinier, și acceptarea unei turnuri de destin reparatorii. Personajul rămâne, însă, ca un cocon, în crisalida care-l va sufoca în arșița cotidianului. Rătăcirea lui, și în realitate și în poveste, reflectate - și realitatea, și povestea - ca într-o oglindă, dublu, oferă spectatorului imaginea complexă și în același timp uniformă, unitară, a destinului și a condiției individului simplu, obișnuit: scos din mașinăria cotidianului, acesta nu va ști cum să se replieze, oferindu-i-se șansa, ca într-un joc, de a putea recupera sau repara momente de destin care i-ar reconfigura, valoric, existența. Intră în panică, abandonează înainte de start, se repliază în rutină. Gavrilescu e ca un copil scos din universul geometric proiectat al obișnuinței: șoaptele, strigătele, scuzele și ignorarea invitațiilor repetate ale fetelor de a le ghici – joc ce i-ar permite evadarea din cotidian/rutină/ratare și recuperarea unor momente de destin eșuate, precum povestea cu Hildegard - , arșița zilei de vară pe care o servește ca scuză și pretext de abandon, arătându-ne, pe scenă, proiectarea imaginii proprii noastre existențe. Construiți și desăvârșiți o partitură de mare forță, credibilă, puternică vizual. Ați preluat integral personajul livresc și l-a expus convingător scenic. Vorbiți-ne de momentele de singurătate cu personajul, și de cele de libertate. Cum ați gândit/modelat trăirile lui,*

COLOCVII TEATRALE

livrești pentru cititorul Richard Bovnovczki, care au trebuit preluate și filtrate de actorul Richard Bovnovczki și transpuse scenic?



Facerea. În direct⁷

R.B. : E foarte important să nu mă îndepărtez de datele peronajului oferite de autor în text. Pe lângă asta, informații privind chiar autorul sunt importante și ajutătoare, prin asta pot înțelege mai bine căutările personajului și încadrarea lui în contextul dat. Pe urmă m-am consultat în privința aspectelor psihologice și asupra unor dimensiuni care transpar din text cu un prieten psiholog, Silviu Vladislau, care, în urma unei analize amănunțite, mi-a prezentat o grafică a întregului și a personajului în acest întreg. Ele sunt, cum spune Silviu, ipoteze, dar sunt cele mai posibile și plauzibile ipoteze. După întâlnirea avută cu Silviu, m-am bucurat că atât concepția regizorală cât și direcția luată de mine în compunerea lui Gavrilăscu coincideau cu cele observate și prezentate de el. Această consultare asupra piesei și personajului am făcut-o cu el la toate piesele în care am jucat începând din 2012.

C.S.: *Interesant, implicat și aplicat!*

⁷ Foto: Adi Bulboacă, Unteatru.

R.B.: În lucrul meu, un ajutor major e metoda de lucru a domnului Nicolae Gafton, pe care l-am prezentat la început ca profesor, savant și artist lyric. Și nu întâmplător am făcut asta, deoarece toate aceste titluri, să le zic așa, contribuie la certificarea unei metode științific construită, pusă în aplicare prin experiența scenei la cel mai înalt nivel, iar ca pedagog de-a lungul timpului desăvârșită și structurată într-o formă finală. Metoda mă ajută să stabilesc clar structura personajului, mă ajută să caut tot ce e necesar pentru construirea datelor bio-psiho-socio-culturale ale personajului, iar tehnica de vorbire performantă pe care mi-a format-o în întâlnirile avute îmi dă un sprijin și o liniste. Evident, mai am mult de lucru la însușirea desăvârșită a metodei și a tehnicii, dar și așa folosul e imens.

C.S.: *În opinia lui Răzvan Pârâianu, în rolul profesorului Gavrilescu Richard Bovnoczki „joacă exemplar: când sensibil și șovăielnic, când puternic și hotărât, când timid și melancolic, când exuberant și chiar dezlănțuit.”⁸Într-o altă cronică citim: „Gavrilescu al său este ca o continuă ardere, ca un seismograf care sare cu rapiditate de la o valoare la alta sau înregistrează treceri de o lentoare copleșitoare.”⁹Considerați, ca actor, că personajele interpretate pe scenă trebuie să aibă ceva din carnea sensibilității actorului, pentru a fi credibil pe scenă și pentru a-l putea transpune cu ușurință în fața publicului sau, dimpotrivă, să fie un antipod, care i-ar permite, prin joc, să-și descopere, ca individ, rezerve ascunse de energie, să-și răspundă unor întrebări...?*

R.B.: Pentru mine, ambele sunt valabile, chiar și în cadrul lucrului la același personaj.

C.S.: *Considerați teatrul/jocul/ transpunerea/livrarea pe scenă o terapie?*

R.B.: Teatrul este o modalitate terapeutică, aplicată în multe cazuri: în penitenciare, persoanelor cu deficiență auditivă, persoanelor cu autism, în spitale, clinici cu specializare psihiatrică și neurologică.

C.S.: *Drama profesorului Gavrilescu reprezintă o metaforă a Babelului: este drama limbajului, a comunicării. O comunicare defectuoasă duce la dezarticulare, frângere, singularizare/însingurare, izolare, ratare. Efortul lui*

⁸Răzvan Pârâianu, „Unteatru, Eliade, *La țigănci*”, „La Punkt”, 16 octombrie 2014, <http://www.lapunkt.ro/2014/10/16/unteatru-eliade-la-tiganci/>.

⁹Mariana Ciolan, „Drumul către propriul eu”, „Revista Teatrală Radio”, 29 octombrie 2014. <http://revistateatrara.radioromaniacultural.ro/?p=12749>.

COLOCVII TEATRALE

de a-și recupera timpul de/din care s-a rătăcit nu e decât un dialog ratat cu cei cu care intră în contact, în încercarea de a uni cele două falii de timp, al căror singur martor este. Încearcă să-i înțeleagă și se încearcă să fie înțeles. (Cum) îi împărtășiți drama?

R.B. : Gavrilescu nu are o problemă de comunicare, nici de limbaj. El are o problemă de rapostare cu realitatea imediată. Realitatea lui e una ireală și prin asta devine falsă. Mi-l imaginez pe Dinu Lipatti când mă gândesc la înfățișarea lui Gavrilescu; un bărbat înalt, uscățiv, brunet, cu trăsături frumoase și o fire blândă. Și cred că aspirațiile lui sunt de artist la nivel înalt, însă talentul lui nu e unul pe măsură. Discordanța între cele două dau drama. „- Eu pentru pacatele mele sunt profesor de pian. Dar n-am fost făcut pentru asta. Eu am o fire de artist.” Această cădere în real este una dureroasă.

C.S. : *Gavrilescu este, spuneam și în alte ocazii, și o imagine a noastră sau, oricum, a multora dintre noi, în oglindă. Este un simbol, o sumă de măști și de ipostaze. Cum v-ați redefini, ca actor și ca și cetățean al veacului XXI, prin personajul lui Mircea Eliade?*

R.B. : Un actor și un cetățean pasiv la evenimentele prin care trece lumea.

C.S. : *Cum integrați actul teatral în lecția dvs. de destin?*

R.B. : Un cadou, în primă etapă, pe urmă o chemare care responsabilizează.

C.S. : *Ce ați învățat, până acum, de la personajele dvs?*

R.B. : M-au făcut să gust, într-o anumită măsură și în diferite forme, disperarea, nebunia, inocența, frica, iubirea, îndrăgostirea și altele. Căutările mele pentru a mă apropia de personaje, pe urmă mărturisirea lor pe scenă m-au determinat să observ lumea, realitatea diferit și asta deschide un orizont mai vast. M-au îmbogățit, cu siguranță.

C.S. : *Care personaje v-au marcat, profesional și personal?*

R.B. : Profesional, majoritatea. Personal, aș spune că m-au sensibilizat mai mult, nu m-au marcat.

C.S. : *Ce întrebare ați fi vrut să vi se adreseze și nu vi s-a adresat? Cum ați răspunde?*

R.B. : Întrebările mi-au plăcut și nu simt nevoia uneia anume. Mulțumesc.

C.S. : *Noi vă mulțumim!*

Această lucrare a fost cofinanțată din Fondul Social European prin Programul Operațional Sectorial pentru Dezvoltarea Resurselor Umane 2007 – 2013, Cod Contract: POSDRU/159/1.5/S/140863, *Cercetători competitivi pe plan european în domeniul științelor umaniste și socio-economice. Rețea de cercetare multiregională (CCPE).*

COLOCVII TEATRALE

PAGINI DIN STAGIUNE

COLOCVII TEATRALE

Ana – lecturi atemporale

Anca Doina CIOBOTARU*

Rezumat: Parteneriatul *Teatrul Național Iași – Asociația Syncret – Universitatea de Arte*, concretizat prin spectacolul *Ana*, poate marca un punct luminos pe harta cu granițe incerte și umbre de orgolii accentuate ale lumii culturale moldave; e posibil, se întâmplă; precedentul creează viitorul, inhibă sau dă speranță – oricum, provoacă.

Dar întâlnirea cu demersul scenic poate fi surprinzătoare, îți poate răsturna șabloanele. Lectura regizorală propusă aduce în atenție cuvinte cheie ce nu îmi atrăseseră atenția, până atunci, cuvinte șoptite ce ne trimiteau spre o motivație de subtext: *averi și mărire*. Ana intră într-un triumfi tragic: *avere, mărire, zidire*. Totul sub semnul maximei stilizări, în care limbajul teatral se subordonează gândului regizoral dându-i șansa de a se întâlni cu emoțiile/gândurile spectatorilor. Șensurile primesc vibrații noi iar conceptul de *energie a spectacolului* capătă concretețe.

Cuvinte cheie: Teatru, mit, Meșterul Manole, păpuși



*Conf. Univ. dr. Habil – Facultatea de Teatru/ UAGE Iași; actor păpușar; autor a numeroase studii din domeniul artei teatrale, artei teatrului de animație, tehnicilor teatrală aplicate în educație și câmpul social.

COLOCVII TEATRALE

Am învățat, în anii de liceu, că *Meșterul Manole* este mitul jertfei pentru creație. Am analizat structurile stilistice, metrica, am lecturat comentarii și studii despre semnificația și rolul mitului în cultura noastră; Manole își sacrifică tânăra soție...

Anii au trecut și... am uitat, până când, pe holurile Facultății de Teatru au început să răzbată litanii sonore ce invocau Divinitatea: „Dă Doamne să ploaie/ Să curgă șiroaie/ Apele să crească/ Mândra să-mi oprească ...”. Apoi au apărut semnele ce anunțau spectacolul *Ana*. Cunoscându-i pe toți cei implicați în proiect m-am gândit că accentul va fi mutat pe dimensiunea feminină a jertfei, că substantivul *sacrificiu* și-a abandonat genul neutru pentru a deveni feminin. Mă atrăgea proiectul în sine, modul de lucru și structurare a echipei, astfel încât eram cu gândul departe de ideea de finalizare; mă captiva efortul pentru parcurgerea drumului, truda din umbră. În fapt, a lucra în sistemul *work in progress* poate echivala cu transformarea *căutării* în *cale*; o cale către identitatea interioară, intimă, dar și către limitele celor implicați. Îndelungi antrenamente vocale și de expresie corporală construiau fundamentul viitorului demers artist într-un mod ce se apropia de formula ideală a ceea ce poate fi cuprins în conceptul de *spectacol atelier*.



În același timp, concretizarea proiectului prin intermediul triadei *Teatrul Național Iași – Asociația Syncret – Universitatea de Arte* marca un punct luminos pe harta cu granițe incerte și umbre de orgolii accentuate, ale

COLOCVII TEATRALE

lumii culturale moldave; era posibil, se întâmpla; precedentul creează viitorul, inhibă sau dă speranță – oricum, provoacă.

Dar întâlnirea cu demersul scenic poate fi surprinzătoare, îți poate răsturna șabloanele. Lectura regizorală propusă aduce în atenție cuvinte cheie ce nu îmi atrăseseră atenția, până atunci, cuvinte șoptite ce ne trimeteau spre o motivație de subtext: *averi* și *mărire*. Bărbații, meșteri mari, sunt prezenți prin absență, dar femeile (mame, soții, surori) ne transmit veștile; nouă și Anei. Și ea are de ales; intră într-un triumf tragic: *avere, mărire, zidire*.



Timpul și spațiu se comprimă; povestea are loc pe scenă, aici și acum, dar și într-un timp și spațiu mitic. Spectatorii se pot regăsi în tabăra femeilor, în prezențele Anei, multiplicată prin păpuși, în umbra *văduvei universale* - care știe că viața are curgerea unui cântec - sau în absența bărbaților. Alege din instinct sau purtat de sunetele incantărilor și umbrele eclerajului; emoția se naște dintr-un univers sonor ce dă nuanțe nencolorilor, transformându-le în emoții; contururile diluate în umbre capătă consistență – până la duritatea pietrei, până la fragilitatea frunzei. În fapt, alegerea aparține doar regizorului; și el ne oferă o lectură răsturnată, prin intermediul căreia Ana se lasă prinsă în capcana zvonurilor, al cuvintelor strecurate, ca o otravă shakespeariană, în urechi, de către *femeile cenușii*.

Deși n-au identitate bine conturată, vârstă sau replici nesfârșite, stau doar aparent în umbra Anei; o influențează, o conduc și o abandonează cu forța celui care are instinctul de conservare bine dezvoltat și știe să își apere interesul, să își stabilească prioritățile – fără diplome MBA. Întâlnirile onirice și refugiul în ocrotitoare brațe ale lui Manole nu au darul de a o

apăra. Însingurata Ana nu este înghițită doar de ziduri ci, mai ales, de *cele fără de chip*.

Cheia spectacolului, însă, este primită abia la sfârșitul spectacolului: Ana nu se sacrifică doar pe sine (oarecum, decizia îi aparține), ea jertfește – carierei, măririi, lumii - PRUNCUL NENĂSCUT, lipsit de apărare și de putința de a alege. Sfârșitul tragic al meșterilor, al lui Manole, al Anei, orgoliul și cruzimea lui Vodă pălesc; imaginea PRUNCULUI crucificat mi se strecoară în suflet și uit metaforele vizuale și sonore sau fisurile tehnice. Simt că mi se aruncă în față faptul că jertfim viitorul, în numele viitorului. Mă simt nevoită să recunosc că doar naivii și inadaptații cad în capcana celor ce știu să ia de la viață tot ce pot și aleg ... iluzia. Totul sub semnul maximei stilizări, în care limbajul teatral se subordonează gândului regizoral dându-i șansa de a se întâlni cu emoțiile/gândurile spectatorilor. Șensurile primesc vibrații noi iar conceptul de *energie a spectacolului* capătă concretețe.

Șabloanele lecturii de acum 30 de ani sunt răsturnate. Dacă va trebui să vorbesc despre Meșterul Manole sau despre Ana, voi evita să pornesc de la ideea de sacrificiu; o voi înlocui cu ideea de alegere, iar alegerile au, întotdeauna, un preț. *Ana* este un spectacol provocare despre prețul pe care îl plătim pentru iluzia înzidirii într-o inegalabilă zidire. Cheile de interpretare primite din spațiul scenic pot conduce către polemici interdisciplinare sau decriptări critice rafinate în fraze atent calculate. Orice discuție despre fețele tehnice, interpretative sau de limbaj ale spectacolului devine posibilă; determinante vor fi poziția (întotdeauna cu rădăcini subiective) și relația (ideatică) a celor implicați - cu aspectele abordate.

Mi-aș fi dorit ca păpușile să aibă o prezență mai pregnantă, să îi fie mai aproape Anei, să o apere de cenușul vieții... Odată ajuns pe scenă, spectacolul aparține, în egală măsură, actorilor, echipei tehnice și spectatorilor. Spectatorul nu (mai) știe numele de dincolo de personaje, nu are spaima receptării; caută să se regăsească, să înțeteagă, să afle și se trezește prins într-o plasă de emoții. Într-un astfel de spectacol interpreții sunt condamnați să trăiască în umbra personajelor, învăluți în sunet, topiți în nonculoare, abandonându-și individualitatea pentru a se transforma în poveste.

Restul e ... discurs.

COLOCVII TEATRALE



Scenariul: Ciprian Huțanu (după balada populară Monastirea Argeșului)

regia și scenografia: Ciprian Huțanu

muzica: Mihaela Gârlea și Cristian Gârlea

coregrafia: Oana Sandu

păpuși: Gavril Siriteanu

costume: Jeni Stănilă

light-design: Adrian Buliga

consultant scenografie: Rodica Arghir

Distribuție: Raluca Bujoreanu -Huțanu, Mihaela Gârlea, Cezara Damian, Alexandra Bere, Biatrice Cozmolici, Roxana Nechifor, Alexandra Paftală, Alice Oșlobanu, Mădălina Romila, Alexandra Elena Botez

©Fotografiile din articol au drept de publicare pentru presă.

COLOCVII TEATRALE

Jurnal de semi-călător, jurnal de semi-spectator

Vasilica BLOHAT*

Rezumat: La începutul lunii mai am asistat, vreme de câteva zile, la repetițiile unei noi producții a Teatrului „Radu Stanca” din Sibiu – *Noaptea Bufonilor*, un spectacol în regia lui Alexa Visarion. Avanspremiera spectacolului a avut loc sâmbătă, pe 16 mai, iar premiera este programată pe 1 octombrie 2015. Ce am văzut vreme de o săptămână din scaunul unui semi-spectator și ce am trăit în această întâlnire cu întreaga echipă aduce a călătorie - una frumoasă, care merită povestită. Despre teatru, despre viață, despre schelele unui spectacol, despre cortina trasă și lumina de serviciu, dar și despre încântare sau ratăre.

Cuvinte cheie: Alexa Visarion, *Noaptea bufonilor*, jurnal.

Teatrul, în viziunea regizorului Alexa Visarion e un motor al simplității și al esenței, un prelucrător al ridicolului, o artă a minciunii care se construiește numai din adevăr și-a adevărului care fără minciună nu are forță și nu fascinează, un loc al nuanțelor care se întrepătrund, al contrastelor care nu numai că nu se anulează, ci se determină unele pe altele - o opțiune care duce într-un singur plan e parșivă, incompletă, finită și nerealistă, una care invită la contribuția spectatorului și deschide noi și noi direcții, e ceea ce s-ar traduce ca menire a artistului. Informația în teatru se cere conținută, exploatată și trimisă mai departe-n lume, sub fel de fel de chipuri. Ea nu se epuizează și continuă să fie dincolo de finalul spectacolului. Despre acest tip de teatru vorbește Alexa Visarion și acestui tip de teatru îi aduce drept argument *Noaptea Bufonilor*.

Plecând de la *Cântecul Lebedei* (Calhas) scrisă în 1887 de Anton Pavlovici Cehov și adăugând monoloage importante din repertoriul shakespearian, precum *Richard II*, *Richard III*, *Regele Lear*, regizorul Alexa Visarion îmbină două feluri de a sintetiza și reprezenta temele fundamentale ale existenței, într-o poveste care vorbește despre teatrul din spatele cortinei, teatrul de dincolo de scenă sau spectacol, teatrul ca formă a viului și-a viețuirii. Ca și cum, pentru scurt timp, cineva ar dezvălui toate secretele acestei arte, toate frământările ei și ar invita la privit, pe gaura cheii, în culisele sufletului fabricanților de iluzii, ale meșterilor jongleuri cu visul și cu realitatea, aplaudați, apreciați, huliți sau ignorați, pe scenă, în fiecare seară.

*doctorand al Facultății de Teatru din Iași

COLOCVII TEATRALE



De ce unii sunt artiști și alții sunt spectatori? De ce unora le umblă mintea prin cotloane ale imaginarii și ale filosofiei, ale contemplării sau ale revoltei și altora le e bine în birouri slujindu-și astfel rostul pe pământ?! De ce unii sunt căutători plini de neliniști? De ce sunt ei aceia care iau viața în râs și-o strâmbă prin spectacole, iar altora nu le vine deloc ușor să-și pună întrebări? Și care e până la urmă adevărul? Gluma de pe scenă? Rolul? Sau culisele? Sau intrarea, sau ieșirea, sau repetițiile și zbuciumul?



Eugenio Barba spune în cartea sa, *Casa în flăcărică* „A face teatru înseamnă a trăi o vrajă, a crea arhipelaguri de insule magice, tragice sau grotești, oglinzi ale lumii, așa cum o cunoaștem, sau ale unor lumi diferite de real, ca un delir fantastic.”

Eu mai cred și că teatrul îi creează artistului impresia sfidării timpului și-a morții. A împotrivirii și reușitei lui asupra regulilor unei existențe trecătoare. A prelungirii sale în „mai multul” intuit, dar nedemonstrat. A plonjării în necunoscut și-a eliberării prin creație. Mai mult ca oriunde, omul în artă trece dincolo de viscere, de sângele din vene și de viziunile mărunte și se-apropie de condiția sa, divină, de colaborator, de colucrător al propriei vieți, a celeia pe care îi place, în momente de iresponsabilitate, s-o numească destin.

Teatrul îl cucerește pe acela pe care și-l face rob. Robia e cerută de sclav, nu de stăpân. Între artist și arta sa se însăilează o complicitate și o dependență pe care nimic și nimeni n-o poate desface.

Regizorul Alexa Visarion ne spune tuturor, la repetiții, că spectacolul după ce distrează, amuză, strigă sau atinge, dispare, în vreme ce universul spectacolului se adresează, prin subtilitate și finețe universului interior al omului din sală, iar acesta, indiferent de condiția sa, este un instrument care vibrează nu la melodii fixe, ci la acorduri și la stări de spirit. Se caută deci privirea care pătrunde, gestul care curge din durere și bucurie, gândul care determină tăcerea sau râsul sau plânsul, alternanța tuturor în funcție de mișcările sufletului. Se caută, la repetiții, un fel de a fi în raport cu acest mic tratat despre condiția artistului, un fel de a trăi în scenă pe parcursul a oră și patruzeci de minute de spectacol, care să-și tragă rădăcinile, însă, din anii de experiență ai tuturor care participă la realizarea lui.

Spectacolul se deschide cu intrarea într-o scenă despovărată de decor, a Actorului (interpretat de Ilie Gheorghe), bătrân deja, care după reprezentație a adormit în acest teatru de provincie. Un candelabru din spectacolul care numai ce s-a terminat, costume pe umerase, o scară, câteva practicabile în mijlocul scenei, panouri cu ziare, cortina, o ramă de oglindă, o ladă, un gong, cutii și o lumină de serviciu, uitată poate, și el Actorul, la fel de uitat ca lumina de serviciu, în teatrul căruia i-a slujit o viață întreagă. Patul lui – scena pe care a jucat roluri și-a primit aplauze. Care pat?! De somn, de sfârșit, de singurătate, de moarte, de dragoste?!

Nițel mahmur, doar cât să prindă curaj pentru întâlnirea cu proprii demoni, Actorul se plimbă pe scena goală, strigă ba pe unul, ba pe altul și vorbește singur ca să-și țină de urât și să uite de bătrânețe, de oboseală, de regrete, de tristețe, de spaimă. Încă-și păcălește nostalgia cu râsete și chicoteli. E ușor ridicol, se învelește cu un șal care nu-l cuprinde, se buznuărește și găsește-n fiecare buzunar fel de fel de obiecte, e bogat de lucruri care nu-i mai sunt de niciun folos. Unul singur îi lipsește - timpul. Și faima poate. Dar mai mult ca orice, puțința de a rămâne pe scenă. Pe cât de amar gustul și intensă drama, pe atât de caraghioasă forma ei în plan concret. E un bufon ca aceia din textele lui Shakespeare, o paiață înțeleaptă care

îndărățul fiecărui giumbușluc ascunde singurătate și contemplare a singurătății, dar și dorința nemărturisită de comuniune și de completare.

Apariția Bătrânului Sufleur (Marian Râlea) îl întremează și-l animă. Urmează să-și joace ultima carte, rolul vieții lui, toate rolurile deodată, doar să joace și să fie văzut! Doar să retrăiască bucuria chemării la rampă, fiorul aplauzelor, falsa aceea apreciere. Falsă zice el, falsă zice și Cehov într-una din scrisorile pe care i le trimite lui Suvorin: „... iar publicul (nu i-am spus ticălos) e nesincer față de noi: niciodată n-o să auzi din gura lui adevărul și de aceea n-o să-ți poți da seama dacă-i ești sau nu de folos. Încă nu mi-a venit timpul să mă plâng, dar niciodată nu e prea curând să te întrebi dacă te ocupi de ceva serios sau de nimicuri.”

Și cum nimic nu e întâmplător în regia acestui spectacol, monoloagele pe care le interpretează sunt ilustrații fidele ale stărilor pe care le încearcă, sau mai degrabă ale stărilor care-l încearcă pe el. Pe măsură ce se apropie de sfârșit, fuge de „a fi sau nu fi” și se verifică pe el însuși cu fiecare rol interpretat : ce mai poate? cât mai poate? oare chiar nu mai poate ?

Costumul lui e ca o prelungire a corpului, vocea - ca o orchestră de instrumente și fiecare ton, o lume de nuanțe. Energic, exaltat, începe să recite monoloage și să-l facă pe Sufleur complice în acest act de virtuozitate teatrală pe care-l vânează. Joacă de parcă n-ar mai fi jucat nicicând și știind că n-o să mai joace nicicând. Că vremea lui s-a sfârșit și că la capătul drumului nu sunt alți lauri, nu e altă ieșire decât aceasta : banală, ridicolă, prăfuită. Trage linie și din toate socotelile, n-a mai rămas decât freamătul jocului. Iubirile din tinerețe, pe care și le amintește, cum zice regizorul, cu patimă virilă, s-au pierdut în fața scenei pe care Actorul n-a vrut „s-o lase”... „Lasă scena” i-a spus cea mai cea dintre cele mai cele și-n fața acestei cereri a ales: parteneriatul l-a încheiat pe viață cu locul în care e acum uitat și închis.

Pe măsură ce vede sfârșitul, îi sporește energia, prinde avânt. În paleta aceasta de tragi-comic se întrezărește duritatea cehoviană. Deși complici cu personajele, dramaturgul și regizorul nu le îngăduie fericirea și eliberarea. E o continuă tensiune, nimic nu se termină, ci dimpotrivă – se trece dintr-o stare în alta, dintr-o acțiune în alta, dintr-un gând în altul, ca într-o goană și prigoană pe care imprevizibilul le dirijează după bunul plac. Iar lui, Actorului , nu-i rămâne decât să trăiască totul cu demnitatea rămasă. Se supune acestui periplu, îl acceptă și îi face față. Sentimentul de singurătate e radiografiat, capătă valoare prin adâncimea lui (concret prin acumulare de râsete, glume, strigăte, priviri în gol, lacrimi neplânse, ofuri neoftate) și va reveni ca un verdict : „De vrei să-nșeli o lume, fii ca lumea” și ca o resemnare : „Mă băiatule, cam fuge viața!”.



Bătrânul Sufleur, pe cât de simplu, pe atât de străin de durerea la care este martor. Încearcă să țină pasul și intră în jocul Actorului, îi servește replici și tonuri, îl asistă, îl admiră, îl și judecă, însă departe de el drama pierderii aplauzelor sau a locului în scenă.

Deși parte din echipa unui teatru, Sufleurul n-a trăit nici secunda de geniu artistic, nici dezamăgirea ratării unui rol, nici căderea, nici înălțarea, nici vulnerabilitatea, nici atotputernicia. Pentru el, scena nu are farmecul unei iubite. Naiv și practic,

Sufleurului îi este străină arderea interioară a Actorului, de aceea singurătatea acestuia din urmă se prelungește în toate planurile : înconjurat sau nu de oameni, prea puțini înțeleg. Izolat în amărăciunea lui, nu găsește alinare nici dacă ar vrea. Melancolia devine un secret pe care n-are cui să-l împărtășească, devine esență a vieții și a tragicului care-l ridică din costumul de bufon la înălțimea stelelor.

Cuvântul este cel care urmărește acțiunea, care o completează, care dansează printre acțiuni și zboară între realitate și vis asemenea cuvintelor scrise cu cerneală din filmele lui Greenaway. Cuvântul intră în armonie cu imaginea de pe scenă și cu trăirile puternice, nu rămâne pretext ca-n majoritatea spectacolelor contemporane, ci se integrează, având o funcție aproape magică – de incantație, de determinare a realității, de completare a spațiului. Alexa Visarion vorbește, la repetiții, despre cuvinte asemenea celor rostite la Liturghie, cuvinte care zboară dincolo de materia pe care o determină, ca-ntr-o rugăciune și care deschid înțelesuri mai profunde, cuvinte care răscolesc, cuvinte fără de care liniștea n-ar fi posibilă și n-ar avea mângâiere.

Muzica spectacolului se cere din mișcarea unor închipuiri – a unor iele ale teatrului, ale unor fantasme îmbrăcate-n voaluri care poate apar dintre costume, poate de sub panouri, poate cântă, poate tac, poate se mișcă, poate privesc numai și respiră. Ca în vis, ele există și nu prea, cheamă și-n

COLOCVII TEATRALE

același timp dispar, se aleargă, se strecoară, râd de bietul Actor , îl pândesc sau îl seduc c-o tânguire, c-o mișcare a mâinii, c-un pas...

La același efect de lume ireală, dar subtil sugerată, contribuie și rama de oglindă, așezată într-un plan înclinat pe scenă, prin care Actorul trece, în care nu se poate vedea pe el, dar în care spectatorul își poate imagina propria reflecție. O ramă de oglindă și publicul pare invitat pe scenă. În același timp, el rămâne martor al dezgolirii teatrului de secrete, de la o distanță care-i lasă loc Actorului să se creadă în intimitate.

Alexa Visarion despre teatru : „Profesia e un fel de necunoscut al ființei tale.Te întâlnești cu profesia ca să afli despre tine.” Așa repetă - ca la o întâlnire cu el însuși, savurând tot ce nu cunoaște, tot ce ar vrea să cunoască și tot ce e nou în ceilalți, profitând nu de cunoștințe, ci de felul de a fi al oamenilor, provocând inteligența, imaginația și disponibilitatea fiecăruia, scormonind în întâlniri și în firi. Am întrebat, la finalul șederii mele în Sibiu, cum se face că adoptă această regie a finețurilor, în secolul vitezei, când în teatre au dat năvală noile tehnologii și când spectatorul nu mai are răbdare, obișnuit fiind cu ritmuri mult mai alerte și cu discursuri mai puțin profunde. Mi-a răspuns că suntem pământeni, că da, mâncăm, bem, facem pipi, dar că suntem și stelari : locuim pe o planetă care se învârte.



Fotografiile din acest articol sunt realizate de Vasilica Blohat.

Noaptea dinaintea pădurilor – într-un dosar de presă

Cristi AVRAM*

Rezumat: *Noaptea dinaintea pădurilor*, text tradus de lect.univ. dr. Diana Nechit de la Departamentul de Artă teatrală din Sibiu, este și un spectacol în regia studentului Cristi Avram. Premiera a avut loc pe scena Sălii Studio a Facultății de Teatru din Iași, avându-l ca interpret pe actorul Ovidiu Ivan.

Cuvinte cheie: Marie Bernard Koltès, experiență interuniversitară, monodramă.



Bernard Marie Koltès s-a născut la Metz, pe 9 aprilie 1948, iar apetitul pentru scrierea dramatică a apărut după vizionarea spectacolului Medeea la *Comédie de l'Est*, în rolul titular fiind Maria Casares. Intră la clasa de regie a *L'école du nouveau Théâtre National de Strasbourg*, unde va rămâne doar câteva luni. Înființează trupa *Théâtre du Quai* pentru care a

* student în anul al III-lea la secția de Regia a Facultății de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași

scris câteva piese puse în scenă chiar de el: *Les amertumes* (Amărăciunile) în 1970, *La marche* (Umbletul) și *Procès ivre* (Procesul alcool) în 1971, *Récits morts* (Povești moarte) în 1973. În 1975, după o vizită făcută în URSS cu doi ani mai devreme, aderă la Partidul Comunist în Pralognan. Un an mai târziu apare textul *La fuite à cheval très loin dans la ville* (Goana calului departe de civilizație). În 1977 se stabilește în Paris unde scrie *La nuit juste avant les forêts* (Noaptea dinaintea pădurilor), avându-l în premieră pe Yves Ferry în rolul principal, jucat și în Festival Off d'Avignon. Acest text a fost montat mai târziu de către Pierre Audi la Festivalul de la Edimbourg, apoi la Munchen, Viena, Fribourg, Francfurt, Amsterdam, Milano, Oslo și pentru prima oară în România, la Iași (2015). Mai târziu apar alte texte: *Combat de nègre et de chiens* (Lupta negrului cu câini) în 1979, *Quai ouest* (Cheiul de vest) în 1986, *Dans la solitude de champs de coton* (În singurătatea câmpurilor de bumbac) în 1987, *Le retour au desert* (Întoarcerea în desert) în 1988 și ultimul său text, scris chiar în anaul morții sale, 1989, *Roberto Zucco*.

Proiectul artistic. Note de intenție

Koltès purta o amuletă care, se pare, a avut-o mai tot timpul la el, o purta la gât, însă forma acesteia poate părea banală - o ancoră. Dar cât de mult vorbește despre el, despre dorința de a aparține unui loc și, paradoxal, despre imposibilitatea de a se conecta și de a se simți acasă, *chez moi* după cum apare și în *Noaptea dinaintea pădurilor*. Cât suntem de străini și cât de greu ne putem transplanta într-un alt spațiu, cât de departe suntem de fragila și preagrăbita copilărie, cât de neputincioși suntem în a le permite celorlalți să scormonească în intimitățile noastre; practic, cum ne îndepărtăm de noi înșine în fiecare zi, apropiindu-ne de lipsa de noi. Toate sunt adunate în același monolog *Noaptea dinaintea pădurilor*.



Descrierea piesei

Textul întinde multe capcane și ne plasează pe teritorii variate, iar curbele sunt întotdeauna periculoase. Scriitura tăioasă, de o sinceritate supărătoare, plasează în prim-plan un personaj a cărui identitate bizară naște revoltă, împotriva mecanismului în care umanitatea se scaldă, împotriva falsului. Nevoia naturală de a comunica cu ceilalți se transformă în cauza autodamnării, căci toate par imposibile atunci când singurătatea ne învelește în ceață, în *noaptea care aglomerează totul*. Tristețea se acutizează cu fiecare semnal venit din exterior, mama care este atât de departe și a cărei imagine încearcă să o păstreze vie, un cămin pe care și-l dorește, chipurile false ale celor care lovesc cu nesaț în cei slabi, legi nescrise care ne îngrămădesc într-un oarecare firesc, dar care sunt departe de noi.



©Cristi Avram

Prin toate aceste ace înfipte în trup, sufletul nu se poate salva, iar abandonul închide personajul într-o bulă sterilă, care-l sufocă tot mai mult. *Își dorește să urle și să poată urla*, își dorește *umbra copacilor și tot timpul înainte*, însă toate acestea sunt departe. Dorințele nemărginite sunt trecute prin sfera lucidității și sunt clar distruse; *am nevoie de un înger pe care să-l țin în brațe în mijlocul acestui bordel*, deși nimeni nu se oprește să ne asculte. Astfel se naște acest monolog care se întoarce pedepsitor, autoflagelant împotriva personajului central. Cu fiecare cuvânt se consumă un tumult interior, dar asupra-i se întoarce iar și iar același sentiment de singurătate. Dincolo de acesta, se poate distinge clar condiția străinului, un

neobosit umblător prin lume, care nu-și poate găsi identitatea, teritoriul în care să se regăsească.

Spectacolul nostru este construit într-un spațiu vidat, îmbrăcat în celofan, în care nimic nu păstrează amprentele celorlalți, în care aerul este aproape insuficient. E o cameră de hotel, o camera de tranzit în care ajunge cu un scop precis, să-și mărturisească temerile și dorințele la capătul cărora va fi moartea. Anul publicării textului este și anul tentativei de suicid a lui Koltès, iar acest lucru vorbește îndeajuns despre forța cu care lucrurile au fost spuse. Timpul devine un personaj, devine cel căruia i se adresează înaintea trecerii, acesta îmbrăcând diferite forme. Această luptă se dovedește contra cronometru, un pact pe care îl semnează voit, îl poartă prin amintiri, prin momentele ce au declanșat revolta și necesitatea de a le mărturisi, iar fragila atingere a unui personaj-simbol este rezultatul soietudinii cu care s-a făcut aidoma. Lumina rece sufocă spațiul, iar umbrele albastre și verzi slujesc plânsul personajului care se stinge cu pâlپări încete.

Muzica textului vine din sincope, din salturile bruște de la poezie la brutalitate, din limbajul actual și viu, ivit din firul gândurilor, asamblat cu lirismul metaforelor pline de sens, din pauzele în care dorințele sunt oprite suferind, acele tăceri în care cuvintele ar durea dacă s-ar înșirui mai departe. Revenirile la aceleași fraze obsesive, plonjările într-un spațiu oniric în care lumea capătă o dimensiune terifiantă, fac ca personajul să pășească în cotloane filosofice, în problematici profunde - asumarea suferinței prin fraza *nu toată lumea înghite pământ*. Ruperile de ritm și dimensiunea textuală sunt realizate foarte atent de către Koltès, deși la o primă lectură textul poate părea haotic. Atunci când spțiul devine cald, ușor confortabil, dramaturgul reapropie tonurile reci, supărătoare, violente; totul sfârșindu-se pe o partitură a ploii, într-un ritm agasant ce lovește strada, ce perforează carnea, inundând și răcind sufletul.



© Cristi Avram

Tematică

Destinul nostru se înscrie de cele mai multe ori într-un traseu în care sensibilitatea, emoțiile, sinceritatea sunt într-un plan secund. Suntem purtați de gălăgia carnală, iar spiritualitatea este transformată într-un clișeu. Tot mai des suntem priviți ca ansamblu, gloată de oameni care răspund cerințelor universale, dar nu în noi stă această necesitate, ci în cei care privesc de deasupra, privind de la același nivel *grupul acela care ne conduce de acolo de sus, vânătorii de șobolani*. Omului contemporan, cu precădere, îi este greu să găsească un spațiu intim, în care să fie singur și protejat, dar chiar și atunci când are iluzia că l-a găsit, este din nou invadat și devine străin *și cine sunt eu? eu însumi, un străin...* Toate normele estetice s-au schimbat, suntem nevoiți să credem că lumea e doar o caricatură, un balon plin cu aer ce se sparge într-o secundă. Iluziile dispar în întuneric, iar în urma lor nu rămâne nimic.

Lupta pentru teritoriul identitar este o necesitate vitală, fatală în același timp, lucrurile se succed la fel de instinctual ca și în lumea animală, iar acest lanț trofic își leagă verigile firesc. Când ne dăm seama ce ni se întâmplă și dorim să ne depietrificăm, aflăm cu stupeoare că suntem închiși, iar dacă o poartă se deschide pentru a evada, nu avem curajul să zburăm. Pasul decisiv va fi făcut doar atunci când vom învăța să privim, atunci începe căutarea de noi înșine, atunci putem vocifera glasul dorințelor și necesităților noastre.

Un bărbat încearcă să oprească un necunoscut prin orice mijloace, abordându-l la colțul străzii, într-o seară în care se plimba singur. Îi vorbește despre lumea sa, o suburbie în care plouă, în care se simte străin; un spațiu nocturn prin care trece, fugind fără cale de întoarcere. Îi vorbește despre orice și despre dragoste cum niciodată nu a putut-o face, tocmai unui necunoscut, unui copil probabil, tăcut, nemișcat. Bernard-Marie Koltès



Gânduri

La prima întâlnire cu textul, acea lectură cu glas, lipsită de nuanțe, cât mai ștearsă și mai monocordă, constăți că nu ai multe de înțeles. Sunt câteva pasaje care se repetă, de fiecare dată tratând puțin altceva. Te incită, te scot din sărite, fiindcă ești legat, te regăsești cumva pe acele pagini, doar că e acea latură pe care o dai mereu la spate, acele gânduri pe care în loc să le așezi în fața ta cât să poți să te observi în toată splendoarea, preferi să te distragi prin muncă, să fii cât mai activ social, ca nu cumva să rătăcești prin acea noapte ploioasă. Acest personaj este generos. A acumulat toate aceste stări, frustrări, păcate și reacționează. Nu dispune de

un discurs coerent deoarece, în deplinătatea sincerității, impulsul onest anulează demersul ideii, o întrerupe pentru a iniția o alta. Trădarea de sine și a celorlalți îl împinge tot mai departe, astfel încât existența sa este supusă unui prezent tern, nu există planul următor, inițiativa. Lui pur și simplu i se întâmplă. Te invită să trăiești și să consumi prin el acele avânturi afective pe care tu, cu încordare, zâmbești și spui că nu îți aparțin. Ovidiu Ivan (actor)

Noaptea dinaintea padurilor e acel spectacol de la care, după ce ieși, îți vine să mergi o vreme pe stradă fără destinație precisă. Hoinărești puțin. Și vezi o firmă veche, prăfuită, "SAT", pe care până atunci n-ai văzut-o, cu toate că ai trecut de sute de ori pe acolo. Și stai la trecerea de pietoni privind cum trec secunde și se face roșu și tot stai. Ceilalți trec pe lângă tine, dar tu aștepti acolo. Și, mai târziu, îți vine să te joci cu degetele pe zăbrelele gardului, cu toate că pe lângă gardul ăla

COLOCVII TEATRALE

treci în fiecare zi. Dar niciodată nu ți-a venit să fredonezi o melodie și să te joci cu degetele¹.



La ceva timp de la teza mea de doctorat care a coincis și cu relația mea de iubire totală pentru Bernard-Marie Koltès, toate zilele și nopțile de solitudine și deznădejde creatoare, în care nu puteam scrie un rând fiindcă iubeam fără măsură teatrul koltezian, nesfârșitele sale spații urbane bântuite de marginali și deznădăcinați, de străini în noaptea de dinaintea pădurilor și în singurătatea câmpurilor de bumbac și a zăpezilor africane s-au transformat într-o dorință surdă de a traduce în limba română ceva din acest teatru ce a furat metafora poeziei și mai ales să pot să îl văd montat, transpus scenic și la noi... Apropape că mă durea necunoașterea sa aici sau, și mai rău, indiferența... Dar într-una din acele nopți povestite până-n zori mi-am găsit un suflet pereche literar și cultural, pe Ioana Petcu de la Iași care mi-a dat imensa șansă să traduc unul dintre cele mai buleversante monoloage din literatura franceză și toată această goană textuală prin noapte și prin ploaie - grație unor tineri frumoși din Iași, Cristi Avram și Ovidiu Ivan, să se transforme în cuvânt și imagine scenică, la Iași².

¹Ioana Petcu, critic de teatru și lector în cadrul Universității de Arte George Enescu, Iași.
<https://www.facebook.com/photo.php?fbid=609632429173368&set=a.175692029234079.43908.100003798483321&type=1&theater>

² Diana Nechit, traducatoare text *Noaptea dinaintea pădurilor*.
<https://www.facebook.com/diana.nechit/posts/707601442701972>

COLOCVII TEATRALE

COLOCVII TEATRALE

RECENZII. LECTURI RECUPERATE

COLOCVII TEATRALE

COLOCVII TEATRALE



Revista „Colocvii teatrale” și cărțile Editurii ARTES premiat la Salonul EuroInvent

Echipa revistei „Colocvii teatrale” a avut în acest an onoarea de a primi Medalia de Bronz în cadrul Salonului de Carte EuroInvent 2015. Au fost astfel încununăți zece ani de muncă temeinică și rezultate pe măsură. De asemenea, la ediția de anul acesta a Expoziției Europene a Creativității și Inovării, Editura ARTES a fost prezentă, din nou, cu titluri din toate domeniile artistice. Domeniul Teatru s-a făcut remarcat nu doar prin numărul lucrărilor propuse, ci și prin calitatea acestora, remarcată și răsplătită și de Juriu.

Anca Maria Rusu, Ștefan Oprea, *Dramaturgi francezi pe scenele românești în secolele XIX-XX. Dicționar* – Medalia de Aur

Getta Angheluță, Aurelian Bălăiță, *Arta actorului. Arta vieții* – Medalia de Aur

Doru Aftanasiu, *Shakespeare, un drum spre compoziția scenică* – Medalia de Argint

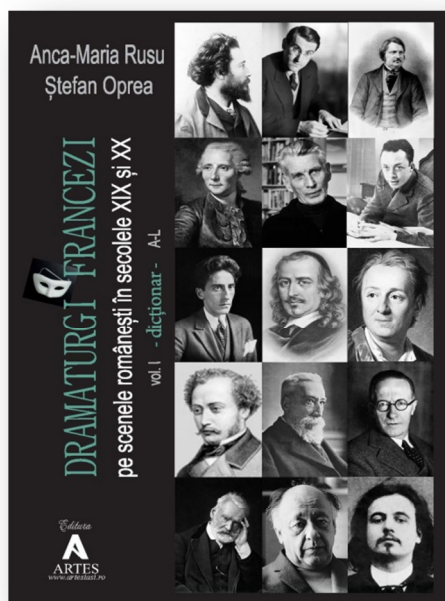
COLOCVII TEATRALE

Mihai Marcel Șoneriu, Cristina Alina Șoneriu, *Teatru sub turnul cu ceas* –
Certificat de apreciere.

Echipa „Colocvii teatrale” are onoarea de a-i felicita pe autorii
premiați și le dorește, deopotrivă, să participe cu succes și la următoarele
ediții EuroInvent.

Dramaturgi Francezi pe scenele românești în secolele XIX și XX – dicționar

Anca Doina CIOBOTARU*



Rezumat: **Dicționarul - Dramaturgi Francezi pe scenele românești în secolele XIX și XX** - un volum ce ar trebui să se afle pe rafturile bibliotecii personale a oricărui iubitor de teatru, dar și în bibliotecile publice, pentru a oferi celor interesați șansa întâlnirii cu o bază de date valoroasă, extrasă din lucrări de referință și documente de arhivă.

Articole bazate pe o riguroasă documentare, filtrate prin spiritul academic, conturate cu stil, astfel încât lucrarea sparge bariera tomului de specialitate și devine purtătoarea unor povești erudit încifrate, ce

incită curiozitatea și ne determină, în egală măsură, să ne punem întrebări și să ne formulăm structuri de înțelegere a istoriei conexiunilor noastre cu viața teatrală europeană. Spectacolele de teatru, filmele, actorii, traducătorii, autorii de texte dramatice sau scenarii, regizorii, ctitorii de poetici teatrale – toți își află locul, în ordine alfabetică: de la A la L. Remarcăm „Cuvântul introductiv”, ce oferă o sintetică formulare a rolului dramaturgiei franceze în începuturile teatrului românesc, dar și în etapa de structurare a modernității acestuia.

Cuvinte cheie: teatru, dicționar, trupe, actori, istoria culturii, Franța

*Conf. Univ. dr. Habil – Facultatea de Teatru/ UAGE Iași; actor păpușar; autor a numeroase studii din domeniul artei teatrale, artei teatrului de animație, tehnicilor teatrelor aplicate în educație și câmpul social.

Apariția unui dicționar trebuie, întotdeauna, remarcată, indiferent de specificul său; dincolo de informații, paginile sale cuprind amprenta a multor ani de cercetare, de neliniște.

Dicționarul **Dramaturgi Francezi pe scenle românești în secolele XIX și XX – vol. I – A-L** nu se abate de la această regulă. Anca Maria Rusu și Ștefan Oprea formează o echipă cu un profil rar, fiind legați prin destin, pregătirea filologică, abilitatea de a căuta miezul artei dramatice, dragoste și respect pentru toți cei care au slujit sau slujesc arta teatrală cu credință. În fapt, ei mărturisesc: „Cercetarea noastră a durat câțiva ani și n-a fost deloc ușoară – din varii motive; în primul rând pentru că unii dramaturgi au fost cu desăvârșire uitați și nu-i mai menționează nici istoriile teatrului, nici dicționarele; apoi, pentru că unii traducători și localizatori nu au menționat corect numele autorilor sau titlurile originale, încât cu mare dificultate am ajuns la adevăratele nume și titluri; în unele lucrări bibliografice s-au strecurat uneori confuzii de nume și titluri; de multe ori reprezentarea unei piese nu a fost menționată în nici o publicație (dintre cele – numeroase – pe care le-am consultat), altele se află menționate fără numele autorului sau fără distribuție și regie. Unele dintre aceste neajunsuri le-am îndreptat pe cât ne-a stat în putință, dar nu excludem posibilitatea ca pe altele să le fi luat ca atare (nutrim speranța că acestea din urmă nu vor fi fiind prea multe).”¹

Anii de cercetare s-au cristalizat în articole bazate pe o riguroasă documentare, filtrate prin spiritul academic, conturate cu stil, astfel încât lucrarea sparge bariera tomului de specialitate și devine purtătoarea unor povești erudit încifrate, ce incită curiozitatea și ne determină, în egală măsură, să ne punem întrebări și să ne formulăm structuri de înțelegere a istoriei conexiunilor noastre cu viața teatrală europeană. Spectacolele de teatru, filmele, actorii, traducătorii, autorii de texte dramatice sau scenarii, regizorii, cîitorii de poetici teatrale – toți își află locul, în ordine alfabetică: de la A la L. Remarcăm „Cuvântul introductiv”, ce ce oferă o sintetică formulare a rolului dramaturgiei franceze în începuturile teatrului românesc, dar și în etapa de structurare a modernității acestuia.

Dicționarul - Dramaturgi Francezi pe scenle românești în secolele XIX și XX - un volum ce ar trebui să se afle pe rafturile bibliotecii personale a oricărui iubitor de teatru, dar și în bibliotecile publice, pentru a oferi celor interesați șansa întâlnirii cu o bază de date valoroasă, extrasă din lucrări de referință și documente de arhivă. Aceste aspecte au făcut ca acest volum să primească *Medalia de aur* la EUROINVENT - Expoziția Europeană a Creativității și Inovării - Technical-Scientifical Artistic and Literary Book Salon (2015).

¹Anca Maria Rusu, Ștefan Oprea – **Dramaturgi Francezi pe scenle românești în secolele XIX și XX – vol. I – A-L** Editura Artes, Iași, pp. X-XI.

O carte pentru o generație

Ioana PETCU

Rezumat: Editura Eikon din Cluj a avut inițiativa de a lansa pe piața cărților *Prințul minor*, un op aflat sub semnătura lui Gelu Badea, regizor care, cu această ocazie, ni se înfățișează în calitate de autor. Dacă titlul e întreținut de metaforă, subtitlul e edificator – *Radu Penciulescu – pedagogie și creație*.

Cuvinte cheie: Radu Penciulescu, pedagogie teatrală, regie românească.



Editura Eikon din Cluj a avut inițiativa de a lansa pe piața cărților *Prințul minor*, un op aflat sub semnătura lui Gelu Badea, regizor care, cu această ocazie, ni se înfățișează în calitate de autor. Dacă titlul e întreținut de metaforă, subtitlul e edificator – *Radu Penciulescu – pedagogie și creație*. Cert este că, în mod inteligent, amplul studiu nu este doar o incursiune în viața artistului român plecat în Suedia. E loc pentru mai mult. Biografia lui Radu Penciulescu se transformă sub ochii cititorului într-o adevărată pagină din istoria teatrului aparținând anilor gri ai comunismului. Figurile unei generații care s-a luptat, a fost învinsă și s-a ridicat iar împotriva unui sistem nefiresc, strălucesc în

rândurile printre care se strecoară. Alături de Penciulescu stau Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, David Esrig, Andrei Șerban, Ivan Helmer, Aureliu Manea și alții – actori și scenografi. La fel, prin reconstituiri din presa vremii și

lucrările apărute ulterior, autorul *Prințului minor* creionează reliefurile unui tablou panoramic în care sunt prinși atât înaintașii (Ion Sava, Soare Z. Soare) și cei care s-au desprins în anii '90 către orizontul incert al unei Româнии ce căuta să se regăsească (Tomba Gabor, Mihai Măniuțiu, Silviu Purcărete). Radu Penciulescu e văzut între colegii săi, diferit, atât în perioada directoratului de la Teatrul Mic, cât și după revenirea sa în țară târziu după ieșirea din comunism. Diferit, pentru că așa a fost întotdeauna; diferit deoarece așa a crezut de cuviință că arată conduita unui adevărat artist. Retras în laboratorul său de idei, însă ieșind printre oameni, apoi, cu simplitate și cu dragoste.

Pedagog înnăscut, regizor aflat cu precădere în căutarea experimentului, evitând prim-planul vieții publice, regizorul e surprins în demersul continuu de a cerceta căile adevărului și ale creativității în artă. Alături, se simte căldura, interesul și admirația discret presărate în discursul lui Gelu Badea. Studiul este amănunțit documentat, iar spectacolele atent reconstruite din palimpsestul cronicilor vremii. Componenta iconografică întregește viziunea asupra scenei românești șaptezeciste, lectorul putându-și contura cu mai multă precizie impresia despre acea epocă, despre stilul de joc și stilul de montare. O adevărată muncă de aducere la suprafață a unor producții ce s-au șters din memoria curentă ori despre care tinerii nici nu au aflat vreodată sunt așezate spre a defini portretul „prințului minor”. Încercări, turnuri, tăcute răzvrătiri, schimbări sunt tot atâtea respirații ale unui om al scenei care a stat departe de lumina reflectoarelor, dintr-o bună cuviință și o bună știință pe care prea puțini artiști mizează azi. Azi, când politica *publish or perish* a deviat în teatru ca *act or perish*, azi când goana după prestigiu câștigat cu orice preț, când *compromis* e un termen atât de flexibil în percepția noastră, o carte despre poziția minoratului este precum o insulă aurie într-un ocean agitat.

Privilegiat, autoul cărții a asistat la repetițiile excelentei producții de la Teatrul Național din București cu *Legenda Marelui Inchizitor*, acolo unde Victoraș (Victor Rebengiuc) și Penciu (Radu Penciulescu) au oferit dovada a ce înseamnă prietenia și profesionalismul în marea lume a teatrului. Fericită regăsire în preajma unui text de o profunzime filosofică indubitabilă, o marcă a răsucii gândirii dinspre omul clasic spre cel modern, lucrul la textul lui Dostoievski a fost prilej de redeschidere către publicul actual al unui mesaj esențializator. Autorul cărții observă cu minuție întregul travaliu al repetițiilor și îi citim printre rânduri zvâcnirile și entuziasmul regizoral.

Cartea apărută la editura clujeană nu ar fi putut să se încheie decât cu o promisiune. Așa cum am simțit și în timpul lecturii, piesa absentă din această construcție este capitolul referitor la anii petrecuți în străinătate. Decadele consistente care completează și, în egală măsură, opun profilul artistului plecat celui de acasă vor constitui materialul pentru un al doilea

volum la care Gelu Badea deja lucrează. S-ar conferi, astfel, sfericitate unei personalități a teatrului românesc. Memoria acestei generații – cu Andrei Șerban plecat în Statele Unite, cu Pintilie fugit în Franța, cu Liviu Ciulei urmărit și denunțat de securitate, cu nenumărate asemenea episoade – se constituie atât din destinul ei de aici, cât și din exilul asumat diferit de fiecare. Radu Penciulescu aparține acestei lumi, dar se așază la marginea ei, refuzând poleiala trecătoare, ovațiile și preferând statutul minoratului – de fapt al observatorului și al experimentlistului. Gelu Badea a avut curajul și noblețea intenției de a ne împărtăși viața scenei din incertii, umbriții ani '60 și '70.

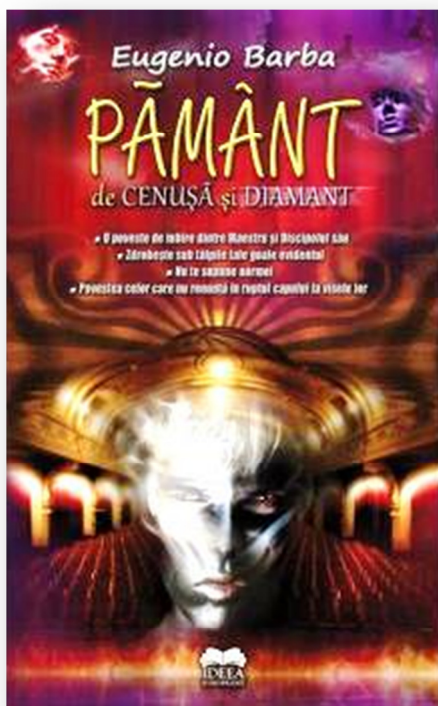
COLOCVII TEATRALE

Pământ de cenușă și diamant

Vasilica BĂLĂIȚĂ*

Rezumat: Cartea¹ este o autobiografie a lui Eugenio Barba ce cuprinde timpul acestuia de ucenicie regizorală în Polonia. În egală măsură, după cum se poate vedea chiar prin împărțirea capitolelor din cuprins, cartea descrie povestea unei prietenii dintre Eugenio Barba și Jerzy Grotowski.

Cuvinte cheie: Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, autobiografie.



Volumul are 26 de capitole care descriu etapele întâlnirii tânărului italian Eugenio Barba cu Jerzy Grotowski, perioadă cuprinsă între 1961 - 1964, și 26 de scrisori ale lui Jerzy Grotowski trimise către Eugenio Barba în perioada iulie 1963 și august 1969. Pentru că este scrisă din perspectiva unor tineri care nu erau încă celebri, care acționau determinați doar de valorile în care credeau, împotriva evidențelor și a sistemului comunist, cartea cucerește și devine prin acest aspect un model de dezvoltare valabil în orice timp istoric.

Un alt punct forte ar fi abordarea gândirii regizorale a lui Grotowski prin prisma inteligenței și a determinării unui novice în teatru. Din punctul acesta de

* Lector universitar doctor la Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte "George Enescu", Iași

¹ *Pământ de cenușă și diamant*, de Eugenio Barba, București, Editura Ideea Europeană, 2010

vedere, Eugenio Barba ne oferă un model de observație prin care vedem cum se poate recupera și recomanda valoarea indiferent unde se află ea. Cartea reprezintă, în fond, certificatul de naștere al antropologului teatral Eugenio Barba.

În cele 26 de scrisori Grotowski îl însoțește pe Eugenio Barba cu recomandări și îl susține în călătoria de antropologie teatrală a acestuia în India, îl sfătuiește în legătură cu modalitatea prin care și-ar putea prelungi viza în Polonia, spre a se reîntâlni, propunându-i cu această ocazie o inițiere practică și individuală în exercițiile fizice, anatomia subconștientului, psihanaliza non-privată (regie, actorie și percepție); mai sunt invitații la spectacole, mărturisiri prietenești, sugestii pentru cum și-ar putea deschide un centru de lucru cu actorii în Oslo, iar mai apoi îl sfătuie cu privire la mutarea teatrului în Danemarca și multe alte detalii despre reviste, cărți, traduceri: "Între timp, n-ați putea organiza ceva de genul Actors' Studio? Adică, adică un centru de antrenament pentru actorii care n-au de lucru sau sunt solicitați mai puțin. Ați avea avantajul de-a nu plăti salarii; iar actorii ar avea posibilitatea de a-și face rost de contracte pe bază de spectacole-demonstrații și studii."(222); povestiri din călătorii și turnee în Occident, dialoguri pe marginea traducerii *Noului Testament al teatrului*, despre mutarea teatrului polonez în Wrocław și câștigarea statutului oficial de institut de cercetare teatrală, despre crizele acestei schimbări.

Ceea ce dă valoare acestei corespondențe este faptul că ea capătă în carte semnificația unui răspuns egal ca entuziasm, delicatețe și implicare din partea maestrului către discipol. Pare că drumul dintre Eugenio Barba și Jerzy Grotowski a fost egal cu drumul pe care Jerzy Grotowski l-a făcut către Eugenio Barba, ceea ce este atât de firesc în cazul prietenilor.

THEATRICAL COLLOQUIA

THEATRICAL COLLOQUIA

**ON PERFORMING ARTS – UNDER THE
SIGN OF INTERFERENCE**

THEATRICAL COLLOQUIA

THEATRICAL COLLOQUIA

STUDIES

THEATRICAL COLLOQUIA

The Beginnings of the Off-Off-Broadway Theatre

Nic ULARU*

Abstract: The culture of artistic cafes experienced an unprecedented development during the late '50s in Greenwich Village, a bohemian part of Manhattan, which gathered artists who came to New York to try their luck. Established by entrepreneurs - usually artists themselves - with or without managerial knowledge, the artistic cafés offered at the beginning of the '60s places where the beat poets, painters, and musicians showcased their talents.

Key words: Café Theatre, Joseph Cino

THE MANHATTAN'S ARTISTIC CAFES

The audiences were small and consisted mainly of other artists. Diffident at first, some small theater performances or play readings were added as part of the artistic programs of the cafés. Those theatre events produced in the cafés included one act plays, dramatic ideas or poetry and involved acting students or some actors who were members of the Actors' Equity Union. The direction of the shows was minimalist, due to the lack of scenic and technical conditions (the stages were usually small areas of the premises' floors free of chairs). If the actors were members of the Actors' Equity Union, they were forbidden to play without payment, so their acting consisted of "reading" their parts with the text in their hands. Despite these impediments, both public and artists were very enthusiastic about accepting the open convention of the performances.

Those theatrical events were sporadic and the conjectural "productions" were presented mainly in the few cafés that included artistic programs, such as: Take 3, Phase 2, Café Bizzare and Café Manzini. Unfortunately, the improvisational aspect of the theatre performances produced in cafés and their sporadic presence in the artistic programs were far away from attracting a constant public. Therefore, the shows were not perceived as a new theatrical movement serious enough to get the attention of theatre critics.

*Nic Ularu is a professor at the Theatre and Dance Department of South Carolina University, in the United States of America. He is the holder of an OBIE award for extraordinary merits in Off-Broadway theatre in New York (2003) and a Scenography Prize granted by the Plastic Artists Union from Romania (1992). He activates in the United States of America, Romania and he has staged spectacles in Sweden and Northern Ireland as well.

THEATRICAL COLLOQUIA

The summer of 1960 was marked by a series of artistic events produced in various locations on MacDougal Street. Beat poets especially filled the artistic evenings presented by the cafes on MacDougal, a move that was meant to attract as many tourists as possible. This artistic season that consisted of beat poetry recitals, several performances that parodied Broadway's musicals, and few comedies in cabaret style, was a culmination of commercialism meant to attract tourists. Unfortunately, the season did not distinguish itself through artistic quality, but beyond the flashiness of the events presented on MacDougal Street, the summer of 1960 was one of the first signs of an underground artistic movement that included elements of theater.

The theater performances produced by the cafes started a series of problems for their organizers. Unlike the painting exhibitions, the small concerts or the presentations of poetry, the theatre shows, due to the greater number of spectators, attracted the attention of firefighters, police and city administration.

In the summer of 1960, New York City Police fined the owners of the cafés for organizing entertainment events without the proper licenses. The Fire Department also issued orders for temporary closing the cafes Take 3, Gaslight and Cafe Bizarre for repeatedly violating the fire regulations.

The required "licenses" asked by the authorities stood for a long time in an uncertain area of regulations, as the licenses referred only to the sale of alcohol in public places. The cafés that produced or showcased theater performances did not have a clear legal status and their existence would depend for almost two decades on the local authorities' interpretation of the law. The lack of a clear legal status of the artistic cafés would sometimes lead to real harassment from the authorities, which received complaints from the neighbors of the locals, bothered by the noise. The cafés owners were often summoned to appear in court and pay fines for public disturbance.

One example of victims of authorities' excesses in the '60s was Ellen Stewart. Her small rented space in a Greenwich Village basement, in which she rehearsed and tried to produce small theater shows, was visited several times by the police on the suspicion of prostitution. Ellen Stewart, a black woman, was "visited" by white men. Therefore, in the peak of racial discrimination, those visits raised her neighbors' suspicion who formally complained to the police. The Gaslight Cafe's owner, who estimated that between 1960 and 1964 he had seventy-four subpoenas and court hearings, held the absolute record of the administrative harassment.

The majority of the actors who played in the Manhattan cafes' theatrical productions were members of The Actors' Equity Union, an organization that forbade the actors to play without payment, under the threat of exclusion. Many of the performances in the beginnings of the Off-Off-

THEATRICAL COLLOQUIA

Broadway movement were “readings”. As long as the actors kept the text in their hands, they could not be accused of “playing”, although there was a very fine line between performance reading and the theater performance. In the “reading” shows, the actors do not move from their seats and do not have direct eye contact with the audience like in regular theater performances.

Despite the frustrations imposed by this restrictive style of “reading” the plays, this type of show enabled new playwrights to be able to present their new plays (usually one act long) to audiences. It was a way that encouraged new forms of theater, creative freedom, and a way of testing their new works publicly in an uncensored environment, beyond the usual pressure of the commercial theater productions.

As a testimonial of the experimental spirit of these readings there are the memories of playwright William M. Hoffman (interviewed by Steven J. Bottoms), who presented his first play at Caffé Cino in 1965: “...We were experimental, sure, but truly experimental, in the sense that we were trying things out: ‘Let’s see if it works.’ I wrote my first play, *Goodnight I Love You* in (1965) about a gay man talking to a straight friend, a girlfriend, on the telephone, and explaining that he’s been impregnated by his boyfriend. The audience was disgusted by this. Gay audience. I mean, where did I get the nerve to write this?”

The theater plays produced in the late ‘50s by the artistic cafes did not get the attention of theater critics due the lack of constant appearance and the spreading of the productions in different locations of Manhattan. The shows were, in terms of production, extremely precarious and conjectural (the so-called “fly-by-night shows”). Theater critic Michael Smith, from the Village Voice newspaper, who initiated a review column entitled *Café Theatre*, recalls about the Off-Off-Broadway theater beginnings: “It began as a few very isolated productions here and there. There were two or three cafés in the Village that occasionally did a play – It wasn’t any movement. But then a couple of places started doing them all the time so that I could write something”. (S. J. Bottoms)

During the summer of 1960 there were produced a sufficient number of performances staged in cafés such as Café Manzini and Take 3. In September 1960, Village Voice – community newspaper of Greenwich Village – set up a new section entitled “Dramas Café” that addressed this sort of theater productions.

In November 1960, Jerry Tallmer, a Village Voice theatre critic, changed the name of the “Drama Café” section of the newspaper, to “Off-Off-Broadway”. The change of name was more in jest than in recognition of a new form of theater in New York. This section of the Village Voice gave a name

THEATRICAL COLLOQUIA

to this new wave of small theater productions, which had gained a life of its own and started to develop beyond the cafés in the years to come.

CAFÉ CINO



Entrance at Caffé Cino, 31 Cornelia Street

Some of the artistic cafes were bankrupt in the late '50s. The fire regulations - that restricted the access of spectators in spaces unsuitable in terms of fire protection -, the police visits (alerted by irritated neighbors because of the noise from performances held at night), the rain of fines and lawsuits, or simply the poor management ended the existence of some cafe theatres in Manhattan.

In the landscape of the artistic bohemian Greenwich Village, Caffé Cino found its way to survive the turbulent times of the early Off-Off-Broadway, thanks to a special style of management. This special café imposed itself in the artistic life of Greenwich Village with the support of the gay community and due to the generous personality of its founder, Joe Cino. A flamboyant and eccentric character for some, generous and pragmatic for others, Joseph Cino was an unfulfilled artist himself. Cino had put his savings (four hundred dollars) in renting a commercial space on Cornelia Street no. 31, and transformed it into a café, originally designed as a place where young artists, who lacked job opportunities, could show their talents.

THEATRICAL COLLOQUIA

For Joe Cino and those who had supported his idea, opening a café represented primarily a place where friends and local artists could meet and talk.

Frequented by Cino's homosexual friends, the café became in time a platform where new writers, directors, and actors - not necessarily gay - were able to express themselves freely, beyond the imposed restrictions and the taboos of the professional theater. The majority of the clients who frequented the café and the café's staff were followers of a homosexual orientation blamed at that time. This fact created an atmosphere of community, whose consciousness of being different was transformed into creative freedom.



Interior Caffè Cino

The endless financial problems that led to the bankruptcy of other artistic cafés that could not pay the employees were circumvented by Joe Cino, who found understanding in his close circle of friends who were willing to work for him without pay. These artists' volunteering, that made possible the survival of Caffè Cino, was inspired by Joe Cino's personal example. Far away from taking advantage of other people's work or earnings, Cino worked himself night shifts or other jobs during the day to subsidize the café and its artistic productions.

Volunteers – waiters, bartenders, dishwashers or janitors – dedicated their work to participate in new productions of plays that would soon become the main activity of the café. This organizational emulation and the artistic atmosphere made Caffè Cino survive long enough to establish its reputation

THEATRICAL COLLOQUIA

on the art scene of New York, and to attract talented actors, playwrights and directors eager to impose a new spirit in theater. Robert Patrick, former doorman, playwright and actor at Cino defined in this way the freedom of creation at the Caffè Cino: “For the first time in the history, plays don’t have to please the public, the press, the priesthood, the politicians and the police”.



Joe Cino, photo by Eugenia Louis (Kenneth Burgess collection)

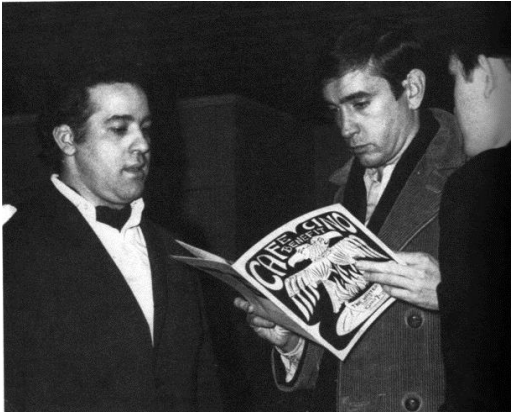
The personality of Joseph Cino was decisive for the success of the cafe. Porcino - meaning “Piggy” in Italian - as his close friends pampered Joe Cino, was part of the first generation of Americans from an immigrant Sicilian family. Joe studied art and dreamed of becoming a dancer, but in time he lost hope in a constant battle with his weight. A very good communicator and entrepreneur, Cino realized that it is not necessary to produce art yourself, but one can be just as satisfied by giving others a place to produce their art.

Unlike other cafe owners who had resisted the pressure from the authorities, the fines and court appearances, Cino understood, as a good Sicilian, that no one is incorruptible. He found his way to buy the benevolence

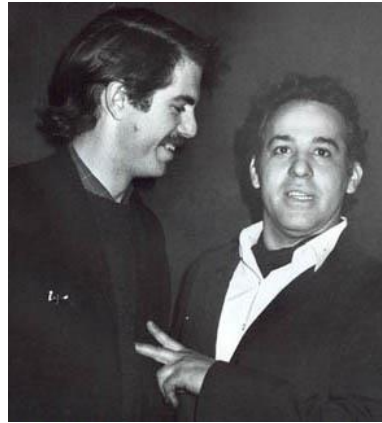
THEATRICAL COLLOQUIA

of the authorities, and thus he avoided all the hassle, fines, regulations and obstacles that had hit other café owners in the late 50s.

Originally, the café's space was designed as a place to exhibit the works of his painter friends and for small music evening events or poetry readings. The theater events are introduced in the artistic program of the cafe somehow accidental, not as a program, or as a well-established artistic vision. Certainly, producing theater in a small and inadequate local was not the priority when Joe Cino rented the space.



Joe Cino and Edward Albee. Photo by James D. Gossage



Michael Smith and Joe Cino, 1965. Photo by James D. Gossage

Steven J. Bottoms describes the physical space of Café Cino in his book *Playing underground*: "...the derelict ground floor store space - a long rectangle about forty feet deep and just fourteen feet wide. At the front, on either side of the door, were window cases featuring a decorative coffee-machine and an easel-mounted poster advertising current attractions. Immediately inside, the main body of the room was filled with a motley collection of tables and chairs salvaged from a variety of sources, amid which a space could be cleared to create a temporary 'stage' area. The counter area, complete with working coffee machine and sink, was located toward the back of the room. A partition wall then masked off the toilet and a small private room, which came to double as a dressing rooms. Eventually, on either side of the entrance to the narrow passageway leading to these rooms were placed a lighting control board and a record player for music and sound effects". Robert Patrick remembers the space as being: "dark and small and it smelled like coffee, dirt and sweet syrups".

In the beginning, the reading performances were presented on a small area of the café's floor from where the chairs and tables were removed. Later, when theatrical productions began to diversify, a small platform

THEATRICAL COLLOQUIA

(approximately 3m x 3m and 40cm high) made out of wooden boxes (used at the time for carrying milk bottles) covered with pieces of old carpet and bordered on three sides with tables, served as stage. It is funny that only in 1963, after almost two years of using this improvised stage, the playwright Landford Wilson, who mounted his first show at the Caffè Cino, had the idea to nail the crates together in order to stop their movements and squeaks, which - it seems - had not bothered anyone for almost two years.

Obviously, in such a small space the theatrical productions sets could only be minimal, even if the directors changed the stage configuration from time to time, placing it in the middle or behind a curtain as in the “serious” theatre.

Because of the minimalistic scenic elements, the lighting design was based on a simple plot that tried to produce the atmosphere by using simple effects. The technical inventory of the theater was diversified due the abnegation of an employee who took care of the lighting needs and stole some lighting equipment from the commercial theaters he worked in. It is worth mentioning that Jon Torrey (the electrician and Joe Cino’s lover), connected the lighting of the cafe to a street lighting pole (risking electrocution), so the theater functioned for several years by stealing electricity.

This type of attitude of the unpaid volunteer staff and of all those who produced shows at Caffè Cino, demonstrates their passion and their devotion to theater. Those pioneers of the Off-Off-Broadway realized in time that they were a different kind of theater creators whose theater aesthetics was closely related to the frugality of resources.

Many of the actors who remained jobless returning to New York after finishing their commitments at various regional theaters or summer stock, found Cino’s cafe as a place where the rules, commercialism, and “professional” theater’s formalism can be abandoned in favor of free creations of experimental nature, without fear of being subjected to constipated verdicts of the theater critics.

The experimental theater performances presented at Café Cino were born organically and spontaneously, not as an esthetically assumed concept, as the playwright William (Bill) M. Hoffman emphasizes in his memoirs: “You see, we were not there to develop a new kind of theater. We have not had a philosophy anti-Broadway. It happened to gather in a place where we could develop our art, and I loved this place, and it was very nice to do that”.

Caffè Cino was not the first establishment of the Off-Off-Broadway movement in the ‘60s whose writers had embraced a non-conformist style and borderline taboos that was the opposite to the stiffness of the mainstream theater at the time, but it was the place that attracted the attention of the “Village Voice” newspaper critic Michael Smith, a usual of the cafe. On the improvised small stage of the Cino’s cafe, there were consistently produced

THEATRICAL COLLOQUIA

theater shows since 1961. The critic Michael Smith, the Caffè Cino's promoter in "Village Voice", mentioned Caffè Cino in his introduction of the book *Eight Plays of Off-Off-Broadway* as being "*the only true cafe-theatre now functioning in New York City*" (Nick Orzel and Michael Smith, 1966).

In its seven years of tumultuous and anarchic activity, the rebellious child of the beginning of the Off-Off-Broadway movement - Caffè Cino - was the cradle of a specific type of theatrical creation that was unobstructed and open to all people close to the establishment. The full openness of the Cino's cafe had a negative side as well, because of a certain type of amateurism, which was being felt especially in the last years of the café's existence. In contrast to other places in Manhattan, where other Off-Off-Broadway companies produced theater with a more coherent repertoire that addressed a diverse audience, Caffè Cino was seen in the latter part of its existence more like a gay club that produced theater, than as a serious theatre establishment.

While Judson's Poets Theatre or LaMama took more seriously their mission by attracting young playwrights, actors and directors who aspired to a professional career, or had the selected plays corresponding to a certain aesthetic, all the staff at Cino wrote plays, with more or less talent. When one of the doormen at Cino's cafe proposed a play, Joe Cino refused him; not for dramaturgy reasons but for fear that he would lose him as a doorman. Cino's refusal was in vain because two other artistic collaborators helped the doorman produce his show.

In 1966, some of the cafe's productions were bad and the audiences started a considerable thinning. The reduced revenues added some extra stress for Cornelia Street café's owner. Joe Cino recognizes in a moment of lucidity: "The thing I've been thinking about is how to be more selective. It's the most difficult thing of all. Sometimes I've let people do things here for no particular reason, and their work has turned out to be very special. Certain people have had periods when they did things that were very high, but they're just not doing anything imaginative now. And there are a few people who come in year after year wanting to work here, and I always say no. I like to feel that we're open to everything, but I don't like to feel that the stage is being used simply to abuse or to be shocking". (Nick Orzel and Michael Smith, 1966)

Joe Cino's amphetamine addiction was an important factor in maintaining an amateur spirit and a semi-administrative chaos that had become increasingly pronounced in the last years of his life. It seems that Cino would come unexpectedly at the cafe and then suddenly disappeared, arguing with the staff, causing tension and an increasingly unbearable atmosphere for those who witnessed the addiction disorders of the owner.

At first the drugs made him able to overcome stress and to work non-stop two jobs, in order to pay for the daily expenses of the premises; but in time, the devastating addiction transformed Cino into a "*crazy fanatic*" as one

THEATRICAL COLLOQUIA

of the former lighting designer at Cino's, Johnny Dodd, characterized him (McDonough). Towards the end of his life, Joe Cino had a bizarre behavior, manifesting paranoid and suicidal thoughts.

The gay club atmosphere of the cafe, where sometimes there were consumed more drugs than was produced theater, came from the influence exerted by some new collaborators, coming from Andy Warhol's entourage at the Art Factory. Robert Patrick mentioned in his lecture *Caffe Cino, birthplace of gay theatre*: "there were totally unknown drugs we were introduced to, at the time".

Although in early '60s the artistic circles in New York experienced all kinds of drugs, part of Cino's artists came to realize the drug excesses, the behavioral deviation of the actors, and the often lack of control in the performances, and left towards the end of the existence of the café. For example, Robert Patrick, one of the longtime collaborators at Cino, remembered one of the last production before Joe Cino's death, when the whole cast of *Christmas Carol* had prepared and consumed drugs backstage before the show: "We all have been snorting a last dose and parachuted on stage in a demented parody of professionalism, even were drugged and continuously screaming in a show as a ganglion, actors always gave a good show".

During this period, other Off-Off-Broadway establishments had already developed a coherent program that earned them the respect of a diversified audience. Although one of the last performances at Cino, "Boys at Sea", had artistical and financial success, the improvisational style and a certain degree of amateurism persisted. The heightened pressures of city authorities regarding the license had made quite difficult the existence of the café and of its owner's in their last years of existence.

In the last years, the management of the cafe proved to be "romantic" and totally inadequate to the realities of survival through grants, practiced in the mid-'60s by other theater companies of the Off-Off-Broadway movement. The physical and mental fatigue of Joe Cino, who was forced to work nonstop in order to operate the cafe, showed some dramatic results.

Cino tried hard to keep afloat the finance of the premises with the price of an exhausting work. Unfortunately, his worsening drug addiction, his physical and mental degradation combined with a personal tragedy (his lover died by being electrocuted at a factory in New Jersey) made him commit suicide.

In the early morning hours of March 30, 1967, Joe went to Caffé Cino, focused the lights and put on opera music, and tried to commit suicide on the cafe's stage. He was found surrounded by many knives with which he cut his wrists and tried to make hara-kiri. He was taken to the hospital where he died

THEATRICAL COLLOQUIA

three days later, despite the massive blood transfusions that came from theater people from all branches of the Off-Off-Broadway movement.

In 2009, I asked Ellen Stewart about Joe Cino's personality and his death; Ellen replied simply: "Joe was a cheerful and crazy Italian. He was a very good man, generous and hardworking. Lately the drug abuse made him a little coo-coo, and the death of Jon [Jon Torrey was the lover and lighting designer at Cafe Cino, a.n.] the depression and the drugs made him even more depressed. We all tried to save him; I donated blood, and I organized a few of the dozens of his friends to watch him in turn while he was in the hospital. Although doctors have told us that he will survive, he died three days later. At his memorial at Judson [Judson Church, a.n.] the place was filled by people from all over the theatrical movement [Off-Off-Broadway, a.n.]"

After the death of Joe Cino, the cafe management was taken over by Charles Stanley and reopened in May 1967. Unfortunately under the direction of Charles Stanley, a flamboyant homosexual actor, the fame of Caffè Cino as being a gay establishment widened, removing the general audiences.

There was a worrying thinning of the audiences and therefore, it was decided to replace Stanley with Michael Smith ("Village Voice" critic), who tried in the summer of 1968 a practical way of cleaning the space, by removing the wallpaper and the collages of newspaper, that were full of roaches. The usual clients of the cafe did not like the white walls and the renovation; they thought that the new manager destroyed its charm.

Moreover, with the death of Joe Cino who succeeded in life through some secret channels, in order to solve the perpetual problems with the authorities and stay away from fines and lawsuits (he was suspected to have relations with the New York's Mafia due to his Sicilian origins) the protection against the authorities pressure, disappeared. In 1968, immediately after the reopening and cleaning the premises, the new manager Michael Smith was forced to obtain a cabaret license in order to keep going with the activities of the cafe. Without this license, the cafe had to pay a substantial fine of \$250 for each day of representation. After a last production that was presented for two weeks, Michael Smith was forced to close the cafe.

In its eight years of tumultuous activity, Cafe Cino succeeded to bring together artists who continued throughout nowadays their creative free spirit. The role of the director started to gradually emerge from the common creative process specific for the Off-Off-Broadway theater since the beginning. Despite the poor or inexistent stage technology, tiny budgets and the authorities' pressure, from 1960 through 1968, Cafe Cino became a place for theatrical experiment where famous artists started their careers. From the playwright Landford Wilson to the famous Robert Wilson, and New York Dolls rock group, a whole plethora of playwrights, directors, actors,

THEATRICAL COLLOQUIA

performers and designers created and belonged to an artistic family whose single determination was to create another type of theater, free of commercialism and conventional. The range of plays produced at Cino was extremely wide including works by Tennessee Williams, Francesco Arabal, Landford Wilson, etc. About the shows presented by Caffè Cino, the playwrights, actors and directors who worked there in the beginning Off-Off-Broadway, in another article.



Charles Stanley. Photo by Photo by James D. Gossage

Collective Creation (Devised Theatre). Interferences and Interdisciplinarity

Olivia GRECEA*

Abstract: Our article proposes an analysis of the relationship between collective creation, labeled as devised theatre beginning with the 1990s, and performance. Considered to be a form of theatre that stimulates interdisciplinarity and creativity, devised theatre is a source of theatrical innovation. From Living Theatre to contemporary collectives, such as Forced Entertainment or Rimini Protokoll, devised theatre inserts eclectic, non-theatrical, paradoxical elements into the theatrical performance dramaturgy, thus redefining theatricality through formal intersections with performance art. Collective creation is responsible for major theatrical productions, and is relevant for contextualizing contemporary creation. In the last decades, a revival of collective creation can be observed both in the European and American theatre scene, especially in independent theatre. The devised creative process involves major time and energy investment, correlated in many cases with financial uncertainties, but it remains a form that generates innovation and interdisciplinarity.

Keywords: devised theatre; collective creation; interdisciplinarity; performance

In the 1960s and the 1970s, theatre companies interested in alternatives to mainstream theatre started to develop. Initially defined by approaching contemporary plays or by experimenting, these companies subsequently developed a collective working process, giving up the skeleton of a pre-existing text. Living Theatre, an internationally acclaimed company, also a key reference for collective creation, reached the phase of collective creation due to their egalitarian and democratic life philosophy, which they applied to the artistic context.

For Living Theatre, the scope of theatrical performance is the conciliation of art and life, the facilitation of the communication between the two symbolic spaces of creation and life. The company's *ars poetica* underlines the interdependence between theatre and daily life. For Julian Beck, one of the two Living Theatre founding members, theatre's mission is to

* PhD candidate, Faculty of Theatre and Television, Babeş-Bolyai University, Cluj-Napoca

THEATRICAL COLLOQUIA

interrogate human relationships and destructive relations and to deconstruct the negative premises of force relations and the interconnection between theatre and the street, seen as space of the everyday¹.

The involvement of founders Beck and Malina in the pacifist movement of the '60s inspired their artistic choice of making the transition from poetical texts and new playwriting as the fundament for Living Theatre productions to socially and politically-themed texts. *The Connection* and *The Brig* are peak performances of the company, which work with an atypical creative process, although they are not collective creations.

For *The Connection*, a production dealing with drug addiction, the soundscape is created by a live jazz band, on stage for the entire duration of the performance. The musicians represented an unusual scenic element at that time: on one hand, they transposed on the sound level the delirium, the withdrawal, the anxiety of the drug addict through the improvisational structure of jazz music, and on the other hand they created an ambiguous relation between the performance and its audience. The everyday life element of jazz music, associated with night clubs entertainment, confuses the audience, for which a theatre performance implies distancing, fiction. The same effect is maintained through the interaction between performers and audience: before the show starts, in the foyer of the venue, one of the actors asks for money from the people waiting to enter the venue, with his costume on, the aspect of a homeless. The audience's confusion grows as this character then makes an appearance in the show: spectators are under the impression the performance is suspended because an unexpected event has occurred, therefore it is unclear where the fiction or the accidental begin and where they end. All this artistic decisions are taken with the intention to blend the audience and the performance².

The Brig, a production inspired by the severe treatment of American military, led Living Theatre to impose special rehearsal conditions, simulating the strict rules of military training: Judith Malina, the director behind almost all Living Theatre productions in their first creative phase, preceding collective creation, elaborated severe regulations that injected the theme of

¹ "Our mission / To call into question / who we are to each other in the social environment of the theater, / to undo the knots / that lead to misery, / to spread ourselves / across the public's table / like platters at a banquet, / to set ourselves in motion / like a vortex that pulls the / spectator into action, / to fire the body's secret engines, / to pass through the prism / and come out a rainbow, / to insist that what happens in the jails matters, / to cry "Not in my name!" / at the hour of execution, / to move from the theater to the street and from the street to the / theater. / This is what The Living Theatre does today. / It is what it has always done.", <http://www.livingtheatre.org/about/ourmission>

² "Pour que le spectateur sente, il faut que son être physique – car la souffrance physique laisse l'homme authentiquement désarmé, à la différence de la souffrance psychique – soit atteint.", Biner, Pierre, *Le Living Theatre: Histoire sans légende*, Paris, Éditions La Cité, 1968, p. 46

oppression and brutalization further into the working mood: among other prerogatives, punctuality was absolutely necessary, communication outside the stage was limited to the minimum, and all irregularities were sanctioned. Rehearsals for *The Brig* were an uncomfortable experiment for those involved, completed because it was considered necessary for the project and for creating more dynamic work relations inside the company. The unusual experiential component of this work process was meant to build authenticity, not credibility (understood as an interpretation perceived by the audience as valid and legitimate)³.

In the case of Living Theatre, interdisciplinarity is the result of an artistic credo that doubles their life philosophy, pursued fully, and that manifests through revolutionary theatrical forms in the '60s and '70s. Collective creation is an ideal equated to utopia that corresponds to the fundamental principle of Living Theatre creation: the interference between art and life. Materialized in productions such as *Frankenstein* or *Paradise Now*, collective creation is an approach met with resistance by the company members, because it involves a time and energy investment superior to that required by a text-based performance. When Julian Beck and Judith Malina propose to their actors that they work as a collective, their initial response is disappointing: they only wish to play as much as possible and to be paid weekly, if possible. In the case of *Paradise Now*, the work process was long and difficult, as Living Theatre started from a brainstorming on the definition of paradise for all the company members. A common concept was developed, taking as starting point all the elements identified as being characteristic of the paradise. This initial step consisted of hundreds of hours of discussions, with the goal to equally represent the vision of each Living Theatre member. *Paradise Now* was based on an original script developed by the company, which was a series of verbal or movement scenes exploring the concept of paradise and the principles seen as implicit to paradise: pacifism, communication, love, community. Formally inspired by oriental performing arts elements, the production was situated in a peripheral area of theatricality, approaching performance art performativity. The cast members are better described as performers rather than actors, as the manner they related to the production is radically different from how they would have related to a role given to them to interpret.

Developed out of the material generated by the company, *Paradise Now* is simultaneously a political, poetic and formal manifesto, a key reference

³ “Judith ne veut pas transposer. Elle veut que la compagnie éprouve réellement.”, idem, p. 66

for theatrical experiments of the 20th century anticipating the “real effect”⁴ of recent and contemporary performing arts. The vitality of the ‘60s, a time when artistic avant-gardes exploded and performance art gained visibility, influences theatrical creation. In what concerns Living Theatre, the interference between theatre and performance art is obvious in the case of collective creation: the interest for authenticity (opposed to interpreting) is translated into a work process departing from the existing human material, a work process for which full responsibility is taken.

Free Theatre, a participative performing arts concept belonging to Living Theatre and experimented on numerous occasions, was not received by audiences without difficulty. Basically, *Free Theatre* offered a context in which both performers and audience members were able to perform, either by intervening in the ongoing improvisation or by proposing a new performative context, in a framework that eliminated the active-passive dichotomy usually associated with theatre audiences, without offering a dramatic starting point or a predefined structure of the event. Audiences reacted anywhere between enthusiasm and skepticism, and on one account (in Italy, for a *Free Theatre* event commissioned by the Italian theatre magazine “Scipario”) their proposal was considered disappointing because the company was not acting, was not interpreting.

The contradiction between the Living Theatre philosophy that inspired *Free Theatre* or collective creation and the sometimes duplicitous way in which their performances were received is connected to their dismissal of what was the definition of theatricality: interpreting a role, setting a clearly defined convention, in which the status of audience and actors was clearly separated. Merging life with theatre is a philosophy also promoted by the Fluxus movement of the ‘60s and an idea correlated with the hippie movement and the civic actions of the same period, which claimed art was a space for action, for active intervention in the life of audiences. The various artistic practices associated with Fluxus created the context of a debate on the limits of art and led to the term “intermediality” being coined to describe the relationship between various artistic media inside a work of art. For the Fluxus movement, intermedia meant a research on the dialogue between different media, on their juxtaposition and reciprocal contamination. Similarly, the avant-garde theatre of the ‘60s and ‘70s, whose exponent is Living Theatre, was interested not so much in importing non-theatrical elements and incorporating them into a theatre production, that is permeable and syncretic, but rather in exploring the limits of theatricality. Collective creation and experiments such as *Free Theatre* (that is situated next to performance art and happening) represent a

⁴ “pas d’ ‘effet de réel’, comme peut produire le cinéma, mais un ‘effet réel’ ”, Danan, Joseph, *Entre théâtre et performance : La question du texte*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2013, p. 19

transition from art theatre and its fourth wall to the proteiform theatre of the end of the 20th century. The examples we further discuss continue the Living Theatre approach and create a new image of contemporary theatre by using devised theatre instruments.

Forced Entertainment chose the devised process from the moment it was founded in Great Britain, in 1984. Formed by university graduates, the British company started from the idea of original collective creations, based on common interests and interrogations. The work process developed gradually, chaotically and organically, from collective improvisations and spontaneous methodologies. Described by the company as a creative laboratory using discussion, improvisation and writing as main techniques, their work process is specific to a group of artists that have worked together for more than 30 years.⁵ The notions of presence and time, both fundamental in performance art, can be used to describe the type of organization and creation promoted by Forced Entertainment.

Peggy Phelan connects the type of theatre Forced Entertainment produces with the specificities of performance art: "Performance employs the concept and experience of the live event as a way to rehearse our obligations to the scenes we witness in realms usually labeled the representational or the mediated. [...] Forced Entertainment suggests that performance might be an arena in which to investigate a new political ethics in the dying days of this century."⁶ The performer's presence receives a political meaning as it resists mediation and representation, and translates the opposition between "acting" (in the sense of interpreting) and "performing" in relation to the audience.

The Thrill of It All, a Forced Entertainment production showcased in Romania in 2011, as part of the FDR festival organized by the National Theatre of Timișoara, was described as a creation situated on the border of theatre, dance and stand-up comedy. Without using narration, roles or dramatic conflicts, the production is built as a series of dance moments on Japanese pop tunes and confession-like monologues of the performers. Addressing the audience directly, performers use rhetorical questions to fluidize the limit between reality and fiction. Personal biographies of performers are equally the material that generates relations and scenic presence, as the audience is unsure whether they are fictionalized or presented *per se* in the performance, as well as the audience members' biographies, brought on stage through the direct questions of the performers. Considered a participation exercise by the theatre critic Cristina Modreanu, in the sense that being a spectator involves participating in the performance, *The Thrill of It*

⁵<http://www.forcedentertainment.com/about/how-we-work/>

⁶Etchells, Tim, *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment*, Taylor & Francis, 2003, p. 10

THEATRICAL COLLOQUIA

All is not an interactive or immersive piece. Audience participation holds a special connotation in the view of Forced Entertainment, not connected to participating in / altering the performance dramaturgy according to audience interventions, or to creating dramaturgical inserts where the audience has a space – as limited as it is – to manifest itself.

The non-dramatic theatrical device that characterizes the company's productions, situated closer to performance art than to dramatic theatre, explains the political valence of Forced Entertainment creation, through the relation between the production and its audience: "Forced Entertainment's primary interest lies in how individual readers suture this new information into ongoing narratives of their own affective and empirically specific histories."⁷ The company aims toward the individual effort of the spectator to reconfigure their affective and empirical structures, using the experience of the performance as a basis. The goal of theatre creation is creating an interstice to be subsequently filled by the spectator with their own sensations and experiences:

Richard: Do you think the work is optimistic?

Terry: Yes.

Richard: Even when it's bleak?

Terry: Yes.

Richard: Why do you think that?

Terry: It opens a space which people fill."⁸

Another major feature of Forced Entertainment creation is the interest for endurance. Durational pieces are devised as open devices, during which audience is free to enter or leave at any given moment. Similarly to the iconic performances of the second half of the 20th century, these durational pieces also test the resistance and endurance capacity of both the audience and performers. *The Artist is Present*, the durational performance created by Marina Abramovic for MoMA, is also concerned with an interrogation of limit and presence. In the creation of Forced Entertainment, the artist is situated between performer and interpreter, as he glides between character and autobiography, between fiction and bodily reality, the physical reality of exhaustion. For all these reasons, defining Forced Entertainment performances as theatre pieces is controversial. Peggy Phelan notes how the notion of theatricality imbues not only their productions, but also the theoretical discourse created around the company by Tim Etchells, founding member, director and theorist⁹. At the junction of theatre and performance, Forced

⁷ idem, p. 12

⁸ idem, p. 45

⁹ "Theatre and theatricality haunt both Etchells's writing about Forced Entertainment and the devised theatre pieces themselves."⁹, Gorman, Sarah, *Chronicles of the Indeterminate*.

THEATRICAL COLLOQUIA

Entertainment productions have developed an original approach of theatricality and of the relationship between performer and audience.

Rimini Protokoll is an artistic collective also formed by young graduates (of Institut für Angewandte Theaterwissenschaften from Giessen, Germany) that have decided to work together after completing their studies. From 2002 they work as authors and directors under the name Rimini Protokoll, the basis of their theatrical research being the desire to develop theatre instruments to stimulate new perspectives on reality¹⁰. The Rimini Protokoll approach is radical: the group considers theatre includes experiments such as their project *Hauptversammlung*¹¹, for which the collective invited 200 participants to attend the annual meeting of Daimler Benz stockholders.

Casts of Rimini Protokoll productions are not formed by actors or performing arts professionals, but by experts in various fields who don't interpret a role, but appear as themselves in a performative context and expose their knowledge on the subject dealt with in the production. Rimini Protokoll members search, for each project, for personalities interested by the respective topic. For example, *Karl Marx: Capital, Volume One*, inspired by the work of Karl Marx, had a cast formed by a call center agent, a statistician and historian, a historian and moviemaker, a business consultant and a university professor specialized in China and Asia, a translator, an electrician and a former gambler etc. The result is the opposite of the dramatic, theatrical theatre production: critics invited to the production (not in the German space, where the show was extremely successful) view *Karl Marx: Capital, Volume One* as non-theatrical. Conceived as a series of oral interventions of the aforementioned specialists, who occasionally engage in dialogue, the production takes the form of a debate by no means intended to be comprehensive.

Another Rimini Protokoll concept, developed in a number of spaces, is the participatory project *100% City*. Using statistics as a starting point for the work, the production focuses on non-professional performers that embody the demographical structure of the city for which the production is conceived. The anthropomorphism of statistics helps the collective to set the framework of a discussion oriented on community, diversity, ethics and politics. Citizen-performers describe their experience as inhabitants of the respective city, touching upon issues such as equidistance, representation, belonging, discrimination, visibility. This production-prompted discussion does not remain purely expositive, but actively involves the audience, by creating

Ordering chaos in the retrospective of Forced Entertainment, "Performance Research: A Journal of the Performing Arts", 10(1), 2005, p. 85

¹⁰ "the continuous development of the tools of the theater to allow for unusual perspectives on our reality.", <http://www.rimini-protokoll.de/website/en/about.html>

¹¹ Stockholder's meeting (n.a.)

interactive moments. Thus, the audience has the opportunity to answer questions asked by the performers or intervene in the discussion. Interactive inserts support the concept behind the production, which is the demystification, the humanization of statistics, and create a transfictional, transspectacular space of community debate and acknowledgement.

100% City is not just a show, but an experience that is also involved with renegotiating the limits of theatricality. Pariscopes writes about *100% Paris*¹² (the production takes on the name of the city for which it is created) that the challenge is to put an anti-theatrical matter on stage, to give a human face to figures, which leads to the reconstruction of the scenic device, that becomes gradually blackboard, diagram, podium, dance floor. The symbolic progression from representation of statistics to a space of communion and celebration contains the essence of the project and its experiential dimension, in the vicinity of performance art. More than representation (understood in this case in its two meanings, on one hand that of dramatic interpretation, and reproduction of the statistic on the other hand), *100% City* is a project that aims and manages to create a context for closeness, to mediate human relationships that are unlikely to take place in the contemporary urban dynamics and to launch paths to be further interrogated by the inhabitants of the respective urban space.

If the artistic practice of Forced Entertainment exploits the reality – fiction duo and the limits between these two categories, Rimini Protokoll moves directly into the real, and the “real effect” associated with the contemporary performer is radicalized. The interferences between collective creation and performance art are flagrant, beginning with the experiments of Living Theatre (ranging from the borderline event *Free Theatre*, on the edge of theatre, performance and happening, to the collective creation *Paradise Now*) and continuing into contemporary creation, extremely visible in the work of artistic collectives that develop work methodologies adapted to their interests and perspective on the definition of theatre performance.

This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/159/1.5/S/136077.

Bibliography

Biner, Pierre, *Le Living Theatre: Histoire sans légende*, Paris, Éditions La Cité, 1968

¹² http://www.rimini-protokoll.de/website/en/article_6419.html

THEATRICAL COLLOQUIA

Danan, Joseph, *Entre théâtre et performance: La question du texte*, Paris, Actes Sud-Papiers, 2013

Etchells, Tim, *Certain Fragments. Contemporary Performance and Forced Entertainment*, Taylor & Francis, 2003

Gorman, Sarah, *Chronicles of the Indeterminate. Ordering Chaos in the Retrospective of Forced Entertainment*, "Performance Research: A Journal of the Performing Arts", 10(1), 2005

THEATRICAL COLLOQUIA

Acting Skills as Reflected in Puppetry

Anca CIOFU*

Abstract: Many terms such as *syncretism*, *interference*, *intertwining arts*, *total show* have become increasingly popular lately in both drama and puppeteering. This is actually the result of the evolution of acting since mid-20th century. One may notice a certain revival of the classical acting when interpreters appealed to every acting skill they were aware of to send messages to the audience by stirring all their senses. Glimpses of such comprehensive manifestations are still present in the rituals of the primitive communities such as in the dancing of the shaman, in incantations, in mask or costume wearing and animation, in the use of magical objects and bizarre musical instruments. Along with the strong belief and total transfiguration of the community members the above leave a deep impression on the audience. Starting from these introductory lines it is obvious that in the so-called civilised society characteristics such as *multilaterality*, *artistical complexity*, *total actor* are a must for the future actor.

Key words: acting skills, total actor, puppetry, syncretism, interference

Many terms such as *syncretism*, *interference*, *intertwining arts*, *total show*, *total actor* have become increasingly popular lately in both drama and puppeteering. This is actually the result of the evolution of acting since mid-20th century. One may notice a certain revival of classical acting when interpreters appealed to every acting skill they were aware of to send messages to the audience by stirring all their senses. Glimpses of such comprehensive manifestations are still present in the rituals of the primitive communities such as in the dancing of the shaman, in incantations, in mask or costume wearing and animation, in the use of magical objects and bizarre musical instruments. Along with the strong belief and total transfiguration of the community members, the above leave a deep impression on the audience.

Starting from these introductory lines it is obvious that in the so-called civilised society characteristics such as *multilaterality*, *artistical complexity*, *total actor* are a must for the future actor. He is nowadays required not only to interpret, to speak words in a logical and expressive manner, to make proof of specific acting qualities he has acquired or was born with, but also to be a

* Lecturer Ph.D. at the Drama department, George Enescu University of Arts Iași

cultivated person, a good dancer, to have a good voice, to be a good mime, to be skilled in pantomime, to have a very expressive body that is so needed in the very visual present stagings. Almost a stage director himself, the actor is asked to be aware of all details, to act according to the context and the *style* of the entire performance, to be capable of wearing costumes or masks he may even be asked to animate, to prove very imaginative in using props.

We have now arrived to the “virtues” of puppetry and the means by which they can turn the interpreter into a total actor. A series of “visionary” stage directors and drama theorists such as Maurice Maeterlink, Gordon Craig, Alfred Jarry a.s.o. showed interest in puppetry since the late 19th century. Much as his colleagues, among whom there can also be counted Romanian Ion Sava, Gordon Craig, for instance, thought that the embodiment of a character by a person is restrained by certain limitations and he concluded by saying that “the mask is the only dependable object that can render the inner soul by its outer lines”¹³. From this perspective, puppetry involves *a total creative process* as it begins with the actual creation of puppets that, when well built, insure accurate rendering of characters. Not fully in favour of Craig’s theory myself, theory that acknowledged the replacement of actors with oversized marionettes, I must admit he succeeded in pointing out (one of) the basic means of puppetry.

The difference between drama and puppetry lies precisely in the latter’s means of expression through objects, masks, puppets or marionettes. The famous Russian puppeteer Sergey Obraztsov, trying to apply the Stanislavskian principles in puppetry, noticed that “If Stanislavski’s famous words *I find myself in a complicated position* apply to drama, they should be used in the 3rd person singular when it comes to puppetry *He finds himself in a complicated position*. [...] What changes in the actor’s mind if we use *him* instead of *I*? A lot of things. The actor becomes the director of that particular part. He sees his own character. He sees him with his own eyes. And he not only decides on the puppet’s movements but is also aware of the result of his actions”¹⁴. His permanent capacity of action, his distributed attention, his position as both director and actor make puppeteering an art which has that something that allows the interpreter to see beyond his part.

Obraztsov was blamed for his attempt to direct puppet shows based on drama norms and some of his stagings were considered too “imitative” and too “realistic”. Yet his performances have to be approached taking into account the social and political context of his times when Communism and

¹³Michaela Tonitza-Iordache, George Banu, *The Art of Drama*, 2nd edition with supplements and reviews, translated by Delia Voicu, București, Nemira Publishing House, 2004, p. 237.

¹⁴*My Profession*, translated by Mihail Graur and F. Ganea, Bucharest, Russian Book Press, 1952, p. 288.

Socialist Realism were flourishing. Starting with the building of his puppets and their too human facial characteristics, his realistic minute scenography, his intricate texts that seemed more appropriate for drama than for puppetry to the manipulator, it all resembled a miniature drama staging. Puppetry was for a long time regarded as a minor art, a “little” theatre and the puppeteer himself used to be considered inferior to the “big” drama actor from a social, professional and financial point of view.

Fortunately, in spite of leaving deep marks on puppetry for a long time, the said circumstances did not last for long, as in the 1960-‘70s specialists became aware that the beauty, poetry and mostly the *meaning* of this art was lying precisely in the human body-puppet connection. As mentioned above, in drama the character is the actor himself who embodies another person in a given situation and the audience is fully aware of his *physicality*. In puppetry, the character is the puppet and not the manipulator. The puppet is a *symbol* in itself that conveys certain concrete messages or metaphors such as that of a Brazilian woman represented by a coffee bean or a lover boy by a match if we consider only the object theatre. The material the puppets are made of is also of much importance. Yves Joly’s famous and long-debated *Paper Tragedy* was a best example in this sense as his cardboard characters were burnt or cut into pieces as required by their itinerary in the performance. No matter how hard the actor tries, he cannot give a general view on humanity as he is human himself. Unlike him, the puppet has a great capacity of *synthesizing*, it can turn from general to particular situations, can embody human categories and prototypes.

Very different views have lead specialists in drama and puppetry into finally agreeing on the fact that masks, puppets, marionettes, i.e. animated objects are more inclined than the living actor to transpose on stage extreme aesthetical categories such as sublime, grotesque, caricatural situations. The sacred theatre for instance usually relies on masks. In mediaeval mysteries, the Virgin Mary was embodied by an articulated puppet (hence the later denomination of string puppets or marionettes). In 17th-18th century Spain, while drama was prohibited on stage as considered immoral, puppet shows were allowed, being less “sinful”.

When interpreting a part, the actor uses his own gestures as well as those of the character he embodies. In a similar way, the puppeteer uses human behaviour at first, but he does not render nor imitate it, but *suggests* it. His puppet’s gestures are not realistic, but similar to that of a human being. Actually, it is considered that the puppeteer’s creativity lies precisely in his capacity of significantly expressing events through suggestive movements characteristic for a puppet and not for a human being. The manipulator has to lead his puppet into emotionally expressing human gestures in a stylised yet clear manner, alternating with so-called motionless moments.

Neville Tranter, director of the Stuffed Puppet Company, an Australian living in Holland since 1978, says that the hardest and most important thing for an actor is to expressively sit still on stage at times which should create a clear delineation from his moments of movement. He urges the actor to learn this from puppets.

The puppeteer is required to have a particular visual sense useful not only in creating his puppet, but also in adapting its movement to its design. As puppeteering is mostly a visual art, in which words are often used as a means of supplying a frame for gestures or for comical effects, the manipulator is also a creator of stage images.

Getting back to drama, another important aspect of the actor's creativity is his capacity of being artistically "natural". Some actors consider that most important is to "live" the character the way he/ she is with no supplementary artificial theatrical means. In this sense, the actor can again get his inspiration from the puppet's way of being suggestive and expressive.

The present topic on acting skills in puppetry is very complex and can lead to endless debates. However, it is obvious that this type of theatre is syncretic and the puppeteer is the ideal candidate for a total actor, considering also the fact that, when he is in plain sight, he is both actor and manipulator, while his combined means of expression through acting, manipulating, dancing, doing stunts a.s.o. give the former a most appropriate support.

Bibliography:

- Cîntec, Oltița, *Aesthetics of Impurity: Syncretism in Post-War Drama*, Introduction by Ludmila Patlanjoglu, Iasi, Princeps Press, 2005
- Dănăilă, Natalia, *The Magic of Performing (Masks, Puppets, Actors, String Puppets)*, Introduction by Ștefan Oprea, Iasi, Junimea Press, 2003
- Jurkowski, Henryk, *Métamorphoses – La marionnette au XX^e siècle*, Institut International de la Marionnette, Charleville-Mézières, 2000
- Obraztsov, S. V., *My Profession*, translated by Mihail Graur and F. Galea, Bucharest, Russian Book Press, 1952
- Pepino, Cristian, *Staging Puppet Shows*, Bucharest, U.N.A.T.C. Press, 2007
- Pepino, Cristian, *From Maeterlinck to Arghezi*, „Atelier”, No 1-2, Bucharest, U.N.A.T.C. Press, 2001
- Sava, Ion, *Theatricality of Drama*, reviews, notes, comments and introduction by Virgil Petrovici, Foreword by Liviu Ciulei, Bucharest, Eminescu Press, 1981
- Tonitza-Iordache Michaela, Banu George, *The Art of Drama*, 2nd edition with supplements and reviews, translated by Delia Voicu, Bucharest, Nemira Publishing House, 2004

Tadeusz Kantor – Art as an “Answer to Reality”

Alexandra-Ioana CANTEMIR•

Abstract: Kantor strives to push the actor to what he calls “ground zero”: the impossibility to create the illusion of a character due to the fact that the actor must react to real stimuli received from the space he plays in. Having forced the boundaries of conventional theatrical staging to its deconstruction, having reached the conclusion that life stands out as more valuable than representation, Kantor tries to reconcile these two forces and to return to the classical distinction between the stage area and the space destined to the spectators, who assume the position of reflexive viewers of the theatrical event. The artist’s last creative period, marked by the production of his “theatre of death and love” tetralogy, is also the most complex one. Merging the theories and concepts he had developed during his entire career (the object-actor, mental space, matter in movement, the deconstruction of space), using techniques that still render the discourse discontinuous, however without destroying it anymore (collage, self-reference, temporal leaps, repetitions), Kantor creates a type of theatre of images through which he can shape the physical bodies of the space of memory, turning memory and personal reflection upon the past into a “bio-object” that comes to life under the eyes of the public and of its creator.

Key words: Tadeusz Kantor, image, experiment, “bio-object”

January 1st, 1991, Théâtre Garonne, Toulouse. The public is announced that they shall watch the re-enactment of the last rehearsal for a show that has not had a first night. The stage holds objects and bodies that could be anything and nothing, waiting for a sign in order to become “MATTER” in “MOVEMENT”. A speech is held on the topic of illusion and reality and on being on the “fine line” between them. One of the actors looks at the chair in the corner of the stage, then another actor goes and touches it and delivers a line to The-one-who-would’ve-sat-on-the-chair. He then repeats the line to a man who watches from a frame – a Self-portrait of The-one-who-would’ve-sat-on-the-chair. A taped voice is heard delivering directions to the actors. Then music. The space is gradually filled with ceaselessly morphing presences – actors with objects attached to their bodies, acting scenes from old and new productions, delivering different lines while

• Doctoral Student, The Faculty of Theatre, George Enescu University of Arts, Iași

they constantly reshape the image of the space through their actions, leaping though time according to the rules of a game of memory carefully conducted by the director's taped voice. Towards the end, four men enter the stage carrying a tombstone. The Self-portrait, with his back facing the public, stands still in waiting. In a different time, in a different show, The-one-who-would've-sat-on-the-chair would stand up and give him his hand to exit the stage together.

The Ephemeral Theatre

In 1933, out of a great passion for painting, Tadeusz Kantor joins the Krakow Institute for Fine Arts. After his first three years at the Institute, drawn to the emerging avant-garde currents, he decides to go to Karol Frycz's studio (painter, stage designer and director), who puts him in connection to the anti-postimpressionist avant-garde, young artists who form "The Krakow Group", among whom Maria Jarema who would, later on, design sets for the productions of the experimental theatre Cricot 2.

Kantor holds a great interest in Bauhaus and Russian Constructivism, declaring that he has been "raised" among Symbolists, thus justifying "his dilemma: (...) how can one reconcile the mythical Symbolist realm of thought/body with the realm of the avant-garde metaphysical/geometrical abstractionism?"¹ This is the starting point of a series of questions on the rapports between reality and art and the coexistence of the abstract and objects, questions that will shape his research and experiments during all his creative periods.

In 1938, Kantor tries to come up with a first answer by staging Maurice Maeterlinck's *The Death of Tintagiles* with some of his friends (The Ephemeral Theatre). The set is made up of different geometrical shapes that suggest metaphysical abstractions. They make use of puppets, thinking of them as concrete instruments of knowledge.

The beginning of the war renders the painter-turning-into-a-director's plans impossible to develop. For a while, the art scene is banished. Kantor takes part in the meetings of an Arts student society who regularly discuss Symbolist playwrights, modern Polish literature and the '20's-'30's avant-gardes. Thus, the young artist catches the habit of creating sketches for multiple ways of staging the same text, a habit he shall keep throughout all of his artistic career – "Kantor would write 'partitions' ('partytura') while working on his productions. (...) different texts, notes, descriptions of terms

¹ Kobińska, Michał – *O călătorie în alte spații. Teatrul lui Tadeusz Kantor*, translated into Romanian by Cipriana Petre, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2010, p.13

and concepts come upon during staging the performance. Sometimes, Kantor would modify the 'partition' years after the performance had taken place."²

The Independent Theatre

In 1943, Kantor establishes The Independent Theatre, an underground venue open for experiments. He is the director of shows with scenes from Juliusz Słowacki's play *Balladyna* and Stanisław Wyspiański's *Return of Odysseus*. For the latter staging, he had sketched three set design options: a Symbolist one (boards and canvases with numbers on surrounding a shrine-like cube), a set consisting of real (but badly made) objects and one sketch of a set that was supposed to be as neutral and as empty as possible (except for a white Greek statue), thus allowing for the actors to be seen while in the middle of rehearsing their parts.

When he finally directed *Return of Odysseus*, in 1944, Kantor was undergoing a major shift of views on art and life that had been caused by the shock produced by the bringing out to the open the reality of concentration camps. Prior to Adorno's conclusion that poetry writing is no longer possible after Auschwitz, the director gives up on all of the three initial set design options, carrying the belief that his ideas were too pure compared to the sadism, the "bestiality" of harsh reality. The set he does design marks the beginning of working on several theories and concepts that become the research themes he shall ceaselessly return to ("the object-actor" – a concept he substitutes in 1980 with "bio-object" –, the space that moulds the actor, the object and the spectator, as well as the way they interact).

Kantor's *Odysseus* is a German soldier in the middle of a war-torn room where the actors bring useless objects that are just as destroyed by war, which they interact with. The object and the actor stand on the same anti-aesthetics, anti-conventional level. The "object-actor" is, in his conception, a real relation between an object and an actor outside both the convention of war and that of theatre. The object must not work as a prop and does not obey to the rules of "artistic objects" (which are set by either the convention of imitation or that of representing). Also, the set should not signify another place, but, on the contrary, the given space must govern the way events unfold, the way the characters that are visible to the public act and the behaviour of the latter, without the slightest effort of creating the illusion of another space (that of the text).

² Idem, p.17

The refusal of aesthetics from this period is justified by the director through the need of retrieving the “realness”³ of art, thus keeping a distance from the previous abstract forms and reconsidering art in terms of “movement” and “matter”.

Informal Theatre

Kantor’s theory on movement will partly take a shape due to the contact of the French avant-garde abstract painters (*l’Art informel*). In 1947, he receives a grant from the Ministry of Art and Culture for a six months stay in Paris. After returning to Krakow, he is appointed Professor at the State Institute for Fine Arts, a position he loses in 1950, during a campaign against the artists who hadn’t adapted to the requirements of Socialist Realism. His personal riot takes the form of refusing to put his paintings on exhibition (albeit his tremendous work that leads him to the discovery and theorising of new relations between space and shape, applicable to both the area of visual arts and that of theatre). He works as a set designer, establishing the concept of “mental space” that is generated by the tension between the autonomy of abstract movements and real spatial bodies (the object-actor who cannot go beyond the limitations of Realism because of his traditional gestural repertoire)⁴.

The common desire to experiment with the new concepts brought together Tadeusz Kantor, Maria Jarema and Kazimierz Mikulski as co-founders of **Cricot 2**, an avant-garde theatre that had the purpose to “create an autonomous venue for exploring inside the correlation between text, actors and the space they found themselves in, through the abandon of the concept of a complete and finite work of art”.⁵

From 1956 on, the moment he directs the first theatrical production of Cricot 2 – *The Cuttlefish*, after Stanisław Ignacy Witkiewicz, staged in a coffee-house – Kantor starts to be even more preoccupied with the idea of directing the performance based upon the relation between environment, object and actor and the way they interact independently of the dramatic text, that, in his vision, is coexistent with the other elements without subordinating them (as is the case with traditional theatre). Thus, Kantor goes as far as

³ He will give this term up once Socialist Realism is imposed as norm in post-war Communist Poland (v. „Nota traducătorului” in Kobialka, Michał – *O călătorie în alte spații. Teatrul lui Tadeusz Kantor*)

⁴ The connection (and differences, too) between Kantor’s theories and Edward Gordon Craig’s is underlined by specialized critics and also by Kantor’s own confessions – essays and manifestos (v. Kantor, Tadeusz – *Scieri despre teatru*, selection, preface and notes by Krzysztof Pleśniarowicz, translated into Romanian by Sabra Daici, Camil Petrescu Cultural Foundation, Bucharest, 2014)

⁵ Kobialka, Michał, op.cit., p.29

choosing concrete physical locations (galleries, warehouses etc.) that have nothing to do with the space of the action implied by the playwright.

Zero Theatre

During the turning of abstract art from the avant-garde to fashionable art form, Kantor stops using the term “Informal Theatre” and comes up with “Zero Theatre”. Without changing the research direction he had been engaged on in terms of views on the relation between the elements of theatrical act, he continues the process of freeing the performance from the supremacy of the play (which he thinks of as another ready-made object one must simply use), but putting a new emphasis, in doing so, on exploring acting possibilities in the context of the relation between representing emotions and the dramatic text.

Having a firm belief that the actors must solely present themselves, and not some characters from a play (the two forms coexisting though the mere reality of the presence of the text, but on parallel levels, as one is a matter of reality and the other belongs to illusion), the director emphasizes the methods of building a relation between the actor’s body and the physical space, also stressing the methods to deconstruct the relation between the physical presence of the performer and the acting of the emotions described in the play. Kantor strives to push the actor to what he calls “ground zero”: the impossibility to create the illusion of a character due to the fact that the actor must react to real stimuli received from the space he plays in.

One example of this is his staging of Wickiewicz’s *The Madman and the Nun* from 1963, for which Kantor designs a mechanism made of folding chairs the actors stood on. They were being pushed aside by the robotic movements of the mechanism. All the while, they continued to deliver their lines without being able to act as characters, their focus being on freeing themselves from the bizarre mechanism destroying the set.

The same year, Tadeusz Kantor organizes an exhibition (The Popular Exhibition/Anti-Exhibition), holding wrappers on display – one of the first assemblage performances in Poland. Thinking of the wrapper (any object that has been thrown out after emptying it of its content – envelopes, bottles etc. – or proving itself useless – an umbrella after the rain stops) as “an object of the lowest rank” (which “lacks glamour and its expression”, rocking on “the edge between eternity and trash”)⁶, as compared to the “reality of the lowest rank” of human life marks the transition to a new artistic period in Tadeusz Kantor’s work.

⁶ Id., p.43

Happening Theatre

The discovery of wrappers and that of the assemblage formula leads to a series of happenings, held between 1965 and 1969, after the artist has travelled to the United States, where he met Allan Kuprow (one of the pioneers of performance art on that side of the ocean and one of its first theoreticians). Adapting the idea of rendering reality through reality to his own ideas on theatre, Kantor creates eight happenings based upon eight scenes from the play *Country House* (Witkiewicz) and assemblages inspired by *The Water Hen* (written by the same Witkiewicz), trying to display matter (the body/the object) in constant change, without disrupting the process through neither expression, nor acting, nor representing etc.

For instance, the happening “Cricotage” (1965) consists of fourteen daily life activities that are stripped of their reason or the logic order they should follow. Having taken the practical function of action away, having ridden of its cause-effect relation, it becomes pure motion based on the routine gestures that “wrap” the body. Another case of “wrapping” is presented in “An Anatomy Lesson after Rembrandt” (1968) which showcases the act of getting dressed on a dissection table, in a setting that refers directly to Rembrandt’s famous painting.

Kantor’s experiments from this period put into question not only the type of relation between art and reality, but also the way we interpret reality itself. When objects and events are stuck with meanings they have been given once and for always, to what avail do they continue to exist outside the function or the meaning we give them? Isn’t it that finite, minute labelling is just another way of suppressing the force that animates the object/body, hence leading to the loss of its character of matter in movement, therefore that of a living object (at least, in the labeller’s representation system)?

The Impossible Theatre

Just as in the case of “Informal Theatre”, Tadeusz Kantor loses his interest in “Happening Theatre” as soon as the form of expression it has come up with finds its way from the underground to the mainstream, giving up its statute as art of reality and becoming... a reality of art. For the following years, the director continues the process of destroying theatrical composition in order to achieve an “impossible theatre”.

In 1969, during a new staging of his “partition” based on *Country House*, Kantor divides the actors into “wanderers” (people who accidentally arrive in the set and who randomly deliver lines from the text) and players (those who belong to the space). Without a binding action or a common reference frame for both parties involved, the dialogue loses all its logic and the actors their power to act the part of a character.

In 1973, with *Delicious forms and hairy monkeys* (after a play written by the same Witkiewicz), the director takes one step further and integrates the spectators in the space to a greater extent, giving them, too, the function of elements that add up to the random character of the theatrical event. The actors ask that the public (which is situated at a very little distance, everything happening inside a crowded theatre wardrobe) partakes in their exercises and acts with them. Some of the spectators are given costumes and are called among the actors whose bodies have some of the strangest, the most macabre objects attached on (they are now called and defined by the object they've been attached to – The-man-with-bike, The-man-with-two-heads etc. – and by no means are they to have the attributes of the character depicted by the playwright). Hence an impossibility to have a clear image of any character.

The Theatre of Memory. The Theatre of Death

Having forced the boundaries of conventional theatrical staging to its deconstruction, having reached the conclusion that life stands out as more valuable than representation, Kantor tries to reconcile these two forces and to return to the classical distinction between the stage area and the space destined to the spectators, who assume the position of reflexive viewers of the theatrical event.

The artist's last creative period, marked by the production of his "theatre of death and love" tetralogy, is also the most complex one. Merging the theories and concepts he had developed during his entire career (the object-actor, mental space, matter in movement, the deconstruction of space), using techniques that still render the discourse discontinuous, however without destroying it anymore (collage, self-reference, temporal leaps, repetitions), Kantor creates a type of theatre of images through which he can shape the physical bodies of the space of memory, turning memory and personal reflection upon the past into a "bio-object" that comes to life under the eyes of the public and of its creator. The director is part of the performance, his role having several functions, from the "conductor" (giving directions during the performance, rearranging the set) to the "viewer" of the staging of his own past and lived reality, turned into illusion through the distance of time and space from the real acts, evoked in order to become reality once again. "The space of memory" destroys the linear time coordinate of narrative theatre and turns memories into photographic juxtapositions of events/ramblings/fears/myths/beliefs belonging to a former "self" who is being watched by the Kantor belonging to the time of the performance from his chair installed in the corner of the stage.

In his first production from the tetralogy, *Dead Class* (1975), Kantor turns the stage into a "memory room" where he stocks "a mix of personal

childhood memories with images that suggest the lack of life and the replica of real life inherent to the act of performing”⁷. Macabre visual forms take shape inside what appears to be an inter-war classroom, at the desks of which remembered characters/school-aged children are played by old men with puppets strapped on their backs, standing still, just like in a group photo. Kantor conducts the emergence in the depths of past⁸, putting the strange presences into movement until a Cleaning-lady/Death (played by a man in drag) swipes them out of the stage.

In *Wielopole, Wielopole* (1980), the process of recovering the realness of memories is more intimate and Kantor’s part more developed. The performance begins with him arranging objects and casting the actors, whom he will have repeating several scenes, much to the creation of tragic-comical, grotesque effects (the quarrel of the actors playing the Uncles as to what was were in real life, the Rabbi’s repeated death, having him picked up and playing it all over again several times, the repetition of the parents’ wedding ceremony which, the second time, shall end with the Mother being raped by soldiers).

The following performances bring a change to the process of giving memory a physical presence., which leads to the redefining of the space as a “memory storage-room” (*Let the Artists Die*, 1985 – memories build up, wind simultaneously, unorganised), then as a “memory inn” (*I Shall Never Return*, 1988 – revisiting the concept of the “wanderer” character, the space becomes a transit area where wandering bio-objects meet). Biographic details intertwine with memories of performances from his career.

In *I Shall Never Return*, the 1944 Odysseus, the German soldier, wanders on the stage and sits at the table. Kantor comes near him, giving up his role as a watcher who occasionally “conducts” the performance of remembering. Kantor’s entrance into the space of art, of the illusion he shall, just this once, not destroy to give directions, makes reality intertwine with the performance for a moment, without rushing to escape this joint space of two (apparently) opposite realms. Through his “space of memory”, the director materializes the path to metaphysics. At the end of the performance, The Self-portrait, a bio-object made of a man and a frame, awaits for him so that they cross together the border of the unknown. “Kantor and his mannequin would leave the stage (...): the Self would embrace the Other, making a fusion

⁷Allain, Paul and Harvie, Jen – *Ghidul Routledge de teatru și performance*, translated into Romanian by Cristina Modreanu and Ilinca Tamara Todoruț, Nemira Publishing House, Bucharest, 2012, p.187

⁸ George Banu compares Kantor’s role in his performances from the tetralogy of death to that of the Japanese Waki, a character who summons the spirits of the dead (v. Banu, George – *Ultimul sfert de secol teatral: o panoramă subiectivă*, translated into Romanian by Delia Voicu, Paralela 45 Publishing House, Bucharest, 2003)

THEATRICAL COLLOQUIA

between conscious and unconscious, organic and inorganic, known and unknown, thought and not thought of, real and unreal.”⁹

December 8th, 1990. Krakow. Tadeusz Kantor no longer sits at the corner of the stage to conduct the rehearsal of *Today Is My Birthday*.

December 14th, 1990. Krakow. Four men cross the Rakowicki Cemetery, carrying The-one-who-would've-sat-on-the-chair on their shoulders.

References:

Allain, Paul and Harvie, Jen – *Ghidul Routledge de teatru și performance*, translated into Romanian by Cristina Modreanu and Ilinca Tamara Todoruț, Nemira Publishing House, Bucharest, 2012

Banu, George – *Repetițiile și teatrul reînnoit; secolul regiei*, translated into Romanian by Mirella Nedelcu-Patureau and Paul Drumaru, Nemira Publishing House, Bucharest, 2009

Banu, George – *Ultimul sfert de secol teatral: o panoramă subiectivă*, translated into Romanian by Delia Voicu, Paralela 45 Publishing House, Bucharest, 2003

Kantor, Tadeusz – *Scrieri despre teatru*, selection, preface and notes by Krzysztof Pleśniarowicz, translated into Romanian by Sabra Daici, Camil Petrescu Cultural Foundation, Bucharest, 2014

Kobialka, Michal – *O călătorie în alte spații. Teatrul lui Tadeusz Kantor*, translated into Romanian by Cipriana Petre, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2010

Mitter, Shomit and Shevstova, Maria, ed. – *Cincizeci de regizori-cheie ai secolului 20*, translated into Romanian by Anca Ioniță and Cristina Modreanu, UNITEXT Publishing House, Bucharest, 2010

Tonitza-Iordache, Michaela and Banu, George – *Arta teatrului*, translation of unpublished texts and authors' notes by Delia Voicu, Nemira Publishing House, Bucharest, 2004

Web sources:

<http://www.cricoteka.pl/en/>

<http://culture.pl/en/artist/tadeusz-kantor>

⁹ Kobialka, Michal, op.cit., p.111

THEATRICAL COLLOQUIA

THEATRICAL COLLOQUIA

Start.research@UAGE

THEATRICAL COLLOQUIA

Theoretical Approach to the Relation Fight - Play - Performance

Bogdan Mihail LUPEICĂ•

Abstract: The history of humankind is doubled by a possible history of fights; over time people entered into conflicts of different kinds and out of different reasons (food, honor, self-defense, etc). The study of playing, technical and interpretative aspects makes us accept the need to deal with these elements from both the perspective of theatre anthropology and psychology of creativity. Cross-disciplinary approaches are the only viable solution in theatre pedagogy.

Key words: fights, theatre, theatre anthropology.

The history of humankind is doubled by a possible history of fights; over time people entered into conflicts of different kinds and out of different reasons (food, honor, self-defense, etc). All the information about this area can be delivered to children/students as fairy tales, legends and adopted as games, jogging, jumps, climbing, duels, competitions that involve human body aimed to reach standards ensuring competitiveness, viability.

“To say that a fight is a game equals to using a saying as old as the words *fight* and *game*. The two words often seem to blend. Any fight having strict rules points to the restrictive order itself, the signs of very intensive and energetic games; the rules that limit the use of violence in a game. The limitations of the allowed actions in a game do not have to be bloodshed and the death blow. Medieval Tournament was and remained a single battle, therefore a game, but in its earliest forms it must have been on the whole and definitely a game till death, the same as that of young soldiers and Joab.”¹ The historian of the game that it can lead to violence but manages to remain non-violent, imitate the realism of battles without hurting its participants. Going over the boundaries may lead to “hurting” the game itself.

The game may be viewed as a bridge between the show and daily life; simple or complex, it represents a purely physiological reaction of the body to external stimuli or even a nervous discharge, a rest after an accumulation.

• Assistant Professor – Faculty of Theatre, UAGE Iași, national vice-champion in fencing

¹ Huizinga Johan, *Homo ludens*, translated by H.R. Radian, Humanitas Publishing House, Bucharest, 1998, p. 92

“Even in its simplest forms, and even for animals, a game is more than a purely physiological phenomenon. It exceeds the limitations of a purely biological or a physical activity. The game is a role full of meaning. There is something *entering the game* that goes beyond the preservation instinct, something that gives a meaning to an action. Each game means something. If this active principle giving essence to the game is called an intellect, it is too much, and if it is called an instinct, it says nothing. Anyway we look at it, together with this ‘intention’ of the game, a material element appears in its essence.”²

Research in psychology and human physiology seek to establish the nature and the meaning of the game as a biological finality. Actions of man through game may develop his main physical and mental abilities from early childhood, as a child will always try to self-improve and overrun other children. These aspects have been analyzed in the study *Homo Ludens* by Johan Huizinga. The existence of at least two participants involved in a game, free and agreed participation, the existence of rules, spatio-temporal limitation are the defining features of a game. As people get older and the intensity of games increases, the greater is their beauty, new rules, new partners, new limitations in space (space that can also be a show). The game also has a social role, being able to trigger some changes – to the better or the worse – in human’s mind or personality, but it can also develop the socializing skills of each participant.

Movement from game to show has gone through a variety of forms; we are interested in stage fight – a bivalent one, its movements occurred in the following way: the transformation of real fight (duels, wars) into a game through children’s imitation of the actions of adults, then rules of time and space were added, introduction of the rules of the game (limiting violence), adults adopted the techniques used by children and game’s transformation into a show.

The terms used to describe games could be found in aesthetics: tension (physical force, perseverance, cleverness), alternations between some activities of the game (movement from one weapon to another, from one mental state to another), alternations (movement from one role to another), contrast (the existence of roles at opposite poles), variations, tying and untying, fulfilling tasks imposed by rules, rhythm (dance, music), harmony. All these concepts give us a theoretical background by means of which we could prove the need to have stage fights training from the perspective of the relation fight-play-performance.

Games always develop some skills (spontaneity, attention, balance, muscle force) depending on the game’s specific features; that is why choosing games of this type used in children’s learning is made gradually: a few games

²Idem, pag. 39-40

are selected having “a topic” to reach a goal, a standard. The same method shall be used in using games in stage fight training. Games containing fight specific elements have well-established rules, being defined by key features: order, tension, movement, ceremony, enchantment; all transform presented as a performance. Now, “grown-ups” transform the game of children into games played only by adults, into performances that enchant the viewers through more strict, accurate and also more creative moves and rules. These may use a huge number of means of expression, among which are weapons of different forms and sizes, the ending being a happy or a dramatic one, followed by the injury of the partner or not, in the worst case, by their death, as in the case of famous duels or fights of gladiators. With all these risks, the performance must be impressive, grand in order to satisfy all categories of the public.

In fact, elements of performance could be identified in any fight, and this may be supported by a multitude of encountered forms, found in any age, this aspect may be followed throughout the history of civilization even in the early times and these forms were determined by the rules that lay at the foundation of any system: social class, values, specific rules of fighting and getting ready before it. The changes were generated by the recognized moral values and the attitude towards fighters, weapons and fights specific to each age.

To understand the internal mechanism of the structuring of the relationship between the play, ritual and the viewer, we will try to identify some temporal features; therefore, in any fight-performance there are three important moments:

- preparing and presentation (of participants and weapons);
- the act itself;
- debate, declaration and the celebration of the winner.

These moments also have some ritual features, unfolded according to well-established rules that will be presented below.

A) Rituals made before the beginning of the fight, game, performance

Preparing for the confrontation was a performance in itself that included both the elements of enemy intimidation and public's drawing towards “the good character”, especially the feminine public, these created a grand image of the entire act and had to follow. It was marked by dances and/or the presence of jesters that ridiculed and led the idea of fight to buffoonery, parade of fights as such, “stealing” an amulet from the neck of the beloved one or of a woman whose honor has been destroyed, dressing in costumes as for a fashion show. The fight became an opportunity to display the best and most shining equipment that was equal also to wealth. The public was greeted at the beginning and in the end as a sign of respect as a homage brought to all those

THEATRICAL COLLOQUIA

were kind to watch them with interest, irrespective of their social class. These actions appear in gladiator fights, tournaments, carousels.

B) Rituals during fights

Most times, the performance participants hit their weapons (if they did it for a long time), shields and armors were used to intimidate the enemy or the enemies, to impress the public or create a state of tension among the public. Intense sounds were used for each attack intensifying the conflict; each fighter had specific moves and sounds announcing his attacks/the final attack.

C) Rituals specific to final fights

After the defeat of one or more opponents, there was a dedication and they waited for the master's decision (for example, if the defeated one was going to be killed or not), depending on his reaction (sent by non-verbal signs, specific to the culture of the region), they waited for the public's acclamation; they greeted in sign of honor both the defeated one and the audience (in duels).

These manifestations have ritual roots displaying sacrality. The real fight may be accompanied by supporting a ritual or a performance but it involves a de-sacralization of the initial form and implicitly a development of a ceremony. All forms of performance that include fights also have some degree of violence that decreases in time through the application of rules. Therefore, the study of playing, technical and interpretative aspects makes us accept the need to deal with these elements from the perspective of theatre anthropology.

In our research, the reference point has been the book *The Dictionary of Theatre Anthropology*, in which Eugenia Baba brings to our attention the concept of "pre-expressivity". Through its analysis of the relationship between martial arts and personality in the East, that provides us with examples of body use in cultural-specific fights. "It has been recently discovered that the relationship between martial arts and personality lies in the fact that learning martial arts makes a student attain a different state of consciousness and, therefore, a different use of his body. The aim of this learning is to stay in the present in the moment of action. This type of state has a huge importance for the actor who wants to have the kind of energy that makes him seem alive in the eyes of viewers."³

The demonstration goes back in history and leads us to a conclusion that serves as an argument: "At their appearance, actors' exercises were military, but due to contingent historical factors, martial arts lost their military

³ Barba Eugenio, Savarese Nivola, *Arta secretă a actorului*, translated by Vlad Russo, Humanitas Publishing House, Bucharest, 2012, p. 207

THEATRICAL COLLOQUIA

role, their heritage transformed into a dance and the exercises became a foundation for the dancers-in-training”.⁴

Theoretical statements are accompanied by illustrations, making it possible to recognize the importance of teaching methods: theoretical presentation, practical exemplifying and use of visual aids. The presented assumptions could be enriched with discoveries from mass psychology and the psychology of violence and they will be developed in further studies.

Bibliography

Barba, Eugenio, Savarese, Nicola, *Arta secretă a actorului*, translated into Romanian by Vlad Russo, Humanitas Publishing House, Bucharest, 2012

Huizinga, Johan, *Homo ludens*, translated by Radian H. R., Humanitas Publishing House, Bucharest, 1998

Ionescu – Petrovici, Ruxandra, Slăvescu Paul, Stama Tiberiu, *Scrima de la A la Z*, Sport – Turism Publishing House, Bucharest, 1984

Web sources:

<http://frscrima.ro/istoria-scrimei/file-de-istorie> October 20th, 2014

<http://onesport.ro/component/content/article/38-firma/55-istoria-scrimei.html>, 2015

<http://marypop1971.blogspot.com/p/istoria-moderna.html>, 2014

⁴idem, pp. 207-208

THEATRICAL COLLOQUIA

The Ossuary of Memory. *Spaces-Time*¹

Dana MOISUC•

Abstract: Hans-Thies Lehmann says that one of the characteristics of postdramatic theatre is anchored in the production of environments. We need to emphasize an example Lehmann reveals in his work: the space Pina Bausch proposes as a support to the dancers, that impressive image of a fully flowered field which becomes a real partner of the dancing bodies. Thus, we reach the formula of construction of space in the performance *Dead Class*, directed by Tadeusz Kantor. We believe the performance approaches that singular and unrepeatable moment which is the elementary school, a biographic instant all of us have known, to which we relate, throughout our lives, a bundle of surprising memories.

Key words: Kantor, memory, space, postdramatic, childhood.

MOTTO:

“The past
exists in
memory.

D E A D !

Its inhabitants are

D E A D , too.

They are dead but at the same time
alive,

that is, they can
move, and they can even
talk. [...]

Pulled out of a three-dimensional,
surprisingly flat

¹Lehmann, Hans-Thies, *Teatrul postdramatic*, translation by Victor Scoradeț, Bucharest, 2009, p. 231-233

• Dana Moisuc, theatre and film actress, graduate of the Târgu Mureș Theatre University, has played more than 40 roles at the Târgu Mureș National Theatre, the Cluj Napoca National Theatre, Teatrul de Nord from Satu Mare, the Petroșani I.D.Sîrbu Theatre or the Turda Municipality Theatre. At present, she is acting at the Teatrul de Nord from Satu Mare and she is teaching dramatic art at the Octavian Stroia College of Choreography and Dramatic Art from Cluj-Napoca; she is working on a doctoral thesis that approaches the issues relating to dramatic text memorization and she is a fellow of the Romanian Academy in the project “The Romanian Culture and the European Cultural Models: Research, Synchronization, Permanence”.

practice of life,
they fall into the hole of –
allow to say this word –
E T E R N I T Y . ”

(Tadeusz Kantor, *Memory in A Journey through Other Spaces. Essays and Manifestos, 1944-1990*, edited and translated by Michal Kobińska, University of California Press, 1993, pp. 158-159)

Hans-Thies Lehmann says that one of the characteristics of postdramatic theatre is anchored in the production of environments. We find in this manner of space sublimation a direct approach of visual arts. This is not the first time when theatre borrows formulae toward which it tries to move by theatricalisation. We are giving here the example of the Surrealist movement in arts in the third and fourth decades of the last centuries. This literary movement, founded by André Breton, influences the development of arts in general. In fact, it seems the term Surrealism appeared for the first time in the title Guillaume Apollinaire gives his play *The Breasts of Tiresias*, performed in 1916: *drame surréaliste*.

Going back to the discussion of spaces, we need to emphasize an example² Lehmann reveals in his work: the space Pina Bausch proposes as a support to the dancers, that impressive image of a fully flowered field, which becomes a real partner of the dancing bodies; once dancers step on it, it becomes a trace of the lapse of time, a beautiful metaphor of the hourglass through which time, as shown by Lehmann, too, can be measured, clocked by a simple count of the crushed carnations.

We can use our own memory and approach here a personal experience. In 2005, during a trip to Sweden, when we were at the Malmö Theatre Academy, a school included in the University of Lund, we visited a “sound exhibition”. In one of the halls, from which any element that could have involved volume had been removed, a series of compositions could be heard; they were linked with a text written on one of the walls of the hall. The guest could sit in any place in the hall. He or she was free to take a chair and change his or her position at any time. The coordination of the text and the sound defined a *sound space* that compelled us, by the movement of the chairs, to operate as participants in a theatrical act.

Thus, we reach the formula of construction of space in *Dead Class*, directed by Tadeusz Kantor. Our impressions rely only on what we saw in recorded fragments and on the thoughts expressed by Michal Kobińska in the volume *A Journey through Other Spaces*.

²Ibid. for more examples.

During the performance, the audience is divided by the actors with the help of two ropes. As mentioned by Kobińska, who quotes Kantor, the two areas included the world of the dead and the world of the living. A rectangular area, with a low ceiling, in an arcade style, with two openings facing each other is assigned to the play. Four rows of school benches were in this space. Sitting there: twelve actors. They played the roles of the old people/children. A black silhouette was on a chair. Kantor was watching the spectators' arrival from one of the access points. We need to emphasize the director's presence because it is closely related to the revitalization of the static images that included the composition made from the actors' bodies and the desks. The image of the actors/old people/children sitting in their benches will become a slide-obsession of the one who will move it each time. We believe the play approaches that singular and unrepeatable moment which is elementary school, a biographic instant all of us have known, to which we relate, throughout our lives, a bundle of surprising memories. The space of Kantor's "classroom" "was a black void in front of which the spectators suddenly stopped. They were stopped by a thin, vexing rope that worked as a barrier."³ We may ask: why did Kantor choose as space of his event, his happening, a classroom with wooden benches? The director himself gives an answer:

"All human states and emotions – suffering, fear, love – were inscribed into school benches. School benches would impose order and control on a vibrant and lively human organism. They were like a placenta, by which something new and unexpected would be nourished; something that would venture outside a bench into the black empty space, only to return to it, the way one always returns back to the home-womb."⁴

We will say that Kantor did not see in the benches in which and through which the old people/pupils evolved a setting or props. Owing to the director's intervention, which, as we said, revitalized the static images made from actors, the benches were becoming a mechanism, as said by Kobińska herself. Through Kantor's intervention, the mechanism emphasized the stimulating function of the entire performance: old people were brought back to life and the revivification of past, which was nothing else than the director's memories, was running in front of the spectators as the present time. We add that an identification of Kantor's past with the spectators' would have thus been possible.

The previous quote is completed by Lehmann's words:

³Note pentru un scenariu de film, p. 11, in Michal Kobińska, *O călătorie în alte spații. Teatrul lui Tadeusz Kantor*, translated in Romanian by Cipriana Petre, Casa Cărții de Știință, Cluj-Napoca, 2010

⁴Ibid.

“Temporal spaces of the postdramatic theatre open a multi-layered time which is not only the time of the represented or of the representation, but also the time of the artists who make theatre, the time of their biography. Thus, the once homogeneous temporal space of dramatic theatre disintegrates in heterogeneous aspects. The task of the spectator’s eye is that, by seeing through them, by remembering and by contemplating, it moves here and there and it does not synthesize them forcibly.”⁵

In an exemplary manner, Kantor proves what Lehmann outlined in the lines above. Because the division of the performance in a series of scenes defined by their generating image: the starting image, of the funereal suits, the image of the “childhood tumors”⁶, of the old people carrying the effigies of the children who represent them; the history lessons, the nocturnal class, the phonetic lessons, the image of the cleaning woman/Death with Kantor are not different from the division Lehmann was mentioning; this division enables the spectator’s navigation through fragments and his or her choice of those that match his or her memory. The split (disintegration) marks another feature of postdramatic theatre: the unevenness of the composition. Perhaps the most important approach of postdramatic theatre occurs in Kantor’s class performance by the use of a text written by Witkiewicz⁷. The technique of the citation, this time a literary one, another characteristic of postdramatic theatre, crowns Kantor’s effort by the association of the Polish playwright’s fictional space with the Dead Class’s memory space. The two realities overlap and then split; the reality of the class pursues the reality of the play and the reverse.

Kantor’s class becomes an ossuary in which corpses are exhibited in plain sight. At the same time, everything that relates to the past of the old people/pupils become memory which is also concealed in the same ossuary.

“This paper is supported by the Sectorial Operational Programme Human Resources Development (SOP HRD), financed from the European Social Fund and by the Romanian Government under the contract number SOP HRD/159/1.5/S/136077”

⁵ Lehmann, Hans-Thies, *Teatrul postdramatic*, op.cit., p. 233.

⁶ *Umarla-klasa Objaśnienia* p. 1, in Michał Kobińska, op. cit., p. 72.

⁷ *Tumor Mózgowicz* written in 1920.

Essence and Expressivity - Body Limitations from Visuality to Movement Technique

Beatrice VOLBEA•

Abstract: The present topic is unquestionably not a random choice. It is the result of a genuine need to explore the drama formula based on the specific body language that does not arise from psychological analysis, but from the expressivity of the human body and an appropriate understanding of the language of stage movement. Both playing on stage and dancing require total control and usage of the body. In order to achieve this and to have the necessary impact on the audience, the actor and the dancer have to train constantly and to stay connected to their thinking and imagination, as the body is a composition ground full of mysteries, a stage in itself. No doubt, an artist can reach the essence by accident, if this is the way he has assumed; dancing, that has its specific characteristics as compared to other arts, can undoubtedly answer to many of the questions that arise from the issues that stage movement involves. I have approached the present topic of body usage as drama students are taught to treat their body as an instrument that can be perfected to answer the requirements and the standards of stage movement. I will refer to both the actor's and the dancer's movement technique as opposed to his genetic body expressivity in a given context. Starting from his inner self and the ephemeral illusion of total control that both influence and determine every movement in a specific area, the artist's point of view becomes challenging in relation to the perception of reality. His identity, the memory of his body and his very presence in a particular circumstance determine movement limitations that become both message and ground to body viscosity. The meaningless body in search of a new content brings together the two arts that are the result of reality intermingling with poetry and generates a genuine identity, the theatre-dance. I will focus more on the specific language of the theatre-dance as it relates to both physical and mental challenges. Beyond meaning and viscosity there is the training technique that is exhausting and highly repetitive at times. At present, drama and dance performances that result from a large series of artistic and aesthetic tendencies aim at designing a new perspective on the human body with all its political, social and emotional levels.

Key words: gesture, expressivity, theatre-dance, theatre biomechanics

• Actress, PhD. Candidate at the Drama Department of the George Enescu University of Arts, Iași

I have noticed lately that on stage the body has acquired a particular ego and all the other components of a performance are subordinated to it. In drama, the body functions on two levels, as it is an “energetic” principle that unifies, as a result of a precise structure and an energetical stimulator. It often reinvents the dramatic situation. The body on stage is the first manifestation of the human being in space and has to be freed of any language before creating another. The actor and the dancer have to appeal to the most elementary movements that are natural and simple before discovering other, more complex ones. In the present society, that is invaded by myriads of new technical means, drama strives to resist. In an artistic context, the body language has an incredible power through movements.

Acting has to take into account two aspects, verbal, as any drama performance is based on a dramatic text, and physical, the character’s movements on stage. At times, movement is more important than the text itself. As speech is considered a very important means of communication, so should the body be given its right place as a basic means of both communication and expression. The body has for long been considered a way of answering the problems of humanity. The actor physically incorporates them, making the perspective on the present society even more convincing, asking bold questions and taking bold actions.

I will now return to the title of the present study that I intended to be very personal and different from other studies in this field. If the essential can be reached by going beyond the external form and getting into the core of things, being expressive means presenting feelings and ideas in a plastic and clear way. Starting from the fact that both drama and dance are based on movements I assumed that their essence lies in the body, its expressivity being rendered through movement and dancing.

We all know that genuine reactions originate in the inner human body. So the essential outer body lives and has a soul when it has an inner body. When the outer body moves, the inner body dances and it takes a palpable and aesthetic form. I have mentioned the *inner* and the *outer* body, as the artist is in search of a way to exist that could bring the outer and the inner bodies together and the outer body would be the expression of the inner body. That is the *embodiment* process. The meaningless outer body is in search of a new content that can offer it significance. But what the outer body expresses (gestures and details) means the end of the embodiment process. Its expressive function lies in showing, through inner body language, the artist’s attitude toward what he says, sees, feels or listens to and leaves on the audience the impression of true/untrue feelings.

Training one’s body does not mean to get a perfect body or show specific stage movements; it helps the artist render genuine body movements

THEATRICAL COLLOQUIA

that do not alter the message he is supposed to convey based on an inner dramatic discourse that is made of valid gestures, attitudes and movements. Dancing is generally considered to be the result of body movement and is judged according to the audience's likes/dislikes. The question thus arises: "What does the body convey and what is its message in a given choreographical context?" A possible subjective answer to this question would be "Its integrated presence in the artistic discourse without intending to generate aesthetic pleasure or make it more concentrated to insure an appropriate conveyment of the message." The answer to this question can be formulated and applied as a recipe.

At the beginning of every creative process, we have certain blockages that are not only physical; most of them are the result of our attitude toward our own body. Every artist is special in his own way, his intellect is unique and despite being more emotional or rational by nature his feelings, soul and mind finally interact in a syncretic manner. The creative process relies on both inner involvement and technical discipline. When choosing the compositional elements of a performance, the director has to bear in mind not only his aesthetic and structural views, but also the nature of its most important element, the dancer, with his inner and outer body. The aesthetic and structural views are part of the dynamics of the artistic process, but they cannot generate rules; they are mere *tools* that help the creator organize and accomplish his creation. Whatever method we may use to find our own truth in movement, it should be based on the questions we address our bodies, as movement is a powerful tool of getting to know ourselves as part of a complex process of feeling and thinking. Changing our usual way of moving basically implies changing our standards of thinking and feeling.

How can we become more conscious of ourselves through movement? Every human being has his own way of moving and he can perform myriads of actions, but these can never be shown unless constant exploration and body awareness take place. We feel before we understand. The method teaches us that creativity, movement and feelings change our way of thinking and behaving. The various styles and methods of approaching stage movement have undergone major changes throughout the years, as they are basically related to communication and communication has today become more important than the methods themselves that change according to time and space requirements.

Body awareness is almost vital to approaching stage movement and results in a flexible system of body training and language based on elaborate physical actions. These are norms that apparently refrain the actor or the dancer, but they are nothing more than specific frames for the material organized according to duration, rhythm, segmentation, variation, continuity, identity, contrast applied to movement structures. The starting point of the

creation process is anticipated by a period of apparently unintentional training that coincides with the creator's inner feelings, life experience and cultural background. It is all about things, facts, events, images, feelings that we inevitably store in our memory and that stimulate and inspire us. I now refer to the artist's applied training as well as to his voluntary search for minute details, gathering information and data required by the need to render the message in a most appropriate way.

Theatre-dance and form-essence duality

According to theoretical studies, the history of drama has been periodically characterized by the tendency to unify all arts. The first court ballet, *Ballet Comique de la Reine* (1561), was an impressive manifestation in which poetry, music and dance were harmoniously brought together. Gaston Miller says that "dancing is a poem full of rhythm that unveils in vivid pictures the plastic beauty of perfect forms and body attitudes before our eyes." Serge Lifar (1905-1986) thought that "every dance movement is like a synthesis, harmony or music of the huge orchestra of the human body and the art of dancing that derives from this harmony lies not only in using every part of your body but in beautifully combining their actions." The Romanian poet Tudor Arghezi concluded that "there is no language more beautiful than the language of movements that swirl by themselves and travel on the wave of light at times bending, at times graceful, hiding, rebelling, oblique, tangent, winding and that are congruous with thousands of other indefinite movements."

The theatre-dance phenomenon can undoubtedly be included in the performing arts system, but it differs from it by the manner in which choosing a particular movement language sustains the idea of a theatre-dance performance or not. G. Lukács reads as follows in his *Aesthetics*:

"[...] the artist has to become involved in the creation process *à corps perdu* in order to transform his subjectivity. Where there is talent being successful is granted not only by the artist's capacity to get rid of all his subjectivity and to find and understand his generic level but also to be fully open to deeply feeling his own personality as the starting point in his relationship with the others, with history, with the given moment of the evolutionary process of humanity and its movement perspective as the deepest expression of world's reflection. Creating means giving shape to a particular material, investing it with meaning and significance that match the qualities of the matter; in a coreographic context the artist aims at controlling and guiding his movements by using specific temporal and spatial methods. There is an *a priori* temporal and spatial unchiselled movement level in dancing and

an *a priori* temporal and spatial composition level that have to be brought together in the creation process. The moving body may rebel against its creator as it has its own desires and regulations but it may nevertheless reveal the latter the key to its functioning in the artistic process, the half-hidden rule of its composition.” (Lukács, 1972, p. 575).

I have been living for some time with the feeling that there is too much gymnastics in modern dancing, that ballet dancers are more like athletes or executants than ballet dancers and perform on music that reminds you of *Cirque du Soleil*, or that they train in fitness halls, practise yoga or some sort of martial arts. This is what usually happens when you turn from ballet skirts and pas de deux to performances that are based on new expressive means and understanding of the choreographic text that the human body can write reinventing itself and getting deeply into its unknown potential.

In many cases it is hard to guess the expressive powers of a human body and only a good choreographer, who is more like a physician or an alchemist in this case, can plunge into the depths of the artist’s soul and extract what is hidden there. Avant-garde dancers and choreographers have come with new codes and symbols that annihilate the story, turning it into something abstract and less rational that stirs the audience’s intuition without necessarily using words or pantomime. Unlike them, Pina Bausch did not give up the story in her theatre-dance performances, following in the steps of her mentor, Kurt Jooss. She utilised the biographic material supplied by the dancers that she later essentialized, depersonalized, transformed offering it a universal, general dimension, yet preserving its unique personal inner character. The aesthetic aspect of a performance relied basically on both physical and mental hard training. The dancers did not simply move on stage, they made confessions and no doubt that was Pina Bausch’s most important contribution to modern dancing; her method was to make the dancers be choreographers themselves letting them improvise, discover their inner selves, reveal themselves. She thus managed to bring before the audience the expression of an exorcisation of the exceeding movement, of a too dense, often opaque materiality.

Certain excess movements may yet be the result of the artist’s intense inner and mental feelings. His entire dramatic universe is actually the extension of his dilemmatic attitude toward embodiment that builds up around his personal relationship with his body. On the other hand, depersonalization and the search for an “I” give rise to an inner struggle. Every single part of the body claims its existence. The plot may develop around a hidden body with no face or identity that later takes on different social or individual masks.

Balance and technique between movement and art

THEATRICAL COLLOQUIA

Physical training and exercises are challenges for actors and dancers alike and give them the opportunity to go beyond their body limits. Initially, they have to be hard to achieve so as to make the artist want to try them, discover them and trust his own body. The artist placed in a context where his unique body becomes an identity meant to convey messages is somehow forced to be very careful about certain movement elements and observe the so-called plastic exercises so as not to give the impression of chaos.

There are specific issues that dancing actors and acting dancers have to face, mostly in theatre-dance performances, that can be approached technically, but not necessarily resolved only in a technical way. If we take, for instance, the balance problems that are basically mind controlled, we realize at a certain point that we can acquire it mostly through practising. Thus, artists can be helped through a series of movement techniques based on contrasts among which Meyerhold's biomechanics that addresses both drama and dancing. His biomechanics dealt with the rules of stage movement and contained a series of exercises based on the usual behavioural norms of every individual. Movement thus created a universe of meanings that did not rely on memory or feelings, but rather on the dynamic impact of living forms. Non-movement brings a basic, yet often ignored element to our attention: the body. Non-movement is the essence of movement with great aesthetic impact and few gestures. It proves efficient when it hides the body from the audience's interrogations and reflexions.

Every movement in biomechanics, said Meyerhold, has to conscientiously reconstruct the implicit dynamism of reflex movements that does not statically preserve our balance but makes us lose it and gain it back by means of a series of changes. Balance is human being's capacity to stand and move without losing it.

There are three body techniques:

- daily techniques
 - virtuosity techniques
 - the actor's non-daily or pre-expressive techniques
- (Barba, 2003)

When movements become stronger, we may lose balance and a whole group of muscles become activated to prevent us from falling or hurting ourselves. Modern mime is based on this balance alteration that gives a stronger impact to stage movement; it equals the modern dance *off-balance*. When we stand still, we are actually not completely motionless, as a series of imperceptible movements keep our body on the ground. Even those movements that we simply intend to make are recorded by our muscles and we lose balance. Consequently, to achieve and preserve total balance we have

to master certain techniques and analyse movement biomechanics for an optimal rendering and best stage expressivity.

Physical training allows you to acquire a new behaviour, a different way of moving, acting and reacting, a specific easiness. Physical exercises are always spiritual exercises. They influence the artist's way of approaching and composing a dramatic action. The actor-dancer is different from other people in his capacity to convey ideas and feelings, although we are all driven by the same **motor-impulse**. According to art rules, movements can be divided into artistic and natural. In theatre-dance performances, we notice a powerful dramatic element. To make it more dramatic, the performance is at times interspersed with pantomime elements. To underline the plot, choreographers also turn to word usage. The dancing interpreters use their acting capacities, as dancing does not involve only making or repeating a series of movements, but also the artist's body and eye expressivity. In gestures, body postures, eyes and moments of silence we find the truth about human relationships. On stage movement allows the audience to become earnest onlookers that can grasp and understand the intended message.

Moving generally involves total or partial achievement. There is a tight link between movement intention and its practical muscular achievement. A very good example in this sense is given by the situation when one's willingness to make a movement following the choreographer's indications is confronted with an incapacity to do so out of objective reasons (tiredness, lack of concentration, absence of required physical qualities a.s.o.) Both dancer and actor must train their bodies and certain exhausting stage movement techniques have to be repeated until they become reflex. Gigi Căciuleanu's choreographic theatre, for instance, that is often considered theatre-dance, is a type of performance that cannot gather but very skilled and well-trained dancers. On the contrary, theatre-dance stagings use dramatic language and prove high-level performances in the end based on pantomime elements techniques.

But not only movement is accompanied by gesture, but also inner feelings are bodily transposed into movement expressions. According to expressivity principles, every inner movement has its equivalent body transposition. These movements are usually made involuntarily along with other spontaneous, natural movements that appear throughout the performance; others will be rationally assumed and later they turn into meaningful intentional gestures. They get more meaning by which the artist voluntarily and conscientiously relates to what he has intended to convey.

We have two types of movement: expressive-unintentional and symbolic-intentional. The way a body places itself into an environment in a given artistic context may fully indicate its physical and mental state and may even serve as a deliberate way of communication. Expressivity is usually

considered genetic, but no doubt it also includes acquired characteristics through routine, ability and even self-control. In its particular way, expressivity appears as a complex skill that is meant to express a situation, idea or mental state in an appropriate suggestive manner. In brief, every artist gives his movements a particular rhythm and key that can support his personalization and identification. There is yet one more dimension of being on stage when the dancer goes beyond movement and intended message and breathes that particular charisma by which he impresses and attracts his audience.

Dancing is basically made of a series of natural gestures that come from the inner self; it is a means of expressing ourselves that we use in a graceful and honest manner; it shows different feelings such as sadness, joy, adulation, submission, hope. When the body moves naturally or within a choreographic frame, it is as a result of an idea and it tends to place itself in a perfect geometrical arch, half-arch, ellipsis or broken line. New ways of expression have been discovered with the passage of time and the classic ballet codes have undergone specific changes. Ballet performances are today interspersed with numerous mime scenes, rhythmical movements and acrobatics freely rendering our daily feelings as living actually means pain, suffering, torment, as well as transformation, continuation and transfiguration. Erotism that was merely suggested at the beginning of dance performances has today become more visible, love scenes are based on passionate, yet graceful movements, outer bodies and inner bodies unite on stage.

Dancing is not supposed to give movements a symbol, a meaning out of artistic requirements, it has to use within an artistic structure mentally and physically unified reactions that are a basic characteristic of human behaviour. Dance language is yet more encoded than theatre language and it consequently fascinates theatre performers. The dancer that inserts words into his story expresses a brutal, visceral desire to express himself and his gestures have a much stronger impact on the audience than the well-organized, defined dramatic text. The theatre-dance structure proclaims events and issues of contemporary human being with his fears and hopes. It is a still insufficiently explored movement field considering the fact that dancing makes us think about the feeling behind every gesture, about the extremely complex process of artist-audience communication. The theatre-dance performance of today offers a deconstruction of reality by making the common more attractive. Such stagings are based on physical and mental singularities, on daily routine and usual gestures that point out to the beauty and singularity of certain aspects we are usually not aware of. The message they convey is to appreciate the world around, to be more aware of common things we ignore yet cannot live without, to free our feelings and raise our inner life to a higher level.

THEATRICAL COLLOQUIA

According to its definition, the essence is what makes both things and beings be natural and what they are. The body, in spite of its limitations, becomes essential through embodiment; expressivity is given by movement and the issues that derive from it. Theatre or dance performers have to be encouraged to explore their emotions through unconventional movements and concentrate on body/mind connection. The theatre-dance field is very complex, a mixture of not clearly defined innovative forces that can take a multitude of forms. My research in this field is a very complex and laborious process considering its topic, the body, an element that, no matter how closely it is looked at, never gives up its feelings, reflexes, cultural or educational thinking frames. I have thus formulated a personal, perfectible structure that can help every individual who is concerned with body expression, choreography or theatre-dance understand more easily the suggestive elements of a body movement or non-movement in a movement phrase that has narrative coherence.

A movement phrase means a single line, a solo equals a monologue, a duet is a two-person scene. Starting from the Romanian alphabet (except for a few letters), I dared make a slightly idealistic connection between letters and ideas, feelings, actions and mental processes that present reality in an abstract manner. In short, I thought of something that could be taken as a theoretical yet applicable guide to stage movement. It is not a practical notation system, but more like a solution for interpreting a specific situation in the choreographical structure of a theatre-dance performance.

A – *action*(acting) = attitude, assumption, absence;

B – *biomechanics* = barriers, blockage, ballet;

C – *corpus* = conscience, coordination, contact, connection;

D – *dance* = discourse, direction, distance, dynamics, duality;

E – *expressivity* = essence, energy, equilibrium, experiment, effort;

F – *form* = flexibility, fluidity, fragility, force;

G – *gesture* = grace, grotesque, gravity, gift;

H – *hermeneutics*;

I – intelligence, imagination, impulse, instinct, interior, intuition, interaction;

J – *joke* = jeté (ballet);

L – language, limits, lines, lucidity;

M – *movement* = method, memory, message, metaphysics, metamorphosis, manifestation;

N – *neuter* = non-movement, natural;

O – origin, organicity, oneiric;

P – presence, pantomime, pressure, passion, pirouette;

R – reaction, reflex, rhythm, representation, repetitiveness;

S – sense, space;

THEATRICAL COLLOQUIA

T – *theatre(text)* = tension, transmission;

U – unity, usage;

V – vibration, variation, volume, vector, visual.

What are X, Y, Z? That is a question I hope I will not be asked to answer soon as the task of exploring the inner self and the actor's expressivity is undoubtedly not an easy one. The actor's material body becomes a significant stage element and it is minutely presented with its inner and outer torments that offer a rich ground for exploration.

References:

Lukács, 1972: Georg Lukács, *Aesthetics*, vol. I, Meridiane Publishing House, Bucharest, 1972;

Barba, 2003: Eugenio Barba, *A Paper Canoe*, translation and introduction by Liliana Alexandrescu, UNITEXT Publishing House, Bucharest, 2003;

Grotowski, 2014: Jerzy Grotowski, *Ritual Theatre - Basic Works*, Nemira Publishing House, Bucharest, 2014.

THEATRICAL COLLOQUIA

THEATER BEYOND SCENE

THEATRICAL COLLOQUIA

Drama for Future Professionals: Shakespeare in (Business) Use

Ana-Magdalena PETRARU*

Abstract: This paper explores the dimensions pertaining to drama classes and theatre aiming at other professionals than actors, in general and the world of business and its students, in particular. Thus, we will overview the latest developments in the field, focusing on the business environment and the students of economics we have been working with for several years. Without any pretenses of exhausting the topic, we will tackle the international and national aspects of theatre and the implementation of its techniques in teaching. For this purpose, we will bring into play two excerpts from Shakespeare's plays, namely Mark Anthony's speech in *Julius Caesar* and King Henry's in *Henry V* or the persuasion speech and the motivational speech, respectively as recorded by literature (cf. Powell, 2010) for acquiring presentation and public speaking skills.

Keywords: organizational theatre, forum theatre, Shakespearean speeches, Business English, acquiring skills/ abilities.

Introduction

Employing drama to train professionals is not a novel resource for companies that make use of it for the benefit of their employees against the background of traditional methods such as lectures or role playing games that need reinventing. Drama, theatre with its fluidity, spontaneity and infinite character is a proper device meant to convey information, thus facilitating the approach of controversial issues at the workplace, diminishing the chance for litigation and shaping organizational cultures. The true added value of drama-based training is the help it gives individuals in the analysis of their behavior and its influence on corporate culture and business output. Moreover, companies also found out that 'drama-based training applications' provide a 'contextual training model' which includes simulations aimed at preparing employees for daily situations and improves the quality of human interaction and communication in a safe and controlled environment.¹

*Postdoc POSDRU/159/1.5/S/140863, Associate assistant of English at Alexandru Ioan Cuza University of Iasi, Romania.

¹ St. George, Schwager and Canavan, 1999.

Therefore, hundreds of corporations make use of drama classes to train their employees and managers since no other art with masters ranging from the Greek tragedy to Elizabethan and modern theatre could impress and inspire the public, not to mention the benefits of such courses in increasing the attention span and the personnel's creativity. The method is not new, it suffices to recall Socratic maieutics and Plato's gift to make children learn by means of improvising and dance or *commedia dell'arte*, yet the idea of drama classes for educational purposes was no sooner developed than the beginning of the 20th century. As a result, in 1920, in the United States of America, John Dewey² was the partisan of 'learning through making' and the use of drama-based training in educational techniques so as to help students work on their social skills. These types of courses were introduced by the psychologist Jacob L. Moreno, the founder of psychodrama who proved that behavioural changes in adults and groups of individuals occur through various dramatic means; in time, he extended his principles to the world of business training. His applications laid the basis for many activities in the management training of the 40s and 50s, and in the 1960s they came to reach the skills-based training in the context of feminist movements; it was also extended on other professionals (police officers, medical personnel, social workers) so as to develop their skills required to deal with domestic violence, sexual harassment and other social issues. No sooner than the 70s did these courses also come to cope with leadership, and were classified based on their impact degree, namely: low, moderate or high.³

In the field of organizational theatre, there have been major developments in the last 15-20 years, although further research needs conducting on its impact⁴. Drawing on the work of Augusto Boal, organisational theatre and forum theatre were discussed thoroughly in doctoral studies by scholars passionate about professional theatre that also had the chance to attend the leadership workshops of Richard Olivier, the son of the great Laurence Olivier since the former played Henry V for educational purposes in a business environment⁵.

An overview of drama courses for corporate purposes

Many companies teach drama courses, especially in the English speaking world; thus, Royal Central School of Speech and Drama at The University of London provides "presentation skills training, voice and communication training, and bespoke workshops in personal impact,

²*apud* George, Schwager and Canavan, 1999.

³*Ibidem*.

⁴*cf.* Arkin 2005, Caulkin 2000, Pickard 2000 Clark and Mangham 2004, Meisiek and Barry 2007, *apud* Rae 2011:12.

⁵ Rae, *idem*, p. 11.

leadership, public speaking, elocution and articulation, storytelling and influence and rapport”⁶. Some of the companies even label themselves as leaders in the field of drama courses for businesses and aim at those that want to “reach hundreds at a conference (...), energise a small team within a workshop setting”⁷ or empower their employees, all for the sake of inspiration and the will to stimulate positive action.⁸ React claims to be one of the first British companies that brought theatre from stage to the world of business training, hence the rich experience of over 20 years in the field. With a “team that understands the power of theatre and combines this with commercial insight and a positive approach”⁹, the company puts theory into practice and focuses on learning by doing. Drama techniques have their role in the courses designed to develop practical skills, complete development programmes, coaching, drama labs and bespoke projects¹⁰. NV Management, the company of professional actors Nicola Berry and Thomas Verrall provides actors for innovative training for its customers, films role play, organizes workshops to help, inform both the introverts and the extroverts, individually or in small or large groups by laughter and fun. These innovative trainings and bespoke courses aim at covering wide areas from exceptional services provided to clients to suicide prevention and diminution of crime rates; among the greatest achievements the company prides itself in providing for Her Majesty’s Prison Service 40 actors for 5 days a week to help recruiting officers, a successful method that led to the employment of 20 000 people.¹¹ Other companies such as Dramatic Training Solutions argue that they start by “taking the time to understand the culture and dynamics of a business and the people who work within it, then they uniquely shape the courses to deliver around the specific circumstances of their training brief”¹². These experiential programmes target ‘progressive’ and demanding companies that want to improve their employees’ attitude and behaviour, to develop their managerial and sales skills and make them more proactive for the company’s benefit. Forum theatre, by means of the company, helps clients that require scripted or improvised scenes set around one’s business. Therefore, delegates are brought into play to “watch or join in either on an individual or a team basis. Any inputs the delegates make have a direct influence upon the outcomes of the forum and it this ability to correct and balance contributions in a live activity that is so tremendously influential on the learning process. Delegates act as the director of the scenes

⁶<http://www.cssd.ac.uk/business-and-industry>

⁷<http://www.stepsdrama.com/>

⁸*Ibidem.*

⁹<http://www.react.co.uk/>

¹⁰*Ibidem.*

¹¹<http://www.nvmanagement.co.uk/>

¹²<http://www.dramatictrainingsolutions.co.uk/>

and can stop, rewind and re-focus the action. They can even change the tone of voice or an individual's characteristics in order to see how such a variation plays out."¹³ Dramatic Training Solutions also targets companies with in-house training teams which understand the power of another type of training by actors that bring into play their know-how and scripts for role-play or whatever the company requires. The conclusion that all these companies reach is that theatre and dramatic art in the learning and development process within a corporation do not aim at helping people become actors, but contribute to the development of employees at any level so as the latter acquire skills to help them in life and at the workplace. This is a must especially in the era of e-learning in which the human factor should not be ignored.¹⁴

Theatre as (non-formal) method of education

The virtues of theatre and its role in the learning process may be applied from kindergarten¹⁵, although drama training is employed at a later stage in education; at primary and secondary level, models (of a triangular type such as the semantic one 'patented' by Ogden and Richards in 1923, among others) were proposed to incorporate dramatic techniques in education by storytelling or presentations. In these cases, students are the participants and/or the audience and their teachers, drama-based trainers, warm people, good at listening, creative and perfectionists, child-like, firm, contemplative, able to learn by doing, unsure of their dramatic skills that wait for the opportune moment to come to surface.¹⁶ Its applications are very wide and include mathematics (geography, retention and attitude tests).¹⁷ Dramatic techniques are also useful in teaching disabled children who are more difficult to discipline because they are getting bored quickly and theatre or dramatic art helps them to improve their perception, explain and solve their problems using their given abilities.¹⁸

In Romania, forum theatre as non-formal method of education and instrument of social intervention was quite successful due to several associations or foundations whose purpose was to help poor people, gipsies and people living in remote rural areas¹⁹; projects including drama-based training were also designed to increase the level of civic competencies in high school pupils, to develop their team working skills, critical thinking and the

¹³*Ibidem*.

¹⁴http://www.jamberry.co.uk/training/training_through_drama.htm

¹⁵*Cf.* Toivanen, Komulainen and Ruismäki, 2011 or Masoum, Rostamy-Malkhalifeh and Kalantarnia, 2013.

¹⁶*Idem*, pp. 63-64, *passim*.

¹⁷*Cf.* Şengün and Iskenderoğlu, 2010.

¹⁸*Cf.* Erbayand Dogru, 2010: 4476.

¹⁹<http://www.fundatia.ro/proiectul-pilot-teatru-forum>

capacity for thorough analysis of the problems they deal with from various perspectives, the ability to find solutions and apply them in different contexts, to improvise on the stage and public speaking²⁰.

Shakespeare at the seminar of Business English

As mentioned above, Shakespeare's plays are extremely useful for other professionals than future actors, as well, in developing social, communication and public speaking skills in life and at the workplace. From our teaching experience with the business students at the English seminars, i.e. pre-experience or low-experience learners (as opposed to the experienced ones that are able to contribute their skills acquired at the workplace to the classroom) as defined by literature²¹, we could mention that, among the activities, we included oral expression exercises; thus, we employed drama-based techniques in the context of developing business English communication skills, in general and public (be)speaking by persuasion, in particular. As a result, after debates on the quote from the Swedish businessman, Jan Carlzon, the former manager of SAS (Scandinavian Airline System), "All business is show business"²², students were given two Shakespearean speeches in Modern English, the persuasion one by Mark Anthony in *Julius Caesar*, act 3, scene 2, as uttered in the film starring Marlon Brandon: "Friends, Romans, countrymen, listen to me./ I come to bury Caesar, not to praise him./ The evil that men do lives after them;/ The good is often buried with their bones./ So let it be with Caesar. The noble Brutus/ Has told you Caesar was ambitious./ If it was so, it was a serious fault;/ And seriously has Caesar answered it!/ Here, with permission of Brutus and the rest – / For Brutus is an honourable man./ So are they all, all honourable men –/ I come to speak at Caesar's funeral./ He was my friend, loyal and fair to me,/ But Brutus says he was ambitious;/ And Brutus is an honourable man./ He has brought many prisoners home to Rome,/ Whose ransoms increased the wealth of all./ Did this in Caesar seem ambitious?/ Whenever the poor have cried, Caesar has wept:/ Ambition should be made of stronger stuff./ Yet Brutus says he was ambitious;/ And Brutus is an honourable man./ You all saw on the Feast of Lupercal/ I three times offered him a royal crown,/ Which he three times refused: was this ambition?/ Yet, Brutus says he was ambitious,/ And, sure, he is an honourable man./ I do not contradict what Brutus said,/ But here I am to say what I do know./ You all did love him at once, not without reason./ What reason prevents you from mourning him?/ Have we turned into wild beasts/

²⁰<http://artfusion.ro/index.php/ro/proiecte/incheiate/536-coala-de-teatru-forum-genera-539-ia-2-0/>

²¹Cf. Ellis & Johnson, 1994 and Frendo, 2005.

²²Apud Powell, 2010: 32.

THEATRICAL COLLOQUIA

And men quite lost their minds? Bear with me./ My heart is in the coffin there with Caesar;/ And I must pause till it comes back to me.”²³ and King Henry’s motivational speech in *Henry V*, act 4, scene 3as played by Kenneth Branagh on screen: “If we are going to die, we are enough/ To cause our country loss; and if to live,/ The fewer men, the greater share of honour/ This day is called the Feast of Crispian./ He who survives this day, comes safely home,/ Will hold his head high when this day is named/ And stand up at the name of Crispian/ He that shall live today and see old age/ Will celebrate it yearly with his neighbours/ And say: Tomorrow is Saint Crispian./ Then he’ll roll up his sleeve and show his scars/ And say: ‘These wounds I got on Caspian’s Day’./ Old men forget; yes, all will be forgotten;/ But he’ll remember all too well/ What he achieved that day./ Then will our names:/ Harry the king, Bedford and Exeter,/ Warwick and Talbot, Salisbury and Gloucester,/ Be between cups of wine newly remembered./ This story will the good man teach his son;/ And Crispian will never go by,/ From this day to the ending of the world,/ But we shall be remembered for it./ We few, we fortunate few, we band of brothers;/ For he today he sheds his blood with me/ Will be my brother. However poor and humble,/ This day will make of him a gentleman./ And gentlemen in England, now in bed,/ Will curse the fact they were not here,/ And question whether they are really men,/ While anyone speaks who fought with us/ Upon Saint Crispian’s Day!”²⁴

The two speeches were included in an activity meant to help students make their ‘Shakespearean debut’, giving them the possibility to take turns as actor and director; thus, students were asked to practice the two speeches and make pauses where deemed necessary, stress verbs and nouns, usually used for emphasis, although sometimes the stress may also fall on pronouns and conjunctions for the increase of dramatic effect. Furthermore, they could also highlight in different colours parts of the text they really wanted to project, even shout, and parts they wanted to say quietly or perhaps whisper, try the speech a few times, the actor speaking, the director giving advice and feedback and perform them when they felt ready. We then continued with a listening exercise for the students to know how the speeches given in the well known films by the actors mentioned above actually sound like. Students admitted that their performances were far from Marlon Brandon’s as Mark Anthony in *Julius Caesar* or Kenneth Branagh’s as Henry V in the historical play, yet the exercise was extremely useful in building their confidence and developing their communication skills in English before a potentially critical public. Last but not least, to put into practice what they learned through Shakespeare, students were asked to prepare a 90-second presentation on a work or business

²³*Idem*, p. 33.

²⁴*Ibidem*.

topic that was important to them, whilst attempting at keeping some of their power and drama from their Shakespeare speech in their voice as they presented.²⁵

Conclusions

In our research we tried to overview theatre and dramatic art as adapted for corporate uses and the education of other professionals than future actors. Thus, we showed that, although there have been concerns in this sense ever since ancient times, specific courses were only provided at the beginning of the 20th century²⁶, the areas of research growing wider in the last 15-20 years due to the academic concerns reflected by doctoral theses in the field²⁷ and articles in reviews²⁸. In Romania, forum theatre was quite successful as non-formal method of education and instrument for social intervention by means of various associations and foundations, especially in the training of poor people, minorities and the development of civic skills in high school pupils. Our personal contribution to the researched theme consists in applying dramatic training to Business English classes by performing Shakespearean speeches to improve communication and bespeaking and public speaking skills; in fact, students admitted that the experience of this activity and their colleagues' and the teacher's constructive criticism helped them build their confidence and made them feel less nervous during presentations.

Bibliography

Ellis, Mark., Johnson, Christine, *Teaching Business English*, Oxford, Oxford University Press, 1994.

Erbay, Filiz, Doğru, S. Sunay Yildirim, "The effectiveness of creative drama education on the teaching of social communication skills in mainstreamed students", *Procedia Social and Behavioral Sciences*, no. 2, 2010, pp. 4475–4479.

Frendo, Evan, *How to Teach Business English*, Edinburgh, Pearson Education Limited, 2005.

George, Joyce St., Schwager, Sally, Canavan, Frank, "A guide to drama-based training", *Employment Relations Today*, Vol.25(4), 1998, pp.73-81.

Masoum, Elahe, Rostamy-Malkhalifeh, Mohsen, Kalantarnia, Zahra, "A Study on the Role of Drama in Learning Mathematics", *Mathematics*

²⁵ Adapted from Powell, *ibidem*.

²⁶ St. George, Schwager și Canavan, 1999.

²⁷ Cf. Rae, 2011.

²⁸ Cf. Şengün and Iskenderoğlu, 2010, Erbayşi Dogru, 2010 etc.

Education Trends and Research, 2013, pp. 1-7, available on: <http://www.ispacs.com/journals/metr/2013/metr-00016/article.pdf>

Powell, Mark, *In Company. Upper-Intermediate Student's Book*, Oxford, Macmillan Publishers Limited, 2010.

Rae, Janet, Elizabeth, *A Study of the Use of Organisational Theatre: The Case of Forum Theatre*. Doctoral thesis, Durham University, 2011. Available on: Durham E-Theses Online: <http://etheses.dur.ac.uk/3268/>

Şengün, Yasemin, Iskenderoğlu, Tuba, "A review of creative drama studies in math education: aim, datacollection, data analyses, sample and conclusions of studies", *Procedia Social and Behavioral Sciences*, no. 9, 2010, pp. 1214–1219, available on:

<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042810024146>

Toivanena, Tapio, Komulainen, Kauko, Ruismäki, Heikki "Drama education and improvisation as a resource of teacher student's creativity", *Procedia Social and Behavioral Sciences*, no. 12, 2011, pp. 60–69, available on:

<http://www.sciencedirect.com/science/article/pii/S1877042811001005>

Web sources:

<http://www.cssd.ac.uk/business-and-industry>

<http://www.stepsdrama.com/>

<http://www.react.co.uk/>

<http://www.nvmanagement.co.uk/>

<http://www.dramatictrainingsolutions.co.uk/>

http://www.jamerry.co.uk/training/training_through_drama.htm

<http://www.fundatia.ro/proiectul-pilot-teatru-forum>

<http://artfusion.ro/index.php/ro/proiecte/incheiate/536-coala-de-teatru-forum-genera-539-ia-2-0/>

Acknowledgements: "This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/140863, Project ID 140863 (2014), co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program Human Resources Development 2007 – 2013."

THEATRICAL COLLOQUIA

MEETING: INTERVIEWS

THEATRICAL COLLOQUIA

“I Am a Kind of Dreamer Having a Prophetic Dream to Share with the People” – Interview with Alexander Hauvater, Stage Director

Ioana PETCU*

Abstract: I met Alexander Hausvater in the morning, at the conference *Contrast and Contradiction in the Modern Theatre*, which occurred at the Faculty of Theatre (George Enescu University in Iași). I told him about my intention to take an interview, and he replied, looking alongside the semi-obscure corridor in front of Sala Studio (Studio Hall): “Yes. But don’t you ask me the same questions I have already heard.” A difficult mission, and somehow idealistic, to avoid falling into the web of common places. What do I do? In the afternoon, when we have seen each other again, he quickly drank his coffee, and I have paved the way for him.

Key words: beauty in theater, evanescence, Golem.



©Adrian Pîclișan

*Ioana Petcu is Lecturer Ph.D. at Drama Department, George Enescu University of Arts, Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

Ioana Petcu: Alright, but don't you offer me the same answers you already gave. (He smiles). So, early morning today you had been to a TV morning program, then you had the Conference from UAGE, then you were invited to another TV program, and now we are in an interview. You don't get exhausted. You don't get tired.

Alexander Hausvater: I think that tiredness is a phenomenon of lacking the accomplishments. I have the illusion that what I do is constructive, and this confutes a dimension of tiredness.

I.P.: Are there directors who feed themselves with energy from the actors or from the public? Who do you "vampirize"?

A.H.: The energy that I have comes from myself. Sometimes I am surprised, too, about the difference between the energetic levels when I compare a person of my age and a young one. When I was twenty years old, I was climbing walls. I had a terrible need to go, no matter how far. The energy also could come from the conscience that what we dream, what we have within is almost impossible to translate outwards, unless we use the means of an energy that has no logical, pragmatic connection with the given moment or place. I always wished to go from one moment to another, because life seemed to me an evolution of experienced moments, and some other unexperienced moments, which still challenge the need to go on further.

I.P.: I have a feeling that the artistic act for you equates to an ascension. In the conference today, you lectured about the actor who can fly, now you used the expression "to climb the walls". If I would have to bridge these terms, I would say that last evening there have just been awarded a series of Oscars, among them being the prize for the best film, *Birdman* (directed by Alejandro González Iñárritu). This film is also about flying, with its multiple connotations. But in what measure the fly, the afflatus you ask for from an actor is obtainable, is reality? Isn't the wing of art only a metaphor?

A.H.: As long as someone feels by his or her inner abilities that he or she does that impossible thing which he or she expresses, then the dream, the flight become realities. It is pragmatism of inner self, not a reality of the external. In every phenomenon of complementation between the external and internal, I prefer the internal side, which is probably the compass of our truth. The actor's capacity to fly comes from his courage to deeply believe he flies. In every flight, the gravity becomes important, because it can become a real peril. How this directing moment is shown, it's a secondary issue. You can attach wings

THEATRICAL COLLOQUIA

to the actor and some other things, but he does not really fly, unless he truly believes this fact. And in order for a man to believe he flies, he needs to believe, first of all, in his mortality. The fact that life is of an extraordinary fragility implies two attitudes: you can always walk crooked, by the fear of losing it, or you can become an explorer, an inquirer and get a risk for finding out something about life. Only when you expose yourself to risk, the phenomenon of flying may happen. If I believe in flight, then I would believe in the possibility of falling, as well. If, without any external expressing, I believe I am flying, then I cannot die in that moment. In the last scene of *Birdman*, the director's cleverness does not show us what is going on on the other side of the window. We see the girl raising her eyes and through this we are suggested a lot of ideas. She has seen and she believes her father transformed into the real Birdman.

I.P.: You test the actor's limits and, in a sort of sweet tyranny, if I would oxymoronically express it, you scan into the actor's most hidden cells. In this laboratory – as you define theatre –, the risk seems to me to be that the actors are subjects, in fact, they are the pets from the showcases subjected to the director's scrutiny?

A.H.: When the doctor creates the Frankenstein monster, when the rabbi creates the Golem, they look in the mirror. They create themselves. Likewise there are Dr. Jekyll and Mr. Hyde. The scientist does the syringing on himself, he becomes the object and the subject of the experiment. We cannot talk about test subjects. The director cannot tell the actor to do something, if he himself remains out of that thing. I always placed myself in the condition of characters or of situations and I have tried to reply, considering the actor's composition, personality, temper. On the other hand, the concept of puppet actor belongs to a period when art was defined in the shadow of industrial revolution, in the shade of politics, in the context of events that had shown the human being could perish very easily. Today we are in another zone. Currently, the actor is not a test subject, but a performer. Being a performer, he or she can assume the original thinking of the creator and also the process of transforming of test subject. In this experiment I am not interested in what the actor becomes, but in the transformation process.

I.P.: And the director is an observer in the room with cover slips on microscope?

A.H.: You cannot be an observer. If you do not experience some situations, you cannot understand. You can imagine, but it does not help when you have to tell how you will react in situations you have not effectively experienced.

THEATRICAL COLLOQUIA

You need to assume the role as it would be real at that moment. An actor has asked me once what a surgeon feels, how does he live. And I have sent him to some acquaintance in the domain. He went to the hospital, at a surgery operation, when the medic was told, in the middle of the surgery, that his mother had died. The surgeon smiled, and the smile remained on his face until the end of the surgery operation. When he cut off the last surgery string of suture, he fell on his knees, in tears. You can tell me you understand, but I can give you credit only if you have the courage to enter that situation. If you do not inquire an incident, an event, you cannot theatrically understand. We are in a world of contradictions, we fall in love to fall apart. Near the beginning, I live the fear of the end. From here starts the necessity of questions or investigations.

I.P.: There are writers proceeding like that. Frédéric Beigbeder, as far as I know, in order to write about the nightlife and drugs, firstly tried them to know how it is, to see how he reacts. And it is not a singular case.

A.H.: That's correct. But what we search for in theatre, it is not the relationship between two characters, but rather the causes that determine a man to transform. During a spectacle, it is necessary that the public's eyes apprehend the actor's changes. The actor's presence must represent the boy he was at the age of three, but also the old man that would be long time ahead. When you like a character it is because he or she is not framed in just a single moment and in a single age. When an actor does voices, it is a fail into a boring error. I want to see the transit, the journey within.

I.P.: Then the director is a researcher? I know your bias for anthropology, archeology. I know you like to dig into the forgotten soil, to bring the shining relics on the stage from far away.

A.H.: Not quite a researcher. Christopher Columbus was not just a researcher. He sailed with his ship, but was exposed to dangers. No, the director is more of a man endeavoring, exposing himself to peril. He is a man who discovers or not, but his endeavor is made regarding the human being. People have understood humanity by suffering (in jails, in prison camps). The suffering has been considered as a status of human condition. And this human condition is researched by the director. Not a test subject injected with some medication that produces, every two hours, a behavioural change.

I.P.: The Artaud medicine, the Stanislavski medicine, the Meyerhold medicine... Where do you place the public in this laboratory? Many times, you speak with such pathos about the way they have to respond somehow,

THEATRICAL COLLOQUIA

even with silence, to your spectacles. Do you wish for a living public? Does it really exist?

A.H.: It's sad when the public is called "public", a term inducing the idea of passivity. In my case, the public is always perceived as an eyewitness of an event or it is a continuity of that event. The Golem speaks to spectators calling them "Jews". Therefore, the auditorium becomes the community. As eyewitness, they must see the experience like jury board members and only then they may judge if it is good or not, if they like it or not. Only after he or she has got home, the spectator can comprehend how the characters or action are connected to certain things that he or she had lived.

I.P.: The public continues the story, you often say. The public, this eyewitness who catches the situation himself, can turn into a story teller himself.

A.H.: If something essential has happened to the public, they have to become story tellers. The public does not have to say "I have seen a spectacle", but "I have seen a situation", "I've met a man; I was together with that man in that space and time." The most important thing a public can do is when they get out of theatre. When they remember. The fight against theatre's impermanence is fought by the spectators who remember, as a matter of fact. The photos and video recordings, we know it well, do not save the scenic act as we would like.

I.P.: Eugenio D'Ors made this notice which I begin to believe in more and more, the observation that "the best critic is the memory". I would like us to go to another level of our story, so I ask what does beauty mean for you? We often talk about beauty, even in the conference *Contrast and Contradiction in Modern Theatre* you have spoken about beauty...

A.H.: The beauty in theatre is – simply – based on emotion. What I feel in theatre is fundamental. It is less important if it is tragedy, comedy, if the shade is expressionist or realist. The emotional connotation matters. We go to the theatre to feel. Usually, I feel alone. At the theatre, we feel together, we find that we feel congenerous with our left or right neighbor. We are touched by the beauty of human gesture, by the sacrifice of man, but mostly, by the beauty of love. Love is a necessity of theatre where a man and a woman meet, but do not unite, because this is not possible. Sometimes theatre is a long waiting for their meeting. The waiting is the beauty of human tension. We wait from the beginning – "Come on, Hamlet, do something, decide at once!" But he keeps us in this tension. If I love somebody, I will not touch him or her, because that touch would mean the beginning of the end. And the beauty would volatilize. I worked on a staging for the text *Romeo and Juliet*, where the two protagonists

THEATRICAL COLLOQUIA

were two old people. First time I've cried, when I saw their naked bodies. In fact I have been seeing spiritualized bodies. Emotion must be pushed on by any means: music, image, motion, thinking... But, the moment we do not feel, theatrical activity cannot exist. For example, the Golem says "All I want is to be caressed." Not the form the line is spoken is important, but what the actor feels and communicates. Thus, I find the beauty in emotion and I find the emotion has not a form, but, to exist, the receiver must sense it. If I would ask: "Do you love your father?" "Yes." "What is the shape of love?" You wouldn't know how to answer. But if the father dies, then love would have a shape, you would remember and make some of his gesture, you would remember the scent... Anything on the stage can have the feature of beauty.

I.P.: But the ugliness? Where does it appear in this equation?

A.H.: The ugliness is this man named Richard III, it is the crooked, the crippled. But it appears in another form than it is. Nevertheless the beauty starts here, because we find how this scoundrel, this human abomination, in fact, loves. There are not negative characters and there is not ugliness. If you play Iago and you don't find the good things in him, you are not able to play him. We are not a sole colour. We are a whole tone map. The beauty dwells in smells, in colours, in places you won't expect to find it.

I.P.: The beauty escapes and is beyond immediate perception.

A.H.: It begins where the functionalism ends. I can change the form by imagination, and imagination has an emotional nature. So, the question is: how do I involve the emotion behind every activity? You must realize the man gets to his capacity to appreciate the beauty in deplorable conditions. The more freedom he has, the less imagination he has. Van Gogh has a painting made in the asylum, in which, by a window grating, there may be seen the most beautiful garden. But if you look carefully – I had viewed it long time – you see that, in fact, what you see beyond the window is a painting on a wall. Emotion comes also from unknown, accidental, randomly, sometimes it comes from a simple gesture. I look sometimes how someone takes a cup of coffee in his or her hand, when the gesture has nobility, a refinement so great, that you don't want it ended. The beauty means no aesthetics in a limited sense.

I.P.: *Aisthetikos*, etymologically speaking, in old Greek means "perceived by senses."

A.H.: There is a scene from the De Sica film, *Ladri di biciclette* (*Bicycle Thieves*), when the sun appears over the street, but there is garbage all-over

THEATRICAL COLLOQUIA

that street. We were wrongly guided, when we were told to find the beauty in aesthetics. The real beauty is in the unexpected forms. John Millington Synge has a play named *The Well of Saints*. There are two beggars, man and woman, who love each other very much, but they are blind. They think they are the most beautiful people – for him, she is the most beautiful woman, for her, he is the most handsome man... One day, they hear a saint will come in their village, a healer, and they hope that he would give them back their sight. When they find him, the saint pours still water on them and, seeing each other for the first time, they are scared about their ugliness. They break up, yet the love is greater than their earthly perception and it calls them back together. Thus they meet again, they go to the saint and ask him to pour water again on their eyelids, to be blind as before.

I.P.: Romeo Castellucci has stated, in an interview, that beauty dwells in the mutilated, malformed bodies. Castellucci, the iconoclast, often uses such bodies.

A.H.: An artist has no messages, you know... messages are in the inbox, on mobile phone... An artist has to leave questions behind. Everything consists in suggestiveness. If you get a message, there's nothing interesting. But by suggestiveness it is captivating how the person next to you will react. The problem is how to create beauty in the discrepancy between text and its suggestiveness. Today we are overwhelmed by the advertising campaigns, by the models on the screen. I have met women regarded as beauty models and I confess I've never seen uglier women than those... If you look at Michelangelo's David, he is naked, that's true, but you cannot have any erotic thought on him, but a spiritual thought.

I.P.: Connected to this aspect, I know that spiritualization goes until the level of words and sounds, in your conception.

A.H.: The Hebrew language, in the beginning, was a language composed by onomatopoeia. It was fascinating. In theatre we have the engagement to bring back the sound and not to define the language in a single way. The sound itself must be detached by us from its semantic part, **in order to rediscover the joy of communication which can be achieved only through sounds, not by semantics.**

I.P.: You have seen again Romania in the 1990s, when you came back for four weeks to stage *Au pus cătușe florilor* (*They hand-cuffed the flowers*). You repeatedly said that you haven't understood too much about the Romania of those years, about the revolution of 1989.

THEATRICAL COLLOQUIA

A.H.: No, I haven't understood the forces that had been confronting then, as well as many negative issues that were happening. I have had a vehement reaction on the critics some people were making to each other. It was awful when you were at a table and you were told that at the next table there were agents of secret police, and when you went to that table, the people there told you the former are or were secret police agents, and so on. I realized then the only way this country could have been saved, would have been the instituting of some court of consciousness, as in Johannesburg, after Apartheid, where everyone should admit what he or she has done and what has not (*the decisive emphasis is on "not"*). I believe in the human being's necessity to confront the deeds he has done or, even worst, what he has not done.

I.P.: After twenty-five years from that moment, do you feel any change?

A.H.: The expectations were huge and so was the potential. I thought here is a public in need of experiment. I learned that what matters in some other place, may be completely ignored here. Theatre is a communication exercise, but the amount of people you address, perhaps, is less important. You do not have to communicate with twenty million, maybe it is enough to change the life of a single man. For example, I have noticed that many people of Jassy subscribed to acting studies after they have seen my spectacles. Some of them decided well, some others not so well. I would not say Romania hasn't changed. Theatre has not caused a political change, a big revolution or something major. As on stage we have to deal with actors-individualities, so is the auditorium, the spectators come from different backgrounds. It's difficult for them to change something together and even harder to stand and fight for themselves. Yet, I would say that people here, in this city, go to theatre, while abroad they do not. When the Americans go to New York, they see the Statue of Liberty and, at most, go to a show on Broadway, no matter what is played. On the other side, Romania could have been a pioneer of theatrical culture, but the legacy of the past did not help. I am talking especially about the great actor of the 1950s – 1960s, that actor standing in the middle of the stage and who was vocalizing, reciting, having an exaggerated gesticulation and got applause from a standing auditorium.

UAG
|asi|

Facultatea de
Teatru

A man with dark, wavy hair and glasses is looking down at a document on a table. He is wearing a dark shirt with horizontal stripes. The background shows a room with patterned wallpaper and a window with curtains.

Stagiunea: 2014 - 2015 Intrare: Liberă T: 0232 / 276 020 evenimente.artistice.ujage@gmail.com

PARTNER MEDIA



I.P.: And this is how our actors were flying.

I.P.: How do you see the relationship between generations? When you first came to us with *Teibele (Teibele and Her Demon)* it was a real event. You remained loyal afterwards to actors like Doina Deleanu, Emil Coseru. Petronela

THEATRICAL COLLOQUIA

A.H.: They were earthlings no more, but entered the spirits' zone. It was a generation able to dive into chasm, they didn't reject anything. It was a generation feeling the need to redefine the theatrical act. When I made Chekhov, *The Cherry Orchard*, the older actors were driving me mad – "Chekhov is not to be made like that." Step by step, they were convinced it can be made like that, too. I don't believe it would have been possible to make *Teibele* with the new generation, which is very different. Or maybe it would have been possible, but it would have had another meaning. In *Teibele* there was a rain and Doina passed over the stage and slid down. She fell. And instead of getting up, to pardon the moment, she rolled over in the rain. She was sublime. Nowadays generation was born from parents living in communism. The children did not make the lawsuit of their parents. They should have asked their parents how they lived as party members. When you talk about politics to the young people, they think you are speaking about something horrible. But how can you make theatre without politics? Theatre is a high platform which puts you on another level than the auditorium. It pushes me to judge, to problematically think. By definition, anything is political. Romeo and Juliet are the product of a society with leaders that have always brawled. This aspect was very well commented by Jan Kott in *Shakespeare, Our Contemporary*. Kott originates in communist Poland and he perfectly understood the consequence analysis. What remains intriguing is the fact that every generation is the result of a political, social, economical climate. Effectively, those who have chosen to be actors must struggle, they must wish to change the political regime. They have to perpetually ask themselves what would be best, what would be something else.

I.P.: Are there geographical differences between Romanian actors and those from America, from the rest of Europe, from Canada?

A.H.: Of course, because the actor is the result of a society, of a culture and, mostly, of a language. The little baby – it's a studied issue – breaths on the rhythm of language he will speak. This is natural: the Finnish actor breaths different than the Romanian or American actor. Organically, it is a different thing, not only on a psychological or educational level. I would move the question through another shade: specifically what have the actors in common? The endeavor of beauty, of sublime, of that moment which will also push the spectators to transcend... The rest is up to the work discipline. I have found the foreign actors more disciplined in their profession than the Romanian actors. Or spirituality of the place – in Orient, the actor incarnates the spirituality. In fact, theatricality is practiced in a different mode worldwide. Then there come other aspects: in Canada or England, where the actors have a lesser chance to work, they would sell their souls to have half the roles a

THEATRICAL COLLOQUIA

Romanian actor usually has. The Occidental actor has not lived and he will not live by theatre. He always practices other professions, too. I, for instance, have taught, I have worked on radio, I have written. I couldn't have been living only by theatre. When you are given a role abroad, it's a miracle and you really wish to play it very well.

I.P.: It has been told, about some directors, that they burn until the end. About others, it has been told that they are incommodious... About Alexander Hausvater it has been told that...?

A.H.: ...He is a tragic character, because what he dreams with his eyes wide open is eventually accomplished just in a percentage of 25%. He totally bounds on actors – even if De Niro would like to play, I would not replace the actor from Jassy, for example, which I am tied on. I look forward to that, through the spectacle, a person could discover, inside him or her, the good, beautiful things, which also constrains me –rather a depressive temper – to think like this. But mostly I consider myself a story creator and a man hooked on the need to find and tell a tale. **I am a kind of dreamer having a prophetic dream to share with the people.**

I.P.: These people are the public which goes on with the story, to enhance it. Here is the sense of the story, the way the director perceives it. Alexander Hausvater, we thank you for this thought.

Alexander Hasvater received the UNITER Award for his entire career in 2015.

THEATRICAL COLLOQUIA

“Theatre is not a package, theatre is like a need of man”. Interview with Radu Penciulescu

Gelu BADEA*

Abstract: The dialogue between Radu Penciulescu and Gelu Badea is an exchange of ideas focused around the triad theatre-directing-public. Starting from the concept of *via negativa*, the two “actors” of the interview show a feat of strenght, a beautiful intelectual game on the fundamental principles of the stage.

Key words: Radu Penciulescu, directing for the theatre, *via negrativa*.

Gelu Badea: Do you think you’ll manage to complete the play on time?

Radu Penciulescu: It’s difficult. You cannot press forward if there’s no work feeling. You’d say everybody here is working for the revenue service, not for the theatre.

G. B.: I wanted to ask if the “via negativa” principle or method appeared about the same time with Grotowski’s ideas or you borrowed it from him.

R. P.: I can’t remember. But we were circling the idea.

G. B.: Could you please expand on that?

R. P.: The idea is logical. No one knows how to teach a student to paint. You examine what he did and you say, “No, this is not right”. The positive way means the teacher knows a truth he disseminates. Or, with the positive method, a teacher may know how long the Nile is and say to the student, “The Niles is X kilometers long”. But in theatre, where the answer is sensitive rather than competent, everything is by way of denial. You’re teaching someone to drive and you say “this is the brake, this is one thing, this is another”, but what could you tell to someone in theatre? “Get on the stage and do it”. And when you do it, you can see what’s missing. If you don’t do it, you can’t see it.

* Gelu Badea is a stage director and theatre theorist. He attended several training sessions with Radu Penciulescu; he approached the latter’s actor’s training method in a doctoral thesis he defended in 2012. His book, *Prințul minor*, published in 2013, is a synopsis of his doctoral thesis. Until now, he has put on the stages of theatres from Cluj, Târgu Mureș, Satu Mare, Petroșani, Turda, Sfântu Gheorghe, Bacău, and Botoșani more than 60 performances; his theatre productions were performed during festivals in Germany, Turkey, Moldova, Hungary, Bulgaria and Italy. He is currently teaching the stage director’s art at the Faculty of Theatre and Television of the Cluj-Napoca Babeș-Bolyai University and he is the head of the stage direction team. His productions were awarded prizes for direction, acting or scenography. In the year 2000, he was nominated at the UNITER Awards Gala.

THEATRICAL COLLOQUIA

G. B.: I was asking because, between 1965 and 1968, Grotowski had published his material in Europe.

R. P.: He may have, but not here. I first read Grotowski when I left for Paris in 1974/1975. There was nothing here.

G. B.: He wasn't published in our country. He was published in Paris, in Sweden and in Serbia.

R. P.: He was a permanent guest in Sweden. Everyone there was working by his method. No nobody is. Paradoxically, Grotowski had built an acting institute and, after his death, his actors died, too, and none others were born. When I'm watching the plays they're staging these days and I'm thinking about Grotowski, I cannot not compare his theories with the means of contemporary plays. Maybe that's the woe of theatre, the actor's makeover to an accessory of the director and of the scenographer.

G. B.: When, in fact, he should be the main elements.

R. P.: The actor is the only one who generates the specificity of theatre. You're making a setting for an exhibition, the setting is incorporated in theatre, but it does not act on theatre. On the contrary, the actor is the only one.

G. B.: What about the play, the text?

R. P.: The play is literature. It does not act on theatre. The actor's presence alone makes a specific human activity be called theatre. The abundance of information is typical to our age. When Goldoni was writing plays, he was saying, "alas, ... in three months there's this or that carnival, I should write a play"; he would approach some guy who had a theatre hall and he would write a play; then some actors would come and he'd have them in his play and he would offer some indications; then the spectator would come and see it. Now, this entire process is extremely distorted. The director wants to stage *Othello* and he finds videos of all the *Othello* plays staged in the last 5 years, from Hong-Kong to New York. And he'll ask himself, "how do I make my play different from these?" So it's originality that counts, instead of communication. Most of the time, originality is theatre's final death. I mean, there is no theatre unless someone has an original idea. Theatre is not a package, theatre is like a need of man.

G. B.: I think that Liviu Ciulei, too, once said...

R. P.: Who?

G. B.: ...Liviu Ciulei, he said originality means lack of information.

R. P.: That's the heartbreak. You stage a play and then some more knowledgeable spectator says, "This one? You should have been in Belgrade, where it was raining through the ceiling."

G. B.: If you want to, it can be a criterion.

R. P.: You want it, you don't want it... you discard it. Even worse, it is said the works themselves are devaluated, I mean, they've been staged so many times, particularly older works, that they can no longer communicate anything

THEATRICAL COLLOQUIA

as such, all they can do is communicate through the package in which you put them. It's what the French call *lecture au second degré*.

Many, many years ago, I saw a staging of *King Lear* in which, when the girls quarreled with Lear, Goneril came and said, "j'aime pas ton train de vie", which is "I don't like your way of living" and when she was saying it, you could hear a train in all the speakers around the palace. 3000 people in the hall, 1500 were congratulating the director, "bravo, very smart", and the other half were booing him. That's what theatre is like with the devaluated works.

I cannot dictate what's right and what's not, because there isn't something right or which is not right; these are mere circumstances. I often hear them say, "We're staging a play of the past only if it can tell us something about our age". That's just absurd.

G. B.: Why absurd?

R. P.: Because we have contemporary works that speak about our age. We're staging a play of another time to get to know something about that time, and not to have time walk in our shoes. As an old Marxist, I know that art is a form of knowledge, and if Sophocles wrote a familiar and simple play for his contemporaries, we need, in order to understand it, a reading that gets us closer to the work and not farther away, we shouldn't say, "no, we don't need this anymore, we take it, we throw it away and keep something that looks like the Bucharest revolution or like Christmas or Easter."

G. B.: Can we say the theatre performance is separated from its purpose by the modernization attempt?

R. P.: The theatre, as performance, is weakened by the modernization effort. I think this effort to "update, to make contemporary" must come with the effort "to move toward the play". You see, when Brecht made an adaptation and staged *Antigone*, many years ago, he wrote a prologue, because his audience could not understand why the funeral was so important in *Antigone*, why Antigone would die only to bury her brother. You need to find the means that will make someone interested in this process/rite which disappeared throughout time, but which teaches us a lot about the time which disappeared.

G. B.: Could we draw a conclusion?

R. P.: Instead of coercing plays into something similar to our age, we should find in our age these elements that make the work of the past teach us something about the world it depicts rather than have a contemporaneous sound.

For example, I saw one play staged by Ciulei, perhaps when he did it in Romania it was the same, I cannot remember. I saw it in America. A very, very interesting *Hamlet*. The actor who played Hamlet was rather stubborn and did not follow Ciulei's demands, which is why there were some problems. But Liviu had found a very accurate illustration of this play. Obviously, he had removed it from the age, by costumes, only Hamlet actors were wearing

THEATRICAL COLLOQUIA

Elizabethan costumes, the other ones were some kind of Austro-Hungarian, perhaps Viennese uniforms,... something like Carol II, he sure loved uniforms. All the ambassadors were wearing insignias and medals; among all these there were three boys in jeans and clothes... they were Hamlet, Laertes and Horatio; you could see at once that the three of them were from another world, they were not the product of that world and they would die because of that world or they would destroy that world. You see, that taught us a lot about Hamlet, it did not force itself upon the play to give it a contemporaneous sound, it taught us about their time. The children in blazers, vests and jeans, who had entered that embellished world, were defining the substance of their relationship with the world in which they found themselves. You could see that they were the rebirth, that Hamlet came from Wittenberg, that they were the humanists, and not militaries and ambassadors. They were “unbranded”. We could have said, instead of “we’re seeing Hamlet”, “Mr. Ciulei put on stage *The Unbranded*”.

G. B.: Then what about modernization or modernity... you can often hear, “Have you seen that play... so modern?”

R. P.: I’m not aware.

G. B.: Could there be a modernity entailed by the actor’s interpretation, means?

R. P.: When you choose a play, it means it tells you something, you not “making it tell something”. Some texts, at a point in time, sound more current than at another point in time. I can only think of ordinary examples: Don Carlos’s monologue is utterly subversive in a Nazi society. “Be you the leader of these kings. One motion of your hand, can new create...” well, I forget, and, “grant us liberty of thought.” You see, that too is an issue. And we are often too naive, because restrictive and dictatorial societies will never say they are restrictive and dictatorial: on the contrary, they say: I’m the most liberal society, put this play on stage, because it’s about me.

G. B.: Is the actor’s art the art of interpretation?

R. P.: In some way, it is. I’ve recently read in a paper, “the actor is not the marionette of his part”. This, too, may be an answer, acting is the art of interpretation, but rather the art of validating a character who is a product of fantasy, by the actor’s means which are a product of nature. Fantasy needs nature and acting validates it. Therefore, the art of interpretation is... well, I don’t really know... Do you think he thought a good actor is an actor who lies best, I mean if he’s someone pretending to be someone else? If so, I can throw it away.

G. B.: I guess so, when he opposed the art of interpretation to the art of experience.

R. P.: Are you seeking out a truth tenable at all times? You won’t find it. There’s a theatrical school, which is the school of representation, but in fact,

THEATRICAL COLLOQUIA

the most important method created, which the theatre creator went all length to follow, is, in fact, Stanislavski's, who remains unrivalled in theory. He may have a rival in practice, but there's no one in theory. The art of representation you're describing is an art more or less rejected by contemporary theatre. You'll name Brecht, of course, but you see, at him, we can talk about Helene Weigel's psychological complexity when she was playing Mother Courage. She was separated in theory alone. In practice, her organic connection with her character was so deep that... when you read Brecht theories while you were watching her, you felt like saying "yes, but..." In fact, Brecht did not look down on the kind of theatre that did not meet his ideas, on the contrary. You see, we divided the text of "The Grand Inquisitor" in four parts not because they are in the text, there might as well be six of them, twelve of them, this splitting in four is a convention, I'm not even sure we'll stick to it, because for now the idea is just not doable as a whole. I may call it a Brechtian distancing effect; to warn the spectator there's an idea by one point and from then on another one. I mean he is warned not to surrender to his own sensitivity and he is reminded he's taking part in the play with his mind, not only with his feelings.

But this does not mean that the greatest magicians, who tell the finest lies, are the best. On the contrary, this is the most contemptible thing in theatre: that we pretend. Today I'm pretending I'm Hamlet, tomorrow Othello, no: I need to find the elements I can support in good conscience and not only because the text says so. A French actor I wanted to have in Ionesco's play, "Iona", who was rather Grotowskian and a bit skeptical as to the means of French theatre, told me, "sir, the French actor starts from here and ends here", and he pointed at the part of the body between the neck and the top of the head, which meant everything was related to how he spoke and how he gurgles, and then he went on, "French theatre will become an important theatre when actors will also be from here to here" and he showed the part of the body between the neck and the feet.

You cannot see that, in the sketch we are creating with *The Grand Inquisitor*, when the child kisses the Inquisitor's hand and the latter wakes up, he can still feel the trace of the kiss. Victor is playing that and he'd doing it very well, his hand "comes alive" and his thought changes, but it changes from there, it's not the thought that changes the hand, but the hand that changes the thought.

G. B.: Are there criteria of eligibility for the trainees who attend the workshops you're coordinating?

R. P.: I won't accept very young actors, actors who've just graduated.

G. B.: Why?

R. P.: First, because I assume they learnt in school everything I want to do; and even if they didn't learn it, the impetuosity of their youth prompts them to

THEATRICAL COLLOQUIA

want intensely to face the theatrical art and the audience; a justified desire in which, however, I have no interest. A workshop does not train the individual for a confrontation with the audience, it does not train for a result; it's training for a process; or the process can be sensed as a result only in very exceptional cases. I think it's better if the workshops gather actors aged between 30 and 40, who have already begun to also feel the crises of time and the gaps in their own training. I believe this is an important aspect. Like with the physician, when a physician chooses the patient, he thinks about the patient's diseases, not about how healthy he is.

G. B.: So by having them between 30 and 40 years old, we can also envisage an actor's crisis.

R. P.: Crises are also cyclical. It's not an age-related issue, but the actor is always training for another repertoire, another part, another way of dealing with the tasks. The actors who are perceived as such, throughout their whole life, are very rare. I remember I had an actor at Teatrul Mic, his name was Neamțu Otonel, a very good actor, but he "became good". All his life he had been a provincial, a correct actor; when he turned 75, when he was nearing 80, he became all of a sudden a great actor, because his talent was meeting his age. At the National Theatre we had an actress, Sonia Cluceru, a great actress, but no one gave a damn about her until she was over 40, then her talent was ripe and mated with her physical existence.

G. B.: Do you ever feel the need of expression in a specific field of dramaturgy by choosing specific themes you propose to those who attend the workshops?

R. P.: If we're talking about actors who lost their value by the too frequent use of clichés and who forged their personality, you can make them do what 5-year olds do, to regain their vitality and retrieve the pleasure of acting. The reverse also stands valid. Or themes that relate to culture or to dramaturgy or to the capability of revealing a truth. Everyone knows *Richard III* is an extremely cruel play and that Richard is rotten to the core, but in the play he interrupts a funeral and, in 5 pages of text, he conquers a woman who becomes his wife, although he had killed her father, her spouse, he is lame and crooked. Well, if you think that only a play on words, then everyone tells their text. But theatrical truth disappears. Some element should validate a relationship, no matter how odd it is. The fact that the love between Romeo and Juliet is validated by the nature of the text is one thing, but many other aspects are not validated by it and then you need to find validating elements.

G. B.: Do you think the actors' training should take place with directors?

R. P.: Hm... that depends...

G. B.: In other words, should directors receive this type of training?

R. P.: If the directors don't benefit from it, then from what do they benefit? I mean, what, read plays? The director has to have passion for life, not for books, I mean someone who makes other people try to find a revealing truth

THEATRICAL COLLOQUIA

in their existence, in a space. To understand a phenomenon, you always need to simplify it to the farthest limit. Brook says what a play is: there's an empty space, there's someone who crosses it and there's someone else who watches this. If you remove the space, that's not theatre, if you remove the one who crosses it, that's not theatre either; if you remove the spectator, that's not theatre.

G. B.: So these are the three requirements for the appearance of theatre.

R. P.: Then you can add text, music, anything you want to it, but the truth is simple. Modern painting starts with Malevich who painted a white square on a white background. He had reached the limit where painting was no longer painting. Well, if you reach such a limit, you can then begin to build. So, yes, it begins from Malevich. Or the empty space. If the one who crosses the stage also holds a stick, he becomes a traveler, if he holds a gun, he becomes the hunter. If he holds, I don't know, fire, he becomes the magician and so on and so forth.

Break.

R.P.: If you want to, you can say a man's race in a space is a dance. There's something here both helpful and detrimental to us, because European theatre has known, albeit for a limited time, a form of theatre more powerful than the dramaturgic form. During the *commedia dell'arte* age. While other cultures, like the Indian culture, the Japanese or the Chinese one, have types of performances which are not the offspring of literature, but they produce literature, we are facing the reverse situation. Occidental theatre does not have a model, "this is how *Othello* should be staged". Anyone, supposedly, can stage *Othello* in their own way. We can see after the performance who sticks and who doesn't. But the genesis of the work is literature. In the performance, literature becomes impulse. In fact, that's it: we are giving life impulses to words.

G.B.: What is a play?

R.P.: It is a series of words. There are 6 million words. When human breath or the specificity of a voice or of a motion are attached to these words, they become theatre. So what we are regularly calling the theatre library is the library of theatrical literature.

G.B.: Then when does theatre begin?

R.P.: Theatre begins when a sound develops body and voice.

G.B.: What is voice?

R.P.: It is another physical product. It is an air column that egresses modulated by the vocals folds. Without the air columns, you could have any number of vocal folds and you'd still not hear anything. If you take the board from the violin and leave only the strings and the bow, music disappears. The board does not make music, its resonance does.

THEATRICAL COLLOQUIA

G.B.: Do your training include standard exercises or are they obtained according to necessities, according to what happens?

R.P.: Of course there are no standard exercises. If you see a student who finds it difficult to make contact with the outer world and who has withdrawn in his own sensitivity, you need to find exercises that open him, that stimulate his sensitivity and turn it to the world. Other, who are open from the very beginning, will perhaps need to be censored, so that their openness should not be effortless. If it's effortless, it's worthless. Imagine a tennis match and imagine you remove the net. What's left? The tennis match is interesting precisely because I have to throw the ball over the net. If freedom begins when you remove the net – and we might call it censorship – the match goes down the drain. The truth is in conquering your freedom, not in freedom as such. Freedom as such is amorphous. What's interesting is the way you prove, you produce your freedom.

G.B.: That reminds me, you stated, as I remember, that you quit the management of Teatrul Mic because it had become institutionalized...

R.P.: No, dear, it wasn't that...

G.B.: And you also said that when theatre is institutionalized, that's when everything ends.

R.P.: It's true, but that's not why I left. We were living the historical time. It was 1968. In 1968, being the boss was a disgrace. To you, not to others. "Give up power" was the catchword back then. 1968 was a very important year of my life. What was important was "peace and love", and not calling the shots. Managers were freedom disturbers. I left in 1969, but I had announced my leaving in 1968. I stayed until 1969, until they found someone to replace me.

G.B.: I don't know, who followed?

R.P.: Cojar.

G.B.: Ion Cojar.

R.P.: He was a stage director there.

G.B.: When I look at the Teatrul Mic seasons, between 1964 and 1969, when you managed the Theatre, I note Cojar was present with several productions.

R.P.: He was the theatre's second director.

G.B.: Bu also noted Crin Teodorescu.

R.P.: Crin Teodorescu and Valeriu Moisesescu. They were the theatre's permanent collaborators. Crin Teodorescu was a great Romanian director. He had two great plays at the theatre, first *Jocul ielelor*, which I gave to him because I was a coward. I like the play so much that I said: I cannot stage a play I like so much because I'll become its slave, you stage it. He then put on stage one of Arthur Miller's plays, *The Price*, which I had seen in New York and absolutely loved it. I gave him a text and told him to work with it. And he would have made many shows if he hadn't died. Crin had a tough life; he was jailed because of his homosexuality. But he was a very refined, a very

THEATRICAL COLLOQUIA

generous man, the kind you rarely meet. I met him when I was a very young director. He called me in Galați to direct a play. He was some sort of first director there, the theatre was new and an entire Institute class was employed.
Short break.

R.P.: In theatre, if we knew when we disappear, we'd take measures. But we don't know it, we're saying tomorrow is another day, but there's no tomorrow if you die today.

G.B.: Ivan Helmer, too, had his debut at Teatrul Mic.

R.P.: He was a student.

G.B.: Andrei Șerban.

R.P.: Yes, Andrei too.

G.B.: I think Andrei Șerban staged *Iona*, with George Constantin, in 1969.

R.P.: Yes, that was the last play. I left on the day immediately following the premiere.

G.B.: And you left for the Institute?

R.P.: I was at the institute.

G.B.: I mean, you left and focused more on the Institute.

R.P.: I kept moving across the country: Piatra Neamț, Târgu Mureș, at the Comedy Theatre...

G.B.: You staged plays at the National Theatre...

R.P.: Yes. I put on stage *King Lear*.

G.B.: Now again about the Institute. There were two workshops on directing, one was Penciulescu and one was Esrig, and the 1st year, from what I know, was led by Mihai Dimiu. It was something very new, interesting and stimulating for the students. Now, this model is inapplicable.

R.P.: Why?

G.B.: The teaching of directing cannot be organized on modules because the didactic quotas are unattainable.

R.P.: I found it very productive. If second year students assist a project by fourth year students, their development is infinitely more encouraged than if they were only with the colleagues in the same year. I mean they weren't all separated. They influenced each other.

G.B.: It happened at the same time with second, third and fourth year students?

R.P.: Yes. But they also worked separately. They weren't together at all times. We did together the larger works. There were also special works. I remember Esrig had done, for one or several years, pathetic theatre.

G.B.: One of Esrig's themes was "the work with panels".

R.P.: It was him perhaps, I didn't do this.

G.B.: Yes, I'm talking about him. I'm paraphrasing what you wrote in a 1969 conference.

R.P.: I may have, I cannot remember.

THEATRICAL COLLOQUIA

G.B.: You know that, paradoxically, the directing school works on the same structure of the semester themes. I mean, we're teaching the extra-text, dramatization...

R.P.: This happened in the first year. You see, theatre has another fascinating and very risky characteristic: it does not have an objective material. It is subjective material. I'm playing Lopahin and I am Lopahin. If people say, "Lopahin was a nitwit", I will be personally offended because Lopahin has an imaginary existence. I am the nitwit when I'm playing him. I'm not saying I was the one who was a nitwit in Lopahin, which would be a normal explanation.

G.B.: Diligence or vanity?

R.P.: Theatre is the messiest art because it comes closest to life. Painting is more distant, and music is moving farther away. They become the product of an aesthetic structure. But theater is linked with it at the arms, at the behind, at the nose, at the hair, and so on and so forth. To abolish the identification between the work and the author, which is very dangerous, I did not deal with homework, I did public presentations, so-called exams, every 2 weeks. I would not allow more than 2 weeks for one topic. This meant a student did not do a homework in the first semester and another one in the second semester, but 22, and if ten of these 22 exercises were wrong, the student would not think he was untrained because there were 10 more that weren't wrong. This identification between my means and production increased the worth of objectivity in this relationship. This is the solution or one solution that will allow the production of a large number of works.

G.B.: Were two weeks enough? Did directing student have time to prepare the homework and to work with their acting colleagues?

R.P.: Of course. They did the amount they had to do. School is not supposed to do demonstration, like the Moscow Art Theatre. As a teacher, you need to read a series of impulses and to see a truth. For example: brighter students, like Manea, didn't even have to do this, he would tell you a sentence and you could understand the depth of his thoughts. He wouldn't even have to work with actors, he would say one thing and everything would be clear. Anyway, later, the students' productions would be more sophisticated; but they would take place at the same time, one would do some introductory exercises for the development of imagination or of theatrical language, and another one a production show: but they were in the same class. Other elements added, too. I also took them to the plays. There was a time when I had a season mainly in Târgu Mureș and there I took 3-4 students. Helmer was there, too, but he had graduated, he had staged *Uncle Vania*; Pepino, who is with the puppets, Dan Micu. All of us worked at the same time. There was also one of my assistant, Gina Ionescu, but I cannot remember if she completed the play; she was also

THEATRICAL COLLOQUIA

putting something on stage: the entire theatre was full of people from the Institute.

G.B.: You're saying that the theatre student's permanent contact with a theatre would be great.

R.P.: Some theatres are more open to this kind of collaborations, some others aren't. Piatra Neamț, Târgu Mureș theatres were. It also depended on who managed the theatre. Harag was a great personality of Romanian theatre; he could become in two weeks a first year student, if he really liked it. The Piatra Neamț theatre did not have directors. But Andrei Șerban, I, Dinu Cernescu, we put many plays on stage there. No mistake, very many of us worked there. They were open to such an activity, while, how do I say this, the Nottara Theatre was not. Or the Ploiești Theatre. Only those who stayed in Bucharest and came by train went there. There wasn't any other criterion with the exception of the fact it was close to Bucharest and you could commute.

G.B.: I was asking it because now there are acting teacher who hardly allow the directing student to work with their student – perhaps even not at all.

R.P.: This has always been an inconvenience; but everything depends on the institute's management. If this collaboration appears in the institute's regulations, he may or may not want to. The rule of the school was: the acting student cannot pass acting if he did not work with the directing student to see the reactions to outer impulses.

I once had a conversation with a professor at the London Royal Academy of Dramatic Art, which was a conventional school; he told me, "How could our students work with students at directing? Blind leading the blind?" I think this is a mistake: because this is how generation theatre is made, by leaving room for cooperation. There's a serious anomaly in Sweden who has some kind of mass-media institute which trains directors, scenographers, film directors, even electricians. But they work with theatre employees. It's not ok. Our theatre was alright because there was the generation truth. Mr. Vasile Popescu, a young actor, would meet with Mr. Popescu Vasile, a young director, and they would produce something no professor could offer. It resulted from a meeting of interests and tastes which would have tomorrow's theatre according to their aesthetics rather than to the teachers'.

Andrei Șerban was a third year student when Ciulei had him at Bulandra. He staged *Julius Caesar*. But there, too, you could see the beginning of generation theatre. He had Pittiș and Dan Nuțu, but I cannot remember in what roles.

G.B.: They were close...

R.P.: Close not as age, but in tastes, in dynamics. My dynamics is good with Rebengiuc. It's been from the beginning. This issue with the actors is rather difficult. I remember that I once staged, in Canada, "The Cherry Orchard" for

THEATRICAL COLLOQUIA

a great festival. Those who invited me hired an actress from New York. A good actress, probably, to act as madam, what's her name...

G.B.: Lyubov Andreyevna.

R.P.: Liuba. Yes. She had just been given the "Tony" Award, for about 6 months, that's why they hired her. She had acted on Broadway in a play often staged at that age, I don't know if that was the case in Romania, it was called "The elephant man", about an authentic case of elephantiasis in England.

G.B.:... there was also a film...

R.P.:... yes, the film. There was this 55-year old woman, but beautiful as if she were 20, because she had had some lifting and some makeup on. And after the "Tony" she went to act in Canada. But she didn't have any capacity to create something, and I'm talking here about an unconscious process, she was, "I need to protect my Tony". Anything you'd ask of her was followed by a question, "Wouldn't that be a threat to my Tony?" That's the drama of commercial theatre. In the end, I couldn't do anything with her. All her fans would say, "Excellent!" Well, all of them were wrong. But the real spectators would say, "The others are very good, unfortunately she is of no good!"

Short break.

G.B.: Do you think stage directors practice an art?

R.P.: No. Art? I cannot really say. I don't know. Maybe they practice it. Some do, others do not. A director must have the curiosity and capacity to receive life. Then there are issues of transmission. Do I know if it is art? It all depends on whom you're asking, you know. I forget if I read it personally or if I know from somewhere: once Kant once made a classification of arts. And before the art of music, for example, he placed the arts of cooking and of gardening. That's how he received life. It does not mean he was right, nor does it mean he was wrong. Ask an old retired lady who has some thirty square meters somewhere at the periphery of Bucharest which the most important things in her life is and she will say, "Tomatoes!" And this is it!

G.B.: Is the directing art the art of rehearsal?

R.P.: Perhaps. Directing is not a job that fits this or that description. Those who put on shows with cracking ceilings through which a helicopter appears, I don't know, in Las Vegas, and 25 naked women come out of the helicopter and then there's some guy with three tigers on the stage, they are also directors.

The director is a very vast category and it is very difficult to say, "these are real directors and these are not." In France they don't even have a term of director. In French, director means cropper. He is the one who works with the nobleman's crops. This is a director. Or, at the theatre, he is "regisseur de plateau", studio manager. A definition is very difficult.

Many people curse the directors, others defend them. But each of them thinks about a specific type of director, a specific category.

THEATRICAL COLLOQUIA

In some way, anyone is an organizer, a director. If someone is organizing a wedding, they are in fact directing it. One of my old aunts, my grandmother's sister, a smart woman, would say, "And you? What do they teach you at the directing school? How to tell actors where to enter and exit?" Because, for a mind exterior to theatre, who can see an actor has learnt the text and knows with whom he acts it, the director's presence is very abstract. What is he doing? Here merely embroiders them. He says, "You wear red and you wear green."

Well, we might say the director, at first, is an organizer of ceremonies. Now, it also depends on the type of ceremony. In the Middle Ages, the director was a monk, a priest. But not only then, nowadays also. That's the beauty of popular theatre. If three children are caroling and they're singing, "tralalala", this is liturgical drama. Two weeks later they're singing New Year's wishes ("Plugușorul"), which are ante-liturgical theatre, the most barbarous, most primate ceremony, which preceded Christianity, the ceremony of spring, when sexuality is in bloom, trees are in blossom, wheat is growing.

G.B.: Nevertheless, what would you say to a student who asks, "What is stage directing, Mr. Penciu?"

R.P.: I don't have a clue. It's the organization of an event.

Someone from the Institute once told me that, at the opening of an academic year, they were waiting for Ceausescu's speech at the Opera or at the Faculty of Law. Obviously, the Theatre Institute came with 150 students. They were organized beforehand: "This is the law, the mathematics, philosophy, theatre, music", everything was established. But why was it established? Because Ceausescu would come out on the balcony, but on the roof there were the directors, the organizers who had a piece of paper and on that piece of paper they saw the sector of this or that faculty. And one of them would say: "Hey, you from the Faculty of philosophy, poor rounds of applause!" And one from the crowds would say, "Ok, everybody applaud". And if you didn't applaud three times, you could even go to jail. Well, those are the directors, dear.

There are also grand moments of people's theatre which are accomplished, for example, there was a very good Soviet director who organized very large popular celebration with the takeover of the St. Petersburg Winter Palace, around 1920, 1922, 1923.

G.B.: The director is the one who organizes a form of festivity!

R.P.: Of course. Just as there is the opposite phenomenon, which reaches its most accomplished intemperance when you go to these small theatres, which three spectators, and then there's a woman who takes her clothes off, for example. This, too, is a ceremony, but a reverse one, it isn't embellished, it is stripped of ornaments.

THEATRICAL COLLOQUIA

Organization means a very large scale, as you could see, from the October revolution to the stripper who bares her behind. It is also a show.

G.B.: I read that, at the 1960 reorganization, when Beligan was appointed in the management of the Comedy Theatre, and then the National...

R.P.: There wasn't any reorganization. They made new theatres. The Film Actor Studio was split in two: Teatrul Mic and Teatrul Tineretului. And the name went on to another theatrical institution, because that theatre was called the Army Theatre and the army didn't want it any more. And it needed a name.

At the theatre where Beligan took over the management, where now there still is the Comedy Theatre, there was Teatrul Tineretului, which was disbanded at the same time with the former "Nottara Film Actor Studio". Actors were divided in three groups: theatre for children and young people, coordinated by Lucian, a part managed by Beligan, the Comedy Theatre, and Teatrul Mic. So they made three theatres out of two.

G.B.: You're saying that a programme depends on a team.

R.P.: Yes! No team, no programme. I mean there's no theatre unless there are people with the same means or with the same purpose. Can't you see, why is it difficult to work here? Because everyone wants to go in different directions. A team must include the best members in the most diverse positions. And the team must share a principle or a technique or at least an agreement.

G.B.: Did Teatrul Mic have a team?

R.P.: I wouldn't have begun otherwise. There was a group of very young actors who claimed very little. I asked a position for Jano Marinescu, and he came from Oradea, and I asked part time positions occupied by Rebengiuc, George Constantin and Cotescu.

G.B.: Rebengiuc and Cotescu were at the Bulandra.

R.P.: Yes. George was at the Nottara. Part time for them. We had our feminine company, we didn't need reinforcements, with Olga, with Tatiana Ienkel and so on and so forth. Of course this was a team, a very close team.

G.B.: Let's talk a bit about *Richard II*.

R.P.: I forget.

G.B.: You certainly remember. *Richard II* was a national premiere, I mean it hadn't been staged until then.

R.P.: No, because it's a complicated play. You see, it includes a medieval rite, if you cannot follow it, the play is worthless. I wouldn't have staged it, I don't even remember if I had read it. But I found at the theatre some twenty setting sketches by Tony Gheorghiu for this play. I don't know which director had asked him to do them. Perhaps nobody had, and I don't know it because he was dead. Because these were pencil sketches, I took a scenographer from the institute, Traian Nițescu, who made a module based on them, some sort of mobile platform, then Dan Nemțeanu made some costumes, and this was a tribute to Tony: if he had shown interest in this play, perhaps it concealed some

THEATRICAL COLLOQUIA

value we might have missed. Let's do it, because once you do it, you understand better what you did. And this is how this play was done. Nobody put it on stage because there are more spectacular and better known plays in Shakespearian dramaturgy. These historical plays are always complicated. If you don't know English history, it's rather difficult to have them on stage. This is why we put it.

G.B.: By looking at the play leaflet I found an ancestry chart at the beginning of the leaflet.

R.P.: I think it's very important for a comprehension of English history. Because, as Kott says, in his book about Shakespeare, there's an entire series of Richards and Henrys. Kott says, as I remember, I think I read him forty years ago, I haven't read him afterwards, but he says it, at some point it's no longer important, there's another Richard on stage and you don't even know why.

G.B.: There's also a special chapter "The Kings".

R.P.: Yes, yes. I thought it was important to know what you're looking at. For this reason there's an ancestry chart at the beginning of the leaflet: we can see who fights whom and for whom.

The entire history of the kings of England is a history of unending usurping. The last legal king, the last divine king, guaranteed by God, was Richard II. He is a king with kingly ancestors. After Richard II, all of them are usurpers. I mean, Henry, who was a Bolingbroke, who takes the power from Richard, does not have kingly origins. Henry IV's son is Henry V; Henry V is a great English patriot, but he is not a legitimate king, because his father was a usurper, and so on and so forth. These, too, are elements of English history you need to know to some extent. Not too much, only to some extent.

Then you need to know about the time worn enmity between the French and the English. This was a reason of war starting from 1300, going through Joan of Arc, Welington, Austerlitz, and so on and so forth. Then whole conflict moved to Europe and it was no longer isolated after the unification of the German states.

G.B.: Again, in the leaflet, you send to how the classics are put on stage. My question is: why did you feel this need? Was there room for such a discussion in that period?

R.P.: How am I supposed to know? I don't know. I didn't even know I had a leaflet.

G.B.: You had a leaflet; in the file of the play there are also cut parts, you wrote on them, on how you organized the leaflet. And written: this is with black, this is with...

R.P.: Well, you should appreciate that! I cannot remember anything.

THEATRICAL COLLOQUIA

G.B.: In the opening of that material, as I've said these days, you wrote that you "challenge anyone who believes they have found a method of staging a classic".

R.P.: I was young and I was brash. Now I'm still brash, but I am no longer young.

G.B.: I read an article you wrote and in which you defended Valeriu Moisesescu's staging with Caragiale's *Five Sketches* and Ionesco's *Cantatrice chauve*.

R.P.: That was murder, a cultural murder. Because you see, you can read Ionesco through Caragiale's perspective, and I also remember he, too, made a comment, in a coffee shop, to a friend, "You see, this place is waiting for old Iancu". He comes from this source, from this matrix. Or, we weren't putting on stage Ionesco because he was on the leadership's black list. When we decided to stage *La Cantatrice chauve*, we wanted to operate a cultural influence and took some formidable sketches, Moisesescu took some formidable sketches from Caragiale. The sketches were the first part of the play, then followed the absurd: from Caragiale's absurd to Ionesco's absurd. We were criticized by many. We also had opposed reactions. Once, after the play, the doorkeeper gave me an envelope. It was from academic Radu Rosetti who had left his business card; overleaf he had wrote, for me and for Valeriu, "For solidarity". That was all he wrote. That was it. He felt he had to support that project. I didn't even know him.

A very good play. But it was one of Ionesco's difficult plays. When at "Comedie" Beligan staged *Rhinoceros*, it was easier, they defended it: "This is a play against fascism". But thence came the absurd of naked theatre. Theatre without a theme. Without a message. Or, what could be more malignant in theatre, in the world, than to say it had no message. Then the message was the link with Caragiale.

But you're talking about long-forgotten times.

G.B.: Let's go back to the workshops you headed in Romania. Let's go back and talk about what happened there. I attended three of them.

R.P.: My life has always been divided between theatre and pedagogy, and I've always had a preference for pedagogy. What else could I say...

G.B.: Why did you like teaching more?

R.P.: (*Silence*) A thing that goes beyond the mere result takes place in the teaching process. Something happens... A teacher who tries to enlighten a student is also enlightened by the shadow the students projects onto him. I cannot explain it in other words.

G.P.: And this makes him go on?

R.P.: What do I know? Life is penance, you have to wake up each and every morning and do the same things you did yesterday. Then you're trying to do something which is not so tedious.

THEATRICAL COLLOQUIA

G.B.: Were you influenced or how were you influenced by Radu Stanca's manifesto for the retheatricalization of theatre?

R.P.: I haven't even read it. So I cannot answer that question. I didn't even know he wrote a manifesto of retheatricalization.

G.B.: I had that feeling, too.

R.P.: I never read it. Moreover, I didn't even know there was one.

G.B.: Is the Oradea age too distant?

R.P.: 50 years ago?

G.B.: You worked on quite a number of plays there. You stayed there about...

R.P.: Two years.

G.P.: Two years, but I think you did four plays per year, didn't you?

R.P.: Yes, approximately.

G.B.: You worked the largest number of plays which you put on the stage of only one theatre, at Oradea.

R.P.: Perhaps. I cannot remember. I also left for Craiova and then returned. I left after one year, I went to Craiova, Vlad Mugur was pressing me. My mother would phone me, "What are you doing, go to Craiova, Vlad phoned me yesterday and told me that if you don't go he'd kill himself! Come on, go!"

G.B.: I saw some pictures from *King Lear*. Was that a modernization that went beyond the limits of the modernization you had practiced until then?

R.P.: I don't really know what modernization is. No, dear, I stuck to the play.

G.B.: I mean... I don't know, the actors were wearing jeans, no shirt, there was a metal structure behind the stage...

R.P.: Yes, yes, because it had to speak a language everyone could understand.

If you see two people and they fight with swords, in reality, one kills the other. But you don't feel it, because the fight is so beautiful. But if they fight with bats and one hits the other, you can feel it. In the end, that's the essence of it: how do you proceed so as not to obtain an empty, unwarranted form!?

G.B.: The costumes?

R.P.: The costumes were neutral, but they included two shared accessories. In the first part of the play, which is the ceremonial part, when the girls get married, the kingdom is divided, one element was given by the cloaks made of thick, white plastic over the simplified costumes. The cloaks were somewhat grand, somewhat cold. Then, when the play became human and no ceremony was left, they wore some other type of capes. I had found some grey-brown blankets you can find in all the waiting rooms of small railway stations, in all the jails, in all the regiments... that muddy grey which doesn't stain easily and which is also the most common place of human misery: man is born in one of these blankets, he goes through army years in it, he is jailed in it after he steals and he dies in it. The suit of all the generations. And that was about it all.

G.B.: Was that modernity?

THEATRICAL COLLOQUIA

R.P.: It wasn't... I never deemed it modernity.

The play had to take place. There's a storm in this play. Well, people and their bodies made this storm happen: they bumped against one another, they fought, they did all sorts of things I cannot remember right now.

I remember Georgică, poor fellow, had his storm monologue. He could not find its intensity at rehearsals. When he would come from the back of the stage, which was like a trough, like a river bed, Florica Mălureanu had painted some kind of trough, when he would come while holding hands with the buffoon, Rautchi, dragging him along, because Rautchi would not stand up because there was a storm, he could not feel the climax.

It's a very difficult scene, it begins with the maximum point and it ends with the minimum one. It is reversed. I had two boys who were there two throw each one bucket of water on him when he would reach a specific point, the two of them poured water on him and when it lashed him from both sides, he would begin, "Oh winds,...". Because he received a non-literary impulse, his reaction was correct.

G.B.: And this is how he acted it?

R.P.: Certainly!

G.B.: So you did not use this action only to retrieve a specific state?

R.P.: No, dear! And then he came dripping and ended the fragment. I mean, how to not do theatre.

G.B.: It was action!

R.P.: Yes. I remember the play began with a dialogue of Kent who talks with Gloucester. Gloucester tells him about his two sons, Edmond and Edgar. I thought, too, that this fragment was rather tedious: there was no action there. And then I put them on the stage, separated from each other, and the other actors were at the middle talking with one another, maybe they were not yelling, but they were talking, "what do you do", "who are you playing", "I'm playing this or that". Edmond and Edgar were supposed to talk to each other through the gaps left in the others' conversations. All of a sudden they were active, they no longer communicated text. They had even been instructed, if you cannot hear the question, you won't answer! You won't answer until you hear something, the other one is supposed to ask one more time and then again, until you can hear.

G.B.: In fact, this means you created the situation.

R.P.: Shakespeare was the one who created the situation, I had to find...

G.B.: Form.

R.P.: ... something matching it and which was not a lie.

G.B.: Could this give us a principle...

R.P.: Maybe to you, since you're the one writing!

G.B.: Lying should not be present, should it?

THEATRICAL COLLOQUIA

R.P.: Well, that is very difficult, because, in the end, theatre is a lie, but a generic lie. No one can be interested in listening to a lie. Therefore, the whole issue is given by what you do to divide this generic lie in partial truths. Since fantasy is a lie, the topic of the play is a lie, the link with this topic must be true: in the absence of truth, there will be no spectators.

Now, truth also has a certain depth, better said a certain scope. If I play Othello and I'm killing a Desdemona each evening, they'll throw me in jail, they won't let me play Othello. But if each time I'm pretending I'm killing a Desdemona only because that's the convention, the audience leaves home. So one of two. I will either kill her or pretend to do so. Well, the theatre is the middle of this distance. Partial truth upholds the general lie.

G.B.: In fact, the spectator is waiting for a lie, mediated by elements of truth.

R.P.: Of course. Only by elements of truth. But of course it's a lie, because, if Desdemona stays dead on the stage, no one will be applauding. We're applauding to see Desdemona stand up.

I think that, in Romania, we're witnessing a somewhat disturbing phenomenon: the audience approaches the theatre professionals as if they were prestidigitators or singers. At the end of the play, the spectators stand up, they applaud, they shout bravo. What do you mean, bravo? I mean, instead of a relationship via the play, I'm praising someone's skill. I'm not interested in anyone's skill. If skill is visible, then it's not skill. There is skill when it cannot be seen.

G.B.: What is the setting?

R.P.: The setting is a place for acting, it is not an explanation.

G.B.: You know, Alexandru Dabija, have you seen *Pyramus and Thisbe* by him, he said the third millennium or at least its beginning will belong to scenographers. Do you agree with that?

R.P.: No. There was a rather exaggerated scenography tradition. This was Ciulei's school. Ciulei was a good stage director and a good scenographer. At times, his settings went beyond the frame of the play. Sometimes even the play was smaller than the settings. But I cannot agree with that. Especially since scenographers are too often likened with architects.

We had a great scenographer in Romania, who went unnoticed, unfortunately, because he was a marginal. Teodor Constantinescu, Todi Constantinescu, he was a painter. His took the greatest delight in painting churches rather than doing settings.

G.B.: But you worked with him.

R.P.: Ah, yes, quite a lot. I, Ivan Helmer, Horia Popescu. Horia Popescu's first great feat wasn't Horia Popescu's, it was his: *Miss Nastasia*, at the Giulești Theatre. I asked him, "Todi, did they pay you at the church?" "Yes, of course". "And what did they give you?" "They gave me food and a place where I could sleep". He did not build his career, but he was a great scenographer. I was told

THEATRICAL COLLOQUIA

him to read a play and after he read it he told me, “I’m not doing it, you do it”. And when he was about to leave, he said, “and if you do it, do it only on half of the stage, it’s not worth an entire stage”. I was very entertained by the idea of putting a play on half of the stage.

G.B.: Could we say you had fetish actors?

R.P.: No.

G.B.: What about George Constantin?

R.P.: Well, fetish is rather too much. George, Rebengiuc, Jano Marinescu, Olga. Yes, there were many actors I held dear. I had students in my plays quite often. Well, that’s about it! You note down there...

G.B.: Thank you!

R.P.: You’re welcome! I’d recommend, however, that you write about someone else and forget about me.

The Metamorphoses of a Text: *La Țigănci* by Mircea Eliade on the Stage

Cristina SCARLAT •

Abstract: The literary text can be changed/adapted for the stage, thus acquiring valences and turnings that may reconfigure and recalibrate the structure of the entire narrative as novel forms of aesthetical reception. The priority in the part proposed by the Unteatru team, starting from the text of the novella *La Țigănci* by Mircea Eliade remains its message transposed in a minimalistic play signed by Andrei and Andreea Grosu¹. In a narrow space, with a minimalistic setting reduced to what the stage requires – there is a visual leitmotiv with metonymical valences that can be distinguished, namely the hat of the piano teacher Gavrilescu – seven actors play on the senses of the text in a wide range of rhythms and game tones: coyness, solitude, confidence, irony, politeness, etc. convincingly giving the public the feeling that the shade passes and becomes reincarnated or there is a jump through time of the characters who come from the past to the present so that we can see them in flesh on the stage. Gavrilescu, the character played by the actor Richard Bovnoczki is very convincing and true to life, remaining faithful to Eliade's text.

Key words: Eliade, literature, performance, *La Țigănci*, Unteatru.

•Postdoctoral Researcher, Alexandru Ioan Cuza University of Iași.

¹*La Țigănci* by Mircea Eliade. Unteatru, Bucharest, 2014. Project financed by the programme București 555, supported by ARCUB, The Cultural Centre of Bucharest. Directed and adapted by: Andrei and Andreea Grosu. Scenography: Vladimir Turturică. Cast: Richard Bovnoczki, Liviu Pintileasa, Mihaela Trofimov, Corina Moise, Florina Gleznea, Cristina Casian, Bogdan Cotleț.



Theater bill of the show²

1. Preamble

The literary text can be changed/ adapted for the stage, thus acquiring valences and turnings that may reconfigure and recalibrate the structure of the entire narrative as novel forms of aesthetical reception. The priority in the part proposed by the Unteatru team, starting from the text of the novella *La Țigănci* by Mircea Eliade, remains its message transposed in a minimalistic play signed by Andrei and Andreea Grosu. In a narrow space, with a minimalistic setting reduced to what the stage requires – there is a visual leitmotiv with metonymical valences that can be distinguished, namely the hat of the piano teacher Gavrilescu – seven actors play on the senses of the text in a wide range of rhythms and game tones: coyness, solitude, confidence, irony, politeness, etc. convincingly giving the public the feeling that the shade passes and becomes reincarnated or there is a jump through time of the characters who come from the past to the present so that we can see them in flesh on the stage. Gavrilescu, the character played by the actor Richard Bovnoczki is very convincing and true to life, remaining faithful to Eliade's text.

² Theater bill of the show: photo Adi Bulboacă, Unteatru, 2014.



Mihaela Trofimov – Hildegard, Richard Bovnovczki - professor Gavrilescu, Unteatru, 2014³

1. Visual fancy works

The fairy lights on the stage – from the sun-like yellow to the nocturnal blue -, the hat with strong metonymical connotations, the few objects used by the actors offer them the freedom to develop their partitions into a minimal setting. The lights that change at mathematically designed moments – changes of tonal tempo, the succession of scenes, the marking of the logically different times, etc. sculpturally frame the bodies of the actors on the stage highlighting the dramatism of moments amplifying them by visually marking actors' nuances and acting tones.

³ Photo: Adi Bulboacă, Unteatru, 2014.



Sculptural play of lights. *La Țigănci*, Unteatru, 2014⁴

The desynchronization of the lead character from everything that is happening to them and around them (the dialogue with the tramway man in the tram, the dialogue with the gypsy women, then the one with the neighbors – when he tries to recover his time and identity) and the obvious lack of cohesion, acting and tone with the characters with whom he communicates underline his rupture from this *whole*: the loss of time, the failed dialogue, the wandering. The moment of maximum artistic tension, namely the pantomime, when Gavrilesco tries to put on an imaginary shirt, while he is naked, is like an image in the dream mirror that would show/offer the character the possibility to change destiny by accepting the challenge of the girls' game as an un-limitation from the daily routine self and the acceptance of a reparatory destiny turn. The tragic dimension of the moment underlined by the actor's voice and agitated acting, his body's contortions with ample tensioned movements plausibly deliver the character's tragedy: his attempt to get rid of the imaginary shirt of a failed self/destiny perverted by the daily routine. The attempt to put on a new shirt substitutes the desire for a change that will never take place as the chain of routines is too strong to be broken. The escape from one's own self will drown leaving the character disappointed, amazed, constrained, and stuck to the same old customs.

⁴*Idem.*



The challenge of destiny⁵

But the character remains like a cocoon in the chrysalides that will suffocate him in the daily broil. His wandering both in reality and in the story, both of them reflected twice like in a mirror, offers the spectator the complex and also uniform and unitary image of the destiny and the condition of the simple common individual: taken out from the daily life machine, he will not know how to give ground, although he is given the chance, like in a game, to recover or repair destiny moments that would reconfigure his existence in an enhancing manner. He panics, he abandons before the start, and he retires into routine. Gavrilesco is like a child taken out from the geometrically designed universe of habitualness: the whispers, cries, excuses and ignoring of the girls' repeated invitations to tell his fortune – a game that would allow him to escape from the daily life/routine/failure and to recover some failed moments of destiny, such as the story with Hildegard -, the heat of the day that he invokes as an excuse and pretext for giving up showing us on stage the projection of the image of our own existence.

⁵ *Idem.*

THEATRICAL COLLOQUIA



The tragedy of the character searching for one's ego⁶

The actor creates and perfects a partition of great force, plausible and visually powerful. He integrally took over the bookish character and presented him in a convincing manner on the stage. He combined the solitude moments with the character and the liberty moments by modeling the bookish emotions of the reader Richard Bovnovczki, emotions that had to be taken over and filtered by the actor Richard Bovnovczki and transposed on the stage.



Gavrilescu, stuck, imprisoned between two worlds⁷

⁶Photo: Adi Bulboacă, Unteatru, 2014.

⁷ Idem.

2. Reflections. Extensions

In Răzvan Pârâianu's opinion, in the role of professor Gavrilesco, Richard Bovnoczki "acts exceptionally: now sensitive and vacillating, then powerful and determinate, now timid and melancholic, then exuberant and even unleashed."⁸ In another theatrical piece of news we may read: "His Gavrilesco is like a continuous burning, like a seismograph passing quickly from one value to another or recording passages of an overwhelming slowness."⁹ A reflection to the fact that the characters interpreted on the stage must have something from the flesh of actor's sensitivity so as to be plausible on the stage and to be able to transpose it easily in front of the audience or, on the contrary, they may be at the opposite end allowing the actor to discover as an individual, through the acting, the hidden resources of energy or to answer some questions he has. Gavrilesco is the archetype of the common man who is also an artist and who lives in a world the essences of which he is trying to catch and to model/accept/fail his destiny this way. At the same time, the drama of professor Gavrilesco represents a metaphor of the tower of Babel: it is the drama of language and communication.



The metaphor of cry. Death-birth. Blockage in the chrysalis routine¹⁰

8. Răzvan Pârâianu, *Unteatru, Eliade, La țigănci*, "La Punkt", October 16th 2014, <http://www.lapunkt.ro/2014/10/16/unteatru-eliade-la-tiganci/>.

⁹ Mariana Ciolan, *Drumul către propriul eu*, "Revista Teatrală Radio", October 29th 2014. <http://revistateatrala.radioromaniacultural.ro/?p=12749>.

¹⁰ Photo: Adi Bulboacă, Unteatru, 2014.

THEATRICAL COLLOQUIA

A flawed communication leads to disarticulation, fracture, singularization/alienation, isolation and failure. His effort to recover time from which he has got lost is nothing else but a failed dialogue with those with whom he comes into contact in the attempt to unify the two time faults whose sole witness he is. He tries to understand them and to be understood. Resonances slip into disarticulation; they oscillate into nonsense like in a dialogue of the deaf. Landmarks are blacked out, concealed and different. The characters he meets belong to another epoch. The bi-univocal return way – both the one to the past and the daily one – is failed. The traps of remembrance, the heat, and the gipsy women's game highly confuse Gavrilescu, making him go deeper like a prisoner into the maze of failed possibilities.

3. Conclusions

The game – of hazard, destiny, the mathematically calculated game etc. – does not trigger anything else but escape from one's own self, from the daily routine by offering new knowledge possibilities in an initiatic manner. The lesson that Gavrilescu teaches us is that of how not to fail the game and the possibilities promised by it, how not to fail the return to our way, how not to fail the destiny's corrections if we are given the chance.

The imagination offers us the possibility to create/mirror/retouch a second face of an improved reality by means of which we may exercise the challenge, the initiation and a new start in the race.

The lesson proposed by the Unteatru family is one about destiny, its fulgurations and moments that turn us into a butterfly or curl us up incessantly like cocoons in the time chrysalides that will never experience flight.

Webography:

Pârâianu, Răzvan, *Unteatru, Eliade, La țigănci*, "La Punkt", October 16th 2014, <http://www.lapunkt.ro/2014/10/16/unteatru-eliade-la-tiganci/>
Ciolan, Mariana, *Drumul către propriul eu*, "Revista Teatrală Radio", October 29th 2014
<http://revistateatrala.radioromaniacultural.ro/?p=12749>.
<http://unteatru.ro/event/la-tiganci/>.
<http://www.hotnews.ro/stiri-cultura-18255078-premiera-teatrul-unteatru-spectacolul-tiganci-dupa-mircea-eliade.htm>

This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/140863,

THEATRICAL COLLOQUIA

Project ID 140863 (2014), co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program for Human Resources Development 2007 – 2013.

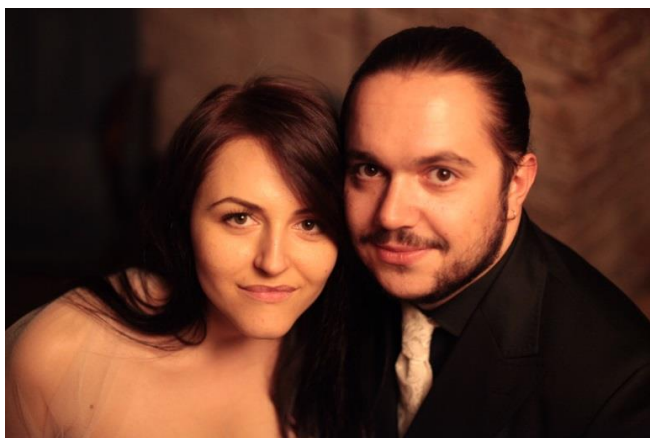
THEATRICAL COLLOQUIA

***La Țigănci* by Mircea Eliade, a Different Theatrical Adaptation - Conversation with Andrei and Andreea Grosu, Theatre Directors**

Cristina SCARLAT •

Abstract: As a director, *doing* theatre requires certain skills: above all, you need to impersonate characters that will be played on stage as well as actors do; to be one step ahead of the actors, deciphering the characters and being the game master; to become familiar with them before you set them free to act on stage as if they had your own soul. As a director, you need to be able to lead characters in/through actors, beyond the freedom that the actors themselves take in challenging the characters that they will play; your role is that of a surgeon who performs surgery on a wound and may either cure or deepen it. Andrei and Andreea Grosu managed to do *theatre* and, in an interview, they told us how they staged Mircea Eliade's *La Țigănci*¹ in an original play with seven actors and managed to avoid clichés.

Key words: *La Țigănci*, Mircea Eliade, literary text, theatrical adaptation



Andrei and Andreea Grosu, Unteatru family ²

•Postdoctoral Researcher, Alexandru Ioan Cuza University of Iași.

¹*La Țigănci*, after Mircea Eliade. Unteatru, Bucharest, 2014. Staging and adaptation: Andrei and Andreea Grosu. Scenography: Vladimir Turturică. Cast: Richard Bovnoczki, Liviu Pintileasa, Mihaela Trofimov, Corina Moise, Florina Gleznea, Cristina Casian, Bogdan Cotleț.

² A&A Grosu. Photo: Adi Bulboacă, Unteatru.

THEATRICAL COLLOQUIA

Cristina Scarlat: *Andreea and Andrei Grosu, young directors of Unteatru family. How and why Unteatru? How would you introduce yourselves to the national audience less familiarized, if at all, with the repertoire of this... another kind of theatre that you have been patronizing for a number of years?*

Andreea Grosu: We are an independent theatre in Bucharest. An important one, as we would like to believe. We have only one intention: to make theatre. Good theatre, if possible. Both of us are the beginning of the Unteatru family. Over the years, other people have joined our team thus becoming part of our family – Unteatru family, our friends.

Andrei Grosu: We are called Unteatru and we are 4 and half years old. We have come into existence because there was and still is much need of us. We make theatre in the most genuine and pure sense of the word.

C. S.: *How do you select your texts?*

U.T.: The texts staged at Unteatru are valuable. It is the only clear-cut direction that our theatre has had from the very beginning.

- And it is holy.

C.S.: *La Țigănci play, Unteatru version, is a project funded within Bucharest 555 programme, supported by ARCUB and the Cultural centre of the Municipality of Bucharest. Could you give us more details regarding this aspect?*

U.T.: We took part in a project contest and we won. That is how we obtained the funding.

C.S.: *In 1959, Mircea Eliade finished writing La țigănci short story (written in June in Paris), a text considered to be “writer’s masterpiece and one of the best short stories in the Romanian literature.”³ Complex in terms of structure and manner of rewriting the story of a town from other coordinates than the usual ones: those of the myth, in the language and with the instruments specific to fantastic prose - the escape from/into time, the passage to different spatial and temporal areas, the pluristratification of reading and action – the text complicates staging this way as well as its transposition into the language of any other art. Or: why La Țigănci?*

U.T.: The ideas for our shows come into being at home, in the insomniac nights or in our car on our long ways home. We do not know how this happens. There is the need to communicate a text via a text.

- Probably, at a given moment in our discussions and searches, we come to favorite Romanian writers and Eliade is one of them. *La țigănci* is that kind of literary work that does not leave you all your life. It is unsolved.

³Sorin Alexandrescu, *Dialectica fantasticului*, preface to the volume: Mircea Eliade, *La țigănci și alte povestiri*, E.P.L., 1969, p. XXXVII-L.

THEATRICAL COLLOQUIA

C.S.: *Did you take into consideration the other theatrical, stage, musical and radiophonic versions – or did you want your idea to be an original one as approach?*

U.T.: There is some documentation period to starting to work for a show. We are no exception, we are hungry for information and curious. But we try not to let ourselves influenced by what has been created so far. It is important to know what was created and what is being created. We did not want our approach to be different in any other way than personal. It is all that matters. We want to be ourselves in everything we make.

- We are aware of the other productions, and we even saw some of them. We did not take them into consideration as each show has its own language and means. We have a moment before starting work when we impose ourselves to forget everything, meaning that we saw everything we could. And adventure starts from that very point.

C.S.: *Did you know the versions of La Țigănci from Odeon⁴ and Nottara⁵, created by Alexander Hausvater and Gelu Colceag? Did they inspire you?*

U.T.: Yes and no.

C.S.: *How did you work (on) the short story text to structure the script, how did you select the defining fragments to configure the plot of the drama?*

U.T.: We started working bearing in mind our own trajectory, our short story. This happens with the texts you work with, they become yours. We tried not to cancel anything from the short story that we consider flawless.

- We pursued our initial thought, the established concept, and things ran without obstacles. Dramatization is very easy to do when the material is so rich. We worked very carefully so as not to miss anything. We hope we made it.

C.S.: *“La țigănci- the text that speaks most clearly and at the same time most stealthily about dreaming. Or not. The beauty of the battle you are fighting with a text relying on a fantastic short story is that, regardless of the winner, the result is amazing: a show where we recreate a misunderstood world that we try to decipher by pieces of recognizable language.” This is how they present the show La Țigănci, version of Andreea and Andrei Grosu. The pieces of recognizable language that you are speaking about are pieces of story scenically revealed in front of an audience that receives/sees the story of professor Gavrilescu recomposed like a puzzle from pieces: of reality – the wandering towards/in the space of Țigănci, a taboo location of Bucharest, in*

4. 1993—staging at Odeon Theater of Bucharest, staging by Alexander Hausvater, with Florin Zamfirescu acting as professor Gavrilescu.

5. 1997—the premiere of the play *Cazul Gavrilescu*, on the stage of Nottara Theater, directed by Gelu Colceag. Professor Gavrilescu’s part was acted by Adrian Titieni.

a hot summer day – passing towards dreaming and the hero's moments of confession that remake his story with Hildegard, his lost/missed love from youth and Elsa, his wife also lost. How would you redefine as viewers the dream-reality world which represents, in fact, the existence of any individual starting from the scenic partition already decrypted through the script and actors' play? Because, after all, Gavrilesco is not something other than the archetype of the common man who is also an artist and who lives in a world the essences of which he is trying to catch and to model/accept/fail his destiny this way? How did you reconstruct your character?

U.T.: Gavrilesco is a sum of events, weaknesses, bad luck, joys, attempts, losses, wonders and loves. It was difficult. But for this question I think you would better talk to Gavrilesco, it is his property.

-Gavrilesco is just a man with everything this means plus a misunderstood event. It is very difficult to create an individual to whom the exceptional happens. But I agree. For this you must talk to Richard.

C.S.: *Mariana Ciolan affirms: "In the script and staging of the two directors, one can feel a strong humanistic cry, an urge to look at the truth of soul and thought, of the individual confronted to himself/herself as a royal way of finding yourself."*⁶ *You came out of the letter of the text and you projected the character into the immediate like a mirror image of the man in the street?*

U.T.: The letter of the text is immovable, but at the same time it becomes the pretext for our letter, the one with which we form our own word.

- We do not think that coming out of the text or not is controllable. The show has its own life and it might lead the text or vice versa.

C.S.: *Why actors in double/triple role? Mihaela Trofimov in the matron's part and in that of Hildegard, Liviu Pintileasa playing the part of the tramway man and that of the drunken neighbor, Bogdan Coteleş playing the part of the gipsy women's manservant, of young Georgescu and the coachman. Mariana Ciolan considers this double distribution of actors as a mark/underlining" of the real-imaginary passage.*⁷ *Is this the way you thought of it?*

U.T.: There are many reasons for which we chose the double distribution of actors. First of all, this is a beautiful challenge for the actors. Secondly, it has a direct connection with the director's concept that Mrs. Mariana Ciolan noticed. These are fine passages between the two worlds and people's faces often overlap in so fast transportations.

- Yes, this is what I am speaking about. The superposition of the worlds gives you a déjà-vu sensation of a familiar face. Gavrilesco's fragility is responsible

6.Mariana Ciolan, *Drumul către propriul eu*, "Revista Teatrală Radio", October 29th2014. <http://revistateatrala.radioromaniacultural.ro/?p=12749>.

7Idem.

THEATRICAL COLLOQUIA

for the continuous confusion in which he bathes. The double role is a beautiful toy both for us and for the actor.

C.S.: *In Răzvan Pârâianu's opinion, while acting professor Gavrilesco, Richard Bovnoczki "acts exceptionally: now sensitive and vacillating, then powerful and determinate, now timid and melancholic, then exuberant and even unleashed."*⁸ *He finely expresses the moods of professor Gavrilesco: "melancholy, disappointment, curiosity, amazement, but most of all the devouring fear which always prevented him from living. He is the man who has no more hopes or dreams, fully resigned to his own failure, to the absolute tardiness."*⁹ *By the voice inflexions, the tempo changes, the monologue-confession assumed, the inner vibration for character's fears and convictions, the actor proposes a plausible partition to the viewer. How did you choose Richard Bovnoczki for the lead role?*

U.T.: Emotionally.

- And reasonably.
- We love him.
- He is one of the greatest actors.



Richard Bovnoczki in professor Gavrilesco's part, Unteatru, 2014¹⁰

C.S.: *Richard Bovnoczki may sustain the show integrally by himself in an exceptional one man show, modeling the audience's states and adapting them*

8. Răzvan Pârâianu, *Unteatru, Eliade, La țigănci*, "La Punkt", October 16th 2014, <http://www.lapunkt.ro/2014/10/16/unteatru-eliade-la-tiganci/>.

9. Gabriela Hurezean, *Premieră la Unteatru: La Țigănci, bordelul purgatoriu*, "Muze & Arme", October 27th 2014

<http://www.muzeiarme.ro/2014/10/27/premiera-la-unteatru-la-tiganci-bordelul-purgatoriu/>.

¹⁰ Photo: Adi Bulboacă, Unteatru.

THEATRICAL COLLOQUIA

to the emotional structure of the plot. His acting reminds me of the pure scenic combustion of Tazzio Torini acting Brâncuși, in another text signed by Mircea Eliade, *Colonna infinita*, staged in Italy by Letteria Giuffrè Pagano.¹¹ Certainly, Gavrilăscu via Bovnoczki would have attained scenic inflexions even more incandescent than those already shown, if he had acted totally alone on the stage. Would you think of such a variant?

U.T.: No. Not for this show. This show has been created from everything that everybody has given. From everybody's energy and talent. All characters are a prolongation of Gavrilăscu, they are the limbs without which he cannot feel, walk or do anything else. It is a balance show in 7.

- No. We did not think the show like this. We did not feel the need for a recital. We felt that we must create a world to which he may belong as well. Not created by him. We considered that the entire universe created is a very important character. And for all this audience, the other characters are indispensable.

C.S.: *Florina Gleznea, Corina Moise and Casian, the three "gipsy women" have, as Doina Papp says in a theatrical piece of news, "each of them separately and all of them collectively the necessary aplomb to convince us that seduction on several levels from eroticism to metaphysics is a matter of chemistry and empathy."*¹² *The appearance of the girls in the show structure sustained by the scenography signed by Vladimir Turturică, lights and stage settings is somehow atypical: the unexpected clothing – costumes almost austere like men's uniforms – trousers instead of long skirts with colorful flounces, as we might have expected, surprise the audience. But their acting, the voice choir, the loud laughter that takes Gavrilăscu away from the daily life and the Bucharest context where he thought he was and from where he had escaped/got lost in fact, the chaining of their gestures on the minimalistic stage, in the colours of the mathematically projected lights on situations and acting contexts substitute and divert audience's attention from this detail. Their movements and the chain of rejoinders with which they besiege Gavrilăscu build a genuine imaginary picture by disconcerting him and challenging him to confess. Their role seems to be that of urging the failure artist to reconsider/revise/review the story of his life, the nodal points of his emotional existence: the Hildegard episode, the lost love and Elsa, his wife, episode. The fortune telling, just like a hide and seek game, would have*

¹¹*La colonna infinita* show after the homonymous text of Mircea Eliade, translated into Italian by Horia Corneliu Cicortaș, adapted and staged by Letteria Giuffrè Pagano, is a production of the independent company Telluris Associati 2008, Italy, interpreted by the actor Tazio Torrini.

¹²Doina Papp, "La Țigănci, a Bucharest 555 project", *Adevărul.ro*, October 24th 2014,

[http://adevarul.ro/cultura/teatru/la-tiganci-proiect-bucuresti-555-](http://adevarul.ro/cultura/teatru/la-tiganci-proiect-bucuresti-555-1_544a89170d133766a83581f8/index.html)

[1_544a89170d133766a83581f8/index.html](http://adevarul.ro/cultura/teatru/la-tiganci-proiect-bucuresti-555-1_544a89170d133766a83581f8/index.html).

THEATRICAL COLLOQUIA

facilitated his recovery by remaking his destiny failures that marked his life. The character fails both in his dream and in reality, but he does not accept the challenge inflexibly indulging himself in the shirt of failure. How did you think of the gipsy women as characters beyond the connotations and symbols with which they are invested in the text by eliminating from the very beginning the elements from viewer's expectations?

U.T.: We wanted one single big thing from the mirage characters that everyone expects. Truth. And the wonderful actresses that you mentioned helped us in this respect.

- Yes. Truth and concreteness; we eluded the artifices that make you wonder about their existence. They exist so strongly so that they wear costumes.



Florina Gleznea, Corina Moise and Cristina Casian - the three "gipsy women" and Richard Bovnovczki - professor Gavrilescu, Unteatru, 2014¹³

C.S.: *A moment of maximum artistic tension is the pantomime when Gavrilescu tries to put on an imaginary shirt while he is naked. Richard Bovnovczki creates and perfects a partition of great force, plausible and visually powerful. The vacillating acting from the first moments of the show, the change of voice register, then the dialogue with the tramway man, the matron, the girls, the neighbors of Mrs. Voitinovici – in surprising tonalities convincingly marking the fear, amazement, surprise, wandering, abandonment – present a mature actor who has completely taken over the bookish character and he exposed it on the stage in a convincing manner. Did you guide character's movements, his evolution/creation before the audience*

¹³ Photo: Adi Bulboacă.

THEATRICAL COLLOQUIA

or did you grant freedom to the actor to create his own partition starting from the script text?

U.T.: We worked freely, but together.

C.S.: *“I have an artistic character” is the leitmotiv of the show, the key that helps us read the character. Imagination should have been the piano teacher’s trump which would have helped him join in the girls’ game and, by solving it by means of imagination, go farther and come out of the chrysalides. It is the guiding thread, dream-reality and the formula by which the viewer may read correctly the show and its message. How did you approach the connection to the audience outside the minimal acting space where spectators are completely integrated making integral part of the show structure?*

U.T.: Just like in any Unteatru show: intimately, with kindness and the hope to create emotions.

- Like usually. With care not to aggress and with the preoccupation to give joy.

C.S.: *What question would you have liked to be asked and you were not asked? What would you answer?*

U.T.: What show are you preparing? – *The Cherry Orchard. With some of the greatest actors.*

C.S.: Thank you.

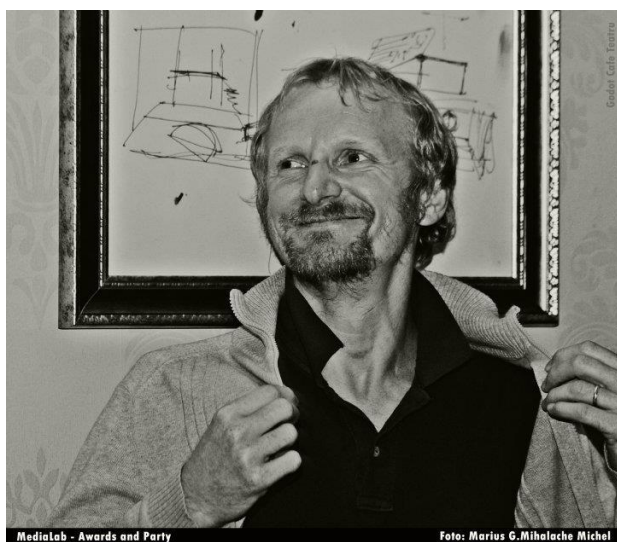
This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/140863, Project ID 140863 (2014), co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program for Human Resources Development 2007 – 2013.

Professor Gavrilesco, *La țigănci* or Mircea Eliade for the Stage – Conversation with Richard Bovnoczki, Actor

Cristina SCARLAT¹

Abstract: Professor Gavrilesco, Mircea Eliade's main character from the novella *La Țigănci*, is a continuous challenge for actors who dare adapt the work for stage in keeping with all the character's wanderings, fears and bewilderment. In an interview, Richard Bovnoczki tells us how he understood his character and how he impersonated/ staged him based on the recipe proposed by Unteatru from Bucharest, thus avoiding common places and providing us with a realistic, genuine and emotionally strong character. His singular part sensibly and naturally connects us to Eliade's text.

Key words: *La Țigănci*, Mircea Eliade, Richard Bovnoczki, performance, Unteatru



Richard Bovnoczki²

¹Postdoctoral Researcher, Alexandru Ioan Cuza University of Iași.

² Photo: R.B. archive

Cristina Scarlat: *Mr. Richard Bovnoczki, how would you introduce yourself to the national audience less familiarized with the stages of independent theaters and that does not know about your artistic activity?*

Richard Bovnoczki: At the beginning, like many generations of actors, I went to the meetings from Podu Student Theatre where the much regretted Mr. Naum introduced us to the world of theatrical art. Then I attended the I.L. Caragiale Academy of Theatre and Film of Bucharest from where I graduated in 1999 in the class of Mrs. Sanda Manu. After my graduation, I had the chance and honour to meet and work with the professor, scholar and lyrical artist Nicolae Gafton, who shared with me his own method. I collaborated with Dan Puric between 1998 and 2005 in the shows *Costumele (The Costumes)*, *Made in România (Made in Romania)*, *Hic sunt leones* and *Cei 150 (The 150)*, a show celebrating 150 years of Romanian theatre. In 2006, I met Yuri Kordonski, who gave me Raskolnikov's role from *Crime and Punishment*, a show staged at Bulandra Theatre, an occasion to taste the Russian school technique. In 2006 again, I took part in David Esrig's workshop held in Bucharest; I had the chance to work with the greatest personality from Romania in the field of staging art and theatrical pedagogy and in the same year, Teodora Herghelegiu proposed me a text that became later a one man show, *Moskova-Petuski* by Venedikt Erofeev. It was a valuable show that got prizes at the festivals where it participated. Since 2012 I have started an intense activity to the theatre and in television (TV theatre). Now I am collaborating with Bulandra Theatre, Odeon Theatre, the Jewish Theatre, Ion Creangă Theatre, Excelsior Theatre and with UnTeatru Independent Theatre.

C.S.: *Do you know Florin Zamfirescu's partition in the role of professor Gavrilescu staged by Alexander Hausvater from Odeon? Did it inspire you?*

R.B.: I cannot say that I know it, I saw only once the show at Odeon and I remember just fragments of it. All I remember is that an atmosphere was created and that it wrapped the entire theatre.

C.S.: *In a dialogue with director Alexander Hausvater about his LaȚigănci from Odeon³, I noticed that for the viewer the show means, first of all, Florin Zamfirescu, the actor who embodies professor Gavrilescu in the most natural way possible.⁴ The same thing is true for your partition in the show signed by Adrian and Andreea Grosu from Unteatru. By the voice inflexions, the tempo changes, the monologue-confession assumed, the inner vibration on the fears*

³Cristina Scarlat, *Mircea Eliade dincolo de literatură*, conversation with Alexander Hausvater, in "Orizont", no. 1, January 2012, pp. 15, 27.

⁴In 1993 the text is presented on the stage of Odeon Theatre of Bucharest directed by Alexander Hausvater. Professor Gavrilescu was acted by Florin Zamfirescu. For further information also see: Cristina Scarlat, *Mircea Eliade, Alexander Hausvater și profesorul Gavrilescu pe scenele lumii sau hermeneutica spectacolului*, in "Poesis", no. 3-4-5 /March-April-May 2005, p. 106-110.

THEATRICAL COLLOQUIA

and convictions of the character you deliver a genuine Gavrilescu. You offer a plausible story on the stage. How did you work the character?

R.B.: For me, the work is divided into three parts: the individual work, the work with the director (directors, in our case), and the work with the colleagues. The phase of individual work is a scrupulous and difficult process. The work on the character, their deciphering, must be coordinated with work on the text, finding out and establishing meanings, significances identified in the text of the entire dramatization, in the words uttered by Gavrilescu, in what the other characters say about Gavrilescu and what is related to him, learning and *uttering* the text and, last but not least, my getting close to the bio-psycho-social-cultural data of the character: behavior, gestures, speaking, temperament. I compared the aspects mentioned above to those thought and wished by Andreea and Andrei, and I consulted them in terms of any intention. During rehearsals, colleagues' observations are valuable. And there is one more important phase after the show has been presented to the public, the pertinent observations of some theatre personalities who bring corrections and modifications. One saying of Mrs. Sanda Manu still sounds in my ears; after the show has been presented, she used to say: "from now on the show will teach you a lot."

C.S.: *Did you empathise with the character?*

R.B.: I empathised with Gavrilescu in the sense that I intuited him and I felt the way such a person would look like. Without this feeling in terms of character, text and stage conception I do not accept the proposal and I do not set forth.



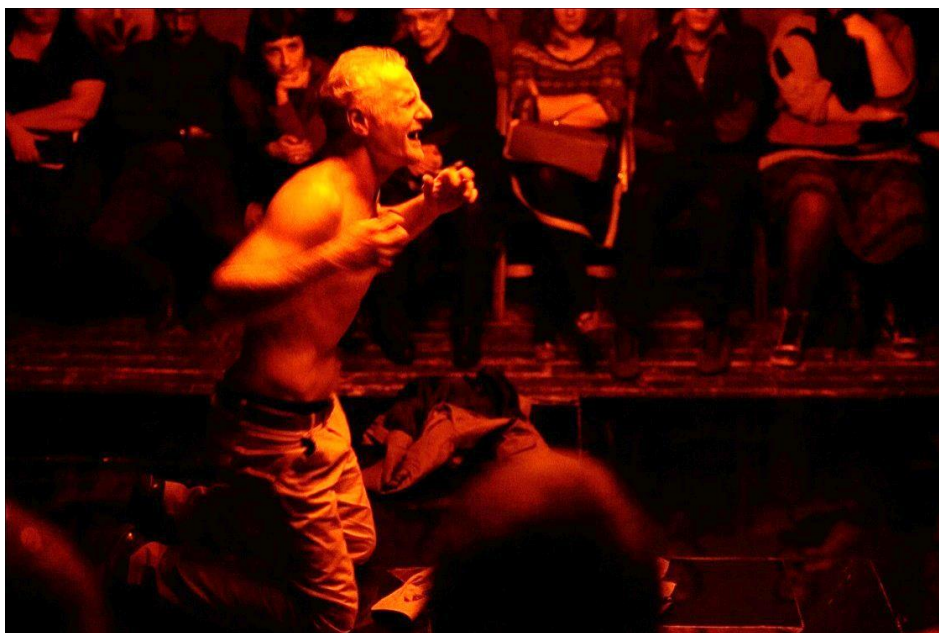
Professor Gavrilescu or the making of the character⁵

⁵Photo: Adi Bulboacă, Unteatru.

THEATRICAL COLLOQUIA

C.S.: *Gavrilesco is the archetype of the common man who is also an artist and who lives in a world the essences of which he is trying to catch and to model/accept/fail his destiny this way? How did you reconstruct your character?*

R.B.: I do not think that he is the archetype of the common man or artist. He is the archetype of the loser. He is no common man because the common man generally attains their goals; they do not have great ideals that may make them dream continuously without acting on something concrete. And he is no artist because he always explains his predilection for art, soul, beauty and love, whereas the artist lives art, life, beauty and love. He has the discourse of the failed man who feeds on what he could have been. These are my objective observations outside my connection with Gavrilesco. Looking from inside my character, I can find attenuating circumstances for him, I defend him, I see things from his subjective angle and then I also participate to his wandering. I RECONSTRUCTED him by believing in all his explanations by which he tries to justify the reason for giving up love, courage, passion, by the fact that he was young, he was an artist, and he was hungry. What I reconstructed I reconstructed *out of belief*.



The birth of the character⁶

⁶Photo: Adi Bulboacă, Unteatru.

THEATRICAL COLLOQUIA

C.S.: *Do you find yourself in the character presented on the stage? Did it help you know yourself better after you take off the actor's shirt?*

R.B.: I have had moments in my life, not very significant but worthy of being taken into account, when instead of acting I thought more than I should have, thus letting the moment go away, be postponed and disappear, but not in the decisive crises, the essential moments of life as it happens to Gavrilescu. He gives up in the crucial moment of his life out of lack of courage and trust. Such an important moment of your life marks your trajectory and burdens it. He gives up the beloved person, Hildegard, and something he loved, music. Our question was if his permanent ideal, the pure art and his love for Hildegard, was realistic or idealistic. I tend to think that it is idealistic. He was not in contact with the reality he was meeting, he was going through, noble love and passion, but he was looking at an ideal, he was imagining an ideal, without doing anything to achieve it. He was looking at him in the ideal, he was an ideal remained in in the early stage. Thus, how could one leave what you love? How could you get stuck into something that is tragic, Elsa? And in the moment that we know from the short story, after twenty years since he had left Hildegard, he still lives in the ideal. Probably that is why he does not succeed at the gipsy women to overcome the first initiatic step, namely to act out of instinct and not out of rationalization. He permanently mentions external causes that made him fail in life, he does not understand that he is the very cause. He does not consider life concretely, does not assume reality, good, bad or little whatever it may be.

C.S.: *How do you choose your characters?*

R.B.: It is a mutual choice. As for me, after my first or second reading, I usually broadly visualize the character. I evaluate the distance from the way I see the character and, depending on my intuition as well, I may accept it or not. In Gavrilescu's case, the only constraint was the very short time (onemonth) that I had at my disposal. But I accepted it as I knew that I would enjoy a real support from Andrei, Andreea and the whole team. And I really had it. It was a team work as it seems normal to be and it was possible. When we came out in front of the audience, we all knew that our work was not finished and that we would all have to improve our creation. In general, I continuously work on all the characters that I have been already playing. As a conclusion, I am not the choosy type of person, but it is important that the play and the stage concept to have taste and common sense.

C.S.: *The moment of maximum artistic tension, namely the pantomime, when Gavrilescu tries to put on an imaginary shirt, while he is naked, is like an image in the dream mirror that would show/offer the character the possibility to change the destiny by accepting the challenge of the girls' game as an unlimitation from the daily routine self and the acceptance of a reparatory destiny turn. But the character remains like a cocoon in the chrysalides that*

THEATRICAL COLLOQUIA

will suffocate him in the daily broil. His wandering both in reality and in the story both of them reflected twice like in a mirror offers the spectator the complex and also uniform and unitary image of the destiny and the condition of the simple common individual: taken out from the daily life machine, he will not know how to give ground although he is given the chance, like in a game, to recover or repair destiny moments that would reconfigure his existence in an enhancing manner. He panics, he abandons before the start, and he retires into routine. Gavrilesco is like a child taken out from the geometrically designed universe of habitualness: the whispers, cries, excuses and ignoring of the girls' repeated invitations to tell his fortune – a game that would allow him to escape from the daily life/routine/failure and to recover some failed moments of destiny, such as the story with Hildegard -, the heat of the day that he invokes as an excuse and pretext for giving up showing us on the stage the projection of the image of our own existence. You create and perfect a partition of great force, plausible and visually powerful. You integrally took over the bookish character and you exposed it convincingly on the stage. Tell us about your moments of solitude with the character and of freedom. How did you think/model his bookish emotions for the reader Richard Bovnovczki, emotions that had to be taken over and filtered by the actor Richard Bovnovczki and transposed on the stage?



The making. Live⁷

R.B.: It is very important for me not to move away from the data of the character offered by the author in the text. Other than that, the information

⁷ Photo: Adi Bulboacă, Unteatru.

related to the author himself is important and helpful as through it I can better understand character's quests and his fitting into the given context. As for the psychological issues and dimensions resulting from the text I took some advice from a psychologist who is a friend of mine, Silviu Vladislau, who, after a thorough analysis, showed me a graphic representation of the whole and of the character in this whole. They are hypotheses, as Silviu says, but they are the most possible and plausible hypotheses. After my meeting with Silviu, I was happy to notice that both my stage conception and the direction followed by me in creating Gavrilesco coincided with those noticed and presented by him. I have had this sort of consultation on the play and character with him for all the plays that I have acted in since 2012.

C.S.: *Interesting, implicated and practical!*

R.B.: In my work, a major help is the working method of Mr. Nicolae Gafton that I introduced at the beginning as a professor, scholar and lyrical artist. And I did not do it by chance since all these titles, so to speak, contribute to the certification of scientifically designed method applied at the highest level through the stage experience, perfected and structured into a final form as a pedagogue. The method helps me clearly establish the structure of the character, helps me look for everything that is necessary to create the bio-psycho-social-cultural data of the character and the high speaking technique that I acquired during our meetings gives me a certain support and tranquility. Obviously, I still have much to do until I perfectly acquire this method and technique, but even so the use is huge.

C.S.: *In Răzvan Pârâianu's opinion, in the role of professor Gavrilesco Richard Bovnoczki "acts exceptionally: now sensitive and vacillating, then powerful and determinate, now timid and melancholic, then exuberant and even unleashed."*⁸*In another theatrical piece of news we may read: "His Gavrilesco is like a continuous burning, like a seismograph passing quickly from one value to another or recording passages of an overwhelming slowness."*⁹*Do you consider as an actor that the characters interpreted on the stage must have something from the flesh of the actor's sensitivity so as to be plausible on the stage and to be able to transpose it easily in front of the audience or, on the contrary, they may be at the opposite end allowing the actor to discover as an individual, through the acting, the hidden resources of energy or to answer some questions he has...?*

R.B.: For me, both variants are true, even if for the work on the same character.

⁸Răzvan Pârâianu, *Unteatru, Eliade, La țigănci*, "La Punkt", October 16th 2014, <http://www.lapunkt.ro/2014/10/16/unteatru-eliade-la-tiganci/>.

⁹Mariana Ciolan, *Drumul către propriul eu*, "Revista Teatrală Radio", October 29th 2014, <http://revistateatrala.radioromaniacultural.ro/?p=12749>.

THEATRICAL COLLOQUIA

C.S.: *Do you consider theatre/acting/transposition/delivery on the stage like a therapy?*

R.B.: Theatre is a therapeutic manner used in many cases: in prisons, for people with auditory disorders, for those suffering from autism, in hospitals and psychiatric and neurological clinics.

C.S.: *The drama of professor Gavrilescu represents a metaphor of the tower of Babel: it is the drama of language and communication. A flawed communication leads to disarticulation, fracture, singularization/alienation, isolation and failure. His effort to recover time from which he has got lost is nothing else but a failed dialogue with those he comes into contact with in the attempt to unify the two time faults whose sole witness he is. He tries to understand them and to be understood. (How) do you share his drama?*

R.B.: Gavrilescu does not have a communication or language issue. He has a problem of relationship with the immediate reality. His reality is an unreal one and thus it become false. I imagine Dinu Lipatti when I think of Gavrilescu's physical appearance; a tall skinny man with dark hair, beautiful traits and a kind disposition. And I think that his artistic aspirations are very high, but his talent is not on the same level. The discordance between the two results in the drama. "I am a piano teacher due to my sins. But I was not made for that. I have an artistic character." This fall into reality is a painful one.

C.S.: *Gavrilescu is, as I said on other occasions, an image of us or, anyway, of most of us in the mirror. It is a symbol, a sum of masks and hypostases. How would you redefine yourself as an actor and a citizen of the 21st century through Mircea Eliade's character?*

R.B.: An actor and a citizen passive to the events the world is going through.

C.S.: *How do you integrate the theatrical act into your destiny lesson?*

R.B.: Like a gift in the first place and then like a calling that makes me responsible.

C.S.: *What have you learnt so far from your characters?*

R.B.: They made me taste, to a certain extent and in different forms, despair, insanity, innocence, fear, love, falling in love and others. My quests to get closer to my characters and their confession on the stage made me see the world and reality differently and this opens a vaster horizon. They have certainly enriched me.

C.S.: *What characters marked you professionally and personally?*

R.B.: Professionally, most of them. Personally, I would say that they made me more aware, but they did not mark me in any way.

C.S.: *What question would you have liked to be asked and you were not asked? What would you answer?*

R.B.: I liked your questions and I do not feel the need for a certain one. Thank you.

C.S.: *We thank you!*

THEATRICAL COLLOQUIA

February 2015

This work was supported by the strategic grant POSDRU/159/1.5/S/140863, Project ID 140863 (2014), co-financed by the European Social Fund within the Sectorial Operational Program for Human Resources Development 2007 – 2013.

THEATRICAL COLLOQUIA

THEATRICAL COLLOQUIA

STAGE REVIEWS

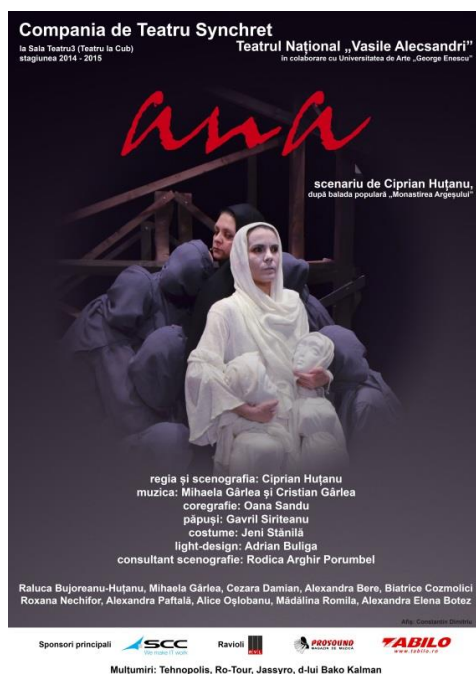
THEATRICAL COLLOQUIA

Ana – Timeless Readings

Anca Doina CIOBOTARU*

Abstract: The partnership of the National Theatre of Iași – Syncret Association – the University of Arts for the production of the play *Ana* could become a spotlight on a map with blurred borders and high ambitions of the Moldavian cultural life; it came true, was happening; a precedent creates, inhibits or inspires the future – anyway, it is a challenge. The encounter with the stage undertaking may be surprising, it can change a pattern. The director's reading brought to attention the key words that had not drawn my attention until then, whispered words that led us to hidden meanings of *wealth* and *glory*. *Ana* enters a tragic triangle: *wealth*, *glory*, *walling*. Everything highly stylized where the theatrical language subordinates to director's thinking, giving it the chance to meet spectators' emotions/thoughts. Meanings acquire new vibrations and the concept of *performance energy* becomes a reality.

Key words: Theatre, myth, Master Manole, puppets.



*Associate Professor Dr. habil – The Faculty of Theatre/George Enescu University of Arts, Iași; puppeteer actor; author of many studies on the art of theatre, puppet theatre and theatre art techniques applied in the educational and social areas

THEATRICAL COLLOQUIA

I learned in high-school that *Master Manole* is a creation myth. I have analysed its stylistic structures, its metrics, I have read its reviews and studies about the significance and role of the myth in our culture; Manole sacrifices his young wife...

Years went by... I had forgotten about it until I heard on the hallways of the Faculty of Theatre the sounds invoking Divinity: “God, please let it rain/ May torrents run/ May them stop my beloved...”. Then, there appeared the posters that announced the performance *Ana*. Knowing all those involved in it, I thought that the focus should be on the feminine side of the sacrifice and that the noun *sacrifice* had abandoned its neutral gender to become just feminine. I was attracted by the project itself, by its making and by the structure of the team, so that I was far away from the final result; I was fascinated by the journey, by the effort behind the scene. Actually, a *work in progress* could be equal to transforming *the quest into a path*; a path towards internal, intimate identity but also towards the limitations of those involved. Long vocal and body training built the foundation of the future artistic endeavour as to get closer to what may be described as a *performance workshop*.



Also, the project was put into practice by means of a triad: The National Theatre of Iasi - Syncret Association – University of Arts and it became a spotlight on a map with blurred borders and high ambitions of the Moldavian cultural life; it came true, was happening; a precedent creates, inhibits or inspires the future – anyway it is a challenge.

THEATRICAL COLLOQUIA

The encounter with the stage undertaking may be surprising, it can change a pattern. The director's reading brought to attention the key words that had not drawn my attention until then, whispered words that led us to a hidden meaning: *wealth* and *glory*. Men, great creators, are present by their absence, and women (mothers, wives, sisters) send us the news; to us and to Ana. She has to choose; she enters into a tragic triangle of *wealth*, *glory*, *walling*.



Time and space compress; the story unfolds on stage, here and now but also in a mythical time and space. Spectators may find themselves in the women's camp, in Ana's appearances, multiplied by means of puppets, in the shadow of *the universal widow* – who knows that life flows like a song – or in the absence of men. Chosen out of instinct or drawn by the sounds of singing or shadows of stage lighting, the emotion born from a world of sounds giving shades to the colourless and transforming them into emotions; shapes are diluted into shades and gain consistency – up to the hardness of a rock or frailty of a leaf. In fact, the choice is made by the director; he gives us an overturn reading, through which Ana gets caught into a trap of gossip, insinuated words similar to Shakespearean poison poured into our ears by *gray women*.

Even though their identity, age or speech are not well-shaped, they just seem to be in Ana's shade; they influence, lead and abandon her with the force of someone having the well-developed self-preservation instinct and being able to protect his interests and set his priorities – with no MBA titles. Oneiric encounters and the refuge in the protecting arms of Manole fail in

THEATRICAL COLLOQUIA

protecting her. Lonely Ana is not only swallowed by the walls but by the *faceless walls*.

The true meaning of the performance is unveiled only at the end: Ana does not sacrifice just herself (the decision is her own), she sacrifices her career, glory, the world – the UNBORN CHILD, defenceless and unable to make a choice. The tragic ending of Master Manole, Ana, the vanity and cruelty of Voda fade away; the image of the crucified CHILD creeps into my soul and I forget the visual and sound metaphors or technical shortcomings. I feel that it has been shown to us that we sacrifice the future in the name of the future. I feel the need to admit that only the naives and the inadequate fall into the trap of those who know how to take everything from life and choose... the illusion. Everything highly stylized where the theatrical language subordinates to director's thinking giving it the chance to meet spectators' emotions/thoughts.

The thirty years' old patterns of readings are turned upside-down. If I have to talk about Master Manole or Ana, I will avoid beginning from the idea of sacrifice; I will replace it with the idea of choice and choices always have a price. *Ana* challenges the price we pay for the illusion of getting walled. Stage interpretations may lead to interdisciplinary debates or critical sophisticated decoding brought to us in carefully chosen phrases. Any discussion about technicalities, interpretations or language of the performance becomes possible; the standpoint is important (being always subjective) and the relationships of those involved in the matter.

I wish puppets had a more important role, were closer to Ana, and protected her from the world's mystery.... Once on stage, the performance belongs equally to actors, technical team and the spectators. The spectator does not remember any more the names behind the characters, has no fear of interpreting; he is interested in self-discovery, understanding, finding out and is caught up in a web of emotions. In such a performance, the performers have to live in the shadow of their characters, surrounded by sound, melted in the colourless, abandoning their individuality in order to turn themselves into a story.

The rest is just... discourse.

THEATRICAL COLLOQUIA



Playwriter: Ciprian Huțanu (after *Monastirea Argeşului* ballad)

Directing and set design: Ciprian Huțanu

Music: Mihaela Gârlea and Cristian Gârlea

Choreographie: Oana Sandu

Puppets design: Gavril Siriteanu

Costumes: Jeni Stănilă

Light-design: Adrian Buliga

Stage design consultant: Rodica Arghir

Cast: Raluca Bujoreanu -Huțanu, Mihaela Gârlea, Cezara Damian, Alexandra Bere, Biatrice Cozmolici, Roxana Nechifor, Alexandra Paftală, Alice Oşlobanu, Mădălina Romila, Alexandra Elena Botez

© Photos from article are under publishing press copyright.

THEATRICAL COLLOQUIA

Journal of a Part Time Traveler, Part Time Spectator

Vasilica BLOHAT*

Abstract: At the beginning of this month, I was allowed to assist, for a few days, at the rehearsal of a new Radu Stanca Theatre production – *The Night of the Buffoons*, directed by Alexa Visarion. The show's preview took place last Saturday, on May 16th, and the premiere is going to be on October 1st, 2015. What I have seen for a week from my almost viewer chair and what I have experienced in this meeting with the whole team seems more like a journey – a special, beautiful one that requires confession. Let's talk about theatre, about life, about the drawn curtain and backstage light, but also about delight and failure.

Key words: Alexa Visarion, *The Night of the Buffoons*, diary

Alexa Visarion's theatre is a driver of essence and simplicity, a transformer of the ridiculous, a master of lies made up of truths and a master of truth that in the absence of lies is powerless and lacks fascination, a place where shades are intertwining, where contrasts are giving strength to each other – an option that points to a single perspective is deceitful, incomplete, finite and unrealistic, one that invites the spectator to contribute and opens many new directions is what might be called the vocation of this artist. Information in theatre needs to be possessed, squeezed of all the meaning and then sent out into the world in all possible forms. It doesn't cease to exist after the show is over. This type of theatre is at the heart of Alexa Visarion's work and to this type of theatre *The Night of the buffoons* makes justice.

Starting from *The Swan Song* (Calhas) written in 1887 by Anton Pavlovici Chekhov and adding important shakespearean monologues like those from *Richard III*, *Richard II*, *King Lear*, director Alexa Visarion combines two manners of synthesizing and representing the fundamental existential themes, in a story which depicts theatre behind the scene, theatre as a form of life and living. It's as if, for a brief period of time, someone would disclose all secrets of this form of art, all its turmoil and would invite everyone to peep through the keyhole into the very souls of the illusion makers, of those who juggle with dreams and reality, are applauded, appreciated, blasphemed or ignored, upon the stage, every night.

* Ph.D. Candidate at the Drama Department, George Enescu University of Arts, Iași

THEATRICAL COLLOQUIA



Why is it that some are artists and others spectators? Why is it that the minds of some are wondering through the most secluded corners of imagination and philosophy, of contemplation or rebellion, while the minds of others are comfortably seated in offices, carrying their lives on earth in this manner? Why is it that some of them fall into the category of restless searchers filled with anxiety? Why are they those who mock life in their shows while others find it almost impossible to ask themselves questions? And what is, in the end, Truth? The joke made on stage? The role? What happens backstage? Or is it the entrance, the exit, the rehearsal or the turmoil?



Eugenio Barba mentions in *The Burning House* that “making theatre is to live under a spell, to create archipelagos of magic islands, tragical or

THEATRICAL COLLOQUIA

grotesque, mirrors on the world as we know it, or on worlds that aren't real, like a fantastic delirium."

I also believe that theatre enables the artist to live under the impression that he defies time and death. That he can oppose and dominate the rules of his mere transitory existence. That he can expand himself into the intuition but unproven fact that "there is more". That he can plunge into the unknown and can reclaim his freedom through the act of creation. More than any other environment, art supports man to transcend flesh and blood and the small picture, and to come close to his divine condition of collaborator, co-creator of his own existence, that which he refers to, in his moments of irresponsibility, as destiny.

Theatre conquers those who it enslaves. Slavery is demanded by the slave and not by the master. There is complicity between the artist and his art that nothing and no man can break.

Director Alexa Visarion tells us at rehearsals that, after it does its job entertaining us, after it amuses us, after it shouts to us or touches us, the show disappears, while the greater universe of the theatrical act addresses, by its subtle and delicate nature, the very soul of the spectator who, regardless of his external context and social status, is someone who is moved not by a strict line of music, but by states of spirit. The director therefore searches for the deepest look, the gesture that flows from joy and sorrow, the thought that instills laughter or cry, or silence, a dance of all of these in tune with the movement of the soul. The rehearsals become a search for a way of being aligned to this small dissertation upon the condition of the artist, a way of living on the stage during a one hour and a half show that draws strength from the life experiences of everyone who is part of it.

The show begins with a propless scene, in which the Actor (interpreted by Ilie Gheorghe), already old, has fallen asleep inside the theatre after his show has finished. One can notice a chandelier from the show that has just ended, costumes on a hanger, a ladder, some practicables in the middle of the stage, panels with newspapers, the curtain, a mirror frame, a chest, a big bell, boxes and a service light that somebody probably has forgotten to turn off and himself, the Actor, just as forgotten as the service light, in the theatre whose loyal servant he has been his entire life. His bed – the scene he played so many roles upon and received so many standing ovations. A bed for what? For sleep, for the end, for loneliness, for death, for love?!

A tiny bit hungover, just enough to be able to brace himself for facing his own demons, the Actor is walking up and down the empty stage, shouts after one or another, and talks to himself in order to keep himself distracted and forget about his real age, that he's tired, that he is filled with regrets, sadness or fear. He still manages to while away his nostalgia forcing laughter and giggling. He comes across a bit ridiculous, he tries to cover himself in a

THEATRICAL COLLOQUIA

shawl that is too small, he runs through his pockets and finds a myriad of small objects in each of them – he is rich in objects that are of no use to him anymore. A single one is missing – time. And possibly fame. But, most of all, the option of remaining on stage. The bitter the taste of this situation and the more intense the drama, the more ridiculous this looks in reality. He's a buffoon just like in Shakespeare's writings, a wise zany whose every trick is filled with loneliness and the contemplation of loneliness, but equally, the unconfessed need for togetherness and complementarity.

The appearance of the Old Sufleur (Marian Ralea) restores his good spirits. He will play his final card, the role of his life, all roles in one, just to play and be seen! Just to relive the joy of being called upon the stage, the thrill of applauses, that false appreciation. False, he says, false says Chekhov in one of his letter to Suvorin: "...and the public (I did not call it phony) is not honest to us: you will never find out the truth from them, and that's why you will never be able to tell if you're of any good to them. It's not yet my time to complain, but it is never too late to wonder if you are of any good to someone or you waste your time with nonsense"

And as there is nothing arbitrary in directing this show, the monologues are clearly depicting what the Actor is feeling or rather what feelings are taking over him. As he is coming close to the end, he keeps running away from "to be or not to be" and tests himself with every role he is playing: can he still do it? For how long? Is he really done with it?

His costume is an extension of his body, his voice – an orchestra and each tune, a world of nuances. Energetic, exalted, he starts reciting monologues and makes the Sufleur accomplice in this act of theatrical virtuosity that he is forcing. He is interpreting as if for the first and last time in his life.

As if his journey on stage has reached the finish line, where there are no laurels, there is nothing but this trivial, ridiculous, dusty exit. He draws the line and from all that used to be his life, all there is left is the thrill of playing. All the loves of his youth, that he remembers, as the director mentions, "with virile passion", have all lost the battle with the stage, that the Actor never wanted to separate from. "Leave the stage" has asked him the most special of them all, and in response to that, he made his choice: he vowed eternal love to the place in which he now is secluded and forgotten.

As he feels his end is near, his energy increases. Through this tragic-comical palette we can foresee the chekhovian toughness. Although accomplices for the characters, the playwright and the director do not allow them to become happy and free. There is a constant tension, nothing is yet finished, on the contrary – characters jump from one action to the other, from one state of spirit to the next, from one thought into the other, as if we were chased away by unpredictability. All is left for the Actor is to live everything

THEATRICAL COLLOQUIA

with dignity. He becomes submissive to this journey, accepts and confronts itself. The feeling of loneliness is mapped out, its depth makes it meaningful (through accumulation of laughter, jokes, shouts, empty stares, uncried tears, unreleased sighs) and it will come back as a verdict: “If you want to fool an entire world, be an entire world” and as a resignation: “Hey boy, life doesn't sit still”.



The Old Sufleur is a simple man oblivious of the pain whose unknown witness he is. He tries to keep up with the Actor and enters his game, he responds to his lines, he assists him, admires him, judges him, but still he is so far away from the drama of losing applauses or his place on stage.

Although part of a theatre, the Sufleur has never had a glimpse of artistic genius, or the disappointment of a lost role, nor the fall, the rise, the vulnerability or the supreme power. For him, the stage does not wear

the perfume of a lover. Naive and practical, the Sufleur has no idea of the internal consumption of the Actor, and this is yet another reason for which his solitude becomes complete: even if he is surrounded by people or not, too few are those who understand. Isolated in his own misery, he cannot find relief even if he was looking for it. His melancholy becomes a secret that he has no one to share with, essence of his life and the tragedy that lifts him from his buffoon status all the way to the stars.

The spoken word follows action, completes it, dances among actions and flies between reality and dream as the words written in ink in Greenaway's movies. The spoken word is harmonized with the image upon the stage and with the powerful feelings, it evolves from being a simple pretext, like in most of contemporary shows, and integrates itself, with an almost magical role – of incantation, determining reality, filling up space. Alexa Visarion speaks,

THEATRICAL COLLOQUIA

during rehearsals, of words similar to those used in Liturgy, words that fly above the matter they are describing, as in a prayer, words that open deeper meanings, words that create turmoil, words in the absence of which the silence could not exist and find comfort.

The music of the show is similar to the movement of some fantastical characters – of some witches of theatre dressed up in their veils, who might show up among the costumes, or perhaps from under the pannels, they might sing, they might remain silent, they might move or simply sit still and simply breathe. Just as in a dream, they exist only halfway in reality, they call you and disappear at the same time, they run, play and make fun of the Actor, they lie in wait for him or seduce him with a sigh, a movement of the hand, a footstep...

The mirror frame brings its contribution to the same surreal world effect. With its inclined position on stage that allows the Actor to move through to the other side, it allows only the spectator to see his own reflection and not the Actor. A simple mirror frame and the public feels as if they have been invited in stage. At the same time, they are witnessing how theatre becomes empty of any secrets, from a distance that does not disrupt the privacy of the Actor.

Alexa Visarion on theatre: “Your profession is a sort of unknown side of yourself. You meet your profession to find out who you are.”

This is how he rehearses – as if he was meeting himself, relishing on all that he does not yet know, all that he would like to discover and is new about others, making use not of information but the others’ way of being, catalizing the intelligence, imagination and availability of each, digging deep in faithful encounters and each person’s own nature. In my final day in Sibiu, I asked him how is it possible to prefer this delicate style of directing in the century of speed, in which theatres are loaded with all the new technologies and when spectators are restless, being used to faster paces and more shallow speeches. He answered that yes, we are all human, we eat, drink, pee, but we are stellar at the same time: we live on a planet that spins.

THEATRICAL COLLOQUIA



Photos in this article are taken by Vasilica Blohat.

THEATRICAL COLLOQUIA

The Night Just Before the Forests –A Press File

Cristi AVRAM*

Abstract: *The Night Just Before the Forests*, translated by Lecturer Ph.D. Diana Nechit from the Department of Drama from Sibiu, was directed by George Enescu University of Arts's student Cristi Avram. The premiere took place on the stage of the Studio Hall of Drama Department in Iași, with the actor Ovidiu Ivan in leading rol.

Key words: Marie Bernard Koltès, interuniversity experience, monodrama.



About the author

Bernard Marie Koltès was born in Metz, on the 9th of April 1948, and his appetite for dramatic writing blossomed after seeing the show *Medeea* at *La Comedie de l'Est*, with Maria Casares performing the leading part. He takes

*Senior BA student in Directing, the Faculty of Theatre, George Enescu University of Arts, Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

directing classes at *L'école du nouveau Theatre National de Strasbourg*, but only for a few months. He also founded a theatre group, *Theatre du Quoi*, for which he wrote several texts, directing by himself at this company: *Les amertumes (Miseries)* in 1970, *La marche (The Thread)* and *Proces ivres (Alcohol Judgement)* in 1971, *Recits morts (Dead stories)* in 1973. In 1975, having visited The Soviet Union two years earlier, he adheres to the Communist Party in Pralognan. One year later, he writes *La fuite a cheval tres loin dans la ville (The Horse's Rush Afar From Civilization)*. In 1977 he establishes in Paris, where he writes *La nuit just avant les forets (The Night Just Before the Forests)*, with Yves Ferry playing the leading part, the show also being present in the Off section of The Festival d'Avignon. This text was to be staged later by Pierre Audi during The Edinburgh Festival, and afterwards in Munchen, Vienna, Freiburg, Frankfurt, Amsterdam, Millan, Oslo and, for the first time in Romania, in Iasi (2015). Later on, he steps out from the crowd through his texts: *Combat de negre et de chiens (The Fight of Black Against the Dogs)* in 1979, *Quoi ouest (The Canyon of the West)* in 1986, *Dans la solitude de champs de coton (In the Solitude of the Cotton Fields)* in 1987, *Le retour au desert (The Return to the Desert)* in 1988 and his last and most famous writing, created in the year of his death, *Roberto Zucco* in 1989.



©Cristi Avram

Artistic Project

Koltès wore an amulet which, supposedly, was always with him, hanging around his neck, in the shape of an apparently commonplace anchor. However, the symbol speaks about his inner self, about the vivid craving of belonging to a certain place and, paradoxically, about the impossibility of connecting and of feeling at home, in my opinion, as suggested in *The Night Just Before the Forests*. In other words, Koltès speaks about one's loneliness, one's fears of adjusting to another place, one's constant awareness of the distance between present and the frail and fugacious childhood, one's fainting in allowing others to intrude one's intimacy; as such, the dramatist underlines one's dooming remoteness from one's inner self, thus creating a strange feeling of emptiness. And all of these are summed in the monologue of *The Night Just Before the Forests*.

About the text

The text contains a series of snares and discusses various territories, where the curves are always dangerous. His sharp way of portraying in writing, bespeaking a clipping honesty, places a central character whose bizarre identity strikes outrage against the never ending mechanism in which humanity splashes, against forgery. The natural craving of communicating with others transcends into self condemnation, because everything seems to be impossible when loneliness surrounds us in its fog, during *the night which encumbers everything*. Unhappiness sharpens with every signal which comes from the outside, with the obsessive image of the mother from afar, with every failure in finding a home, with the acknowledgement of the fakeness of people who vividly crush the weak, with understanding the unwritten laws which heap us in a sort of wholesome, but which are still intangible.



©Cristi Avram

Through all of these needles which thrust the body, the soul cannot stay intact and have a healing power and abandonment encloses the character into a sterile pinhole, provoking suffocation. He wishes to *wail and to be able to wail*, he longs for *the shade of the trees and the time ahead*, but all of these are far away. His wishes are filtered through reason and one by one destroyed; *I need an angel to hold in this brothel*, although nobody stays to listen. This is how the monologue blossoms and therefore vengefully returns, poignant for the character. With every word there is an inner struggle, thus creating a bitter feeling of solitude. Therefore, creating the clear picture of the stranger, an inexhaustible wonderer of the world, unable to reveal his identity, unable to find a territory of belongingness.

Our performance is created in a vacuumed space, covered in cellophane, which doesn't allow any impresses to stay, in which the air is barely sufficient. It is a hotel room, a space of transit with a well determined purpose of revealing the character's fears and cravings at the end of which death awaits. The year in which this text was published is the year of Koltès's suicide attempt, thus suggesting the importance and power of the monologue. Time becomes a character, the omnipresence which receives the monologue before the great passing through and it also embodies different forms. This fight against the clock becomes a pact that the character willingly accepts, embarking on a voyage through memories, through the key-moments which started his inner rebellion and his need of confession and the frail contact with

THEATRICAL COLLOQUIA

a symbolical character (time) is the result of the solitude which he is almost mistaken for. A cold light suffocates the space and blue and green shadows attend the climax of the character – his crying – which will diminish in slow flares.

The music of the text comes from swoons, from the brutal jumps between poetry and roughness, from the language – vivid and contemporary – and from the trail of thought, assembled with the lyric of the metaphors full of meaning, from the intermissions in which desire dies suffering, those silences in which words would hurt if spoken. The obsessive repetition of certain phrases, the plunges into an oneiric realm in which everything becomes frightening, emerge into a philosophical attitude of the character, thus making him hide into profound matters – undertaking his suffering through the phrase *not everyone swallows ground*. The breaches of rhythm from the text are underlined attentively by Koltès, although at a light reading, the address might seem chaotic. When the space becomes warm, slightly comfortable, the dramatist inserts cold tones, sometimes even violent and annoying ones; everything ends with the rain, inserted as a lyrical statement, in a grating on nerves rhythm pouring on the street, punching the flesh, flooding and freezing the soul.



© Cristi Avram

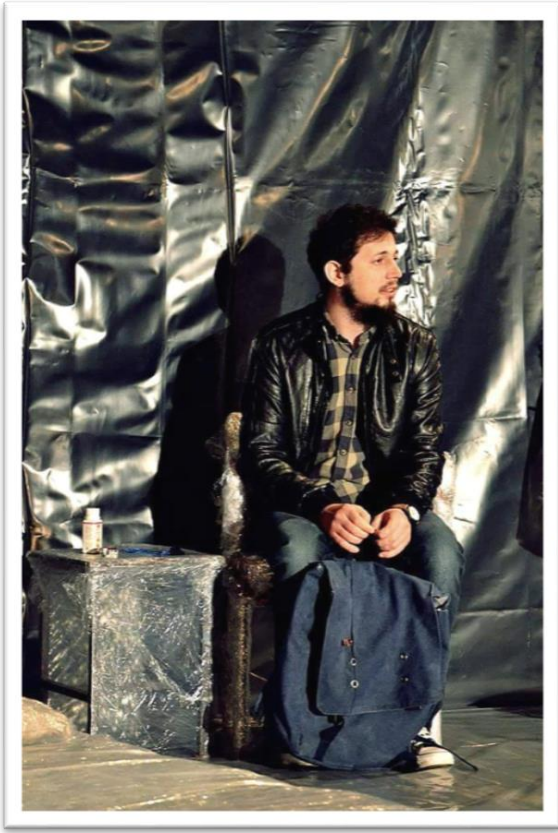
Themes

Our destiny usually descends into a journey where sensibility, emotions, sincerity are second to reason. We are driven, as human beings, by our bodily hubbub, and spirituality becomes a cliché. Almost always we are lost in the big picture, becoming part of the crowd which corresponds to the general perception, but this necessity is not ours, not natural, but rather a reflex of the others who look at us, at this *group which drives us from above, the rat hunters*. The contemporary being finds it rather difficult to belong to a home, to recover the sense of intimacy, a realm which can provide protection and caring, but even when we have the illusion of this, our questions invade our souls and make us strangers, haunted by the questions *who am I? myself, a stranger...* Every aesthetic norm has changed, we are forced to understand the world as a caricature, a balloon full of air which might burst into a second. Our illusions fade into darkness and in their shadow there is the deep sense of nothingness.

The fight for an identity space is a vital necessity, fatal in the same time, happenings succeed in the same instinctual way as in the animal world, and this food chain unravels naturally. We when realize what is happening and we starve for decalcification, we understand, in a state of awe, that we are prisoners and if a gate opens to our escape, we lack the courage of flying away. The necessary step will be made only when we learn to look away, when we are able to look within and only then we might be able to wail the voice of our needs and dreams.

A man tries to stop a stranger through every means, mooring him at the corner of the street, during the night, when he was strolling by himself. He speaks to him about his world, a suburb where it always rains, in which he feels a stranger; a space through which he passes, running without target and unable to return. He speaks of everything and of love, in a way he never did before, particularly to this stranger, a child probably, silent, still.

– Marie Bernard Koltès



Thoughts

“My first reading of the text, out loud, without subtleties, cold and monochord, revealed the simplicity of the text. There are a few paragraphs which repeat on and on, but meaning slightly different things every time. It is exciting, outraging, because you are tied to the text, discovering yourself somehow through the character, but it is a difficult introspection, revealing exactly those hidden corners of your soul, those thoughts that uncover your true self, you might prefer to dive into work, forget about them, distract yourself through your social life, fearing the

moment of wonder through the rainy night. This character is a generous one. He gathered all these feelings, all these frustrations, all these sins and he reacts. His monologue isn't coherent because, in the process of his complete honesty, his natural impulse repeals the coherence of the idea, pauses it in order to initiate another. His betrayal, directed to himself and to the others, drives him further, and his existence obeys a tarnished present, where there is no plan for tomorrow, where there is no initiative. His life just happens. He invites you to live and devour those affective dashes that you, as an individual, reject and lie that do not know.”

Ovidiu Ivan

“The Night Just Before the Forests is that kind of theatre performance which, after you've received, as part of the audience, makes you wander through the streets for a while without a precise target. You stroll for a while. And you see an old, dusty advertisement, SAT, which you haven't seen before, although you've marched on this particular street hundreds and hundreds of times

THEATRICAL COLLOQUIA

before. And you rest near the traffic light and watch seconds pass by and it turns red and you are still there. Everyone crosses the street near you, but you wait. And, later, you feel like playing with your fingers through the holes of a fence, although you've passed by that same fence for thousands of times. But you've never felt like murmuring a tune and playing with your fingers through the holes of the fence¹."



"A while after finishing my PhD thesis about Bernard-Marie Koltès – my true love when it comes to literature – all the days and nights of solitude and creative despair, during which I wasn't able to write a single phrase because my love for the Koltèsian theatre literally hurt, his endless urban spaces haunted by marginalized people, by strangers in the night just before the forests and in the solitude of the cotton fields and in the African snows, transformed into a deaf wish of translating in Romanian a glimpse of this theatre which reinvented the metaphor of poetry and a part of me craved for seeing this wonderful author transported on stage in our country. The fact that our culture did not benefit from Koltès's genius almost hurt, our indifference... however, in one of those nights of endless stories I found my literary and cultural soul-mate, Ioana Petcu from Iasi who gave me this rare chance of translating one of the most discombobulating monologues of the French literature and all this literary rush through the night and rain – thanks to the great young creators in Iasi, Cristi Avram and Ovidiu Ivan – was to be transformed into word and scenic image in Iasi²."

¹Ioana Petcu, PhD, theatre critic and lecturer at George Enescu Arts University, Iași - <https://www.facebook.com/photo.php?fbid=609632429173368&set=a.175692029234079.43908.100003798483321&type=1&theater>

²Diana Nechit, translator of *The Night Just Before the Forests* - <https://www.facebook.com/diana.nechit/posts/707601442701972>

THEATRICAL COLLOQUIA

REVIEWS. REVIDED READINGS

THEATRICAL COLLOQUIA

THEATRICAL COLLOQUIA



“Theatrical Colloquia” and ARTES Publishing House’s Books Awarded At EuroInvent Saloon

This year, “Theatrical Colloquia” Editorial Staff had the honor of receiving the Bronze Medal in the 2015 Technical Stintifical Artistic and Literary Book Salon – EUROINVENT. Thus were crowned ten years of thorough work and good results. ARTES Publishing House was present to this year’s edition of The European Creativity and Innovation Exposition, presenting titles from all creative fields. Theatre research was highlighted not only through the remarkable number of proposed works, but also through their quality, also rewarded by the Jury:

Anca Maria Rusu, Ștefan Oprea, *The Dictionary - French Playwrights on the Romanian Stages of the 19th and 20th Century* – Golden Medal

Getta Angheluță, Aurelian Bălăiță, *Art of Acting. Art of Life* – Golden Medal

Doru Aftanasiu, *Shakespeare, a Way to Drama Composition* – Silver Medal

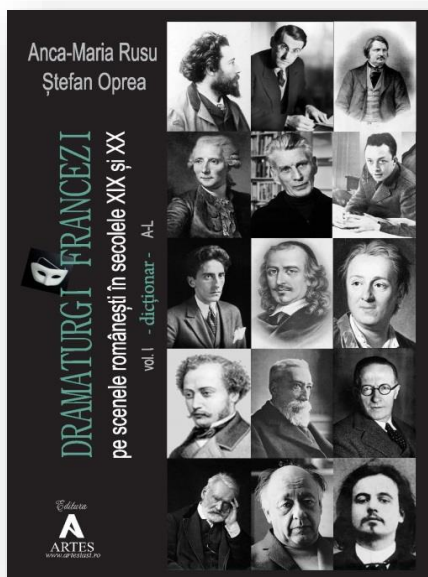
Mihai Marcel Șoneriu, Cristina Alina Șoneriu, *Theater under the Tower with Clock* – Certificate of Appreciation.

THEATRICAL COLLOQUIA

The “Theatrical Colloquia” Team has the honor of congratulating the awarded authors and wishes them to successfully participate to the future editions of EuroInvent.

French Playwrights on the Romanian Stages of the 19th and 20th Century – A Dictionary

Anca Doina CIOBOTARU*



Abstract: The Dictionary - French Playwrights on the Romanian Stages of the 19th and 20th Century – a book that should be on every theatre enthusiast's shelves, but also in public libraries, in order to offer those who are interested the chance of coming across a valuable database that has been drawn out of reference writings and archive documents.

Articles based on a rigorous documentation, filtered by the academic spirit, shaped with style so that the study overruns the barrier of the speciality writing and becomes

the container of a lettered-code story that arouses curiosity and equally determines us to raise questions and design formulae for understanding the history of our connections with the European theatre life. Performances, movies, actors, translators, playwrights and script writers, directors, founders of theatre poetics – they all fall into place, alphabetically: from A to L. We note the “Introduction”, which gives a synthesized description of the role played by French dramaturgy in the beginning of Romanian theatre, but also in the structuring of its modernity.

Key words: theatre, dictionary, companies, actors, history of culture, France

* Associate Professor Dr. habil – The Faculty of Theatre/George Enescu University of Arts, Iași; puppeteer actor; author of many studies on the art of theatre, puppet theatre and theatre art techniques applied in the educational and social areas

The publishing of a dictionary must always be noted, no matter what its specific may be; more than information, its pages bare the mark of many years of research and unrest.

The dictionary **French Playwrights on the Romanian Stages of the 19th and 20th Century – vol. I – A-L** does not stray from this rule. Anca Maria Rusu and Ștefan Oprea are a team of a rare nature, being bound by destiny, their philological training, their ability to search for the core of dramatic art, their love and respect for all those who are or have faithfully been in the service of theatre. They do, in fact, confess: “Our research lasted several years and has not at all been easy; firstly, because of the fact that certain playwrights have completely been forgotten and are mentioned by neither histories of theatre, nor dictionaries; secondly, because of translators and trackers who haven’t mentioned properly the authors’ names or the original titles, therefore making it incredibly difficult for us to discover the true names and titles; there are bibliographical writings with the occasional confusion of names and titles; quite often, the staging of certain plays had not been mentioned in any publication (among the – many – ones we have consulted), others are mentioned without the author’s name or without reference to cast and director. We have set straight as many of this drawbacks as possible, but we cannot rule out the possibility that we might have taken some of them as they were (we hope that the latter are not too many).”¹

The years of research have crystallized as articles based on a rigorous documentation, filtered by the academic spirit, shaped with style so that the study overruns the barrier of the speciality writing and becomes the container of a lettered-code story that arouses curiosity and equally determines us to raise questions and design formulae for understanding the history of our connections with the European theatre life. Performances, movies, actors, translators, playwrights and script writers, directors, founders of theatre poetics – they all fall into place, alphabetically: from A to L. We note the “Introduction”, which gives a synthesized description of the role played by French dramaturgy in the beginning of Romanian theatre, but also in the structuring of its modernity.

The Dictionary - French Playwrights on the Romanian Stages of the 19th and 20th Century – a book that should be on every theatre enthusiast’s shelves, but also in public libraries, in order to offer those who are interested the chance of coming across a valuable database that has been drawn out of reference writings and archive documents. These aspects have helped the volume receive *The Gold Medal* at “EUROINVENT – The European Exposition of Creativity and Innovation – Technical-Scientific Artistic and Literary Book Salon” (2015).

¹ Anca Maria Rusu, Ștefan Oprea – **French Playwrights on the Romanian Stages of the 19th and 20th Century – vol. I – A-L**, Artes Publishing House, Iași, pp. X-XI

A Book for a Generation

Ioana PETCU

Abstract: Eikon Publishing House in Cluj had the initiative to release on the book market *The Minor Prince*, an opus under the signature of Gelu Badea, a director who, with this occasion, shows himself to us as an author. If the book's title is supported by metaphor, the subheading is probative – *Radu Penciulescu – Pedagogy and Creation*.

Key words: Radu Penciulescu, drama pedagogy, Romanian stage directing



A certain thing is that, in a perspicacious mode, the ample study is not only an incursion into the life of the Romanian artist, gone in Sweden. There is room for more. Radu Penciulescu's biography transforms under the reader's sight into a real page of history of theatre, pertaining to the grey years of the communism. The figures of a generation that fought, was defeated and once again stood against an unnatural system, shine in the lines amidst they insinuate. Alongside Penciulescu, there stand Liviu Ciulei, Lucian Pintilie, David Esrig, Andrei Șerban, Ivan Helmer, Aureliu Manea and others – actors and scenographers. Identically, by means of restoration from the newspapers of

that time and from works released afterwards, the author of *The Minor Prince* sketches the fine lines of a panorama painting where the forerunners are tied (Ion Sava, Soare Z. Soare) and also those who came off in the 1990s towards the uncertain horizon of a Romania that had been trying to retrieve itself (Tompă Gabor, Mihai Măniuțiu, Silviu Purcărete). Radu Penciulescu is differently seen among his colleagues, in the period of directorship at Teatrul

Mic, and also after his return to the home country, after the discharge of communism. Differently, because it was always this way; different, because he believed this way the proper behaviour of an artist looks like. Islanded in his laboratory of ideas, but getting out among the people, afterwards, with simplicity and love.

Natural born educator, a director situated by choice in search for experiment, avoiding the public life close-up, the director is glimpsed in his continuous endeavor to study the ways of truth and of creativity in art. Abreast, the warmth is felt, the interest and admiration discreetly poured in the speech of Gelu Badea. The study is meticulously informed, and the spectacles carefully reconstructed from the palimpsest of the chronicles of those times. The iconographic component replenishes the vision over the Romanian scene of the 1970s, the follower having more precision in delineating the impression about that era, about the acting style and enactment style. Truly a work of bringing on the surface some spectacles that have been erased from the current memory or that the young people never knew about, being placed such to define the portrait of “the minor prince.” Attempts, turnings, silent revolts, changes are as many breathings of a scene man which stayed away from the footlights, due to a common sense and a good knowledge that few artists have at stake today. Today, when the politics of *publish or perish* has deviated in theatre as *act or perish*, today when the rush for illustriousness gained at any price, when *compromise* is a term so flexible in our perception, a book about infancy is like a golden island in a stormy ocean.

Privileged, the book’s author has assisted at the rehearsals of the excellent spectacles at National Theatre in Bucharest, with *Legenda Marelui Inchizitor* (*The Legend of the Grand Inquisitor*), where Victoraș (Victor Rebengiuc) and Penciu (Radu Penciulescu) have offered an evidence of what friendship and professionalism mean in the big world of the theatre. The fortunate retrieve around a text of doubtless philosophical depth, a mark of the thinking crossroad from the classic man to the modern man, the work on Dostoevsky’s text was an opportunity of re-opening unto the current public with an essentializing message. The book’s author carefully notes the whole effort of rehearsals and we read between the lines his directorial whiplashes and enthusiasm.

The book issued by the publishing house in Cluj couldn’t be ended without a promise. As I have felt during the reading, the absent piece in this construction is the chapter referring on the years spent abroad. The consistent decades which complete and, in the same measure, oppose the profile of gone artist to that of the home artist, would form the material for a second book, on which Gelu Badea already works. It would be conferred this waysphericity for a personality of Romanian theatre. The memory of this generation – with Andrei Șerban gone in the United States, with Pintilie fled in France, with

THEATRICAL COLLOQUIA

Liviu Ciulei chased and denounced by the secret services, with countless such episodes – is compounded by its destiny here, and by the exile differently assumed by each one of them, as well. Radu Penciulescu belongs to this world, but he sits on its edge, refuting the ephemeral gloss, the ovations, and preferring the status of infancy – in fact, of the observer and experimentalist. Gelu Badea has got the courage and noble-mindedness of intention to share with us the scene life from the faltering, shaded years of 1960s and 1970s.

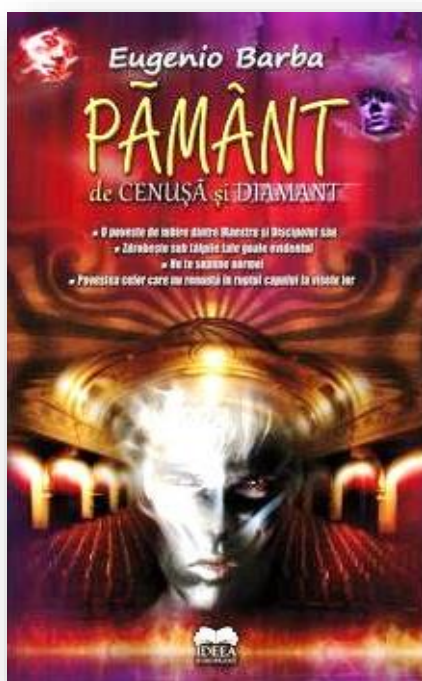
THEATRICAL COLLOQUIA

Ash and Diamond Earth

Vasilica BĂLĂIȚĂ*

Abstract: This book¹ is an autobiography of Eugenio Barba, which consists of his apprenticeship period in Poland. Equally, as it can be seen even by the way the chapters were divided in the contents, the book tells the story of the friendship between Eugenio Barba and Jerzy Grotowski.

Key words: Jerzy Grotowski, Eugenio Barba, autobiography.



The volume has 26 chapters describing the phases of the encounter between the young italian Eugenio Barba with Jerzy Grotowski, period between 1961 and 1964, and 26 letters sent by Jerzy Grotowski to Eugenio Barba between July 1963 and August 1969. For it is written from the perspective of some young man who were not yet famous, who acted determine only by the values they believed in, against all the evidences and the communist system, the book conquers and becomes a development model valid in any historical period based on this aspect.

Another very strong point would be Grotowski directorial thinking in terms of intelligence and determination

of a novice in theater. From this point of view, Eugenio Barba gives us an observation model through which we can see how it can recover and encourage the value regardless of where it is. The book is, in fact, the birth certificate of the theatrical anthropologist Eugenio Barba.

* Lecturer at the Faculty of Theatre, George Enescu University of Arts, Iasi
1Ash and Diamond Earth, Eugenio Barba Bucharest: European Idea 2010

THEATRICAL COLLOQUIA

In the 26 letters Grotowski accompanies Eugenio Barba with recommendations and helps him in his theatrical anthropology journey in India, he advises him on the way he might extend his visa in Poland, in order to meet again, on this occasion proposing him a practical and individual initiation in physical exercises , subconscious anatomy, non-private psychoanalysis (directing, acting and perception); there are also shows invitations, friendly confessions, suggestions for how he could open a working center with actors in Oslo, and then advised him about moving theater to Denmark and many other details about magazines, books, translations "Meanwhile, couldn't you organize something like Actors' Studio? I mean, a training center for actors who don't have work to do or they are less selected/ chosen. You could have the advantage of not paying salaries; and actors would be able to get contracts based on performances, demonstrations and studies. "(222); stories of the trips and tours in the West, dialogues on the translation of the Theater New Testament, about moving the Polish theater in Wroclau and winning the official status of Theatrical Research Institute, about the crises of this change.

The thing that gives value to this correspondence is the fact that, along the pages of the book, it gets the meaning of an equally enthusiastic , delicate and involved response from master to disciple. It seems that the path between Jerzy Grotowski and Eugenio Barba was similar with the path made by Jerzy Grotowski to Eugenio Barba, which is so natural for friendships.

CUPRINS

DESPRE ARTA SPECTACOLULUI - SUB SEMNUL INTERFERENȚEI ON PERFORMING ARTS – UNDER THE SIGN OF INTERFERENCE STUDII	5
Începuturile mișcării teatrale Off-Off-Broadway Nic ULARU	7
Creația colectivă (<i>Teatrul devised</i>). Interferențe și interdisciplinaritate Olivia GRECEA.....	19
Arta actorului sub semnul interferenței cu teatrul de animație Anca CIOFU	27
Tadeusz Kantor – arta ca „răspuns dat realității” Alexandra-Ioana CANTEMIR.....	35
Start.cercetare@UAGE.....	45
Perspective teoretice asupra relației Luptă-Joc-Spectacol Bogdan Mihail LUPEICĂ.....	47
Osuarul memoriei. Spații timp Dana MOISUC.....	53
Esență și expresivitate. Limitele corpului de la performanța estetică la tehnica mișcării Beatrice VOLBEA	57
TEATRUL DINCOLO DE SCENĂ.....	69
Teatru: un alt <i>mode d’emploi</i> sau Shakespeare pentru uzul studenților economiști Ana-Magdalena PETRARU.....	71
DRAMATURGIE LA TIMPUL PREZENT	81
Conversație nocturnă cu un om demn de dispreț. Un curs pentru contemporani.....	83
ÎNTÂLNIRI. INTERVIURI	91
„Sunt un fel de visător care are un vis profetic pe care trebuie să-l împărtășească oamenilor” – interviu cu regizorul Alexander Hausvater	

COLOCVII TEATRALE

Ioana PETCU	93
„Teatrul nu-i un ambalaj, există ca o nevoie a omului”. Interviu cu Radu Penciulescu	
Gelu BADEA	105
Metamorfozele unui text: <i>La Țigănci</i> de Mircea Eliade	
Cristina SCARLAT	125
<i>La Țigănci</i> de Mircea Eliade, un teatru altfel - convorbire cu Andreea și Andrei Grosu, regizori	
Cristina SCARLAT	133
Profesorul Gavrilescu la Țigănci sau Mircea Eliade, altfel - convorbire cu Richard Bovnoczki, actor	
Cristina SCARLAT	141
PAGINI DIN STAGIUNE	151
Ana – lecturi atemporale	
Anca Doina CIOBOTARU	153
Jurnal de semi-călător, jurnal de semi-spectator	
Vasilica BLOHAT	159
Noaptea dinaintea pădurilor – într-un dosar de presă	
Cristi AVRAM	165
RECENZII. LECTURI RECUPERATE	173
Revista „Colocvii teatrale” și cărțile Editurii ARTES premiate la Salonul EuroInvent	
Dramaturgi Francezi pe scenle românești în secolele XIX și XX – dicționar	
Anca Doina CIOBOTARU	177
O carte pentru o generație	
Ioana PETCU	179
Pământ de cenușă și diamant	
Vasilica BĂLĂIȚĂ	183
THEATRICAL COLLOQUIA	185
ON PERFORMING ARTS – UNDER THE SIGN OF INTERFERENCE	185
STUDIES	187

COLOCVII TEATRALE

The Beginnings of the Off-Off-Broadway Theatre	
Nic ULARU	189
Collective Creation (Devised Theatre). Interferences and Interdisciplinarity	
Olivia GRECEA.....	201
Acting Skills as Reflected in Puppetry	
Anca CIOFU	211
Tadeusz Kantor – Art as an “Answer to Reality”	
Alexandra-Ioana CANTEMIR.....	217
Start.research@UAGE.....	227
Theoretical Approach to the Relation Fight - Play - Performance	
Bogdan Mihail LUPEICĂ.....	229
The Ossuary of Memory. <i>Spaces-Time</i>	
Dana MOISUC.....	235
Essence and Expressivity - Body Limitations from Visuality to Movement Technique	
Beatrice VOLBEA	239
THEATER BEYOND SCENE.....	249
Drama for Future Professionals: Shakespeare in (Business) Use	
Ana-Magdalena PETRARU.....	251
MEETING: INTERVIEWS	259
“I Am a Kind of Dreamer Having a Prophetic Dream to Share with the People” – Interview with Alexander Hauvater, Stage Director	
Ioana PETCU	261
“Theatre is not a package, theatre is like a need of man”. Interview with radu Penciulescu	
Gelu BADEA	273
The Metamorphoses of a Text: <i>La Țigănci</i> by Mircea Eliade on the Stage	
Cristina SCARLAT	293
<i>La Țigănci</i> by Mircea Eliade, a Different Theatrical Adaptation - Conversation with Andrei and Andreea Grosu, Theatre Directors	
Cristina SCARLAT	303

COLOCVII TEATRALE

Professor Gavrilescu, <i>La țigănci</i> or Mircea Eliade for the Stage – Conversation with Richard Bovnoczki, Actor	
Cristina SCARLAT.....	311
STAGE REVIEWS.....	321
Ana – Timeless Readings	
Anca Doina CIOBOTARU	323
Journal of a Part Time Traveler, Part Time Spectator	
Vasilica BLOHAT	329
The Night Just Before The Forests –A Press File	
Cristi AVRAM.....	337
REVIEWS. REVIDED READINGS	345
“Theatrical Colloquia” and ARTES Publishing House’s Books Awarded At EuroInvent Saloon	347
French Playwrights on the Romanian Stages of the 19 th and 20 th Century – A Dictionary	
Anca Doina CIOBOTARU	349
A book for a generation	
Ioana PETCU	353
Ash and Diamond Earth	
Vasilica BĂLĂIȚĂ.....	357

©2015 Editura Artes
Str.Costache Negruzzi, nr. 7-9
Iasi, România
Tel.: 0040-232.212.549
Fax: 0040-232.212.551
www.artesiasi.ro
enescu@arteiasi.ro

Tipar digital realizat la tipografia Editurii „Artes”