

COLOCVII TEATRALE

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

CENTRUL DE CERCETARE „ARTA TEATRULUI –
STUDIU ȘI CREAȚIE”

COLOCVII TEATRALE

THEATRICAL COLLOQUIA

NR. 20 / 2015

EDITURA „ARTES”, IAȘI

COLOCVII TEATRALE

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

Drd. 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

2015

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”.

**REFLECȚII ASUPRA UNEI ISTORII
CONTEMPORANE - 155 DE ANI DE
ÎNVĂȚĂMÂNT ARTISTIC MODERN LA
IAȘI**

**REFLECTIONS ON A
CONTEMPORARY HISTORY-155
YEARS OF MODERN ART EDUCATION
IN IAȘI**

COLOCVII TEATRALE

STUDII

COLOCVII TEATRALE

Kantor: „Fantomele reînviat” și „timpul regăsit”

George BANU*

Traducere din franceză de Dana MONAH*

Rezumat: Anul acesta se împlinesc 100 de ani de la nașterea lui Tadeusz Kantor, a cărui operă a marcat scena europeană. De la Varșovia la Paris, de la Florența la Sibiu, el a fost unanim salutat. George Banu, împreună cu celebrul teoretician Leszek Kolankiewicz, a organizat, la Sorbona, un colocviu deschis de Jack Lang, intitulat Kantor la răscrucea artei și a istoriei. Numeroase personalități internaționale au analizat opera lui Kantor și rezonanțele ei actuale. Textul publicat aici în versiunea sa integrală a servit drept introducere a colocviului parizian.

Cuvinte cheie: Tadeusz Kantor, teatrul Nôh, Marcel Proust.



© Heinz O. Jurisch

* Profesor Emerit la Universitatea Sorbonne Nouvelle.

* Asistent universitar doctor, Departamentul de Limbă Franceză, Universitatea „Al.I. Cuza” din Iași.

COLOCVII TEATRALE

„Cultura explică cultura” – însă nu în sensul analizei și lămuririi permise de metodele și dispozitivele critice, nici în cel al unei căutări a precursorilor ori a unor influențe presimțite. Nu, „cultura explică cultura” în sensul că o operă poate propune un dispozitiv care să afirme o viziune și o organizare a lumii pe care le putem regăsi într-o altă operă, și deci o vom interpreta prin prisma ecourilor și amintirilor venite din perspectivă unei opere diferite. Și aceasta nu ca rezultat al unui proiect deliberat, voluntar, așa cum întâlnim în cazul scriitorilor care și-au propus să realizeze echivalentul modern al tragediilor antice, ci dintr-un soi de înrudire subterană, pe care cititorii o pot surprinde și evidenția. Vorbim aici, desigur, despre intertextualitate, însă nu ca efect al unui program, ci al unei pulsuni secrete, care, prin prisma scopului operei, regăsește ecouri în alte opere, care abordează aceleași date existențiale.

Kantor și teatrul Nôh

Îmi propuneam, într-un text mai vechi, să îl citesc pe bătrânul Kantor, cel al „teatrului morții” – pornind de la structura teatrului Nôh. Mi se părea că artistul a regăsit, în pofida simpatiilor sale de avant-gardă, constant reiterate, structura teatrului sacru japonez. Îmi spuneam că nu e vorba de o grefă sau de un împrumut, ci de o echivalență în care „cultura explică cultura”. Mi s-a părut că atunci când intra în scenă, artistul confirma replica celebră lui Paul Claudel, care spunea că specificul Nôh-ului e dat de faptul că „cineva vine”, în timp ce în teatrul occidental „ceva se întâmplă”. Iată diferența dintre un mesager și un eveniment!

În *Clasa moartă* sau în *Wielopole*, *Wielopole* asistăm la aceeași distribuție a rolurilor : pe de o parte un *waki* care convocă fantomele, iar pe de alta un *shite* care le incarnează. Spectacolele lui Kantor ne impun această confruntare cu morții, care răspund la chemarea unei ființe care i-a cunoscut

și i-a frecventat. Însă Kantor nu este un Yeats care adaptează – cu talent – teatrul Nôh, el îl reinventează : aceasta-i extraordinara sa inovație. Structura se schimbă, astfel încât *waki*-ul care cheamă spiritele și *shite*-ul care le animă devin una și aceeași persoană – omul din colț, omul care „invocă” laic trecutul se asociază cu cel care asistă la reînvierea lui. Putem recunoaște elemente comune, însă pe fondul diferenței și al recompunerii. Asta nu m-a împiedicat să remarc asemănarea cu teatrul Nôh, a cărei pertinență mi-a fost confirmată, spre bucuria mea, de Jan Kott , celebrul autor al cărții *Shakespeare, contemporanul nostru*.

Nôh-ul este o artă sacră și nobilă, el se înscrie printre valorile „înalte” ale culturii japoneze, iar publicul îi recunoaște și astăzi acest statut. În teatrul Nôh, *shite*-ul etalează, sub zdrențele prezentului, ceea ce a mai păstrat din splendoarea de altădată, când era un tânăr prinț sau un războinic temut. Întoarcerea trecutului suscitafrumusețe. La Kantor, dimpotrivă, universul reînviat amintește mai curând de carnaval, de târg, de hora zbuciumată a spectrelor descătușate. Însă mi se pare că artistul reușește astfel săalieze ceea ce în Japonia este disociat: sacrul liturgic al Nôh-ului și grosolănia derizorie a *kyôgen*-ului, care nu este de altfel decât inversiunea carnavalescă a sacrului din relația dintre *shite* și *waki*. Și astfel, parafrazându-l pe Kantor, vom spune că el propune „Nôh-ul de rangul cel mai de jos”. Nôh-ul european, Nôh-ul polonez - hibridizare modernă a unor forme vechi. A unei forme orientale de către un artist occidental.

În acel prim eseu, provocarea o constituia identificarea termenilor înrudiți, insistând astfel asupra unității artei, precum și a ființei, dincolo de toate rupturile provocate de istorie. Putem totuși identifica o constantă: omul confruntat cu fantomele! Astfel se înfiripează dialogul dintre un artist solitar și o tradiție seculară. Se întâlnesc, deoarece îi unește același scop, o definiție comună a teatrului ca „loc de trecere secret, vadul între lumea de dincolo și

cea de aici”. Monique Borie a consacrat o carte fantomei în teatru, de la greci și Shakespeare până la Maeterlinck și Kantor. Întâlnirea cu fantoma răscolește teatrul, și atunci acesta „se îndoiește”. Kantor, care a reinventat un Nôh personal, se înscrie în această filiație și își asumă provocarea extremă. Propuneam în eseul citat o comparație între cele două forme spectaculare aparținând unor culturi și epoci îndepărtate.

Kantor și Proust

De data aceasta voi schița o apropiere între o operă literară și spectacolele în care consider că putem regăsi preocupări și răspunsuri la o întrebare comună: Timpul. Timpul îl apropie pe Kantor de Proust. Voi avansa câteva răspunsuri, care pretind însă o analiză mai profundă, o călătorie mai complexă de la un artist la altul.

Toate textele despre Proust abordează chestiunea primordială a legăturii dintre biografie și ficțiune, semnalând astfel că *În căutarea timpului pierdut* se hrănește din experiența autobiografică, fără a se reduce însă la ea. De aici provine distincția dintre eul biografic și naratorul la care Proust are acces abia mai târziu, după debutul său literar. Eul și naratorul se înlănțuie, dialoghează, fără însă ca unul dintre ei să se impună: ei coabitează. Astfel se explică noutatea proiectului. Așa cum ne spune Proust - și nu putem să nu fim acord cu el - naratorul este o cucerire. El succede ezitărilor din *Jean Santeuil* sau din *Les Plaisirs et les jours*. I se impune lui Proust abia după ce și-a dat seama de incertitudinile debuturilor sale. Kantor urmează un drum similar, căci la *început* este prezent, însă pe margine, în rolul unui însoțitor, și nu al unui stăpân al spectacolului. Marea mutație se petrece odată cu *Clasa moartă*, când artistul se constituie într-un protagonist care trezește trecutul și își regizează aparițiile. El dobândește statutul unui narator proustian,

însuflețit atât de dorința de a reactiva reminescențele unei vieți, cât și de a asigura responsabilitatea scriiturii ca operație estetică. Kantor se bucură de același dublu statut. Asemenea naratorului proustian, Kantoreste fragil în calitate de subiect care își actualizează biografia și intransigent în ceea ce privește realizarea operei.

Cei doi artiști, Proust și Kantor, asociază timpul personal și timpul istoric, furnizând astfel atât repere personale, cât și informații asupra epocii rememorate. Ei se eliberează astfel de subiectivitatea unui trecut strict individual și de neutralitatea unei panorame contextuale, pe care le reunesc prin intermediul „naratorului”, devenit mesagerul lor comun. Ajung astfel la aceeași impuritate, fără ca aceasta să suscite suspiciunea specifică intervențiilor brutale și nesocotite ale autoficțiunii actuale, atât de prezentă în literatura franceză. Nici Proust și nici Kantor nu se înscriu în această filiație, care, e devărat, le e posterioară. Să-i fie oare precursori?

Deși cuprinde o doză indiscutabilă de adevăr, această excursie în propriul trecut e ferită de austeritatea documentului istoric. Nu există loc de îndoială, și iată-ne liniștiți: vom regăsi aici datele unei existențe trăite, cunoscute, biografic și istoric. Deși integrate în operă, Combray-ul proustian și Wielopole-ul kantorian rămân atașate unui câmp concret al realului, care nu e doar revizitat, ci exaltat de arta cea mai împlinită. Naratorul nu minte, el conferă o aură mitică locurilor și persoanelor evocate. El realizează hibridizarea adevărului prin exigențele artei văzute ca practică de enunțare și nu doar ca exercițiu de ficțiune. Fără stil, atât Proust cât și Kantor își pierd aura. La amândoi forma inventată pentru a capta memoria afectivă rămâne victoria lor supremă, o marcă identitară incontestabilă.

Care este rațiunea ultimă a *Căutării timpului pierdut* ori a *Clasei moarte*? De ce povestim cu atâta artă un scenariu autobiografic? De ce ne abandonăm acestei analize a reminiscenței și a rememorării? Cum se explică

această expediție subiectivă? Toate aceste întrebări au un singur răspuns: pentru a re trăi ceea ce am mai trăit o dată, însă de data aceasta fără a mai fi supuș surprizelor hazardului ori obișnuințelor unui loc. Această re-trăire, plasată sub semnul naratorului din carte ori de pe scenă, produce o plăcere indiscutabilă. Ea furnizează garanția autenticului și în același timp se dedică acestui exercițiu cu o autoritate de necontestat. Retrăită, viața va fi controlată de cel care a cunoscut-o și care, din dragoste, o repetă. Și astfel, ca într-un film, o îmbobinăm și o proiectăm a doua oară: bucurie repetată pentru narator, bucurie primă pentru cititor sau spectator.

Proust a spus-o și a experimentat-o, Kantor a confirmat-o: memoria reînvie pe baza unor segmente și secvențe, care o decupează, o fărâmițează, o scandează. Atunci când se reactivează ne apare întreruptă, și ia adesea forma unor imagini statice. Pornind de aici, artistul încearcă să restituie această senzație de diviziune și de aceea el își caută inspirația în pictură și mai ales în fotografie. Fotografia surprinde viața, însă o plasează în eternitatea morții: Kantor a înțeles asta chiar înainte de *Camera luminoasă* a lui Barthes. Memoria ne apare ca o serie de clișee... însă acestea se înscriu într-o dinamică, într-un curent care estompează detaliile, instaurând o mișcare de ansamblu. Proust nu va renunța la această relație dialectică dintre clișeu și fluiditatea memoriei. În opera sa expansiunea sintaxei, asocierile de idei produc acel efect de curgere generală pe care l-a căutat și Kantor și pe care și l-a obținut atât de bine îndeosebi grație muzicii. Muzica unește ceea ce memoria separă.

La Proust, ca și la Kantor, naratorul are statutul unui protagonist, el este matricea în jurul căreia se organizează această galaxie de personaje reînviolate de memoria sa. Artistul le dă viață a doua oară, făcându-se responsabil de apariția și dispariția lor. Atât *În căutarea timpului pierdut*, cât

și *Clasa moartă* sunt opere corale, organizate însă în jurul naratorului și a puterilor acestuia.

La Proust naratorul îmbătrânește odată cu personajele sale, iar copilul de altădată se împlinește, devenind scriitorul matur. Aceeași curgere a timpului îi unește și îi transformă, pe fondul amintirii permanente a vârstei primordiale. Kantor modulează dispozitivul pentru a scoate la iveală multitudinea duratelor. El asigură coabitarea personajelor astăzi îmbătrânite cu amintirea copiilor care au fost cu toții: ființa vie și manechinul obțin împreună această alianță dintre starea din trecut și cea prezentă a fiecărui personaj. Doar naratorul nu este „dublat”, și ne apare ca fiind contemporanul „bătrânilor” de pe scenă. Au cam aceeași vârstă, însă imaginea copilului este absentă... „dublul” trebuia să apară doar în ultimul spectacol, rămas neterminat.

Parafrazând o replică celebră de-a lui *Hamlet*, am putea spune că manechinul trebuia să fie și sfârșește prin a deveni „capcana în care am să prind conștiința... timpului”. Ființele vii sunt contemporane, însă invizibilul copilăriei se poate materializa și ne poate apărea ca „vizibil” doar prin intermediul manechinului. O vizibilitate obținută prin artă, așa cum la Proust doar limba reușește să restituie timpul care a trecut, dar pe care îl regăsim grație operei. Arta celor doi se aseamănă tocmai prin faptul că timpul poate fi regăsit: nu din rațiuni de conținut, ci doar prin reușita estetică. Întâlnim simultan cele două instanțe discursive: „îmi amintesc” – și maestrul care surplombează opera. Primul este garantul experienței povestite, cel de-al doilea al reconstituirii totalității. Doar la Proust și la Kantor acestea reușesc să se contopească și să ne ofere experiența literară sau scenică a „timpului regăsit”.

Și totuși intervine o diferență, căci naratorul / Kantor se distinge prin mutismul său și prin statutul de spectator al propriei memorii, care vibrează

sub impactul acțiunii memoriei sale. Dimpotrivă, naratorul proustian este locvace, încrezător în puterea cuvintelor și în capacitatea lor de resurgență. Cei doi își manifestă vocația în două domenii al căror specific îl exacerbează: imaginea și cuvântul.

Muzica joacă, la ambii artiști, rolul de liant al secvențelor mnemonice, însă ea variază, se agită, încetinește, se retrage sub presiunea naratorului. Proust și Kantor își asumă rolul de responsabili ai succesiunii de *tempi*, asemenea unor dirijori care dau intrările și controlează desfășurarea sonoră. Ceea ce la Proust este perceptibil, însă mai puțin vizibil, devine la Kantor postură privilegiată. El stăpânește muzica, decide intensitățile și garantează fluiditatea, pentru că muzica este principalul aliat al ființei sale mnemonice. Muzica este fluviul care curge și poartă cu sine fragmente reînviolate de viață. Însă Kantor, ca și Cioran, este sedus de muzicile considerate inferioare, de muzica sentimentală, nostalgică. Astfel, fantomele se înlănțuie pe motive muzicale ce crează emoție, căci Kantor refuză să le transforme în apariții lugubre. Dimpotrivă, ele sunt ludice și grotești, mereu vitalizate de acordurile unei muzici de altădată, care capătă și ea, întocmai ca la Proust, o dimensiune memorială.

Naratorul kantorian a fost adesea asimilat unei ființe plasate într-o poziție de putere, căci el strigă, ordonează, evacuează și mai ales intră în scenă încă de la început, ne face să înțelegem că el este creatorul spectacolului, pe care nu îl abandonează nicio clipă. Își exercită autoritatea fără discontinuități, iar lumea reînviată pare supusă dictaturii lui, asemenea „timpului regăsit”... El este ultimul care părăsește scena : nicicând nu va lăsa situația să îi scape de sub control. Naratorul proustian, pe de altă parte, afirmă o autoritate blândă, el apare, dispare, readuce personajele la viață, le acordă o autonomie parțială, le însoțește, fără însă a le supune voinței sale totalitare. Kantor își modulează relația cu lumea revizitată căci, așa cum o

revelă înregistrările spectacolelor sale, uneori comandă sever dansul fantomelor, alteori se apropie de ele, le încurajează, le însoțește. Dacă muzica rămâne întotdeauna sub puterea sa, ființele îi provoacă stări și implicit reacții diverse.

Știm că la Proust timpul se cristalizează în jurul obiectelor cărora le conservă amintirea – amintire care se poate ivi în chip surprinzător, neașteptată și nesolicitată. Obiectele sunt depozitarele memoriei involuntare, așa cum ne arată celebrul exemplu al madlenei. „Lucrurile au tot atâta viață cât și oamenii”, scrie Proust. La Kantor asistăm la un soi de alianță a ființelor și obiectelor, însă de data aceasta obiectele funcționează ca o marcă identitară a ființelor : așa se prezintă și se definesc ele. Naratorul își amintește imaginile ambivalente sub chipul unor „sigilii de memorie”, ca să reluăm o expresie veche. Imaginile renasc asemenea unor sigilii duble, ai căror termeni sunt indisociabili. Dacă la Proust obiectul poate conserva timpul care se eliberează pe neașteptate, la Kantor omul și obiectul formează o unitate, iar memoria îi reactivează simultan. Memorie care își pierde caracterul involuntar, dar nu și pe cel disparat. Pentru a atesta importanța „timpului regăsit”, Kantor inventează obiecte inedite și crează un dispozitiv unificator, ce prezervă totuși libertatea acestor apariții memoriale. La Proust, ca și la Kantor, naratorul servește drept liant al nucleelor care se constituie, și care în absența lui s-ar reduce la o mulțime informă. Fie că e vorba de fragmente sau de fărâme împrăștiate, aceste nuclee se înscriu în construcția secretă, intimă a naratorului, care le erijează în probe cu care va controla timpul regăsit.

Fără îndoială că apropierea pe care o propunem aici se bazează pe elemente de structură narativă, precum și pe statutul personajului-narator. De altfel, totul desparte „baraca de târg” a lui Kantor, în care se agită personajele unei povești de familie trăite la marginile Europei, de „catedralele” proustiene care mobilizează primele roluri ale mondenității

pariziene. Totul le opune, însă le apropie, cu siguranță, modul în care se înscriu în memoria naratorului.

La Proust intervin resursele limbii care se pliază și se desface, care urmează mișcarea asocierilor de idei, se pierde cu încântare în labirintul metaforelor : limba este instrumentul esențial, care îi permite artistului să descindă în teritoriul imens al „timpului pierdut” și al „timpului regăsit”. Totul este mental, și de aceea recursul la imaginile "filmice" decepționează întotdeauna. Ni-i putem imagina pe eroii timpului regăsit, însă nu îi vom putea vedea niciodată. La Kantor operația este inversă. Eroii se impun grație imaginilor pe care le propun, grație siluetelor lor, a materialității lor concrete. Au o limbă săracă, rudimentară, iar Kantor se delectează reducând-o și refuzându-i orice forță de evocare. Este limba escatologică a copilăriei, o limbă primitivă, și de aceea nu are puterea de a „salva” timpul. Ea cultivă o dimensiune ludică, nu una nostalgică. La antipodul lui Proust.

Citim, în *Proust și romanul* de Yves Tadié : „teatrul se trăiește pe moment, întotdeauna sub forma reprezentației, și nu integrează trecutul decât sub forma poveștilor romanești”(p.292) – părere unanim împărtășită, pe care Kantor o contestă în mod genial. La Kantor „trecutul nu învie sub forma poveștilor romanești” ci grație resurgențelor vizibile, a personajelor care, nu atât prin vorbe cât prin însuși faptul de a se întrupa, fixează timpul „pierdut” și îi permit artistului să îl „regăsească”. Trecutul se întoarce sub forma ființelor care se incarnează, și astfel timpul memoriei „devine prezent”. Căci trecutul acesta nu ține de arhive și documente, el se înscrie în conștiința afectivă a naratorului, „în sufletul său” (p. 296), și de aceea „îl vede mereu” (p. 297), dificultatea constând în actualizarea sa, pe scenă sau în roman. Fiecare își poartă trecutul cu sine, însă cum am putea să accedem la el și să îl reînviem, dându-i o altă dimensiune decât jurnalul ținut cu obstinație sau

COLOCVII TEATRALE

memoriile calcificate? Cum să solicităm cu „amintirea involuntară”, cum să dăm viață actorilor uitați ai vieții noastre?

COLOCVII TEATRALE

Andrei Oțetea – un model de rezistență culturală

Ioana BUJOREANU*

Rezumat: Numai un om cu adevărat puternic ar fi putut rezista incoerenței vremurilor, greutății de a supraviețui și, mai ales greutății de a salva Teatrul ca entitate instituțională și culturală. De aceea se poate afirma, fără a greși, că Andrei Oțetea a fost un director providențial, figura lui putând fi asociată cu cea a unui salvator.

Cuvinte cheie: istorie, teatru, profesor universitar, Teatrul Național.

Repere biografice

S-a născut în 1894 la Sibiel, lângă Sibiu, dintr-o familie țărănească de oieri. (Sibielul face parte din localitățile ce se constituie în regiunea *Mărginime*, o străveche punte de legătură a românilor din Transilvania cu restul țării.) Urmează școala primară din zonă. După ce termină cele patru clase primare este trimis la Liceul din Sibiu, unde va învăța doar în primele două clase, continuând la liceul românesc „Andrei Șaguna” din Brașov. Aici i-a avut colegi pe Lucian Blaga, D. D. Roșca și Nicolae Colan (viitorul mitropolit la Ardealului).

În toamna anului 1919, împreună cu D. D. Roșca, a făcut parte din primul grup de tineri ardeleni trimiși, de asociația ASTRA, pentru studii

* Asistent universitar doctor, Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași.

universitare la Sorbona. Urmează cursurile Facultății de litere și ale Școlii de științe politice la Universitatea din Paris.

Obține diploma de licențiat în limbile și literaturile franceză și italiană în 1922. În timpul pregătirii doctoratului, frecventează cursurile unor mari specialiști francezi în istorie.

Dobândește titlul de doctor în litere cu lucrarea *Francesco Guicciardini. Viața publică și gândirea politică. (1483-1540)*, la 23 decembrie 1926.

În perioada 1923-1924 va publica, în paginile revistei ieșene *Viața românească*, mai multe articole abordând subiecte de politică, de cultură și de istoriografie.

Lucrarea *Contribuții la Chestiunea Orientală* va fi publicată la București, în 1930, în seria *Etudes et Recherches* a Academiei Române – un larg studiu în care reia problema Orientală între războiul încheiat cu pacea de la Kuciuk-Kainargi și sfârșitul imperiului napoleonian.

După terminarea studiilor vine la Iași, la Universitatea „Al. I. Cuza”, la Facultatea de litere și filosofie, unde va ocupa posturile de conferențiar în perioada 1927-1932, de docent (1932-1934) și de profesor (1934-1947) în cadrul Catedrei de istorie universală modernă și contemporană. Pentru o scurtă perioadă (1946-1947) va fi numit Rector al acestei Universități.

În 1930, la București, îi va fi publicată lucrarea *Contribuții la Chestiunea Orientală*, în seria *Etudes et Recherches* a Academiei Române – un larg studiu în care reia problema Orientală între războiul încheiat cu pacea de la Kuciuk- Kainargi și sfârșitul imperiului napoleonian.

Istoricul, Andrei Oțetea a reușit să descopere, în capitala Moldovei, mediul adecvat desfășurării preocupărilor sale didactice și științifice. Aici, el se formează și se distinge ca istoric de autentică valoare, a cărui operă

COLOCVII TEATRALE

rămâne exemplară printr-o puternică și concisă analiză a faptelor și, mai ales, prin claritatea și profunda modalitate de expunere.

În 1941, la Editura „Fundatia Regală pentru literatură și Artă” îi va apare lucrarea de sinteză *Renaștere și Reformă*, asupra căreia, după îndelungi și aprofundate cercetări, va reveni și le va reedita în 1964 *Renașterea* și 1968 *Renașterea și Reforma*.

La începutul anului 1947 se înființează la București, în cadrul Universității, Catedra de *Istorie economică*, unde profesorul universitar, directorul de teatru, omul de cultură din urbea ieșeană, Andrei Oțetea, se va transfera.

În urma Reformei învățământului din 1948, în cadrul Facultății de Istorie se formează o nouă Catedră, aceea de Istorie universală. Va deține funcția de Șef de catedră în perioada 1948-1964. Aici a ținut mai multe cursuri, printre care: *Originile și dezvoltarea instituțiilor feudale din Franța, Germania și Anglia, Apariția și dezvoltarea orașelor din Evul mediu sau Cultura feudală sau fenomenul renașterii*, cursuri care se ridicau la standardele celor din marile Universități europene.

Între anii 1947-1948 și 1956-1970 a fost directorul Institutului de Istorie *Nicolae Iorga* al Academiei Române, continuând tradiția unor remarcabili erudiți istorici români: *Nicolae Iorga* și *Gh.I. Brătianu*.

La București, va fi coordonatorul mai multor publicații de specialitate, printre care *Studii și materiale de istorie medie*, revistă specializată pe un anumit domeniu de cercetare, a fost fondatorul *Revue Roumaine d'Histoire* – publicație de specialitate ce se tipărește în mai multe limbi de circulație mondială. A fost redactor responsabil pentru volumele II și III ale *Istoriei României*. A fost unul din cei mai de seamă editori de documente.

COLOCVII TEATRALE

La 27 mai 1948, Andrei Oțetea este ales membru corespondent al Academiei Române, pentru ca pe 2 iulie 1955 să devină membru titular. În 1968 a fost ales membru și vicepreședinte al Academiei Lumii Latine din Paris.

Între anii 1963 - 1974 a ocupat funcția de Președinte al Secției de Științe Istorice și Arheologie.

A murit la Paris, în 1977. Este înmormântat la Sibiel, satul său natal.

Un model de rezistență culturală

„În casă părintească am văzut ce poate însemna simțul datoriei împins până la jertfa totală și la completa uitare de sine, lupta neconținută cu greutățile vieții și, ceea ce e mai remarcabil, fără ca exigența lucrului bine făcut să fi fost vreodată sacrificată. [...]Disciplina muncii, plăcerea lucrului bine făcut și respectul pentru femeia care se sacrifică pentru familia sa, de la ea (mama profesorului Andrei Oțetea) mi-a venit.” declara Andrei Oțetea la sărbătorirea lui de la Academia Română, cu prilejul împlinirii a 70 de ani¹.

Istoric cu o solidă reputație profesională, profesor universitar cu autentică vocație pedagogică, Andrei Oțetea s-a dovedit a fi un om providențial pentru Teatrul Național din Iași, atât prin forța gândirii de adevărat intelectual, cât și printr-o impresionantă capacitate de a gândi constructiv și de a acționa în consecință, într-un context social și politic al unor vremuri devastatoare.

¹www.academiaromana.ro/discursuri_receptie, acad. Ștefan Ștefănescu, discursul de receptie. *Românii – Latinii orientului – și conștiința europeană în secolul al XVI-lea*, 5 februarie 2009.

COLOCVII TEATRALE

Capacitatea de a se adapta la circumstanțele defavorizante și de a le depăși prin decizii ferme și acțiuni inteligente fac din Andrei Oțetea unul din cei mai importanți directori ai Naționalului ieșean.

Putem vorbi despre mandatele de la conducerea Teatrului Național din Iași ale profesorului ca despre o fracturare în trei timpuri a unui singur directorat: 1 iulie 1939 - 18 iulie 1940; 8 mai 1941 - 6/7 august 1942 și decembrie 1945 - 4 iunie 1946, ceea ce se constituie, până la urmă, într-o caracteristică esențială a portretului său.

Este bine știut faptul că perioada cuprinsă între anii 1939 - 1946 a fost pentru Europa, în general, și pentru România, în special, o perioadă de covârșitoare convulsii istorice: Al Doilea Război Mondial, destrămarea partidelor politice istorice, ascensiunea necontrolată a fascismului și a mișcării legionare și invazia comunismului.

Într-un astfel de context, teatrul nu numai că își pierde importanța culturală, dar își pune în pericol însăși existența fizică.

Numai un om cu adevărat puternic ar fi putut rezista incoerenței vremurilor, greutateii de a supraviețui și, mai ales greutateii de a salva *Teatrul* ca entitate instituțională și culturală. De aceea se poate afirma, fără a greși, că Andrei Oțetea a fost un director providențial, figura lui putând fi asociată cu cea a unui salvator.

Chiar dacă durata stagiunilor erau cu mult mai scurtă decât de obicei, chiar dacă refugiul a presupus o acerbă organizare a forțelor interne pentru a nu risipi averea Teatrului (decoruri, costume, arhivă, înșiși actorii), chiar dacă instituțiile teatrelor au devenit confuze până la dispariție, obligând la luarea unor decizii imediate, care de cele mai multe ori vizau însăși subzistența trupei, Andrei Oțetea a fost cel care a conștientizat faptul că Teatrul Național din Iași poate rezista doar prin două direcții clare: **un repertoriu** concis, flexibil, care să răspundă direct necesităților unui public devastat de

probleme și **conservarea** prin orice mijloace a **valorilor umane și materiale** ale instituției.

Unul din meritele incontestabile ale acestui director a fost acela că a știut să cultive și să întrețină **valoarea artistică** și **competența profesională**: a solicitat colaborarea unor directori de scenă și a unor scenografi cu real talent și cu autentică dăruire față de actul teatral și, mai ales, a luptat să păstreze și să pună în evidență actorii din toate generațiile. Deși direcțiile sale repertoriale par a fi prea compozite și susceptibile de compromisuri față de gustul publicului, ele trădează de fapt o extraordinară orientare în orizontul de așteptare al oamenilor, dar mai ales al puținilor artiști care, în fond, se sacrificau pentru a-și realiza arta.

Dincolo de compromisurile politice inevitabile, dincolo de erorile explicabile în contextul epocii, personalitatea directorială a lui A. Oțetea se decupează pregnant prin efortul continuității în timp, când aceasta părea aproape imposibilă.

Educația de istoric și anvergura culturală i-au dat nu doar forța de a rezista ci și puterea de a continua o normalitate artistică într-o epocă incontrollabilă și imprevizibilă.

Discontinuu în formă, dar fluent în conținut, directoratul lui Andrei Oțetea rămâne un model de rezistență prin artă față de opresiunile istoriei și, mai ales, un model de credință înverșunată în ceea ce trebuie să fie arta Teatrului.

Dans contemporan și spectacol multimedia. Între cercetare și experiment

Alba Simina STANCIU*

Abstract: Limita dintre experiment și cercetare este din ce în ce mai atenuată. Centrele fie academice fie axate pe latura practică, europene și nord americane, care produc lucrări concepute ca produs colaborativ se îndreaptă către absorbția ultimelor tehnici de reformulare vizuală. Domeniul devine o parte importantă atât în producția cât mai ales în cercetarea artelor performative. Pe de altă parte, evoluția spectacolului coregrafic multimedia are ca punct de pornire gândirea interdisciplinară prin implicarea montajului filmic, a elementelor de *happening* și nonconformismul *performance art*, de pildă Judson Dance Theatre, care nu a debutat cu intenții teoretice, ci experimentale, urmând un parcurs dinspre practică spre teorie. Cercetările care urmează, evaluările studiilor performative, ale teatrologiei, ale spectacologiei, ale dramaturgiei spectacolului, etc. sunt strâns legate de experimentele din cadrul acestui centru.

Cuvinte cheie: teatru dans, tehnologie, performance art, multimedia, interdisciplinaritate.

Teatru al viitorului sau un final al teatralității, spectacolul de dans contemporan este contaminat de o „avalanșă” de influențe, cele mai multe

* Lector universitar doctor la Departamentul de Teatru din cadrul Universității „Lucian Blaga” din Sibiu.

venind din sfera artelor vizuale. Noile configurații de imagine devin veritabile puncte de orientare pentru cercetarea și evoluția artelor performative, pentru direcțiile pentru care optează companiile independente, ce combină dansul contemporan cu *performance art*. Fenomenul ia amploare în Europa și America de Nord în anii '70. Noi termeni care intră în vocabularul analizei de spectacol teatral sunt *digital media*, *media body*, etc. Cei mai flexibili gen performativ conjugat cu imaginea *multi media* este dansul, forma fluidă a corpului în dialog, sau relații de completare vizuală cu infinitatea de posibilități oferite de tehnologie. Din acest punct de vedere, spectacolul de dans pare cel mai avansat produs artistic datorită permisivității vizuale oferită de raportul cu noile arte, răspunzând nenumăratelor provocări: *performance multimedia* sau *body art installation* care sporesc dimensiunile tradiționale ale teatralității. Experimentul devine tehnică, ce urmează a fi absorbită în genuri performative rezistente inițial la investițiile avangardelor (opera, oratoriul, etc.). Relațiile cu artele vizuale, îndeosebi cu fenomenul *pop art*, aduc colaborări între coregrafi și propunerile lui Robert Rauschenberg sau Jasper Jones, culminând în anii '80 cu spectacolul *Biped* în regia coregrafică a lui Merce Cunningham (cu intervenția artiștilor Paul Kaiser și Shelley Eshkar care implică arta digitală), oferind o entitate completă, o conjugare între corpul viu și proiecțiile uriașe cu figuri și sugestii antropomorfe, cu dizolvări ale formelor în planul vertical al scenei, cu glisări între planul material și cel virtual.

Alte tentative de tehnologizare a imaginii dansului îi aparțin lui Bill T. Jones (colaborează cu Kaiser pentru *Ghostcatching*), care lucrează asupra gestului, combinându-l cu figuri animate, procedeu considerat de analista Laura Cull în *Deleuze and Performance*, „un spectacol care nu înseamnă nici corpul dansatorului, nici o analogie a corpului său cu o arhivă numerică cum ar fi un performance spectral. Rezultatul nu este pur și simplu o manifestare

pe ecran a arhivei dansului, corpul dansatorului ca o trasare animată de linie, ci o reconfigurare radicală a gestului prin care tehnica, interpelarea digitalului, a împlinit întreg cercul mișcării fantomă”¹. Este vorba de depășirea posibilităților corporale ale performerului, idee de care va fi interesată și Trisha Brown, care lucrează cu Kaiser pentru experimente.

Apar cercetări paralele între tehnica corporală și formula vizuală *site specific*, instalații sau *new media*, abordări teoretice și practice combinatorii, care reprezintă atât un mod de creație de *performance* cât și un intens proces de cercetare. Încă de la primele tendințe experimentale, urmate de un *crescendo*-ul creativ, Robert Wilson înaintează în această direcție prin adaptarea după Heiner Müller, *Hamlet Machine*, în „cheia” sa specifică cu nuanță de cabaret – carnavalesc. Regizorul american este unul dintre primii care aplică această tehnică împreună cu o investiție de *light design*, accentuată de spațiul larg și de recuzita minimală. Combină tehnologia, *light design*-ul cu „folosirea tactică a lui Artaud” acordată cu „ideea brechtiană a mizanscenei care se ciocnește și contrastează în mod critic cu extrema artaudiană”², într-o concepție departe de „atitudinea” corectă față de drama lui Müller, bazată pe elemente aleatorii și accidentale, pe întâlniri întâmplătoare între detaliile „teatralității”, pe repetiții de gesturi și imagini aparent în dezordine ale dictatorilor secolului XX.

Aceste tendințe sunt continuate de teoreticieni-cercetători-practicieni din perimetrul vest european și nord-american, în special de cei care beneficiază de o dublă formare, ca designeri (scenografi, etc.) și coregrafi sau regizori. Un astfel de caz este Jonannes Birringer (Brunel University, Londra), care accentuează imaginea spectacolului prin investițiile de elemente din sfera filmului sau a artei media. Acest proces se derulează

¹ Cull Laura, *Deleuze and Performance*, Edinburgh University Press, 2009, pag. 212.

² Kalb, Jonathan, *The Theatre of Heiner Müller*, Hal Leonard Corporation, 2001, pag 122.

paralel cu activitatea de cercetare de noi structuri performative (*Design and Performance Lab*), unde au loc cooperări cu cele mai avansate instituții de tehnologie, promovând gândirea digitală a spectacolului. În aceste cooperări sunt implicați specialiști din domenii aparent contrastante. Cercetările sunt unite, apărând noi fizionomii performative și noi produse artistice corelate cu universul mental al omului contemporan, cu dialogul dintre teatru, dans și tehnica *multi media*. Cercetarea este cvasi-sinonimă cu dimensiunea experimentală ce are ca prioritate interacțiunea dintre dans și imaginea computerizată.

Folosește combinații de termeni care devin combinații de tehnici, *opera installation, choreografic installation*, sau „dans performance interactiv” cum este catalogat spectacolul *Suna no Onna (Femeia din dune)*, ce are ca punct de pornire retranscrierea (în termenii electronici și ai *performance*-ului instalație) a filmului lui Hiroshi Teshigahara, regizor emblematic pentru filmul japonez al anilor '60, decadă de confuzie și experimente. La fel ca și filmul, tema impusă de regizor este raportul caustic între individ și imaginile puternic simbolice ale cadrului, între fragmente corporale și vastele peisaje aride, cu o prezență obsesivă a mării și al deșertului cu dune de nisip. Ambele direcții sunt „limitate” doar prin linia de orizont. Instinctul erotic, ritualurile corporale japoneze sunt accentuate în pustiul în care sunt sugerate linii labirintice. Cadrul reprezintă cel mai important simbol în dramaturgia filmului. În varianta lui Birringer, simbolurile regizorului japonez sunt expuse pe planuri verticale prin proiecții, urmărind procesul de „explorare a «drumului plin de curburi» între visceral și digital, privind către «împreunarea» dintre corpul performerului și ambientul tehnologizat”³.

³Chatzichristodoulou Maria, Zerihan Rachel, *Intimacy Across Visceral and Digital Performance*, Palgrave Macmillan, 2012, pag 10.

O altă producție a acestui laborator de cercetare coordonat de Johannes Birringer este *Ukiyo (Lumi mișcătoare)*, în care coregrafia este relaționată cu instalațiile, iar baza spectacolului este raportul dintre gest, sunet și spațiul construit pe coordonatele gândirii unei tinere echipe de designeri japonezi de scenografie. *Performance*-ul este perceput ca urmare a direcționării „activității” audienței, aceasta execută mișcărilor, se mișcă în mai multe puncte ale spațiului ne-performativ. În 2012 Birringer montează lucrarea *Victorie asupra soarelui* numită lucrare „coreo-sonică” inspirată după opera futuristului rus Mikhail Matiushin scrisă în 1913, o lucrare care în mod firesc este evitată de companiile mari de operă. Unul dintre obiectivele regizorale este accesarea programată a anumitor registre mentale prin producere de sunet, și ca urmare a relaționării dintre sunet și imagine. Ritualul este o parte importantă a acestei compoziții scenice. Sunt implicate particularități ale ritualismului asiatic, măști, transferate către coordonatele occidentale futuriste. Atât drama cât și montarea sunt un elogiu adus electricității, a ceea ce a produs această descoperire, moment când a fost decis viitorul. Menține concepția inițială a lui Matiushin „a patra dimensiune”, o filosofie temporală în relație cu simțurile umane. Lucrarea lui Birringer are la bază un interesant raport cu futurismul rus din artele vizuale, cu suprematismul lui Kazimir Malevici, cu configurațiile numerice pe care artiștii futuriști ai începutului de secol XX le transferau în imagine. Mai mult, Birringer trasează coordonatele unui futurism multimedia.

Personaj în ascensiune pe scena dansului contemporan, deopotrivă un cercetător și experimentator al tehnicii *multi media* în propriile creații scenice este și Jonah Bokaer, care extinde ideile lui Merce Cunningham, invocând echilibrul care trebuie găsit între cele două elemente esențiale care compun scena, fie performerul, fie imaginea. Dansul este determinat de legătura cu celelalte obiecte scenice, cu imagini proiectate, construind forme

pe bază de configurații sculpturale în care „procesul și arhivarea mișcării captate devin însuși evenimentul performativ în timp ce rupe părerile esteticii tradiționale referitoare la limitele și convențiile corporalității”⁴. Este totodată influențat de teatrul de imagini al lui Robert Wilson sau Anne Carson.

În aceeași direcție, cercetătoare a interdisciplinarității și performer, Andrea Haenggic combină instalațiile cu coregrafia, propune formule coregrafice *outdoor*, folosește proiecții pe ziduri, susținute de un tensionat suport de percuție. Lucrările sunt un manifest politic (*Blast Wall Art*), favorizate de posibilitățile tehnice de transmitere de mesaje, cuvinte pe ziduri, colaje (*Omagiu lui Jasper Jones*), mizând pe un stil de *performance* film, cu prim planuri ale interpreților, cu execuții tehnice violente, de la atingeri până la loviri de pereții unui coridor. Tânăra regizoare este produsul a două perimetre în care este favorizat dansul contemporan, Zürich și New York, a două stiluri diferite, *tanztheater* și școala Marthei Graham. Andrea Haenggi este într-un continuu proces de cercetare și experiment, în căutare de spații care nu au mai fost folosite, de soluții inedite. Este fascinată deopotrivă de arta digitală și pictură. Intervine cu ideea de „visual motion constructions”, ceea ce subliniază direcția pe care își construiește fiecare concepție regizorală coregrafică.

Perimetrul nord american acordă un interes aparte și cercetări avansate acestui tip de spectacol, care fixează fără îndoială caracterul momentului. Intervin designeri cu propuneri de arhitecturi scenice menite să sporească valențele vizuale. Este cazul companiei *Troika Ranch*, care se impune începând cu anul 1994 (spectacolul *In Plane*) într-o perioadă reținută cu privire la implicarea tehnologiei media în sfera performance-ului coregrafic. Compania *Troika Ranch* (New York) propune un teatru digital în care imaginea folosește orice sursă posibilă. Prioritatea regiei este însă

⁴ Cull Laura, *Deleuze and Performance*, Edinburgh University Press, 2009, pag. 212.

muzica. Designerii companiei concep costume performante, care au capacitatea de coordonare atât a mișcării corpului, manevrând de asemenea orice sursă ce produce spectacolul (muzică, lumină sau sunet), în direcția unei organizări pluriplane a elementelor repetitive de stări conflictuale cu tehnologia. Compania adaugă mereu un subtil manifest social și o imagine a dependenței de tehnologie a individului contemporan, de ritmul electronic ce fixează noul ritm al vieții, devenind însuși pulsul vital. Gestul cotidian este nucleul coreografiilor acestui tip de performance, ce urmăresc relațiile interumane devenite mecanice și computerizate. De asemenea lucrarea *Loopdiver* este o etalare a procesului de adaptare, și acceptarea transformării sensibilității umane în sterilitate emoțională, adaptat la procesul de tehnologizare a societății și spiritului. Este vorba în același timp și de drama omului contemporan, care trăiește într-o neîntreruptă repetiție, înconjurat de agresivitatea tehnologiei, a luminii, în nevoie de stimuli din ce în ce mai puternici, sonori și vizuali. Mișcările apar ca fragmente de gesturi, fără execuții după exigențele dansului clasic, urmărindu-se corpul și comportamentul firesc, natural, de fiecare zi. Tot o producție *Troika Ranch* este *16 [R]evolutions*, o lucrare cu un accentuat registru al dansului ca execuție perfectă și sincronizată, în egală măsură susținut vizual de rapidele schimbări de imagine, proiecții de umbre și pulverizări ale formelor în spațiul scenic. Apar decupaje spațiale ce expun elemente din ritmicitatea cotidiană, stilizate, fragmente de spații suprapuse în care personaje parcurg trasee labirintice într-un anturaj vibrant cu efect *sci-fi*. Este un spectacol care familiarizează audiența cu imaginea fluorescentă a viitorului, cu substanța digitală a spațiilor înconjurătoare.

Carolyn Carlson pornește de la cercetări ale a subconștientului, montate în structuri performative care la prima vedere fac trimiteri fie la stilul Pinei Bausch, fie manifestă înclinații către filosofia *zen*, oscilând

continuu între improvizație și formă. Compozițiile sunt concepute în strânsă relație cu muzica, regizoarea intervenind chiar în procesul compoziției acesteia. Spectacolul *Double Vision* este creat în colaborare cu Naziha Mestaoui și Yacine Ait Kaci, ca un dialog între arhitectură și multimedia, o compoziție plină de rafinament și eleganță, cu o scenografie concepută din metraje ce construiesc compoziții în care materia spațiului este unită cu formula umană. A doua parte a spectacolului este dominată de o intensă implicare a proiecțiilor, cu tablouri care expun fie spații ireale cu substanță minerală în imagini fragmentare (extrem de vivante prin efecte digitale) fie planuri în care silueta umană pare pierdută, cu trasee haotice, absorbită de universul tehnologic și muzica electronică care repetă obsesiv șiruri de sunete. Imaginile sunt extrase fie din peisajul urban, gândit în mod ritmic abstract, fie ca și compoziții aleatorii din lumini și combinații cromatice. *Double vision* este creat ca un „eseu total” în sensul cuprinderii întregii capacități sensibile a audienței. Intervine textul, cuvinte rostite în mod mecanic, apar imagini care sugerează fie naturalul paradisiac, fie efectele devastatoare a unui moment post-apocaliptic. Scenografia și suportul muzical sunt concepute de artiștii Naziha Mestaoui și Yacine Ait Kaci, mizând pe încărcătură atât sonoră cât mai ales vizuală, pe fragmente spațiale plasate într-un neîntrerupt proces combinatoriu, pe umbre de siluete umane și pe materialul gigant spațiului unit cu formula umană a solistei, Carolyn Carlson. Autoarea Martha Bremser în lucrarea *Fifty Contemporary Choreographs* îi descrie stilul ca „o lume creată din senzații, vise, urme de memorie, conținând imagini din viața de zi cu zi împletite cu o natură simplă, nepoluată, necontaminată ... din linii lungi și elegante a arabescurilor, lirism suplu și o calitate de vis a mișcărilor ei, modul foarte personal de a-și folosi brațele lungi care se ating grațios de cap dar se sfârșesc într-o mișcare tăioasă de-a lungul taliei în momentul când execută

contractii⁵. Arhitectura și planul vertical impresionează prin densitatea imaginilor, prin flexibilitatea cu care acesta devine volumetric. Corpul performerului are funcțiunea unui narativ, depășește simbolul și parcurge pasaje imperceptibile între lumea materială contemporană și fenomenele inconștiente. Cariera lui Carolyn Carlson ia amploare în anii '70 și '80, decade dominate de preferințele artiștilor pentru *performance art*, formulă care este aplicată de tinerii creatori de spectacol de dans.

O companie tânără, intrată recent în atenția analiștilor de spectacol, care excelează în imagini dense proiectate și trimidimensionale este creată de artiștii digitali Adrien Mondot și Claire Bardainne, purtându-le numele. Aceștia combină dansul cu vidul universului, ritmuri recognoscibile (*hip hop*) sau elemente de acrobație. În dramaturgia spectacolului imaginea are un rol egal cu cel a performerului provocând inteligeța, stimulând audiența spre ancorarea într-un punct de sprijin, un nucleu dramatic. Coregrafiile se împletesc cu limbajul digital, cu configurațiile numerice și figurile geometrice ale spațiului și proiecțiilor. Cei doi designeri numesc acest gen performativ spectacole instalații, iar creația apare în urma unui elaborat proces de „cercetare în artele vivante și numerice”. Aceste aspecte sunt reflectate de spectacolul celor doi tineri designeri, orientate spre un nou concept, spectacolul conferință (*Un point c'est tout*) în care cuvântul și momentele de expunere de idei teoretice se îmbină cu momente coregrafice. Este menținută alura sobră a unui discurs științific încărcat de argumente și demonstrații pantomimă. Intervin două niveuri de dialog, inter-uman și om - tehnologie. Un alt spectacol remarcabil este *Hanakai*, unde designerii revin la imaginile fluorescente care se mișcă și acționează la un anumit gest sau formulă corporală. Imaginile sunt fragile, apar și dispar într-o infinitate de

⁵Bremser Martha, Sanders Lorna, *Fifty Contemporary Choreographs*, Taylor & Francis, 2011, pag 55-57.

forme geometrice, accentuând continua încercare umană de a coordona fiecare particularitate a scenografiei digitale și transparențele planurilor spațiale.

Fenomenul tehnologizării spectacolului este în plină ascensiune. Cei mai mulți regizori-coregafi și performeri care se orientează spre zona *multi media* vin din sfera școlii americane pe de-o parte, sau sunt „produsele” directe sau indirecte ale prestigioasei *Judson Dance Theatre* care au rescris istoria spectacolului într-un moment al vâltorii *performance*-ului din anii ‘60 și ‘70. Actualul fenomen implică deopotrivă cercetarea și latura practică, dependentă de studii specializate din cadrul tehnologiei, ingineriei, arhitecturii sau informaticii.

Bibliografie :

- Birringer, Johannes H., *Media & Performance: Along the Border*, JHUPress, 1998.
- Birringer, Johannes H, *Performance on the Edge, Transformations of Culture*, A&C Black, 2002
- Birringer, Johannes, *Performance, Technology, & Science*, PAJ Publications, 2008.
- Bremser Martha, Sanders Lorna, *Fifty Contemporary Choreographers*, Taylor & Francis, 2011.
- Chatzichristodoulou Maria, Zerihan Rachel, *Intimacy Across Visceral and Digital Performance*, Palgrave Macmillan, 2012
- Cull, Laura, *Deleuze and Performance*, Edinburgh University Press, 2009.
- Kalb, Jonathan, *The Theatre of Heiner Müller*, Hal Leonard Corporation, 2001.

Structuri moderne ale scriiturii didascalice

Diana NECHIT*

Rezumat: Lucrarea de față își propune o re-punere în discuție a conceptului de text didascalic pe un corpus de texte dramatice ale secolului al XX-lea, pornind de la noile achiziții în teoria artei teatrale și a spectacologiei din domeniile științelor limbajului, în special ale semiologiei teatrale. Din această perspectivă, articolul interoghează relația autor – lector pornind de la raportul dintre textul dialogal și cel didascalic. În fața pluralității acestui nou tip de scriitură numit și gen didascalic, acest articol vizează recenzarea câtorva manifestări textuale și a modalităților lor de transpunere textuală.

Cuvinte cheie: didascalie, discurs didascalic, dialog, autor, lector, subiect enunțiativ, naratologie.

În lucrarea din 1995, *La figure de l'auteur*, Maurice Couturier propune, în aceeași direcție deschisă de Genette în *Seuils* și de Foucault în *Dits et Écrits*¹, o reconciliere între punctele de vedere structuraliste și cele pragmatice încercând să releve aspectul dinamic și complex al prezenței autorului în opera literară:

„Lectura nu este o apropiere a textului, ci un schimb între două subiecte separate în timp și spațiu. Orice artă presupune un mod specific de comunicare, nu atât la nivelul conținutului, cât la nivelul relației intersubiective. Și nu fiindcă critica nu a reușit încă

* Lector universitar doctor Departamentul de Artă Teatrală din cadrul Universității „Lucian Blaga” din Sibiu.

¹ Michael Foucault, *Qu'est-ce qu'on auteurs?* in « Dits et Écrits », Paris, Gallimard, 1989.

să inventeze modul de a-și structura discursul în termeni de comunicație trebuie să considerăm această dimensiune ca fiind absentă sau lipsită de interes.”²

Opera dramatică, chiar dacă are propriile ei specificații și particularități, rămâne o operă literară. În ciuda caracterului ei literar, a existat în a doua jumătate a secolului al XX-lea un divorț, manifest între textul dramatic și cel literar, dar și o respingere a autorului dramatic. Unii dintre teoreticieni au subliniat însă necesitatea de a redescoperi instrumentele teoretice și practice ce permit (re-)definirea autorului de teatru contemporan nu în direcția unui autor omniprezent, suveran și deținător al puterii absolute pe care perspectiva dominației regizorale a îndepărtat-o definițiile din practica teatrală, dar înspre cea împinsă de un autor „didascalice”, de un *scriitor scenic*³ ce oferă posibilitatea lectorului de a-și reprezenta propriul interes ficțional și regizoral.

În cadrul propus de semioticienii artei spectacolului, Anne Ubersfeld, și mai ales de studiile lui Patrice Pavis, trebuie să ne interogăm despre natura relației autor/ lector din perspectiva raportului dintre textul dialogal și cel didascalice. Acesta din urmă – considerat inițial „text secundar”, „paratext” – poate fi interpretat asemenea unui material textual de sine stătător. Acolo unde vorbea despre indicațiile scenice și despre didascalii într-o manieră ce ținea de negarea formei textuale și literare a textului dramatic reductibil la rolul lor funcțional, injonctiv, mecanic⁴, aflat în dependență față de scenă, expresia „text didascalice” nu reprezintă decât o recunoaștere lingvistică prea literară și căreia pragmatica precum și practica spectaculară îi reproșează aspectul închis. Nu putem nega prezența didascaliceului în dialog și aici ne

² Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, p. 19.

³ Se fac referințe la lucrarea lui Michel Vaïs, *L'écrivain scénique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1978.

⁴ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, pp. 18-19.

referim la conceptul de didascalie internă a lui Anne Ubersfeld, dar nici posibilitățile de dialog din textul didascalic.

Dificultatea textului de teatru contemporan rezidă în faptul că autorii mizează în scriitură cele două straturi textuale, ceea ce face caducă orice tentativă de clivaj între ele. Aparenta lipsă de teatralitate a textului teatral modern reproșată de unii dintre practicienii artei spectacolului constă tocmai în acest „bruiaj” generic care îl face ofertant atât pentru instrumentele receptării prin lectură, dar și prin cele ale artei spectaculare. Conceptualizarea „vocii didascalice” ca figură auctorială și scenică ar conduce la o recunoaștere programatică a textului de teatru în integralitatea sa și nu doar în situația de comunicare, prefigurat prin acesta așa cum o probează Jannette Laillou Savona în articolul *La didascalie comme acte de parole*⁵. Considerăm astfel că textul didascalic, chiar redus la minim, înlănțuie în structura sa textul dialogal, ceea ce face ca paratextul să devină un revelator, iar textul didascalic propriu-zis, o componentă a acestuia. Orice abordare a textului de teatru modern ar trebui să fie triptică: *enunțiativă* – centrată pe figura auctorială, *pragmatică* – centrată pe figura activă a receptorului și a scenei, dar și *naratologică* – centrată pe re-valorizarea textuală a funcțiilor autor și lector/ spectator în raportarea lor la fabulă. Din această perspectivă *textocentristă*, studierea modurilor enunțiative (timpuri verbale, modalizare, aspect) devine necesară.

Atunci când propunea în 1985 termenul de «didascalecture»⁶, Michael Issacharoff nu își imagina deschiderea și amploarea discursului sugerat de o asemenea perspectivă. Interesul crescând pentru orice formă de scriere didascalică – teatrală, romanescă, discursivă, precum și hipertrofia „indicațiilor lor scenice” în textele dramatice contemporane a condus spre

⁵ Jannette Laillou Savona, *La didascalie comme acte de parole*, in « Théâtralité, écriture et mise en scène », Montréal, Ed. Hurtubise, 1985.

⁶ Michael Issacharoff, *Le Spectacle du discours*, Paris, Jose Corti, 1985, p. 25.

analize care vizau nu numai *scriitura* sau *discursul didascalic*, dar au creat adevărate teorii despre un „gen didascalic”⁷. În fața pluralității acestei noi instanțe generice, articolul de față își propune să investigheze câmpul operator, să indice câteva linii de forță care îl străbat și să recenzeze câteva manifestări textuale, fără a avea pretenția unei inventarieri exhaustive.

Scriitura didascalică în textul dramatic

Narativizarea listei personajelor

De o aparență – de cele mai multe ori modestă și anodină –, lista de personaje constituie un spațiu propice pentru scriitură. Patrice Pavis observă că încă de la finele Clasicismului, enumerarea de *dramatis personae* este urmată o „fișă de identitate mai mult sau mai puțin bine întocmită, care le indică vârsta, caracterul, aparența fizică [...] și chiar motivațiile ascunse”⁸.

Tentația dramaturgilor contemporani era de a transforma lista într-un scurt eseu sau chiar într-o nuvelă. De cele mai multe ori, asistăm la o epurare excesivă a acesteia, personajele purtând fie simple etichete, fie inițiale fără nicio indicație de vârstă, apartenență socială sau detalii fizice, lăsând o libertate aproape totală locutorului sau instanței spectaculare reprezentată de binomul regizor-actor de a „umple” acest vid semiologic. De alte ori, acestea se transformă în hibride textuale ce pun împreună teatrul cu adnotările jurnalistice, ce țin de tehnica reportajului și a scenariului, listele de personaj metamorfozându-se în reale sinopsisuri cu extensii importante și bine realizate stilistic, în care ne sunt oferite detalii de vârstă, istoricul personajelor, nuanțe psihologice etc. Aceste didascalii depășesc nu numai

⁷ Studii recente au demonstrat că didascalia este un concept polivalent. A fost astfel semnalat caracterul didascalic al anumitor secvențe narative (Jacqueline Viswanathan, *Spectacles de l'esprit*, Flaubert, Hardy, Joyce, in *Poétique* 75, 1988; Tadeusz Kowzan, *Ligue zéro de la parole*, in *Degres* 31, 1982; Genevive Jolly, *La didascalie chez Villiers de l'Isle Adam, Un autre lieu de l'écriture théâtrale*, in *Poétique* 128, 2001 etc.)

⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, éd. Dunod, Paris, 1997, p. 194.

funcțional, dar și tipologic, tipografic însușirile didascaliei prototip. Am putea cita aici teatrul lui Armand Gatti, François Billeldoux, Lagarce etc. dacă ar fi să mă refer la realitățile teatrului francez contemporan.

Didascalizarea dialogică

Practica scriiturii moderne ne arată că în cadrul frontierelor dintre dialog și didascalii sunt permise și permutațiile. Textele dramatice contemporane prezintă atât tehnici de didascalizare ale dialogului, cât și de dialogare a didascaliei. Asistăm la un fel de migrare a replicilor din zona didascalică; didascalii care intră într-un fel de dialog cu lectorul sau care emană o sursă enunțiativă dificil de determinat. Implementarea elementelor didascalice în dialog este o practică curentă încă din Antichitate. Textele anticilor nu dispuneau decât de un singur canal de comunicare, acela prin care se exprimau protagoniștii dramei⁹. Astfel, corifeul ne previne în *Alceste* a lui Euripide: „Dar tocmai îl văd pe tatăl tău care se apropie cu pasul său de bătrân. Este încolțit de oameni care poartă în brațe podoabe pentru soața ta, ofrande funerale”¹⁰. Încărcarea dialogului prin elemente nemotivate din punct de vedere pragmatic erau în total dezacord cu spiritul teatrului prin dialoguri. În consecință, procedeul și-a diminuat simțitor prezența începând cu secolul al XVIII-lea, fără a fi total abandonat, în ciuda întrebuintării tot mai mari în drama romantică și burgheză a didascaliei externe. În textele secolului al XX-lea, didascalia internă este mai prosperă decât pare.

Orice text de teatru cuprinde secvențe narative de diferite tipuri și volume. Ne vom opri asupra narării acțiunilor ce au loc pe scenă sub ochii lectorului/ spectatorului, fiindcă prezența acestui gen de secvențe narative poate părea nefondată. Cât de artificial ar putea părea procedeul numit de

⁹ Joseph Roman, *Elements pour une histoire du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1997, p. 7.

¹⁰ Euripide, *Alceste*, in *Les Tragiques grecs*, Paris, Ed. Fallois, 1999, p. 781.

unii teoreticien *paradidascalie*, nu este doar un procedeu de laborator. Îl putem întâlni în piesele de teatru tradiționale, dar și la dramaturgi contemporani, cum ar fi Maurice Maeterlinck, care îl folosește în mod frecvent. La începutul actului al V-lea din *La Mort de Tintagiles*, îl vedem pe Ygraine avansând cu greutate printr-un labirint de galerii întunecoase. Didascalie descrie scena: „Intră Ygraine, răsuflând cu greu, cu o lampă în mână”, dar personajul repetă pe parcursul solilocviului: „Am venit aici cu o lampă în mână”¹¹. Acest tip de text la persoana I relativ la acțiunile scenice ale personajului-narator și care ne oferă elemente didascalice ar putea fi numite *narațiuni interne paradidascalice*, iar cele relative la acțiunile efectuate pe scenă de către un personaj care nu e subiect al acțiunii, *narațiuni externe paradidascalice*:

Prima servitoare: Când li se dezleagă brațele le închide asupra copilului...

A doua servitoare: Și copilul le strânge din ce în ce mai tare...

Prima servitoare: Își pune fruntea pe pieptul lucrării mai mari...

A doua servitoare: Și capul i se ridică și coboară pe sânii ei...

Putem observa că acest dialog nu este altceva decât o didascalie gestuală. Maeterlinck nu vrea să dea lectorului iluzia vreunei interactivități pentru a salva aparențele; din contră, conjuncția „și” accentuează caracterul narativ al secvenței textuale. Modelul narativ sau „de comentarii” al reprezentării acțiunii devine o trăsătură specifică teatrului lui Maeterlinck, după cum afirmă Descamps într-un studiu: „personajele lui Maeterlinck sunt mereu ocupate să spună ce au făcut și să comenteze ce vor face asemenea lui Pelleas, sub fereastra Melisandei: « Tot părul tău... atârnă din turn!... îl țin între mâinile mele, ... ». Astfel dialogul se aseamănă cu niște lungi didascalii”¹².

¹¹ Maurice Maeterlinck, *La Mort Tintagiles*, Bruxelles, Babel, p. 35.

¹² Maryse Descamps, *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Lahor, 1986, p. 93.

În afară de Maeterlinck, Claudel folosește la rândul său această tehnică – scena evadării donei Prouheze din *Le Soulier de satin*, I j., scena a XII-a în care Îngerul exclamă: „Proviți-o cum se zbate printre ciulini și liane amestecate [...]”¹³, dublând astfel într-un mod aproape literar didascaliala externă care descrie două rânduri mai sus un desiș plin de „liane și arbuști amestecați”.

Didascaliile proscenice la rândul lor tranzitează canalul dialogal. În *L’Operette imaginaire* a lui Novarina (I, 1), Primul E Mut anunță: „Intră doi actori dintre care unul devine mai repede decât celălalt un cadavru în ochii celorlalți”. „Dialogul” cu Muritorul continuă astfel:

E Mut: *Intră un om care se aruncă asupra surorii sale pentru a-i arăta afecțiunea. Iese [...]*

Muritorul: *Intră Eul ambulant, iar i-omul meu se așează în scenă!*¹⁴

Am pus cuvântul *dialog* între ghilimele fiind vorba despre o juxtapunere fără interacțiune verbală a unor replici esențialmente didascalice, care nu fac altceva decât să semnaleze intrările și ieșirile din scenă ale personajelor.

Metateatralitatea sau teatrul în teatru poate într-adevăr să schimbe ceva din statutul replicii didascalice proscenice, fiindcă, în teorie, cel puțin, un personaj al piesei cadru ar putea citi didascaliile piesei încadrate fără ca acest lucru să constituie o abatere de la „regulile genului”.

Scene mute și pantomime

În secolul al XX-lea sunt relativ numeroase textele care „servesc drept punct de plecare pentru spectacolele mute”¹⁵. Ne le vom aminti decât pe câteva dintre cele mai importante: *La vie d’artiste* de Albert Camus, *Actes*

¹³ Paul Claudel, *Theatre II*, Paris, Gallimard, Pleiade, 1956, p. 981.

¹⁴ Valere Novarina, *L’Operette imaginaire*, Paris, POL Editeurs, 1998, pp. 10-11.

¹⁵ Tadeusz Kowzan, *op. cit.* 364.

sans paroles de Samuel Beckett, *Poison* de Roger Vitrac etc. Formele textelor didascalice par a fi, în acest caz, corelări ale raportului lor cu vorbirea (pronunțată). Într-adevăr, pantomimele așa-zis literare se referă la un rău comun: ele încearcă să imite limbajul natural și unele chiar au făcut apel la verbalizare. În consecință, este posibil să împărțim scenariile pantomimelor în trei categorii: cele în care cuvântul este proscris în orice formă (fără nicio aluzie la ce este de spus și de transpus prin gesturi - *Actes sans paroles* de Beckett); cele care fac apel la discursuri narative sau la o însușire de cuvinte care nu necesită vocalizarea (*Pierrot au Serail* de Flaubert) și cele în care vorbirea se aude pe scenă (*Conjuration*, de René Char).

Forma minimală a textului didascalic este ceea ce numim *scenă mută*. Scenele de acest tip sunt deja prezente în literatura dramatică medievală și au devenit un procedeu frecvent în secolul al XIX-lea. Studiile lui Geneviève Jolly (2001) au scos în evidență inflația discursului narativ-descriptiv a minipieselor lui Flaubert, Hardy, Joyce, autori proveniți din zona romanului, dar și bogăția didascaliilor lui Villiers de L'Isle-Adam ce sugerează în existența unui raport intim între momentele picturale și vizionare ale acțiunii și modul de expresie pantomimic.

Pentru început, ar trebui să decidem ce înțelegem prin *scenă mută*. Aceasta este o secvență didascalică de text dramatic cuprinsă între doi marcatori expliți ai schimbării de scene – asta în condițiile unui text secvențial și care nu cuprinde replici didascalice. Teatrul lui Flaubert (*Chateau de Cœurs*) abundă de asemenea exemple.

Pantomima. O etapă importantă din evoluția didascalică a fost marcată de *Pierrot au Serail* de Flaubert, intitulată și *Pantomime en six actes*. Textul este o suită enumerativă de evenimente la prezent, absolut plate: „Scena I: Servitorii aranjază cina pe masă. – Sunt aduce câteva jachete

și o valiză enormă care sunt lăsate într-un colț”¹⁶. În a doua scenă remarcăm profilarea unor „replci” transcrise narativ prin verbe care desemnează anumite categorii de acte vorbite. Textul „raportează” astfel acțiuni care de obicei se fac prin intermediul limbajului. Rezultatul este un fel de „discurs raportat” al acțiunilor ce se petrec pe scenă: „Stăpânul casei [...] este fclitate, congratulat și se mulțumește; dă dovadă de modestie și face câteva reverențe”¹⁷. Acest discurs narativ schițează mai degrabă o eboșă de dialog (fclități - proteste de modestie).

Textul *La Conjuratiun* de René Char publicat împreună cu *L'Abominable des neiges* sub titlul generic *Ballets*¹⁸ reprezintă un al treilea tip de pantomimă. Textul pare mai degrabă o partitură pentru dansatori, dar expresia corporală este însoțită câteodată de o recitare:

„O piață publică. Dimineața. Orașul se trezește. Omul cu pielea de oglindă se grăbește. Dansatorul apare odată cu soarele verii. Mimează « Castor și Pollux care se întâlnesc pe cer [...] » O tânără dansatoare stă deoparte și nu se aseamănă cu nimeni [...] O altă voce anonimă enumeră prenume de bărbați; o a doua voce citește prenume de femei”*.

Asteriscul trimite la o notă de subsol care ne precizează ce nume și ce cuvinte se pronunță în timpul evoluției actorilor pe scenă: „[...] Helene, Jean, Francis, Solange - seceta”¹⁹.

În arhitectura coregrafică a textului lui Char se amestecă astfel mai multe voci care creează iluzia unui dialog.

Aceste considerații teoretice vin în urma unei reflecții mai largi asupra textului didascalic și încearcă, mai ales, să spulbere concepția cum că acesta nu ar fi decât un text secundar, marginal, nedestinat reprezentației

¹⁶ Gustave Flaubert, *Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 1964, p. 350.

¹⁷ Ibidem, p. 418.

¹⁸ René Char, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pleiade, 1983, p. 1090.

¹⁹ Ibidem.

teatrale. Textul didascalie, în special în creațiile dramaturgiei contemporane, a cunoscut o hipertrofie, o imixtiune din ce în ce mai evidentă în textul dialog, între replici, servind drept text cadru, de cele mai multe ori, dar reprezentând totodată la fel de bine momente teatrale autonome.

Corpusul de text contemporan pare a pune fără încetare în cauză polimorfismul textului didascalie și ne incită la o privire mai atentă asupra acestui strat textual mult timp ignorat. În studiile lui Anne Ubersfeld, enunțatorul didascalie era asociat de cele mai multe ori cu autorul de teatru și apărea sub numele de *scriptor*.

„Ce este un text de teatru? El se compune din două părți distincte, dar de nedisociat, dialogul și didascaliiile (indicații scenice sau de regie). [...] Distincția fundamentală dintre dialog și didascalii se referă la subiectul enunțativ, adică la în trebarea: Cine vorbește? În cadrul dialogului, este vorba despre acele ființe de hârtie pe care le numim personaje (distincte de autor), iar în didascalii, este autorul însuși care: numește personaje, atribuindu-le un loc în care să vorbească și o parte de discurs; indică gesturile și acțiunile personajelor independente de discurs.”²⁰

În textul modern, după cum am văzut, textul didascalie devine o adevărată *creație verbală*, la fel de atent scrisă ca și replicile personajelor și care poate lua de la caz la caz forma unui poem, a unui basm, a unei narațiuni cu subiecte enunțative care adoptă un punct de vedere impersonal, personal, intern, extern etc. Din aceste considerente nu îl mai putem considera un simplu paratekst scris de către autor. În schimb, pare la fel de imposibil acest emițător textual cu o voce poetică creatoare a unui semantism ce pornește de la sunete și metafore fiindcă acest subiect enunțativ didascalie impune, pornind de la strategii verbale diferite, o acțiune reală pe scenă care ne aduce din nou în față însăși esența teatralității.

²⁰ Anne Ubersfeld, *L'Ecole du spectateur*, Paris, Éditions Sociales, 1978, pp. 21-22.

Bibliografie:

- CHAR, René, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pleiade, 1983.
- CLAUDEL, Paul, *Theatre II*, Paris, Gallimard, Pleiade, 1956.
- COUTURIER, Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.
- DESCAMPS, Maryse, *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Lahor, 1986.
- EURIPIDE, *Alceste*, in *Les Tragiques grecs*, Paris, Ed. Fallois, 1999.
- FLAUBERT, Gustave, *Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 1964.
- FOUCAULT, Michael, *Qu'est-ce qu'on auteurs?* in « Dits et Écrits », Paris, Gallimard, 1989.
- ISSACHAROFF, Michael, *Le Spectacle du discours*, Paris, Jose Corti, 1985.
- KOWZAN, Tadeusz, *Ligue zéro de la parole*, in *Degres 31*, 1982.
- LAILLOU SAVONA, Jannette, *La didascalie comme acte de parole*, in « Théâtralité, écriture et mise en scène », Montréal, Ed. Hurtubise, 1985.
- MAETERLINCK, Maurice, *La Mort Tintagiles*, Bruxelles, Babel.
- NOVARINA, Valere, *L'Operette imaginaire*, Paris, POL Editeurs, 1998.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, éd. Dunod, Paris, 1997.
- ROMAN, Joseph, *Elements pour une histoire du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1997.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- Se fac referințe la lucrarea lui Michel Vaïs, *L'écrivain scénique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1978.
- UBERSFELD, Anne, *L'Ecole du spectateur*, Paris, Éditions Sociales, 1978.

COLOCVII TEATRALE

Lăcomia și violența: aspecte de actualitate în piesele lui Arthur Miller. *Mr. Peters' Connections* și *Resurrection Blues*

Elena CIORTESCU*

Anca Irina CECAL*

Rezumat: Deși ambele au fost scrise cu mai mult de un deceniu în urmă, respectiv în 1998 și 2002, piesele lui Arthur Miller, *Mr. Peters' Connections* și *Resurrection Blues*, se dovedesc atemporale într-o lume dominată de conflicte, în care valorile tradiționale par dissipate și interacțiunea umană este dictată de lăcomie și violență. În timp ce *Mr. Peters' Connections* este o piesă despre căutarea individuală a unui sens într-o lume din ce în ce mai obositoare și mai deprimantă, "în *Resurrection Blues* stilul de viață a înlocuit viața. (...) Banii, drogurile, ambiția, pragmatismul predomină. Religia este fie compromisă, fie pervertită pentru a servi alte scopuri decât cele spirituale."³ Teatrul lui Miller devine astfel atât o reflectare a spiritului contemporan chinat cât și un mijloc de a investiga cauzele care au adus omenirea în acest punct. Încă o dată, teatrul se dovedește capabil să identifice și să transmit aspect esențiale ale umanității și, în același timp, să ofere indicii cu privire la modul în care se poate ajunge la o reconciliere.

Cuvinte cheie:

lumea contemporană, valori, lăcomie, violență

De-a lungul secolului XX, Arthur Miller a fost martorul unei societăți chinuite, averse de succes și care se sinucidea încet contribuind la eliminarea propriilor valori. În 1998, odată cu apropierea începutului unui nou secol, Miller a scris *Mr. Peters' Connections*, piesa care descrie cel mai bine dezamăgirea și depresia cu care americanii, în special, și umanitatea, în general, s-au confruntat. Pilot de avion ieșit la pensie, Peters consideră că este imposibil să găsească un scop pentru existența sa într-o societate dominată de lăcomie. El caută cu disperare firul cu care să conecteze trecutul și prezentul, căci pentru el nu există nici o coerență într-o lume a cărei unică prioritate este satisfacerea nevoilor primare: foame, sex, confort. Acesta este

*Elena Ciortescu – Lector doctor, Universitatea "Alexandru Ioan Cuza", Iași, România

*Anca-Irina Cecal – Lector doctor, Universitatea "Alexandru Ioan Cuza", Iași, România

³ Bigsby, C.W.E., *Arthur Miller: A Critical Study*. Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 405

motivul pentru el nu mai poate să se localizeze în această lume și se gândește la moarte ca fiind singura certitudine. Speranța apare abia la finalul piesei când fiica sa este pe cale de a deveni mamă: Miller însuși urma atunci să devină bunic.

Resurrection Blues aduce în prim plan starea de spirit a unei țări sfâșiate de războaie, în care valorile morale par cel puțin caudate într-o societate manipulată de mass-media. Societatea portretizată de Miller, la fel ca și cea în care trăim, nu este sănătoasă: ea este condusă de lăcomie, ură, violență și ignoranță. Violența descrisă în piesă este extremă: o țară imaginară, ruinată de ani de război civil, a cărei sursă principală de venit a devenit răstignirea televizată a unui individ presupus a fi fiul lui Dumnezeu. Miller pare a forța limitele imaginației în *Blues* (mai ales dacă luăm în considerare imaginea copiilor morți de pe străzi care apare în piesă). Cu toate acestea, ideea lui este de bun simț într-o lume în care mass-media are acces la ceea ce mai de mult se considera a fi sfera privată a vieții individului: moartea, sexul, căsătoriile, divorțurile, abuzurile, violența în formele sale cele mai diverse apar la televizor. Oamenii vizionează toate acestea în zilele noastre ca o metodă de relaxare.

Mr. Peters' Connections (1998)

"Mă întreb cu adevărat dacă nu cumva țara ar putea fi salvată dacă oamenii ar putea rămâne la același subiect pentru mai mult de douăzeci de secunde."¹

Arthur Miller a scris *Mr. Peters' Connections* când avea 83 de ani, o vârstă care pare să fi contribuit la subiectul piesei. Așa cum a spus el însuși, piesa pune accentul pe "un om care se confruntă cu propria sa moarte și se luptă cu natura lipsită de importanță a ceea ce el concepe ca fiind propria viață de până atunci, pentru că nu poate găsi un sens pentru întreaga chestiune"². Christopher Bigsby susține că există o legătură profundă între piesă și conștientizarea lui Miller că în zilele noastre oamenii nu mai par să fie conștienți de scopul lor în viață și că "existența încă este un șir de așa-zise experiențe marcate de perioade de stază spirituală și psihologică stupefiantă și o viață bună este de fapt una de divertisment."³ Preocuparea dramaturgului în ceea ce privește paralizia spirituală cauzată de eșecul public devine evidentă în *Mr. Peters' Connections* în care un personaj este paralizat în incapacitatea sa de a identifica scopul existenței sale, de a stabili o conexiune și, prin urmare, de a găsi coerența între sine și lumea înconjurătoare. Cu toate acestea, printre puținele lucruri pe care domnul Peters le înțelege despre

¹Miller, A., *Mr. Peters' Connections. Plays: Six*. London, Methuen Drama, 2009, p. 115

²Bigsby, *op.cit.*, p. 405

³Idem

lumea contemporană este că lăcomia este adânc înrădăcinată în natura umană și că ne-am născut cu ea: "Dacă un copil ar avea puterea, nu te-ar doborî oare pentru a ajunge la sân? (...) Dacă ar putea darâma clădiri pentru a obține o porție de supt, ce l-ar opri? Tolerăm copiii doar pentru că sunt neajutorați, dar Alfa și Omega a naturii lor reale este un cuvânt din cinci litere, *g-r-e-e-d* (lăcomie). Restul este bîrfă." ⁴

El povestește în continuare despre un vis de-al lui în care oamenii de pe o altă planetă erau plini de afecțiune și respect și "apoi, brusc, au pus mâna pe câteva exemplare defecte din specia lor și le-au aruncat în spațiu"; acestea erau defecte, deoarece "erau pline de zgârcenie și lăcomie. Și s-au spart în mii de bucăți și au căzut pe pământ, și chiar din seminția lor ne tragem noi toți." ⁵

Personajul principal din piesă nu încetează să se întrebe care-i subiectul, de fapt, despre ce vorbește el în realitate și despre ce vorbește toată lumea, și această incapacitate a sa de a găsi răspunsul spune multe despre lipsa de claritate și direcție cu care s-a confruntat întreaga lume (și încă o face) la sfârșitul mileniului. Răspunsul fratelui lui mort îl conduce la concluzia că "Nu mai există nici un subiect! Deschide radioul, deschide televizorul - ce mai este - doar vorbe! Se poate scufunda nava!" ⁶

Miller explică în prefața piesei despre cadrul acțiunii că se află în mintea domnului Peters, "sau, cel puțin pe pragul ei, de unde este încă posibil să arunci o privire înapoi spre viața de zi cu zi sau mai departe în adâncurile cețoase. (...) Acțiunea piesei este procesiunea de stări ale domnului Peters, fiecare dintre ele generând-o pe următoarea, toate înșirate pe firul anxietății lui, al fricii lui, dacă vreți, că nu a găsit secretul, centrul pulsând de energie - ceea ce el numește subiectul - care îi va face viața coerentă." ⁷ În timpul călătoriei sale introspective, memoria lui Peters evocă chipurile fratelui său mort, Calvin, pe cel al lui Cathy-May, iubita lui moartă și al soțului ei abuziv - Larry, al soției sale Charlotte, al fiicei lor - Rose și al iubitului ei - Leonard și pe cel al Adelei - o doamnă de culoare, care s-ar putea să fi fost pur și simplu produsul imaginației lui Peters. Prin urmare, Peters încearcă să stabilească o comunicare atât cu oamenii morți cât și cu cei vii, bărbați și femei, tineri și bătrâni, albi și negri, evrei și ne-evrei; el caută conexiuni peste tot în lupta sa de a-și construi o viață încheată, de a identifica *subiectul* care s-a pierdut la un moment dat într-o lume care nu se mai ghidează după principiile mai demult familiare lui Peters.

⁴Miller, A., *op. cit.*, pp. 120, 121

⁵Idem, p. 120

⁶Ibidem, p. 99

⁷Miller, A., *Preface, op.cit.*, p. 81

Harry Peters este un pilot de avion pensionar care a asistat la tulburările și schimbările la care societatea americană (și nu numai) a fost supusă de-a lungul secolului; problema lui majoră pare să fie lipsa unui subiect capabil să modeleze existența lui; se gândește la fratele său Calvin, care a murit cu douăzeci de ani înainte - prezența sa în piesă are ca scop reactivarea relației prin care Harry ține legătura cu trecutul; își amintește, de asemenea, de Cathy-May, una dintre amantele sale din timpul căsătoriei cu Charlotte, personaj care, în conformitate cu opinia majorității criticilor, este asociat cu Marilyn Monroe, datorită vulnerabilității și lipsei sale de independență. Peters își amintește și de căsătoria lui Cathy-May cu Larry, un individ rasist și sexist care era capabil doar să o facă să se simtă nefericită.

Întreaga piesă se axează pe efortul constant al lui Peters de a identifica o legătură între trecut, spre care se întoarce melancolic, și viitor, care, în cele din urmă, pare a fi mai optimist decât la început. Rose, femeia însărcinată care se comportă pe tot parcursul piesei ca și cum ar fi o străină, în cele din urmă se dovedește a fi fiica lui Peters; ea are o relație cu Leonard, care nu pare deloc să știe ce să facă cu viața lui, dar care are în vedere adoptarea copilului lui Rose; Charlotte aduce o notă pozitivă în universul sumbru al soțului ei, întrucât ea este hotărâtă să-și utilizeze talentul de decorator pentru a redeschide clubul de noapte închis, care în cadrul piesei (deși doar în mintea lui Peters) apare ca un scop în viață. Poate unul dintre cele mai interesante personaje din această piesă este Adele - care nu este nimic mai mult decât o "plăsmuire a experiențelor lui Peters corelate cu oamenii de culoare". Prezența ei este stereotipă și, în opinia lui Abbotson, indică "limitările în conștientizarea de către public a prezenței negrilor în societate"⁸; acesta este un alt aspect care atrage atenția asupra necesității imediate de conexiune.

În lupta sa pentru a identifica "subiectul", gândurile lui Peters se îndreaptă spre trecutul lui, iar prezența alternativă a oamenilor morți și vii în piesă are menirea de a-l ghida către răspunsul pe care îl caută. Peters (asemenea lui Miller) se confruntă cu o societate care nu mai are nimic din valorile din trecut pe baza cărora a fost construită națiunea; cele mai multe dintre principiile morale care au format fundația nu mai există și unele dintre ele au fost uitate chiar și de către Peters, de altfel. Referindu-se la copilul lui Rose, Calvin afirmă cu amărăciune că "(...) - nimeni nu e mai tatăl"⁹, fapt care ar fi fost scandalos cu patruzeci de ani mai devreme. Dialogul dintre cei doi frați este elocvent în acest sens: "(...) se spunea - vorbesc despre acum patruzeci, cincizeci de ani - că <Bărbatul care își trădează soția își va trăda și

⁸Abbotson, Susan C.W., *Critical Companion to Arthur Miller A literary Reference to His Life and Work*. New York: facts on File, Inc., 2007, p. 250

⁹Miller, A., *op.cit.*, p. 103

țara>"¹⁰. Moralitatea este învechită și nimeni nu mai vorbește despre ea. Paternitatea - odată considerat un statut important, capabil să construiască și să distrugă relații, nu mai este o chestiune importantă: societatea este lipsită de tată, epuizată și absentă. În trecut, modele nu erau niciodată puse la îndoială și se străduiau să ducă o viață exemplară: "Disconfortul era de admirat în America; când Teddy Roosevelt mergea transpirat prin junglă la vânătoare de tigri, el purta cravată; Woodrow Wilson, Warren Harding, Calvin Coolidge, Herbert Hoover - acei oameni mergeau la pescuit în aceleași costume incomode de culoare închisă pe care le purtau la inaugurări; (...). Președintele Statelor Unite era mai presus de toate drept din punct de vedere moral, înțelegeți, și nu doar amuzant sau decorativ."¹¹ Dar, în zilele noastre, oamenii nu au modele și singurul accent este pus pe confortul personal obținut prin toate mijloacele.

În loc să urmeze modelele de disciplină, oamenii sunt epuizați și deprimați ca și în cazul lui Leonard. Depresia este boala națiunii și Peters se întreabă: "Dar oare nu chiar această schimbare constantă a subiectului este cea care ne epuizează creierul?"¹² El se pierde într-o permanentă căutare de sens într-o țară care pare incapabilă să se concentreze asupra unor probleme esențiale - când Leonard îi spune că un număr enorm de lucruri se întâmplă el observă că "(...) cel mai important lucru categoric nu se întâmplă deloc și, probabil, nu se va mai întâmpla niciodată."¹³ "Principalul lucru" la care se referă Peters este probabil salvarea sufletului, un termen pe care Leonard împreună cu o întreagă generație nu l-a înțeles niciodată.

Piesa se constituie într-o mărturie a coerenței și a legăturilor profunde care au animat opera lui Miller timp de peste un secol: Peters încearcă să stabilească legături între oameni (morți sau vii) și evenimente cu scopul de a găsi sensul propriei sale vieți; este "o căutare în care multe dintre personajele lui Miller" - Quentin, Loman, Lyman - "s-au ancorat în trecut, cu scopul de a-și înțelege propria viață arbitrară."¹⁴ Subiectul pe care îl caută cu atâta ardoare este dragostea care este oferită în cele din urmă de Rose și constituie un motiv suficient pentru ca Peters să rămână în viață.

Fără îndoială, Peters reflectă căutarea de către Miller a valorilor reale și a motivației de a continua să trăiască și să muncească într-o societate lipsită de valori etice, pentru că trăim într-o epocă de semnalmente și indicii de suprafață, în timp ce temele de fond sunt absente; Bigsby notează în continuare că "auzi notele, dar nu și melodia. Piesa este despre pierderea

¹⁰ Idem

¹¹ Ibidem, p. 107

¹² Ibidem, p. 108

¹³ Ibidem, p. 113

¹⁴ Abbotson, S. C.W., *op.cit.*, p. 248

simțului armoniei, structura internă a experienței exterioare."¹⁵ Domnul Peters se luptă să descifreze toate semnele și sugestiile care îi umplu haotic viața, aproape sufocând orice scop clar, care l-ar putea eventual salva de la dispariție. Fiica lui este cea care în cele din urmă îi oferă posibilitatea de a iubi și, astfel, îi arată calea mântuirii: "Încerc din toate puterile mele (*să rămân*). Te iubesc, draga mea. Mă întreb ... ar putea fi ăsta subiectul!"¹⁶ Ca o coincidență, sau poate nu, în anul punerii în scenă a piesei *Mr. Peters' Connections*, Rebecca Miller, fiica dramaturgului din cea de a treia căsătorie a sa - cu Inge Morath, a dat naștere la primul ei fiu, Ronan-Cal Day Lewis.

Resurrection Blues (2002)

"Avem opt picioare de sol fertil aici, o mulțime de ploaie, putem cultiva orice, dar mai ales lăcomie. Mulți dintre ai noștri sunt aproape muritori de foame. Și un glonț așteaptă pe oricine are de gând să se plângă serios."¹⁷

În septembrie 2001, distrugerea turnurilor gemene din New York a putut fi vizionată în direct pe fiecare canal de televiziune din întreaga lume; experiența nu a fost un mare șoc, deoarece publicul a fost deja obișnuit să vadă moartea la TV din cauza războaielor din Golf și Iugoslavia. Această atitudine ne poate duce cu gândul din nou la lipsa de "subiect", cu care toată lumea pare să se confrunte și pe care domnul Peters îl caută cu atâta ardoare. Miller a cunoscut o societate "care se distrează cu o amestecătură de imagini fără legătură una cu alta"¹⁸, care nu i-a lăsat altă alternativă decât cea de a scrie o piesă pentru a denunța lipsa de valori contemporană. Nouă ani mai înainte, Miller a scris un articol pentru New York Times, în care și-a exprimat în mod clar îngrijorarea în legătură cu entuziasmul americanilor privind pedeapsa cu moartea. În mod sarcastic, el a propus ca execuțiile să fie difuzate la televizor și a prezis că unii oameni ar putea merge până la comiterea de crime cu scopul unic de a deveni staruri. Este tragic faptul că propunerea lui Miller s-a transformat în profecție și astăzi suntem puși față în față cu crimele televizate; cu toate acestea, nu prea multe persoane au avut reacții la articolul său și America a ramas printre puținele țări care au continuat să practice pedeapsa cu moartea alături de China, Arabia Saudită și Libia.¹⁹

Noul mileniu a fost primit într-o atmosferă de înaltă tehnologie: totul poate fi înregistrat și vizionat la televizor; oamenii mănâncă, beau, plâng, râd, merg la cumpărături și ucid la televizor - trăim sub supravegherea atentă

¹⁵Bigsby, C. W.E., *op.cit.*, p. 416

¹⁶Miller, A., *op.cit.*, p. 124

¹⁷Miller, A., *Resurrection Blues World Classics*. London, Methuen Drama, 2009, p. 130

¹⁸Bigsby, C.W.E., *op.cit.*, p. 424

¹⁹Idem, p. 422

a milioane de alte persoane cărora, de fapt, de cele mai multe ori nu le pasă de noi. Bigsby susține că televiziunea urmărește să prezinte "presupusa realitatea a chinului vieții private prin reunirea celor aflați în suferință psihologică, a exhibiționiștilor, a soțiilor trădate (...) pentru a oferi divertisment pentru mase. (...) Viața există ca materie primă pentru mass-media (...) și începe să pară că evenimentele nu au doza lor de realitate până când nu au fost prelucrate de aparatul de filmat, care a devenit dovada supremă a realității."²⁰ Tocmai esența acestei stări de fapt a reprezentat punctul de plecare pentru piesa *Resurrection Blues*. Jeffrey D. Mason o consideră o satiră politică la adresa puterii exagerate și valorilor culturale din mass-media, "retorica înșelătoare și compromisul dictaturii militare, (...) relația extenuată și dezechilibrată între Statele Unite și America Latină, și puterea practic palpabilă a bogăției într-o economie globalizată, mai ales cea practică de corporații și guverne (...) ca mijloc de modelare sau determinare a acțiunilor, valorilor și gândurilor oamenilor."²¹

Cadrul de desfășurare al acțiunii este localizat într-o țară imaginară din America de Sud, poate ca o consecință a experiențelor lui Miller în Venezuela și Columbia. Regimul politic este unul autoritar, cu generalul Felix Barriaux ca șef al statului. Piesa se deschide cu monologul nepoatei sale, Jeanine. Ea este într-un scaun cu roțile din cauza unei tentative de suicid care a eșuat. Curând ne dăm seama că motivul pentru care ea a încercat să se sinucidă rezidă în necesitatea de a-și manifesta sprijinul pentru revoluționarii care s-au răzvrătit împotriva regimului politic al lui Felix Barriaux. De data aceasta, Jeanine declară deschis că dorește ca paralizia fizică să-i contamineze și mintea - "El (Henri), spune că rușii au avut întotdeauna mai multe idei decât oricare alt popor în istorie și au sfârșit în groapă. Americanii nu au idei și au succese unul după altul. Încerc și eu să nu am nicio idee"²², aceasta fiind pentru ea unica posibilitate de a se confrunța cu vina supraviețuitorului: "E greu să trăiești cu supraviețuirea. Nici unul dintre ai mei nu a avut peste nouăsprezece ani."²³

Ironia amară care înconjoară atmosfera din *Blues* devine evidentă în principiul călăuzitor lui Felix: "Poate ai citit prea multe cărți - viața este complicată, dar dedesubtul ei principiul nu s-a schimbat de la romani încoace - nenorocește-i înainte să te nenorocească ei pe tine."²⁴ Totuși, de data aceasta "piesa descrie puterea socială și politică ca fiind înrădăcinate în

²⁰Ibidem, p. 423

²¹Mason, Jeffrey D., *Stone Tower: The Political Theater of Arthur Miller*. Ann Harbour: the University of Michigan Press, 2008, p. 267

²²Miller, A., *Resurrection Blues World Classics*. London, Methuen Drama, 2009, p. 130

²³Idem

²⁴Ibidem, p. 133

exploatare și controlate prin reprezentare"²⁵ și acest context special este posibil ca urmare a introducerii unui instrument reprezentativ pentru secolul XX: televiziunea, pe care Felix a convocat-o pentru a transmite răstignirea lui Ralph, un rebel care pretinde a fi fiul lui Dumnezeu și care este, de fapt, recunoscut de către popor ca atare. Felix făcut o înțelegere cu un post de televiziune din SUA, care a fost de acord să plătească 75 de milioane de dolari în schimbul exclusivității pe acest subiect în speranța că astfel va fascina publicul. El crede că suma va fi utilă pentru țară, însă adevăratele sale intenții vor fi expuse curând: banii proveniți din afacerea crucificării televizate vor fi cheltuiți pentru echipamentele armatei și tratamentul stomatologic al prostituatelor.

Henri Schultz, tatăl lui Jeanine și vărul lui Felix, este cel care insistă că dictatorul ar trebui să renunțe la planul său cu răstignirea televizată. În încercarea sa de a preveni "sinuciderea în întreaga lume", îi spune vărului său că lumea își va aminti de el ca de un tiran, dar amenințarea are un efect redus asupra Felix: "Privește situația la rece - cincisprezece sau douăzeci de ani după ce l-au alungat pe Nixon de la Casa Albă, el a avut parte de unele dintre cele mai mari funeralii de la Abraham Lincoln până acum. (...) Crede-mă, Henri, în politică există o singură regulă sacră - nimeni nu își amintește în mod clar nimic"²⁶ Faptul că Miller se referă la Statele Unite devine astfel clar mai ales atunci când Felix insistă asupra faptului că modelele sale sunt Roosevelt, Truman și Lincoln: "(...) cei trei au ucis mai mulți oameni decât oricare alți președinți. Johnson s-a descurcat destul de bine în Vietnam, dar totuși nu se poate compara cu Roosevelt și Lincoln. Măreția trăiește de pe urma crimei. Imaginați-vă ce-ar fi fost dacă Roosevelt ar fi refuzat să lupte, sau Truman ar fi refuzat să arunce bomba! Ei ar fi rămas în istorie ca niște clovni ridicoli."²⁷ Miller s-ar fi putut gândi la fel de bine la președintele Bush și la Războiul din Golf și la Vladimir Putin, care a distrus Cecenia în anul 2000.²⁸

Spre deosebire de vărul său, Henri pare conștient de faptul că lucrurile trebuie să se schimbe. Mai demult marxist și, în mod paradoxal, unul dintre cei mai bogați oameni din țară, el s-a îndreptat acum spre filozofie și s-a stabilit la München, unde predă la universitate. El crede că Ralph este produsul imaginației colective, născut din nevoile oamenilor - pentru țăranii săraci, el este eliberatorul; pentru Felix, el este instrumentul folosit pentru a restabili ordinea; pentru Jeanine, el este cel care i-a redat voința de a trăi, în timp ce pentru jurnaliștii americani el este o sursă

²⁵Mason, Jeffrey D., *op. cit.*, p. 269

²⁶Miller, A., *op. cit.*, p. 143

²⁷Idem, p. 146

²⁸Bigsby, C. W. E., *op. cit.*, p. 429

importantă de bani. Filozofia lui Henri este că "în afară de actul hrănirii, majoritatea activităților umane - sportul, opera, televiziunea, filmele, îmbrăcatul, dezbrăcatul - sau doar mersul la o plimbare - nu au alt scop decât să ne transpună în domeniul imaginației (...) unde moartea, de exemplu, se transformă într-o pictură, și un strigăt de durere devine un cântec."²⁹ Într-adevăr, Ralph rămâne o prezență misterioasă al cărei scop principal este de a aduce o schimbare în viața oamenilor. Abbotson susține că el "reprezintă iubirea spirituală pură, spre deosebire de cea pământească la care aspiră Felix" și că "ambiguitatea îi este sporită și mai mult prin schimbarea constantă a numelui": el este produsul imaginației colective, el este întruchiparea speranței și, din acest motiv, numele lui se schimbă în funcție de cei care-l invocă. Acest aspect reflectă faptul că "această ființă (...) are grijă de alți oameni mai degrabă decât de el însuși, și se manifestă ca o ființă lipsită de ego."³⁰

Pe lângă faptul că este purtătorul său de cuvânt, Stanley este printre puținii care l-au văzut de fapt pe Ralph / Charley; el este dezorientat și incapabil de orice certitudine: "Mi-am ruinat viața crezând în diverse lucruri; am petrecut doi ani și jumătate în India într-un ashram; am experimentat orice, de la droguri la alcool, la terapia cu lucernă, la Rolphing, la budism și la vegetarianism total, în care sunt băgat și în prezent. Deci dacă mă întrebați dacă cred că el e fiul lui Dumnezeu, trebuie să fiu sincer - da, eu cred că el este ... într-un fel."³¹ Într-un mod destul de ironic, chiar Stanley este cel care indică avantajele economice ale locației crucificării: "Ei bine, să recunoaștem, după ce s-a dat la televizor vor veni buluc din întreaga lume să vadă unde sa întâmplat. Autobuze de turism bară la bară traversând Anzii pentru a ajunge să vadă sertarele lui nenorocite? Să cumpere o unghie suvenir, un tricou, sau una din bilele lui? E o întreagă afacere care se poate impozita (...) Se poate construi o școală nouă, drumuri, piscină, poate chiar un parc tematic cu cazinou (...) "³² Percepțiile lui par a fi denaturate de abuzurile din viața lui dinainte de Ralph; pentru el, Ralph este un individ tri-sexual pentru că, dincolo de bărbați și femei, el iubeste vegetația. Ambiguitatea este singura certitudine pe care o reprezintă figura lui Ralph și această caracteristică este evidentă în atitudinea discipolilor săi față de el.

Organizația cu care Felix a încheiat afacerea filmării răstignirii este reprezentată de Skip Cheeseboro și Emily Shapiro, însoțiți de Phil, cameramanul, și Sarah, femeia de sunet. Skip este producătorul emisiunii TV și scopul său este de a realiza răstignirea, indiferent dacă omul este vinovat

²⁹Miller, A., *op. cit.*, p. 175

³⁰Abbotson, Susan C.W., *op. cit.*, p. 298

³¹Miller, A., *op. cit.*, p. 165

³²Idem, p. 190

sau nu – pentru el, banii sunt cheștiunea principală, și de vreme ce el a investit o sumă consistentă în acest sens, se așteaptă să se bucure de profitul de pe urma spectacolului, indiferent de victimele implicate. Deși el neagă orice dorință din partea sa de a contamina un "popor străin demn" cu ceea ce el numește "moravurile americane", Skip nu face altceva decât opusul prin transformarea unei răstigniri într-un eveniment media.

Emily este o enigmă: ea pare îngrozită de ideea unei crucificări, și merge până la a se culca cu Felix pentru a-l convinge să renunțe la idee. Nu reușim să ne dăm seama cu certitudine dacă ea face acest lucru din solidaritate sau doar pentru faptul că se simte atrasă de el. În ciuda dezgustului ei, perspectiva sumei imense de bani pe care ar primi-o pentru treaba pe care o are de făcut o face să rămână. Ea își uraste munca, dar continuă să o facă și, cu toate că are resentimente față de lumea lui Felix, pare dispusă să continue relația lor; uneori, ea își exprimă oroarea cu privire la neamul omenesc - "(...) nu ai demisiona cu placere de la rasa umană dacă ar exista alta căreia să-i aparții?"³³, dar asta nu o împiedică să-și facă treaba în cel mai profesionist mod posibil; ea este o angajată din mass-media, pe deplin conștientă de puterea pe care televiziunea o poate exercita asupra audienței și cea mai mică conștientizare a faptului că ea este mâna care manipulează acea putere o face să recunoască cu mândrie: "Geniul meu este de a face ca totul să fie fals la modul confortabil (...) Nicio agenție nu vrea realitatea. Vreți o răstignire care să arate fals? - sunați-mă."³⁴ Abilitățile ei sunt un atu important într-o cultură comercială care a mers mult dincolo de granițele spațiului american. Miller "vizează oportunismul cras, mercenar al mass-mediei, care este alimentat de materialismul tot mai mare al oamenilor care sunt prinși într-o cultură capitalistă."³⁵

Ralph / Charley nu este răstignit pentru că el în cele din urmă refuză să se predea. În ciuda pledoariei lui Felix că moartea lui televizată ar aduce o multime de beneficii pentru comunitate: "Vino jos, mă auzi? Vorbesc de sindicalizare, asta-i o mare sursă de bani! Vorbesc de construcții noi, vorbesc de investiții. Îți pasă de oameni? Vino jos să fii răstignit!"³⁶ piesa se încheie cu scena în care toată lumea își ia la revedere de la proiecția colectivă a propriilor nevoi - Ralph dispare.

În 2003 figura lui Miller se regăsește într-o fotografie alături de cea a unui rapper tânăr, Mos Def, într-un număr al revistei *New York Times*. Destul de surprinzător este că cei doi artiști, care aparent nu aveau nimic în comun în ceea ce privește vârsta, rasa, originea etnică și religioasă, forma de artă, au

³³Ibidem, p. 163

³⁴Ibidem, p. 152

³⁵Abbotson, Susan C. W., *op.cit.*, p. 295

³⁶Miller, A., *op.cit.*, p. 196

stat unul lângă altul uniți în semn de protest împotriva războiului din Irak și actului Laurei Bush de a anula o lectură de poezie la Casa Albă de teama unor manifestări anti-război.³⁷

Concluzii

Piesele lui Miller se preocupă în principal de relevanța deciziilor politice, mai degrabă dictate de lăcomie și de necesitatea tot mai mare de consum decât desolidaritatea cu cei oprimați; el descrie transformările economice și schimbările sociale în special în ceea ce privește importanța familiei (un personaj din *Mr. Peters' Connections* declară că "Nimeni numai e tatăl", subliniind faptul că nu există nicio responsabilitate într-o lume condusă de interesul propriu). Unele dintre personajele sale de la sfârșitul mileniului, ca domnul Peters, de exemplu, se simt deprimare și isolate ca urmare a incapacității de a identifica un scop în viață sau se plasează sub standardele umane în goana lor după avere, putere și divertisment cu orice preț, așa cum reiese din *Resurrection Blues*. Bogăția, divertismentul și fericirea erau în trecut valori fundamentale; în cele două piese de teatru ale lui Miller, ele s-au transformat în simboluri purtătoare de violență și mijloace de a câștiga bani.

Bibliografie

- Abbotson, Susan C. W., *Critical Companion to Arthur Miller a Literary Reference to His Life and Work*, New York, Facts on File, Inc., 2007
- Bigsby, C. W. E., *Arthur Miller: A Critical Study*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005
- Centola, S., Arthur Miller: Guardian of the Dream of America, in *Miller and Middle America*, edited by Paula Langteau, 1-14, Washington D.C., University Press of America, 2007
- Mason Jeffrey D., *Stone Tower: The Political Theater of Arthur Miller*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2008
- Miller, Arthur, *Mr. Peters' Connections, Plays: Six*, London, Methuen Drama, 2009
- Miller, Arthur, *Resurrection Blues, World Classics*, London, Methuen Drama, 2009

³⁷Centola, S., *Arthur Miller: Guardian of the Dream of America in Miller and Middle America*, ed. by Paula Langteau, 1-14, Washington D.C.: University Press of America, 2007, p. 1

COLOCVII TEATRALE

Start.cercetare@UAGE

COLOCVII TEATRALE

Relația de cuplu prin intermediul performance-ului și scurtmetrajelor

Alexandra IVAȘCU*

Rezumat: Aflând diferite povești de dragoste reușim să înțelegem mai bine relațiile noastre de cuplu și dragostea în contextual actual, putem empatiza cu persoanele respective, creându-se astfel conexiuni puternice între noi. Videourile mizează pe expunerea realității așa cum este ea, înlăturând preconcepțiile unui romantism hollywoodian. Este vorba despre capturarea unor sentimente pe care în mod normal lumea nu vrea să le exteriorizeze sau încearcă să le ascundă datorită prejudecăților sociale adânc înrădăcinate sau tabu-urilor pe care le avem.

Cuvinte cheie: Filosofia dragostei, procesul îndrăgostirii, cuplul, povești de dragoste

Influențați de tehnologie, în special de apariția aplicațiilor de socializare și folosirea internetului inclusiv pe telefon, felul în care interacționăm s-a schimbat foarte mult. Relațiile și problemele pe care le întâmpinăm când suntem îndrăgostiți nu mai sunt considerate un tabu, suntem chiar încurajați în a ne exprima emoțiile în public.

Aflând diferite povești de dragoste reușim să înțelegem mai bine relațiile de cuplu și dragostea în contextual actual, putem empatiza cu persoanele respective, creându-se astfel conexiuni puternice între noi.

Odată cu schimbarea mentalității în ceea ce privește relațiile și exprimarea sentimentelor, apar diferite mijloace artistice pentru a promova cuplurile și diferitele tipologii ale unei relații. Aceste scurtmetraje cu caracter de documentar au ajuns chiar la nivelul de performance, subiecții trecând prin diferite stări și emoții în timpul interviului. Scurtemtrajele au atât o atmosfera destinsă, amuzantă cât și una tristă, nervoasă și tensionată. Pentru că majoritatea voluntarilor nu știu dinainte la ce să se aștepte sau ce întrebări li se vor pune, materialele video au un caracter brut, concentrându-se mai mult pe gesturile și mimica voluntarilor.

* Doctorandă în cadrul Universității de Artă și Design Cluj-Napoca, bursieră POSDRU în cadrul proiectului *Pluri și interdisciplinaritate în programe doctorale și postdoctorale*

COLOCVII TEATRALE

Această tematică relativ nouă ce apare ca subiect în scurtmetraje demonstrează cum dragostea implică întotdeauna o combinație de intimitate, pasiune și angajament iar felul în care aceste componente se manifestă în vremuri și la vârste diferite poate varia surprinzător de mult. Cei care vizionează scurtmetrajele vor auzi păreri diferite despre modul în care abordăm o relație și că nu există o realitate care să fie trăită simultan de toți oamenii, mai ales în dragoste.

Marina & Ulay @ MoMA (The Artist is Present)

Marina Abramović s-a născut în 1946 la Belgrad, Iugoslavia. De la începutul carierei sale, în 1970- absolvind Academia de Arte Frumoase din Belgrad, Abramovic a fost un pionier în utilizarea artei performance ca și o formă de artă vizuală. Corpul ei a fost atât subiectul cât și mijlocul ei de exprimare. Artista a explorat limitele fizice și psihice ale ființei ei, îndurând durere, epuizare și pericol în transformarea emoțională și spirituală.

În 2010 în cadrul MOMA New York a avut loc o retrospectivă a activității artistei Abramovic. Ca parte a expoziției, Abramovic stătea la o masă și a permis membrilor publicului să se așeze în fața ei un minut, ea uitându-se în tăcere la ei, împărtășind acel moment cu voluntary din public. În ziua de deschidere a expoziției, Ulay-fostul iubit al artistei s-a așezat vizavi de ea. Povestea celor doi artiști este prima poveste de iubire expusă în timp real consumatorilor de artă. În proiectele artistice ce le-au creat împreună, aceștia expun publicului emoțiile și relația lor. Emoțiile dintre cei doi sunt încă puternice, Marina fiind copleșită de lacrimi la finalul performanței.

The Lovers: The Great Walk Wall

În anii '70 și '80 artista Marina Abramovic a avut o relație intensă artistică și romantică cu artistul Ulay (Frank Uwe Laysiepen). În 1988 au încheiat relația cu un spectacol performance în care s-au întâlnit în mijlocul Marelui Zid Chinezesc și și-au spus la revedere. După ani de negocieri cu autoritățile chineze, artiștii au primit permisiunea de a continua 'The Lovers: The Great Walk Wall', în care au început să meargă din capete diferite ale Zidului Chinezesc cu scopul de a se întâlni la mijloc și a-și lua rămas bun. Abramovic a început să meargă de la capătul estic al Zidului, la Shan Hai

Guan, pe malul Mării Galbene, Golful Bohai, mergând spre vest. Ulay a început la capătul vestic al Zidului, la Jaiyuguan, periferia de sud-vest a deșertului Gobi, îndreptându-se spre est. Aici, s-au îmbrățișat reciproc pentru a merge mai departe cu viața lor și a lucra separat pe viitor. Și, pentru că viața se dovedește mereu ironică: cei doi plănuiseră această călătorie cu mult timp în urmă. Și, în planul inițial, întâlnirea lor trebuia să se finalizeze printr-o cerere în căsătorie. Însă, în cei opt ani în care au trebuit să aștepte pentru ca guvernul chinez să le aprobe cererea, iubirea lor nu a mai avut răbdare să aștepte.

Cei doi au fost angajați în acțiuni ritualizate și mitologice *The Lovers: The Great Walk Wall* este considerat sfârșitul perfect al unei opere comune- datorită conotațiilor mitologice și filozofice ale Marelui Zid Chinezesc. Totul a fost înregistrat de către Murray Grigor de la BBC (16mm) și a rezultat într-un documentar *The Great Wall: Lovers at the Brink*, o variantă de lungmetraj și o versiune mai scurtă. Timp de 12 ani, cei doi artiști au creat împreună performance-uri și proiecte ce explorau stări de conștiință și de relație bazate pe legătură puternică dintre ei și încrederea reciprocă și deplină pe care o aveau unul față de celălalt.

Marina a declarat: “Am fost invitată la televiziunea din Amsterdam în cadrul unui program despre body art. Am fost printre primele femei din Europa de Est care au făcut body art, așa că, într-un fel, eram privită ca prima femeie care a călătorit pe Lună. Am ajuns acolo de ziua mea și îmi amintesc foarte bine că bunica mea mi-a spus odată că tot ceea ce primești de ziua ta este important. Este ca destinul. Iar prima persoană pe care am întâlnit-o a fost Ulay. În aceeași seară ne-am îndrăgostit cu adevărat. A fost cu adevărat o etapă foarte importantă din viața mea. Care a durat 12 ani.”¹

Din anul 1976 cei doi au început să lucreze împreună, îmbrăcându-se la fel și împrumutând gesturile celuilalt, într-o încercare de contopire totală.

Relation in Space

În iulie 1976, 300 de vizitatori ai Bienalei de la Veneția au asistat la 58 de minute de performance *Relation in space*. La începutul înregistrării video, Abramovic explică desfășurarea performace-ului: "Două corpuri trec unul pe lângă altul în mod repetat, atingându-se reciproc. La o viteză mare se

¹ Marina Abramovic, www.garbo.ro, martie 2015

ciocnesc." La fel ca și în restul performance-urilor despre relații, principiul de bază este "Fără înscenare, fără sfârșit previzibil, fără repetiție."²

Cei doi se apropie unul de altul din colțuri opuse, se ciocnesc unul de altul în mijlocul încăperii și apoi dispar din vedere. Uneori, ei nu apar decât peste douăzeci de secunde înainte ca procesul să se repete din nou. În primele stadii, Ulay și Abramovic se ating ușor în timp ce trec unul pe lângă celălalt, ca și cum ar fi din întâmplare. Dar mersul pe jos devine treptat o fugă continuă, precum și impactul celor două corpuri crește constant. În timp ce se ciocnesc, Ulay se dovedește a fi mai puternic decât Abramovic, care este uneori aproape de cădere. *Relation in Space* trece printr-o dezvoltare remarcabilă. Prima dată când Abramovic își pierde echilibrul, Ulay ajunge să o prindă de mână, și încearcă, de asemenea, să o impiedice să cadă. Prima dată când Abramovic își pierde echilibrul, Ulay o ia de mână, încercând să o împiedice să cadă.

Dar întrebarea este următoarea: este din dragoste sau pentru a salva performance-ul faptul că Ulay vine în ajutorul lui Abramovic? În 1976 publicul a putut vedea ce s-a întâmplat în afara razei de acțiune a camerei, în schimb ce telespectatorii ce au vizionat documentația video *Relation in Space* au avut un câmp restrâns de vizibilitate. Cadrul video taie activitățile de la periferia spațiului, cum ar fi modul în care Abramovic și Ulay se pregătesc pentru coliziunea următoare, concentrându-se mai degrabă pe elementele de bază ale spectacolului.

Relation in Time

Relation in Time descrie o relație statică, cuplul format din cei doi artiști stând spate în spate cu părul ferm legat împreună, simbolizând legătură dintre ei. Pentru primele 16 ore în Bologna Studio G7 (octombrie 1977) aceștia au stat fără o audiență. În ceasul al 17-lea, publicul a intrat înăuntru, iar Abramovic și Ulay au continuat să stea nemișcați timp de încă o oră. La fiecare oră, o fotografie a fost făcută. Există câteva modificări vizibile - uneori Ulay stă cu ochii închiși, uneori Marina, sau ambii au ochii deschiși și uită în gol.

Părul devine cordonul ombilical al acestora, este un contrast între conectivitatea lor exterioară și separarea lor interioară. Acest performance este o experiență pe care privitorul o poate urmări doar vizual, neputând să o experimenteze pe propria piele.

² Marina Abramovic, <http://www.li-ma.nl>, mai 2015

Ca și în *Relation in Movement*, aceste performace-uri expun principiul individului în timp ce progresează; deși ei încep într-un mod sincronizat, ca două ceasuri de alarmă care au fost setate în același timp, urmează treptat propriul pattern. Artista declară: „Am dorit să încep totul fără prezența publicului. Așa că ne-am legat părul și am stat spate în spate, timp de 16 ore, doar noi și personalul galeriei, iar la fiecare oră am făcut câte trei minute de înregistrări video și fotografii. După 16 ore, când eram foarte aproape de epuizarea totală, publicul a fost invitat să intre. Am vrut să aflăm cum putem folosi energia publicului pentru a ne forța limitele. Așadar, întregul act artistic a durat 17 ore.”³

Relation in Movement

În ceea ce privește *Relation in Movement* relația artiștilor se dezvoltă de data asta în mașină, Marina Abramovic și Ulay au renunțat la casele lor și s-au decis să devină cât mai activi și mobili cu putință. În acest performace, Ulay conducea mașina într-un cerc. Abramovic a fost în mașină de asemenea, anunțând începerea unei noi runde printr-un megafon. După un timp cercul a devenit vizibil pe pavaj, iar pe timp de noapte, doar farurile au descris cercul. În total, Ulay a condus 2226 runde în aceste 16 ore. Performanța a avut loc în septembrie 1977 în timpul celei de-a 10-a Bienale de la Paris, în cadrul Musée d' Art Moderne de la ville de Paris. A fost vorba de muncă în echipa și multă implicare, Ulay trebuind să se concentreze și să păstreze în mișcare vehiculul, Marina

Marina a declarat despre performance: „Am cumpărat un autobuz de la poliția franceză. Am trăit în acel autobuz, iar atunci când nu aveam spectacole, mergeam să petrecem perioade lungi de timp în natură. Am folosit acel autobuz în 1977, în cadrul Bienalei din Paris, în fața muzeului: în timp ce Ulay conducea în cercuri, eu, printr-un megafon, strigam numărul de cercuri parcurse. Am vrut să aflăm cine va ceda mai întâi: noi sau mașina. După 16 ore, motorul autobuzului a cedat.”⁴

Performance-urile celor doi ilustrează tensiunile cu care se confruntă fiecare într-o relație: atașament, posesivitate, epuizare, renunțare. Marina și Ulay arată publicului faptul că o relație nu este ușor de întreținut și înseamnă

³ Marina Abramovic, webcultura.ro, 22 iun.2015

⁴ Marina Abramovic, webcultura.ro, mai.2015

a te gândi la persoana respectivă, a dezvolta această relație și a crește împreună cu partenerul, chiar dacă asta înseamnă că în cele din urmă să renunți la acesta și să te dezvolti individual.

Acum mai bine de 20 de ani, psihologul Arthur Aron a reușit să facă doi străini să se îndrăgostească în laboratorul său. Un bărbat heterosexual și o femeie intră în laborator prin uși separate. Ei stau față în față și răspund la o serie de întrebări din ce în ce mai personale. Apoi se uită în tăcere unul în ochii celuilalt timp de patru minute. În urma acestui experiment, șase luni mai târziu doi dintre participanți se căsătoresc.

Proiectul cuprinde 36 de întrebări, printre care și următoarele: 'Împărtășește 5 caracteristici pozitive ale partenerului tău', 'Spune-i partenerului ce îți place la el; fi foarte sincer de data asta, spunând lucruri ce poate nu le-ai spune unei persoane cu care tocmai te-ai întâlnit.'

O mare parte din proiectul de cercetare al Dr. Aron se concentrează pe crearea de apropiere interpersonală între parteneri. În special, mai multe studii ale acestuia investighează moduri în care îi includem pe alții în propriul nostru sentiment de sine. Prin această modalitate, întrebările doctorului Aron încurajează acel sentiment de "auto-expansiune". Cei mai multi dintre noi cred ca dragostea este ceva ce ni se întâmplă nouă. Ne îndrăgostim. Suferim. Este adevărat că nu poți alege pe cine să iubești și nu poți crea sentimente romantice bazate doar pe confort și familiaritate. Stiința ne spune că biologia ne influențează în materie de dragoste: feromonii și hormonii noștri ne ajută. Dar în ciuda tuturor acestor lucruri, Arthur Aron ne învață că dragostea este mult mai maleabilă decât am crede și că este foarte simplu să generezi încredere și intimitate, sentimente de care dragostea are nevoie ca să prospere.

Studiile doctorului Arthur Aron spun că un contact vizual de 4 minute cu partenerul poate crește nivelul de intimitate în cuplu. Pentru a testa teoria, *Soul Pancake* (Bayan Joonam, Georgia Koch, Bayan Joonam) a adus șase cupluri în diferite etape ale relației, filmându-i în cele patru minute de eye-contact.

Un alt proiect ce pune accentul pe împărtășirea sentimentelor și vulnerabilităților într-o relație este al directorului Topaz Adizes.

{*The And*} este un documentar interactiv ce prezintă confesiunile față în față ale cuplurilor. *The And* explorează relațiile, comunicarea și felul în care ne conectăm cu persoană iubită. Cuplurile intervievate au diferite tipuri

de relații, iar vârstă acestora variază. În timpul filmării fiecare cuplu a stat de-a lungul unei mese, extrăgând o serie de întrebări ce necesită răspunsurile amândurora. Uneori este incomod să urmărești dialogul dintre cupluri, dar modul în care aceștia reușesc să comunice în situații dificile este fascinant atât la un nivel intelectual cât și emoțional.

Directorul videoului depășește situația în care de obicei există o persoană care interviuează subiecții scurtmetrajului, și îi pune chiar pe aceștia să își adreseze întrebările. Totul fiind interpretat că un joc, întrebările scrise pe bilete creează un spațiu de conversație. Sunt anumite reguli în ceea ce privește interviul, cum ar fi: cuplul trebuie să stea față în față, să se relaxeze timp de 30 de secunde și să se privească unul pe celălalt, întrebările vor fi puse de ambele persoane și poți să refuzi a răspunde la anumite întrebări, dar nu fără a te uita în ochii celuilalt cel puțin 10 secunde. Spectatorul simte că este transportat în spațiul intim dintre cele două cupluri, astfel simțind acel schimb de energii dintre îndrăgostiți. Topaz Adizes declară “Pentru noi, liniștea spune destul de multe. Dacă eu nu vreau să răspund la o întrebare mă uit în jos și acest lucru este deja valoros și spune un million de lucruri. Deci nu avem nevoie ca ei să zică ceva...Cele mai valoroase momente ce le avem în scurtematraj sunt momentele de liniște dintre cupluri.Chiar ca și public nu știm povestea din spatele cuplurilor, nu știm ce s-a întâmplat dar putem să o simțim. Ceea ce iubesc din acest proiect este faptul că nu este un reality show este realitatea unor sentimente.”

First Kiss by Tatia Pilieva

Primul sărut poate fi ciudat, stresant dar poate fi de asemenea ceva magic.

Un regizor la început de drum, Tatia Pilieva a capturat magia acestui moment când a rugat 20 de străini- homosexuali și heterosexuali, bătrâni și tineri, să împărtășească un prim sărut. Ce ar fi putut fi intens incomfortabil a devenit cu adevărat romantic. Râsul nervos și conversațiile de introducere ale partenerilor s-au dizolvat în atracție și chimie. Videoul a fost conceput ca și reclamă pentru linia de haine Wren, iar persoanele ce au apărut în filmare s-au dovedit fi actori ce lucrează în domeniul filmului.

Stylelikeu

Fondat în 2009 de Elisa și fiica acesteia Lily, Stylelikeu este o platformă multimedia ce promovează persoanele cu un stil autentic și personal.

Descurajată de lumea modei din ce în ce mai lipsită de suflet și plină cu imagini de neatins și omogenitatea marilor branduri, Elisa și Lily au decis să combată ideologiile de modă care spun că trebuie să fii "pe trend", în scopul de a fi "la modă", și faptul că trebuie să treci printr-o transformare din punct de vedere fizic pentru a fi 'frumos'. Elisa și Lily reconstruiesc moda prin asocierea acestora cu persoane supreme și autentice, care, ca și colectiv, întruchipează o cultură în care oamenii sunt onorați pentru diferențele lor și conectați prin intermediul adevărilor universale personale.

Odată la câteva săptămâni sau o lună cele două fondatoare lansează pe platforma stylelikeu.com o temă relevantă cu scopul de a confrunta probleme culturale din prezent (cum ar fi imaginea corporală, sexualitatea, și comunitatea).

O altă secțiune din cadrul siteului stylelikeu.com este dedicată discuțiilor de la masa rotundă, una dintre aceste discuții intitulându-se *Unveiling Masculinity: Women Discuss Men*: „Din moment ce bărbaților le-a fost deja data posibilitatea de a spune atât de mult pentru atât de mult timp, primele voci pe care le veți auzi în aceasta secțiune lunară, cu privire la bărbați și eliberarea lor sunt cele ale femeilor. Cele șase femei pe care le-am invitat în casa StyleLikeU pentru o discuție neobosită și necenzurată sunt: Mimi Hecht, scriitor hasidic; artista și scriitoarea Beatrix Ost; studenta/regizorul Ruqayyah Albaari; pețitor profesional, Amy Van Doran; Margo Simms, artist performance și fotografa Eryn Lefkowitz.”⁵

Printre subiectele dezbătute se numără dacă sunt sau nu atrase femeile de bărbații pe tocuri, cum tații lor nu au plâns sau nu le-au îmbrățișat niciodată, bărbații cărora le pasă de stilul lor sunt într-un contact mai bun cu sentimentele lor?, te-a numit vreodată nebună un bărbat pentru că ți-ai exprimat sincer sentimentele?, ești mai mult sau mai puțin atrasă de un bărbat atunci când acesta arată vulnerabilitate?, etc.

În general, femeile își doresc ca bărbații să fie emoționali, să fie prezenți în momentele lor de nereușită și să nu fie bombardate cu prototipul "repară" - sindromul de masochism. Și totuși, indiferent de cât de împuternicite sunt, cele mai multe dintre femei doresc încă să fie alese și nu doresc să-și asume rolul inițiatorului.

⁵ Elisa & Lily Goodkind, *Unveiling Masculinity: Women Discuss Men* in Stylelikeu.com, <http://stylelikeu.com/webisodes/round-tables/women-expressing-their-feelings-how-women-express-their-feelings/#!WyNhY>, accesat în 09.06.2014.

Unele își doresc tipul liniștit și tăcut, în timp ce altele se tem de pasivitatea unui bărbat. Apoi, există problema de a face dragoste: cum este receptat acest lucru în cazul în care a da și a lua deține adevărul vis-à-vis de modul în care un bărbat poate avea grijă de o femeie, în ciuda insensibilității lor exterioare? Ce este învățat și ce este înăscut în comportamentul de sex masculin?

Clayton Cubitt este un fotograf preocupat și el de subiectul sexualității în prezent. Proiectul său intitulat *Hysterical Literature': Women Who Read Until Orgasm* prezintă o serie de videoclipuri cu femei ce citesc în timp ce în mod simultan sunt stimulate sexual pentru a avea un orgasm. Fotograful declară: „De ani de zile am făcut proiecte care au fost cu privire la fotografierea sau filmarea oamenilor atunci când sunt distrași...Parțial a provenit din experiența mea controlată de a face portrete celebre, și văzând cum tendința spre ‘personalitate de marcă’ a fost început să se extindă în cultura de larg consum, așa cum toată lumea a început să dezvolte ceea ce noi acum numim selfies...Nu îmi amintesc exact când am decis să combin acest lucru cu lectura... La un momentdat mi-a venit ideea că alegerea unei cărți este una foarte personală, că ar putea servi ca și reprezentare pentru personalitatea noastră idealizată în timp ce distracțiile fizice ar încerca să o distrugă. Acest lucru mi-a permis de asemenea să tachinez subiectul ce face referire la faptul că mintea noastră este într-un fel ‘mai bună’ sau reprezintă mai mult decât corpul nostru. Cât de nobil vedem actul de a citi, în comparație cu actul sexual.”⁶

The Kooples este o casă de modă înființată în 2008 de Alexander, Laurent și Raphael Eliche- fii cuplului francez din spatele Comptoirs des Cottonniers. The Kooples a ajuns repede un brand de senzație, cunoscut pentru stilul androgen și costumele foarte bine croite.

Modul de prezentare al colecțiilor este tot timpul însoțit de un video cu povestea cuplurilor- majoritatea modelelor ce poartă hainele casei de moda sunt cupluri fara o experiență anterioară în modeling. Colecțiile de femei, respectiv bărbați sunt făcute în așa fel încât să se completeze unele pe

⁶ Rich Goldstein, *Hysterical Literature': Women Who Read Until Orgasm* in <http://www.thedailybeast.com/articles/2014/03/05/women-read-until-orgasm-in-clayton-cubitt-s-hysterical-literature.html>, accesat in 09.06.2014

cealalte și chiar să fie împrumutate între îndrăgostiți: „Nevestele noastre ne iau jachetele și noi le luăm eșarfele [...] Câteodată le luăm blugii. Ne plac blugii foarte skinny” spune Alexandre Eliche cel mai mare dintre cei trei frați ce conduc brandul.⁷

The New York Times prezintă videouri animate în rubrica *Dragoste Modernă*, unul dintre videouri fiind *A Kiss Deffered by Civil War (Un sărut amânat de Războiul Civil)*. Povestea videoului este despre o dragoste tânără întreruptă de războiul bosniac, cuplul reunindu-se după mulți ani mai târziu în SUA. Animația realizată de studioul Moth Collective folosește un decor minimal și delicat, însoțit de fundaluri grafice și paleta cromatică balcanică ce vizează anii 1990.

Un alt video ce adoptă aceeași tematică, este *Relationship Advice from Older Couples* by *GiftsDirect.com*. Acțiunea videoului se petrece în stradă, unde oamenii sunt întrebați ce face o căsnicie să dureze. Videoul se bazează pe spontaneitatea și sinceritatea interlocutorilor. Cei din o generație mai veche sfătuiesc tinerii cum să mențină iubirea într-o relație. Plin de confesiuni și povești amuzante, scopul proiectului vizează promovarea dragostei și Valentine's Day. Scurtetrajul este similar cu videoul *Quarterlette: How to Make a Marriage Last for 70 Years* ce prezintă viața unui cuplu căsătorit de 70 de ani și sfaturile lor pentru tinerii îndrăgostiți.

Truth or Drink este titlul unei serii de scurtmetraje organizate de Cut Video și reprezintă un proiect al agenției Super Frog Saves Tokyo. Cuplurile intervievate au jucat adevăr sau provocare, răspunzând la întrebări incomode despre persoana iubită și relația pe care o au. Întrebările adresate în video nu sunt tipul de întrebări pe care le-ai pune iubitului sau iubitei, sau la care ai răspunde în fața a mii de străini. De fiecare dată când îndrăgostiții refuzau să răspundă la o întrebare trebuiau să bea un shot de tărie. Deși nu au fost așa de multe întrebări refuzate, alcoolul a jucat un rol important- după fiecare shot atmosfera a devenit mai destinsă iar răspunsurile au curs cu mai mare repeziciune.

Scurtmetrajele ce vizează descoperirea și înțelegerea emoțiilor și vulnerabilităților cuplurilor sunt tot mai des întâlnite și promovate în ziua de

⁷www.nytimes.com/2013/04/04/fashion/the-kooles-is-latest-foray-in-us-from-fashion-family.html?_r=0

azi. Videourile mizează pe expunerea realității așa cum este ea, înlăturând preconcepțiile unui romantism hollywoodian. Este vorba despre capturarea unor sentimente pe care în mod normal lumea nu vrea să le exteriorizeze sau încearcă să le ascundă datorită prejudecăților sociale adânc înrădăcinate sau tabu-urilor pe care le avem. Totodată aceste dialoguri distribuite publicului evidențiază modul în care ne raportăm la experiențele celuilalt și ce impact au experiențele amoroase asupra evoluției noastre ca indivizi.

Articolul este realizat cu sprijinul proiectului Pluri și interdisciplinaritate în programe doctorale și postdoctorale, cofinanțat de Ministerul Educației Naționale-OIRPOSDRU, Contract nr. POSDRU/159/1.5/S/141086.

COLOCVII TEATRALE

ÎNTÂLNIRI. INTERVIURI

COLOCVII TEATRALE

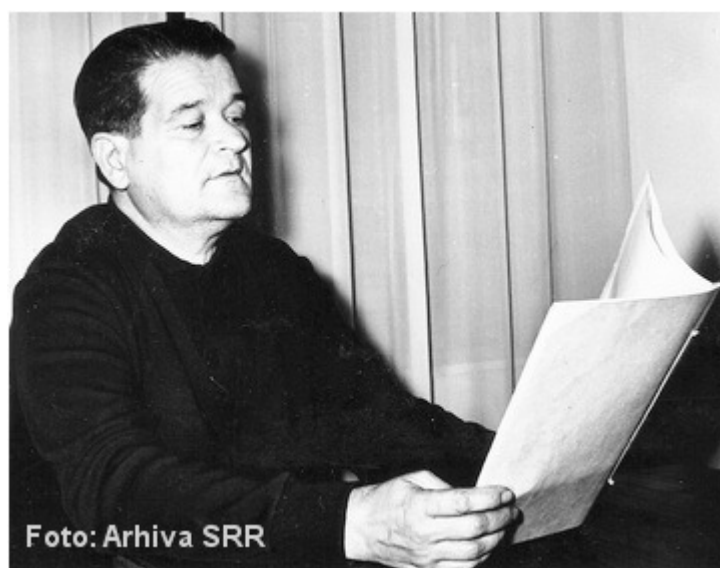
Două portrete de profesori

Mihaela ARSENESCU WERNER*

Rezumat: Actrița de azi s-a întors cu o privire nostalgică asupra profesorilor care i-au îndrumat pașii pe drumul teatrului. Cu recunoștință și vădită emoție, a desenat din cuvinte două portrete: pe cel al lui Constantin Moruzan și pe al lui Mihai Mereuță. Se evidențiază astfel, personalități distincte, dar pline de har, care și-au lăsat amprenta asupra a numeroase generații.

Cuvinte cheie: profesori de arta actorului, rememorare, artă și meșteșug.

Meșterul nostru



Constantin Moruzan

Așa i se spunea... Și, într-adevăr, Constantin Moruzan, artist emerit, se ocupa cu făurirea artiștilor de teatru. Lua materiale neșlefuite, în care întrezărea licăriri diamantine și le transforma în nestemate... La loc de cinste

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

în ierarhia mijloacelor de expresie se afla la el rostirea cuvântului, față de a cărei valoare manifesta un respect aproape mistic (teatrul radiofonic îi datorează imens pentru miile de clipe magice în care sufletul ascultătorilor era legst cu un fir fermecat de harul titanilor artei scenice, revărsat pe unde herziene, sub bagheta Meșterului!)

Elev la Conservatorul din Iași, clasa Mihai Codreanu (de la care a sorbit poate și pasiunea pentru poezie), actor apoi la Teatrul Național din Iași (1932-1944), regizor artistic la Radio București, profesor al mai multor generații de remarcabile talente, Meșterul Moruzan mi-a rămas în amintire aureolat de harul deosebitei sale calități umane. Blajin, tolerant, cu un haz molcom dar acid, cultivând spiritul măsurii și al echilibrului, învăluit uneori în tainice surâsuri, adversar înverșunat al lenei spirituale, al facilului, al trivialității, al vedetismului... Ni se adresa cu „drăguță” și „mata”. Cu insolența specifică vârstei, îl imitam față de colegi, savurând succesul „de public”. Odată, m-a surprins tocmai asupra „faptului”; nu s-a supărat defel, a zâmbit șagălnic și mi-a spus, cu accentul lui „soft”, inconfundabil pe vocale: „Mata, drăguță, m-ai copiat destul de bine”. Apoi, în zilele lui mai puțin însorite sufletește, mă puneă să repet „exercițiul” și asta îl însenina pe dată. Fuma jumătăți de țigară cu un spiț: mi-amintesc foarte clar „ledul” incandescent al jarului țigaretelor sale, ca o lumină de veghe, neobosită, asupra strădaniilor noastre scenice. Toți râvneam cuvintele lui de apreciere, surâsul lui molcom de mulțumire când lucruri profunde dădeau rod în mințile noastre zurbagii, cu toții așteptam să ne cheme la Radio, măcar pentru o replică, pentru o respirație...

L-am respectat ca pe un părinte, l-am îndrăgit ca pe un mentor, devotat și responsabil, l-am stimat ca artist, l-am citat deseori studenților mei („Mata, drăguță, dacă ai urcat pe scenă și ești mai sus decât ceilalți oameni, trebuie neapărat să ai ceva de spus!”). În 1939 Constantin Moruzan își exersa

COLOCVII TEATRALE

pana lirică în câteva poeme-dedicații adunate în volumul *Portrete ieșene*.

Redau mai jos o „închinare” a sa către profesorul A.Oțetea:

[...]

Profesor, stăpân pe gama

Sufletescului descânt,

Mușca-n suflete cu lama

Ori cu mierea din cuvânt

Poartă-n ochi și-n glas avântul

Unui suflet prea ales

Iară fapta și cuvântul

Minunat se întrețes

Pentru teatrul care-l are

Meșter ne-ntrecut la rost

Știe-a scoate-n arătare

Bucurii cum n-au mai fost

Și-i sortit ca să rămână

Pretutindeni un îndemn

Pentru sufletul ce-și mână

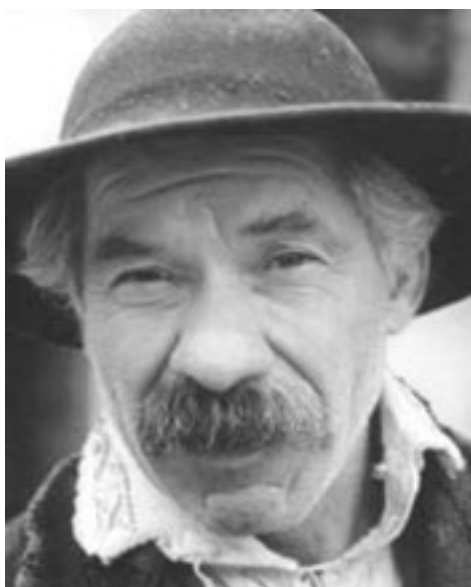
Năzuințele spre-un semn

[...]

Așa gândesc și simt astăzi și eu, cu adâncă plecăciune, despre...

Meșterul nostru.

Domnul Mereuță sau Conu' Mihai



La cea de-a 40-a aniversare a promoției noastre, păstorite și de el, ar fi marcat 87 de cercuri în trunchiul vieții. Licențiat în filosofie, atras irezistibil de mirajul scenic, elev al Conservatorului ieșean 8clasa Ginei Sandri-Bulandra), angajat actor la Teatrul Național Iași în 1949 (când abia zăream lumina zilei!), dascăl de teatru dedicat și cu certă vocație, Mihai Mereuță îmi răsare din aburul

aducerilor aminte ca un fel de ucenic vrăjitor al maestrului Moruzan.

Pe actorul special Mihai Mereuță l-am văzut prima oară, copil fiind, în *Secretul cifrului*. Făcea o mare creație în Neculai Tălămbu, rol de referință al bogatei sale filmografii. Indiferent de natura partiturii actricești, el aducea întotdeauna adevăr, naturalețe, har, autenticitate, umor inconfundabil, netrucată omenie... De la el, practician dăruit al artei scenice, am deprins multe taine (el le spunea „chițibușuri”) ale meseriei noastre; îi plăcea să se „joace” împreună cu noi, se implica în încercările noastre actricești cu bucuria și inocența unui copil. Maestrul Moruzan stătea la catedră și veghea pufăind tacticos, în timp ce minunea de om care era domnul Mihai se afla mai tot timpul pe scenă, arătând, îndreptând, explicând, jucând, copilăindu-se...

Era o natură ludică și dinamică, rareori îi dispărea vestitul lui surâs „șoltic”. Am „furat” de la el multe strategii de portretizare scenică, indispensabile unui practician al artei actorului care vrea să se distingă. Când

COLOCVII TEATRALE

îl vedeam jucând la teatru, la televiziune sau în filme îl revendicam cu mândrie: „Uite-l pe Conu' Mihai al nostru”. Era foarte apropiat de noi, inima lui semăna cu o pâine mare abia scoasă din cuptor, ne acoperea micile năzbâtii în fața exigenței Meșterului Moruzan, ne domolea înțelept ieșirile necontrolate, ne asculta cumpănit-părintește tainele sufletești. Îmi plăcea să-i spun Conu' Mihai pentru că avea un soi de boierie boemă, semăna cu o cofă țărănească din care sorbeai cu uimire când apă limpede și rece, când licori subtil-rafinat. Mi-a rămas în suflet. Mulțumesc, dragă domnule Mihai Mereuță!

COLOCVII TEATRALE

Mesaj către public

Anca Doina CIOBOTARU*

Rezumat: Admirați, iubiți sau poate contestați, uitați, ignorați, invidiați – întruchipând roluri ample sau episodice, actorii ni se dăruiesc. Imposibil de cântărit, greu de înțeles și totuși arta lor e *un mod de viață*. Dincolo de tehnicile de interpretare, de măștile asumate, forma costumelor, vibrațiile sonore și mirajul luminilor exită *un om ce se leapădă de sine* într-un ritual menit să emoționeze, stârnească neliniști sau hohote de râs.

Născută sub semnul Thaliei, actrița Mihaela Arsenescu Werner și-a urmat destinul fără șovăire. Respiră, trăiește și își definește identitatea prin *teatru, care nu există* fără publicul său, căruia i se confesează. Așa s-a născut, firesc, mesajul său „...către public: Actorul e un om obișnuit peste care Dumnezeu a turnat o ploaie de aur.”

Cuvinte cheie: actor, teatru, Mihaela Werner, interviu.



* Conferențiar universitar doctor abilitat, Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

COLOCVII TEATRALE

Sursa foto – Ziarul Evenimentul Iași

Anca Doina Ciobotaru: 2015 – în cadrul celei de-a 23-a Gale a UNITER, în Sala Mare a Teatrului Național din București, actrița Mihaela Arsenescu Werner primește „Premiul pentru întreaga activitate”. La ce v-ați gândit când ați aflat decizia Senatului UNITER?

Mihaela Arsenescu Werner: Decizia Senatului Uniter m-a onorat, firește, mai ales că mă aflu (din punct de vedere al concurenței) într-o companie selectă, cu nume poate mai sonore în peisajul teatral bucureștean decât al meu. Ipocrizia falsei modestii nu mă bântuie, însă, într-atât încât să nu recunosc că mi s-a părut o încununare a unui parcurs scenic pe care nu-mi amintesc să-l fi raportat în repere calpe în ceea ce privește respectul față de public și față de nobila artă căreia m-am dedicat încă din adolescență.

A.D.C.: Premiul a venit după un drum de 44 de ani de carieră artistică – împliniți prin zeci de roluri – peste 65, emisiuni înregistrate la Radio și TV, 24 de ani de muncă de îndrumare a celor ce își doresc să slujească Teatrului românesc, publicarea două volume: „Tentația abisului” și „Travesti – de la text la interpretare”. Ce preț neștiut a fost plătit pe parcursul acestei *călătorii*?

M.A.W.: Dacă actorul vrea să rămână un simplu funcționar artistic nu are mari debite neachitate, doarme netulburat. Prețul neștiut, nebănuit, plătit de actorul-artist (singura categorie căreia îi recunosc legitimitatea), reprezintă atașamentul irepresibil, fizic și psihic, la o profesiune dură, cu legi contradictorii, cu nopți de nesomn, cu îndoială, neliniște, căutări, zbateri, destabilizări interioare și puține zone de confort... Viața personală a actorului

COLOCVII TEATRALE

artist nu interesează mult (în afara fâșiei înguste și obscure a tabloidelor), în schimb viața lui scenică va incita, cu ajutorul lui Dumnezeu, multă vreme omenirea de acum încolo.

A.D.C.: Dacă ar fi posibil, ce ați schimba din acest parcurs?

M.A.W.: Vorba Anei Blandiana: "Ar trebui să ne naștem bătrâni"... Aș schimba, dacă ar fi posibil, succesiunea unor etape; acum știu mai multe despre mine ca om și ca artist decât la 20 de ani, traseul abrupt al existenței mele civile m-a învățat să "citesc" mai profund și mai aplicat structura naturii umane. Zestrea interioară e mai bogată, mijloacele artistice mai sigure, însă conștientă fiind că singura calitate a timpului este că trece, simt tot mai acut dorința de a dăruir unor tineri înzestrați cu har măcar o reverență din magicul dans al Artei Teatrale.

A.D.C.: Există pe youtube o înregistrare de 47 de secunde în care apăreți alături de o păpușă reprezentându-l pe Pierrot: alb, negru, emoție, priviri și un mesaj scris -tulburător de simplu: „Dragului Public, Marelui Teatru, Cu dragoste...”. Ce gând stă în spatele acestei opțiuni de prezentare? Ce lăsați moștenire Teatrului românesc și Școlii ienene de teatru?

M.A.W.: Teatrul românesc se sprijină pe "umerii unor uriași", care i-au asigurat tradiția și valoarea. Regretul meu este că majoritatea numelor sonore ale artei teatrale românești nu sunt cunoscute de către tinerii aspiranți la statutul de actor profesionist, cu atât mai puțin creațiile scenice ale acestor titani. Încerc de aceea să mențin vie memoria marilor actori față de tinerele generații de studenți, îi incit să citească despre ei, le povestesc momente din creațiile lor la care am asistat nemijlocit, insist asupra raportului și disciplinei

COLOCVII TEATRALE

cu care ei l-au slujit pe Măria-sa Teatrul. Cât privește prezentul, le insuflu dorința de a vedea cât mai multe spectacole, cât mai diverse ca gen sau abordare scenică pentru a-și forma gustul și criteriile în aprecierea unei reprezentații, a unei interpretări de valoare, a unei regii inspirate. În același timp, îi avertizez că în arta teatrală nu toată lumea are în raniță bastonul de mareșal, că dotarea naturală fără efort continuu de instruire a mijloacelor psiho-fizice nu reprezintă mai nimic pentru un profesionist care se respectă. Poate exigența mea situează uneori ștacheta valorică mai sus decât s-ar cuveni, dar le atrag atenția, fără menajamente, la fel ca și concurența dură care îi așteaptă, că meseria pentru care se instruiesc este una egoistă: o dată ce îi aparții necondiționat, nu mai îngăduie o altă mare iubire.



Mihaela Arsenescu Werner alături de actorul Teo Corban în *Vizita bătrânei doamne*, regia Claudiu Goga, Teatrul Național Iași, 2015 (sursa foto: TNI)

COLOCVII TEATRALE

A.D.C.: Dacă v-ați întâlni cu Peștișorul de Aur, ce dorințe l-ați ruga să vă îplinească?

M.A.W.: Îi mulțumesc lui Dumnezeu că mi-a oferit bucuria recunoașterii parcursului meu artistic din partea publicului, a criticii de specialitate, a colegilor de breaslă și a tinerilor talentați cărora m-am străduit să le insuflu dragostea pentru arta scenică. De aceea, la miraculoasa întâlnire cu peștișorul i-aș cere doar: ...,să pot să joc, să aduc bucurii oamenilor”...

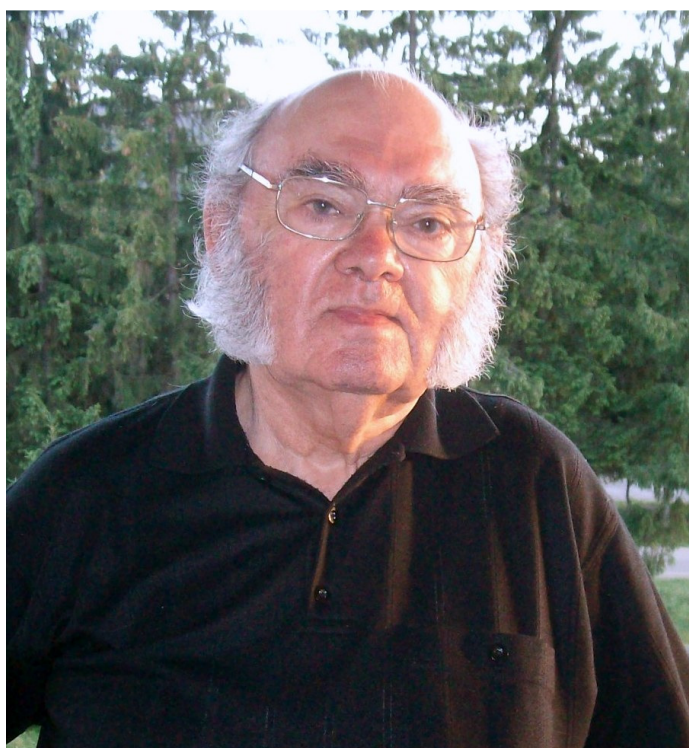
COLOCVII TEATRALE

Niciodată nu poți lăsa trecutul în urmă

Tamara CONSTANTINESCU*

Rezumat: Domnul profesor univ. dr. Constantin Paiu a avut amabilitatea de a dialoga cu subsemnata, ca reprezentantă a revistei „Colocvii teatrale”, domnia sa confesându-se cu o sinceritate debordantă și cu nuanțe de umor. În rândurile care urmează veți afla bucuria de a putea explora ungherele sufletești ale unei mari personalități a teatrului românesc și a școlii ieșene de teatru.

Cuvinte cheie: Constantin Paiu, teatrul românesc, critica de teatru, învățământ teatral



Prof. univ.dr. Cosntantin Paiu

* Teatrul Dramatic „Fani Tardini” Galați – actriță; Universitatea de Arte „George Enescu” Iași – dr. , cadru didactic asociat.

COLOCVII TEATRALE

Tamara Constatntinescu: D-le profesor Constantin Paiu, am să vă pun o întrebare care, sper eu, vă va determina să vă deschideți sufletului. V-ați născut în Iași, aici ați studiat și ați profesat. Nu ați fost tentat niciodată să îi fiți infidel, să îl părăsiți?

Constantin Paiu: Nu. În Iași am fost mereu și în Iași am să rămân definitiv. Argumente? Cele foarte terestre n-ar interesa pe nimeni; sunt locuri comune, prezente, într-un fel sau într-altul, în toate biografiile. Dar pentru cele ale sufletului, îngăduie-mi să-ți ofer un răspuns liric, foarte personal și foarte drag mie: „Aici este soarele meu, aici sunt prietenii mei, și fântânile; aici, orizontul este, pe rând, roată, deal, inimă; aici, din părinții părinților mei, au zburat treptat zilele, și s-au rostit cuvinte, și s-au desfrunzit așteptări, și au căzut ploi, și au luminat patimi și, la umbra foștilor arbori, fostele frunți au vegheat călătoria orelor. Inima mea, atunci, era Măine; trupul meu, atunci, era Măine; sângele meu netrezit clătina în miezul semințelor netrezitele ramuri. Aici s-au aprins focuri, și s-au arat vetre, și s-au rostit jurăminte, și s-au îngropat frunți, și au fost zile și nopți, și s-au rostogolit râuri și, la umbra foștilor arbori, fostele dragoste mi-au trimis, pe rând, auzul și văzul și vocea și culoarea ochilor și cuvintele și foșnetul pașilor mei în iarba timpului. Văzul meu e o trecere, auzul meu e o trecere, sângele meu e cea mai frumoasă călătorie spre inima nenăscutului Măine, pe care-l voi numi Copilul meu, și-l voi pune stăpân peste numele meu, și peste visele mele, și peste amintirea mea – aici, pe aceste coline unde eu voi fi, mai departe, *roată, deal, inimă...*”

T.C.: Ați absolvit Facultatea de filologie-istorie a Universității „Al. I. Cuza” din Iași. Ați profesat ca ziarist, atât în presa scrisă, cât și la Studioul Radio Iași. Ați lucrat și în cercetare științifică. Ați publicat versuri, cărți pentru

copii, cărți de istorie și de criticăteatrală, aveți adaptări radiofonice și dramatizări, piese regizate în cadrul emisiunilor de „Teatru radiofonic”, texte dramatice înscrise în repertoriile teatrelor profesioniste.. Ce l-a determinat pe un filolog să se apropie de această lume a teatrului?

C.P.: „Determinarea” asta vine, vorba cântecului, „foarte de departe-n mine”. S-a întâmplat așa: pe strada Ogorului din cartierul numit Petru Bogdan, unde m-am născut, cam peste drum de casa părinților mei locuiau doi actori. De fapt, locuise la început unul singur, nascut și el tot acolo. Pe urmă se căsătorise cu o colegă de la Teatrul Național, și s-au făcut doi. Pe urmă au fost trei, iar această a treia parte a familiei lor, mai mică decât mine cu vreun an-doi, a fost prima mea dragoste. Când am înțeles eu că dumneaei este cea mai frumoasă ființă din lume, aveam vreo șase ani. Părinții ei se numeau Angela și Ion Schimbischi; nume importante în istoria scenei ieșene. Pe cea mai frumoasă ființă din lume o chema tot Angela, ca și pe mama dumisale, dar toți îi spuneam Didi. Aici, peste drum de casa mea, băteam eu cărare de câte ori îndeletnicirile școlarești și trebile poruncite de mama îmi îngăduiau.

În mahalaua aceea destul de necăjită, în care mai toți bărbații erau lucrători în vreo fabrică sau la calea ferată, iar femeile erau cam toate casnice, cei doi actori păreau veniți din altă lume. Erau amândoi înalți, frumoși ca niște zei, mergeau la treabă într-un loc despre care vecinii nu prea știau mare lucru; un fel de grădină a ursului din poveste, unde, se zicea, oamenii nu fac altceva decât să râdă, să se îmbrace cu felurite feluri de haine nemaivăzute, și să se joace. Locul acela se chema Teatru. Cine voia, putea să cumpere de undeva, nu se știa prea sigur de unde, un bilet și să se ducă, seara, să vadă cu ochii lui că lucrurile stăteau întocmai cum se spunea.

COLOCVII TEATRALE

Lesne de înțeles că imaginația mea a luat-o, de la o vreme, razna. L-am rugat pe nenea Ionel să mă ia și pe mine acolo într-o zi. M-a luat și m-a și pus la treabă: se pregătea o piesă în care trebuia să se vadă marea. Așa că, spre fundul scenei, era întinsă o pânză mare, albastră, pe sub care eu și încă vreo patru ca mine alergam unul după altul, închipuind valurile mării. Cât eram valuri, ne era oprit, sub amenințarea demiterii din slujbă, să vorbim și să tropăim. Prin urmare, înainte de a fi filolog și istoric, am fost actor.

Să-ți mai spun ceva despre „determinarea” asta, ca să limpezim deplin lucrurile. În ultima clasă, a XI-a, la Liceul Internat, a venit la Iași o comisie de selecție pentru Institutul de Teatru din București. Asta era în 1953, adică o vreme a orientării tot mai apăsate a tineretului către carierele tehnice. De altfel, aproape toți colegii mei aveau să urmeze fie facultăți politehnice, fie agronomice. Unul singur a făcut medicina. Eu m-am înfățișat la selecția pentru teatru. Cei din preajma mea au spus că-s nebun. Dar eu mă vedeam actor. Domnii aceia din comisie, trei actori cunoscuți, m-au ascultat, m-au întrebat, apoi mi-au spus că nu, n-am să fiu actor, am să fac bine să vin la secția de regie. Nu-mi era mie prea limpede ce-i regia asta, dar, fără îndoială, mi-am zis, e ceva tot de teatru. Plec acolo. Tata, om practic, m-a avertizat: băiete, eu n-am cu ce te ține la București. Sunt atâtea facultăți în Iași. Dacă nu-ți place niciuna, fă-te cheferist! Tata era acar în stația Iași. N-am mai plecat la București și nici nu m-am făcut cheferist; până la urmă, tot am ajuns în preajma teatrului. Asta s-a întâmplat la câțiva ani după terminarea facultății. Mi s-a oferit șansa de „a face teatru” la Radio Iași. Era nevoie de cineva care să asigure emisiunea de actualitate și critică teatrală și pe cea de teatru radiofonic. Am cerut imediat transferul de la Catedra de literatură română a Facultății de filologie, unde eram asistent, la studioul ieșean. Și atunci mi s-a spus că-s nebun. Se poate să fi fost. Dar era nebunia mea și n-o regret. De fapt, eu cred că, în viață, nu merită să regreți decât

riscurile pe care nu ți le-ai asumat. Eu eram într-o continuă așteptare a teatrului.

T.C.: Decenii întregi ai fost (sunteți și acum!) critic de teatru. Cum s-au împăcat criticul, regizorul de teatru radiofonic, dramaturgul? De obicei aceștia se găsesc pe baricade diferite.

C.P.: Nu, criticul de teatru, după părerea mea, nu stă (sau n-ar trebui să stea) de partea cealaltă a baricadei atunci când judecă spectacolul scos la public. În tot ce-am scris (și, într-o câtime copleșitoare, s-a risipit în eter, pentru că puține cronici au ajuns în pagină tipărită, celelalte au zburat cu vorbele spuse, douăzeci și mai bine de ani, la microfon) eram încredințat că nu părăsesc și nu oropsesc pe nimeni. Pentru că acești făuritori de vise frumoase, care sunt oamenii scenei, mi-au fost tot timpul dragi. M-am înșelat, desigur, de multe ori, plătind tribut unui firesc și inevitabil subiectivism. Ei nu s-au supărat, ba chiar mi-au găsit un apelativ măgulitor, de care am fost, și sunt încă, sensibilizat: *Bădia*.

Dar întrebarea pe care mi-ai pus-o, cea a relației dintre critic, regizor, dramaturg, vorba lui Arghezi – se bifurcă, se trifurcă și se multifurcă. Ar fi cam multe de spus. Când crezi că ți s-a terminat dacă nu răbdarea, atunci măcar spațiul acordat acestei, să-i zicem, confesiuni, fluieri, așa cum se întâmpla, în urmă cu niște sute de ani, atunci când publicul era nemulțumit de ce i se arăta pe scenă. Acum nu se mai fluieră, și e foarte rău: mai bine s-ar fluiera, când e cazul, decât să se aplaude, otova, și spectacolul bun și cel prost.

Relația asta este definită mai ales de critic. Adică de felul în care percepe criticul esența gestului artistic scenic. Relația dintre regizor, actor și

dramaturg se situează într-o zonă exclusivă a profesioniștilor scenei și n-am să stăruim asupra ei.

De ce spun că, neîndoiește, relația scenă – public (criticul de teatru fiind, în ultimă analiză, partea lucidă a publicului spectator) depinde mai ales de critic? Aici trebuie să apelez mai ales la experiența mea de peste jumătate de veac în critica de teatru. Experiența mea... Uneori mă gandesc că *experiență* e numele pe care îl dăm greșelilor noastre.

Ce-o fi fiind criticul de teatru? Un observator, înainte de toate, fără îndoială. Un observator care se înșală mai des decât presupune, însă poartă și răspândește, ca o datorie morală a profesiei pe care și-a ales-o, impresii personale pe care le dorește (uneori chiar se și întâmplă!) cât mai apropiate de adevăr, impresii provocate de un obiect cultural despre care unii cred că ar fi inutil. Criticul le dovedește acestora că acel obiect nu-i deloc inutil! Și face foarte bine, pentru că, orice s-ar zice, e nevoie, măcar din când în când, de o dăscălire a gustului ambulant. Și de înlocuire a lui cu ceea ce se poate numi gustul ideilor.

Criticul de teatru, cred eu, este necesar și folosește. Folosește înainte de orice prin faptul că pune la treabă un drept socotit, corect, datorie. Din acest punct de vedere sunt total de acord cu ce spunea Alecu Russo, în urmă cu mai bine de un veac și jumătate: „Critica e dreptul obștesc de a adevăra bunătatea mării”. Nu prea elegantă formularea, dar dezarmant de adevărată. Pentru o exactă aplicare a acestui drept, trebuie adăugat un îndemn înțelept pe care l-am aflat citindu-l pe Eschil: „Măsura este cel mai mare bine”. Se cunoaște că de aceeași părere avea să fie și Shakespeare, care îi sfătuia pe actori, prin mijlocirea lui Hamlet: „Și mai ales nu uitați măsura”. Cumpănindu-se între ele, aceste două constante – dreptul și măsura – fac din îndeletnicirea de critic dramatic o prezență cum nu se poate mai folositoare și celor care fac spectacolul de teatru, și celor care privesc spectacolul de

teatru. Și-i ajută și pe unii, și pe alții, să învețe a deosebi ceea ce este important de ceea ce este doar urgent. Dacă scopul artei este de a arăta oamenilor ce nu știu, el, scopul, se realizează și prin asocierea participantă a criticii, în cazul nostru – a criticii de teatru. Cam așa cred eu că stau lucrurile și cam de aici ar trebui să fie înțeleasă relația critic de teatru – dramaturg – realizator de spectacole. Poate altădată am să-ți povestesc și ce cred eu despre textul dramatic și despre relația, mai exact – disputa (când este corectă) dintre dramaturg și realizatorul de spectacole (mai ales regizorul).

După ucenicia asta de două decenii de descoperire directă a lumii teatrale și după un popas de vreo doisprezece ani în cercetare științifică, cercul vieții mele s-a închis frumos, prin revenirea în amfiteatru. Am fost onorat de conducerea Universității de Arte „George Enescu” prin poftirea de a sustine cursurile de Istorie a teatrului românesc și de Istorie a teatrului antic grec și latin, Evului Mediu și Renașterii.

T.C.: Da, se pare că soarta dumneavoastră era hotărâtă în stele, ca să spunem așa: Universitatea de Arte „George Enescu” din Iași vă aștepta. Până în 1996 ați fost, într-un fel sau altul, apropiat de tot ce înseamnă teatru și iată că de atunci împărtășiți și studenților ceea ce ați acumulat în aproape o viață de om. Vorbiți-ne despre anii din universitate, vă rog.

C.P.: Anii din universitatea în care, acum, foști învățăcei ai mei sunt, la rându-le, dascăli, au însumat, ca număr, doar cincisprezece petrecuți efectiv la catedră. S-au mai adăugat vreo câțiva închinați ducerii cu bine la linia de sosire a doctoranzilor pe care-i mai aveam. Au fost ani frumoși, la care mă gândesc, din când în când, cu zâmbet nostalgic.

Ce-am dorit eu să reușesc în dialogul permanent cu studenții? Înainte de orice, să-i fac să înțeleagă că profesiunea de actor este una dură;

muncă de ocnaș, din care, ca să zicem așa, nu se iese la pensie decât odată cu sunetul grav al gongului bătut în semn de ultim salut adresat de confrăți celui care a fost. Am dorit să-i conving că vremea actorului frumos, talentat și incult a trecut, că teatrul, acum, are nevoie de actorul informat, lucid, actorul care se bate cu rolul și care imprimă caracter de unicat fiecărui rol, fiind în același timp actor-poet, adică înzestrat cu simț poetic; le-am spus că regizorul autentic este unul înnoitor în sensul adăugării unei pietre în zidul existent, nu al dărâmării întregului; pentru că, le spuneam, adevărații înnoitori pleacă de la înțelegerea trecutului, nu de la însușirea tehnicii de mânăuire a târnăcopului. Credeam. și cred în continuare, că actorul care iese din școală trebuie să înțeleagă faptul că Teatrul e omul în ipoteze, e jocul de-a oamenii adevărați, o artă profund adevărată de vreme ce dispune integral de materialul vieții trăite; spectacolul de teatru fără scop și fără finalitate, atât de des întâlnit acum, e un chip al imposturii, și-i îndemnam să nu cadă în capcana unei false imagini a noului necesar. Cu deosebire la întâlnirile pe care le aveam, săptămânal, cu masteranzii, discutam asupra acestor imperative ale profesiei de om al scenei. Cu studenții, la curs, insistam mai ales asupra teatralității textelor dramatice înșiruite, în timp, de la Thespis până la Shakespeare. Nu le-am cerut să devină teoreticieni ai domeniului; ei se pregăteau pentru o activitate aplicată. Dar un efort minim de cunoaștere și înțelegere a importanței celor care au fost, practic, autori de drept ai istoriei teatrului, la noi și pretutindeni, le-am cerut. Uneori imperativ, pentru că lenea și dezinteresul manifest față de o îndeletnicire pe care singuri își propuseseră s-o stăpânească n-aveam cum să le accept. Dar cam atât. Zvonul cum că profesorul Paiu mănâncă studenți nu s-a confirmat niciodată. Dar mi-a plăcut umorul păgubos al celui care a inventat vestea.

Îmi iubeam studenții și mă mai întâlnesc cu ei, din când în când, cu reală bucurie.

T.C.: Se deosebesc mult studenții de acum de cei de la începutul anilor 90?

C.P.: În linii definitorii, nu.

T.C.: După înființarea școlii doctorale de teatru, pe care ați și condus-o un timp, ați fost profesor coordonator a numeroase teze de doctorat, cum aminteți adineaori. Cât v-a împlinit și cât v-a solicitat această muncă de cercetare alături de doctoranzi?

C.P.: Școala noastră doctorală este una amintirile mele superlative. Am plecat la clădirea ei împreună cu decanul de atunci (care avea să fie, nu târzie vreme după asta, și unul din rectorii cei mai activi pe care i-am cunoscut), profesorul Viorel Munteanu. Un entuziast și un luptător tenace. Am pregătit, unul lângă altul, când de aceeași părere, când ciorovăindu-ne, toată documentația și argumentarea solicitării trimisă Înaltei Porți, sperând; dar purtând în suflet și destulă îndoială că ne vom face ascultați. N-a fost o luptă cu morile de vânt, așa cum ne compătimeau unii. Și, mai ales, alții. Școala doctorală de teatru a luat ființă la Iași! Deși într-o ordine cumva paradoxală, abia după aceea am pregătit și am obținut, tot împreună cu profesorul Viorel Munteanu, aprobare pentru înființarea masteratului. Dar asta a fost incomparabil mai simplu decât bătălia pentru doctorat!

Trioul de început era format din profesorii Sorina Bălănescu, Florin Faifer și persoana mea. Treaba de conducător științific era, pentru noi trei, cei care asiguram pregătirea primilor doctoranzi, una de pionierat. Nu ucenicisem în breaslă pe lângă nimeni. Aveam însă, toți trei, experiența temeinică a modului în care trebuie ghidată cercetarea științifică: profesorul Faifer și cu mine veneam de la Institutul de filologie română „Alexandru

Philippide” din Iași, unde rigoarea față de obiectul cercetării era prima lege; doamna profesor Sorina Bălănescu era de multă vreme o autoritate în materie de studiu științific aplicat. Totul trebuia luat de la început, doctoranzii noștri, actori, regizori, profesori în discipline înrudite cu teatrul, dovedind disponibilitate reconfortantă în însușirea normelor și regulilor studiului științific. Cât m-a solicitat și cât m-a împlinit această muncă? Decisiv de mult. Am învățat nu doar să dau sfaturi (de regulă, la dat sfaturi toți suntem pricepuți!), dar, mai ales, am învățat să primesc și să accept puncte de vedere care, chiar situate în alt registru decât cel al convingerilor mele asupra chestiunii în discuție, erau expresia unei verticalități de gândire și de demnitate intelectuală care se cuveneau respectate. O teză de doctorat nu este o dictare produsă de conducătorul științific și atent notată de candidatul la cel mai înalt titlu academic, este o legitimație cuprinzătoare a competenței în domeniu cu care acel candidat se înfățișează în fața lumii; o legitimație pentru care primește nu doar cununa învingătorului, ci își asumă și povara răspunderii. În primul rând a răspunderii în fața propriei conștiințe.

T.C.: V-ați legat în vreun fel anume de o generație sau de anumiți studenți, masteranzi, doctoranzi?

C.P.: Ce înseamnă „în vreun fel anume”? Există un fel anume de a te simți legat de cei care-ți sunt dragi, de cei pe care-i ocrotești, de cei care-ți dăruiesc cu generozitate din tinerețea lor, de cei care sunt parte din viața ta? Toți aceștia sunt mereu alături de mine, pentru că niciodată nu poți lăsa trecutul în urmă. Undeva, fără îndoială, suma tuturor acestor bucurii va dăinui.

COLOCVII TEATRALE

T.C.: În anul 2013, chiar pe scena Teatrului Național „Vasile Alecsandri” din Iași, Senatul UNITER-ului v-a acordat *Premiul pentru întreaga activitate - critică și istorie teatrală*, ceea ce înseamnă o recunoaștere importantă a prezenței dumneavoastră în viața teatrală din România.. Cum comentează profesorul universitar doctor această binemeritată distincție?

C.P.: Păi cum s-o mai comentez la doi ani de la întâmplare? Cred că a fost un gest foarte frumos din partea confrăților senatori. Înseamnă că funcționează, încă, măcar din când în când, filtrul obiectivității, chiar și în lumea Teatrului, știută a fi cu nervi mai mulți și mai subțiri. Recunosc cinstit în același timp că nu mă așteptam să fiu premiat. *Așteptam*, dar *nu mă așteptam* să se întâmple așa, dintr-odată! Și fără o motivație „la zi”. De regulă, cei fără buletin de București trebuie să ofere un prilej formal pentru a fi observați. De pildă, să împlinească o vârstă spectaculoasă. Sau să moară. Mai ales dacă nu fac parte din lumea oamenilor de scenă propriu-ziși. Aici intră în primul rând criticii. Eu nu îndeplineam niciuna din condițiile arătate. Dar, cum să zic, până la urmă acceptăm ceea ce nu poate fi evitat.

T.C.: Privind în urmă, putem afirma că v-ați dedicat întreaga viață Teatrului. Cum arată teatrul românesc astăzi? Îi puteți reproșa ceva?

C.P.: Nu sunt în măsură să dau verdicte legate de starea teatrului românesc așa cum se prezintă el astăzi. Am formulat puncte de vedere asupra fenomenului teatral național, așa cum a fost el de la începuturi până spre deceniul al cincilea din veacul trecut, în cursul meu de Istorie a teatrului românesc. Asupra acestui larg interval de timp am putut avea o privire cuprinzătoare și (până la un anumit punct, desigur) obiectivă. Teatrul nostru, azi, e o ființă vie și în continuă prefacere; e prea devreme să tragem linie și

să socotim. În afară de asta, trebuie să țin seamă de faptul că, de multe ori, *noul*, mai ales în materie de regie artistică, îmi solicită un serios efort de acceptare. Pun tot timpul pe cântarul aprecierilor proprii câștigul esențial pe care-l poate obține publicul venind la spectacol. Contribuie acel spectacol la educarea estetică a privitorului, la gustul lui pentru măsură? Înlocuiește el, spectacolul, râsul visceral, de vietate primată, cu zâmbetul subțire al detectării nuanței? Se clădește el pe o piesă de teatru adevărat, nu pe o compunere dialogată care nu depășește ȕmburucul anemic al mediocrității? Dacă răspunsul pe care mi-l dau este preponderent favorabil, plec senin după ultima cădere de cortină. Dar ceea ce nu trebuie să aștepte trecerea timpului pentru a fi socotit nociv și sever condamnat este, în convingerea mea, vulgaritatea care, iată, copleșește de la o vreme scenele teatrelor noastre profesioniste, îndesată în ciubote de iuft sau încălțată în opinci de lac. Știe cineva care-i diferența? Vulgaritatea savantă sau vulgaritatea grobiană au aceeași sursă și finalitate. „Asta ne reprezintă” este justificarea calpă cu care neputința sau reacredința se avântă în arenă. Nu sunt un pudibond, doamne ferește! Socot că Dumnezeu a procedat ireproșabil necomandând pentru primii doi făcuți după chipul și asemănarea Lui costume de la *Chanel* sau de la *Versace*. Nici măcar de la *Tehnica confecției*. I-a lăsat să umble goi prin Paradis, și erau nemaipomenit de frumoși. Era vreo urmă de vulgaritate în evoluția lor? La statuile lui Fidias lumea se uită cu încântare de peste 2500 de ani, și nici acelea n-au nevoie de straie pentru a nu comunica privitorilor porniri animalice.

Ia te uită! Și eu care ziceam mai sus că nu sunt în măsură să dau verdicte legate de starea teatrului românesc așa cum se prezintă el astăzi! Și doar te-am rugat să repui în funcție fluieratul!

COLOCVII TEATRALE

T.C.: Despre învățământul teatral actual ce puteți spune? Dacă ați fi un factor de decizie în Ministerul Învățământului, de exemplu, ce schimbări v-ați propune?

C.P.: Slavă Domnului, am fost ferit de asemenea demnități ca cea arătată în întrebare! Dar mi s-ar părea potrivit să faci un interviu pe această temă cu, să zicem, „factorul de decizie” de la care, vorba conului Iancu, atârnă prezentul și viitorul învățământului vocațional. Și dacă acel factor îți va spune că tocmai a cerut părerea cuiva care chiar știe ce-i acela învățământ vocațional, și a aflat că un viitor actor, pentru a deveni un profesionist adevărat, are nevoie de cel puțin tot atâta timp cât un viitor interpret din instrumente cu corzi sau vânt, adică de patru ani, nu de trei, cât se zice acum la lege, și că așa va decide să se facă, atunci să ne comunică și nouă noutatea. Abia după aceea s-ar putea discuta cu folos despre necesare, și posibile, schimbări în bine în învățământul teatral.

T.C.: Există ceva ce regretați că nu ați făcut până acum în viață?

C.P.: Ei, din câte cunosc eu, doar Edith Piaf afirmase, într-un moment de disperare, și chiar își cânta afirmația, că nu regretă nimic. Am să-ți răspund, totuși, și încă în modul cel mai cinstit, încheind plăcutul nostru colocviu, așa cum l-am și început, într-o tonalitate lirică. Sunt câteva stihuri ale lui Topîrceanu în care este cuprins, în întregime, răspunsul meu:

„Iar târziu, când taina dimprejur te cheamă și-ți strecoară-n suflet
un fior de teamă, singur cu povara sufletului tău te cuprind deodată lungi
păreri-de-rău după-o fericire care întârzie, după câte n-au fost, dar puteau să
fie, după cele duse pentru totdeauna...”

COLOCVII TEATRALE

„Dar dacă azi cineva mi-ar spune să mă opresc, să dau timpul înapoi și să aleg un drum, tot teatru aș alege” – interviu cu actrița Doina Deleanu

Ioana PETCU*

Rezumat: Anul acesta sărbătorim la Universitatea de Arte din Iași 155 de ani de învățământ artistic și, cu această ocazie, mi-am îndreptat gândul către foștii noștri absolvenți. După ce a fost desființată în anii comunismului, Facultatea de Teatru a fost redeschisă în 1990, iar prima promoție ieșea de pe băncile academice în 1994.

Cuvinte cheie: Doina Deleanu, arta actorului, școala de teatru ieșeană.



Repetiții la *D'ale carnavalului*. Persoanele din fotografie, de sus în jos și de la stânga la dreapta: Lucia Luchian, Gheorghe Frunză, Doina Carauleanu, Vitalie Bichir, Alina Sârbu, Daniel Busuioc, Monica Broos, Gabriela Caramfil, Constantin Pușcașu, Tatiana Zavialova, profesor Emil Coșeru. Marius Cisar, Cristina Cherț, Volin Costin, Radu Ghilaș, Irina Mititelu, Olina Straton, Lucian Pânzaru.

* Lector universitar doctor la Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte George Enescu din Iași

Actrița Doina Deleanu a absolvit atunci, astfel că m-am apropiat de ea cu întrebări presărate de un dram de nostalgie... Mă primește acasă, undeva sus, într-un loc parcă agățat de cer, de unde Iașiul se vede ca-n palmă. Pe masă aburește ceaiul de busuioc.

Ioana Petcu: Geta Angheluță, Sergiu Tudose, Natalia Dănăilă și Emil Coșeru erau fermentul viu al claselor de teatru. Alături de ei, echipa era destul de mare: Monica Bordeianu, Dionisie Vitcu, Cornelia Gheorghiu, Gheorghe Marinca, Ada Suhar Gârțoman, Constantin Popa, Adi Carauleanu, Valentin Ionescu, Ana Vlădescu, Dana Coșeru, Sandu Călugărița – pentru a-i aminti doar pe câțiva. Cum se simțea Doina Deleanu în această familie din „casa cu teatru”?

Doina Deleanu: Studenția, venită ceva mai târziu, a fost o experiență extraordinară. Dacă ar fi să mă imaginez în poziția unui ministru al Culturii, aș face un experiment: primii ani petrecuți la Facultatea de Teatru să fie ani de ucenicie, și după aceea ani de teorie, și să dureze toate astea ceva mai mult decât cum este prevăzut acum. Pentru mine, „facultatea de teatru” a fost pe scenă – la Bacău și la Iași. Iar când am venit la Facultate, mi s-au concretizat lucruri pe care le intuiseam. Am avut șansa minunată să o am ca prim pedagog pe doamna Geta Angheluță. Un profesor desăvârșit. Un dascăl care știa să te învețe alfabetul meseriei și care știa să te facă să simți ceea ce era important pentru meserie. Am lucrat apoi cu Sergiu Tudose, cu Emil Coșeru, cu Monica Bordeianu. Chiar dacă-mi erau parteneri sau colegi de scenă, cred că am fost o studentă docilă, în ciuda așteptărilor. Teatrul și școala erau pentru mine două lucruri total deosebite. Eu încercam la școală să fiu o studentă – pentru nimic în lume eu nu eram Doina Deleanu. De exemplu – știi cât de greu se trezesc unii dimineața – ,la ora opt, la cursurile teoretice, eram doi studenți: Irina Mititelu (care acum e o foarte bună actriță la Botoșani) și eu. De câte ori aveam spectacol seara și trebuia să plec de la facultate pentru că mi se suprapuneau orele, aveam emoții. Aveam emoții să merg să mă învoiască profesorii, deși lumea știa care era programul de la teatru. E foarte important – zic eu – să știi că ai de învățat tot timpul. Și acum, după patruzeci de ani de teatru, când lucrez cu un regizor, eu îl ascult. Eu învăț de la fiecare regizor în parte. În toate meseriile, indiferent de câtă

COLOCVII TEATRALE

experiență ai, tot cred că mai poate fi ceva nou de învățat. E un pericol să ai senzația că știi tot.

Iar dacă e să-mi amintesc de examene... Știi, eu pe scenă nu am emoții. Pe scenă sunt un personaj, nu mai sunt Doina Deleanu și-n fața publicului se înfăișează un alt om cu problemele lui, nu eu. La școală însă, aveam niște emoții uriașe. Deodată în mintea mea statutul de student se activa și începeam să am emoții.

I.P.: Spune-mi cum s-a întâmplat teatrul pentru tine?

D.D.: Demult, ascultam cu tata, la radio, teatru la microfon. Programul era seara, stăteam cu tata pe canapea și erau aprinse doar lămpile de la radio, în întuneric. Se crea o atmosferă de teatru. Auzeam vocile alea care pentru mine erau magice, ca întreg momentul. Eu m-am născut la Timișoara și părinții mei iubeau arta: opera, baletul. Am avut ocazia și locul prielnic să merg în sălile de concert și de spectacole. De-atunci e primul meu vis de a fi actriță.

I.P.: Te imagineai actriță, acolo, în radio?

D.D.: Da, da, acolo, mică, în cutia care mă fascina. Apoi, prima oră când a apărut la noi în casă televizorul – n-am să uit nicio dată –, primul lucru pe care l-am văzut pe micul ecran a fost opereta *Rose-Marie*. Atât de tare mi-a plăcut, că am făcut febră. Visul meu era să ajung actriță de operă sau balerină... Dar Dumnezeu nu mi-a dat glas pentru așa ceva. La liceu am urmat o secție reală, făceam multă matematică, fizică și chimie...

I.P.: Așa, și cum a continuat acest vis frumos al teatrului, n-o să spun „microb”, fiindcă nu e microb, nu ești bolnavă în vreun fel...

D.D.: Nu, nu sunt bolnavă de teatru. Sunt sănătoasă de teatru! Exact. Dar eu asta mi-am dorit. M-au mai bântuit niște idei în timp... Poate mi-ar fi plăcut să fac psihiatrie sau cercetare. Dar dacă azi cineva mi-ar spune să mă opresc, să dau timpul înapoi și să aleg un drum, tot teatru aș alege.

I.P.: Cine te-a „prins” prima oară pe scenă?

COLOCVII TEATRALE

D.D.: Ioan Ghelu Destelnică – un extraordinar om de teatru de la Bacău. Avea o trupă de teatru la un club și acolo am fost să-mi încerc norocul prima oară. Pe-atunci, eram deja în liceu. Am fost acolo pentru a mă pregăti în vederea admiterii la IATC. Voiam cu certitudine să fac teatru după terminarea liceului. Am ajuns la Teatrul din Bacău printr-o întâmplare. O prietenă de-a mea de la Școala Populară de Arte luase un concurs la teatrul din Bacău. Repetau la un spectacol, eu am cerut voie să asist la repetiție și... lipsea o fată din distribuție. Regizorul s-a întors, s-a uitat în sală și a spus către mine: „Ia urcă tu pe scenă!” De-atunci am rămas pe scenă. Se întâmpla pe 10 decembrie 1975.



Doina Deleanu, fotografie de Wincler, 1982

COLOCVII TEATRALE

I.P.: Întorcându-mă la anii de facultate, iată că aveai cincisprezece ani câștigați înainte de a ajunge în sala de curs. Cum te simțeai între personalități ale scenei – care îți erau acum și profesori – și tinerii cu încă puțină experiență?

D.D.: Mi-amintesc că la începuturile mele în teatru îmi plăcea tot. Nu înțelegeam de ce apărea câte o cronică negativă. Cu timpul, însă, te rafinezi. Devii profesionist. Înțelegi – dacă vrei – ceea ce e cu adevărat teatrul. Au contat enorm și greșelile. Important este să ți le asumi. Nu neapărat pentru alții e bine să-ți recunoști greșelile, cât pentru tine. Când îți dai seama c-ai greșit, atunci poți să mergi mai departe. E foarte important să știi ce *să nu faci în teatru*. Să nu te închizi, trebuie să vrei să vezi, să fii ca un burete. La facultate, cum am spus, eram egalul colegilor mei de clasă. Poate că înțelegeam mai iute decât unii. Cei care veneau din Basarabia, de pildă, aveau șaisprezece ani.

I.P.: E greu să-ți imaginezi pe cineva făcând teatru la șaisprezece ani cu dorința de a se apropia imediat de zona profesionistă.

D.D.: Ei bine, pentru mine era un lucru extraordinar că mă puteam simți egală cu ei, nu cu profesorii.

I.P.: Această stare era ceva ce-ți impuneai, era un exercițiu sau venea din tine?

D.D.: Venea firesc, din interior. Singurul lucru care-mi amintea că sunt Doina Deleanu era când nu-mi dădeam voie ca la cursurile teoretice să greșesc. Efectiv mi-era rușine să nu fi știut ceva la un examen.

I.P.: Asta mie-mi spune că ești o perfecționistă. Suferi?

D.D.: Da, din păcate sufăr din pricina perfecționismului. Pentru că asta te poate duce într-o zonă în care devii foarte critic cu tine și te face să fii mereu nemulțumit. Și asta nu e bine.

COLOCVII TEATRALE

I.P.: Vorbeai de Geta Angheluță și de ceilalți profesori pe care i-ai avut. Care crezi că au fost reperele cele mai importante în materie de arta actorului pe care școala de la Iași le-a amprentat pe drumul carierei tale?

D.D.: Am avut un mare noroc cu doamna Angheluță. Pesemne că așa trebuiau să se așeze lucrurile. Pentru că actorie înseamnă har, intuiție, inteligență și muncă. Poate că ar fi trebuit să pun *munca* la începutul enumerației și *harul* să-l las pe ultimul loc, însă dacă nu e har, munca nu te duce prea departe. Și intuiția vine de la talent. Eu sunt actor cerebral, chiar dacă tendința este să mă arunc (desigur, nu cu toți regizorii). Mă las dusă de val, dar niciodată nu-mi pierd rațiunea. Astea au fost lucruri importante cu care am plecat din facultate. Totodată, a fost un prilej de a mă cunoaște cum sunt pe scenă. Am înțeles și ceea ce fac mai ușor, și ceea ce fac mai greu, și ceea ce mi-e mai la îndemână, și locurile în care trebuie să lucrez mai mult. Știam acest lucru dinainte, dar doamna Geta Angheluță mi l-a confirmat: nu trebuie să fii superficial pe scenă. Și cu Hausvater, mai târziu, am probat această „lecție”. Hausvater este un regizor căruia trebuie „să-i faci” din primul moment. Din primul moment, tu trebuie să te consideri la premieră. Ideea cu „lucrez acasă” sau cu „mă mai gândesc” nu există. Eu nu pot să fac o repetiție în care ne facem că „dăm textul”. Pentru că acest semn al superficialității se întoarce împotriva ta. Pentru că nu-ți mai regăsești apoi starea, legătura cu personajul. Nu-ți înșela starea, sentimentul! Fiindcă riscul este să devii doar tehnic.

I.P.: Cum erau orele cu Geta Angheluță?

D.D.: Pentru mine era un timp în care simțeam energia și puterea extraordinară a doamnei. Noi studenții eram sfârșiți după cinci sau șase ore de actorie și doamna părea că abia se încălzise. Iar distanța de vârstă era considerabilă. Ne cerea de toate, dar, în primul rând, adevăr și credință. Dumneaei este un om de la care poți să înveți numai ascultând-o. Pentru mine a fost o întâlnire providențială, care m-a făcut să înțeleg de ce n-am intrat în primii ani când am încercat la IATC. Pentru că trebuia să mă întâlnesc cu doamna Geta Angheluță!

COLOCVII TEATRALE

I.P.: Printre colegii tăi erau și Pușa Darie, Irina Mititelu, Monica Broos, Daniel Busuioc, Vitalie Bichir, Cristina Chert, Constantin Pușcașu, Radu Ghilaș... O generație din care toți sunteți cunoscuți pe scenă, pe marele ecran sau ca manageri de proiecte. Care crezi că erau motoarele de propulsare ale unui actor în anii '90?

D.D.: Erau ani de schimbare. Generația mea venea cu un respect pentru teatru. Să nu uităm că teatrul românesc în toată perioada comunismului a fost un teatru foarte bun. Un fenomen care acum e mai degrabă întâmplător, mai periodic. Nu spun că nu se fac spectacole bune acum, dar parcă nu sunt atât de multe cum erau atunci. Existau niște teatre, niște spectacole și niște actori care doreau să spună ceva. Noi aveam în spate o istorie a teatrului și-n același timp voiam să mergem mai departe. Și mai e ceva: aveam respect pentru această meserie și pentru cei care au fost. Asta e părerea mea. Desigur se poate spune... „ei, vorbește bătrâna Doina Deleanu, după patruzeci de ani de teatru, și evident ne spune că înainte era mai bine”. Tocmai pentru că se făcea teatru în timpul comunismului, arta era respectată ca în Rusia. Ce-i drept, publicul și actorii respectau teatrul, pentru că oficialitățile ne țineau în frig, ne plăteau puțin. După '90, paleta s-a diversificat foarte mult, dar cred că actorul nu mai e atât de des motorul spectacolului, așa cum se întâmpla înainte. Foarte rar se întâmplă să existe spectacole de actori. Mă bucur că la Naționalul nostru există trei sau patru spectacole de actori, dintre care două la Sala Mare, acestea din urmă semnate de Claudiu Goga. Îmi plac și celelalte genuri și joc cu plăcere, dar... Uite, Hausvater face spectacole expresioniste în care actorul nu e defel lăsat de-o parte. La fel procedează Măniușiu și mai sunt destui regizori așa.

I.P.: Într-un interviu pe care mi l-a acordat, Alexander Hausvater vorbea despre trupa pe care a găsit-o la Iași în 1998 la venirea lui aici: „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”¹.

¹ „Mă consider un creator de povești și un om drogat cu nevoia de a găsi și de a spune povestea”, interviu cu Alexander Hausvater realizat de Ioana Petcu în „Colocvii teatrale / Theatrical Colloquia”, nr. 19/2015, p. 101.

D.D.: Ceea ce făcea și continuă să facă Hauvater nu a fost niciodată obscen. Spectacole cu nuditate au existat pe scena Naționalului ieșean de multă vreme înainte. Pe la sfârșitul anilor '70, venise o trupă din Polonia, cu un spectacol în care dintr-un violoncel, la un moment dat, ieșea o femeie goală. A fost atunci evenimentul târgului. Lucrurile au evoluat. Dacă e să ne gândim așa, în cinematografie, primul sărut a reprezentat un mare scandal. Apoi s-a ajuns până la *Emanuelle, Nouă săptămâni și jumătate*. Așa e și în teatru. Tompa Gabor a venit cu *Cabala bigoșilor* și acolo era o scenă în care diavolul scotea la vedere o femeie goală. Imaginea era superbă. Când Hauvater a montat *Teibele* nu era nimic vulgar pe scenă, și n-a fost nimic vulgar nici în *Roberto Zucco*, unde Petronela Grigorescu și Constatin Pușcașu apăreau nud. Hausvater iubește actorul – și asta cred că e o condiție esențială a existenței regizorale. Dar și a criticului. Nu poate să-ți placă teatrul fără să nu iubești și să nu înțelegi actorul. Dar nu cred că poți fi în teatru – fie că ești croitor sau economist, fie că ești în grupul tehnic sau la ateliere – fără să nu iubești actorul. Voi spune un lucru care pare pueril: nu e deloc ușor să fii actor. Să te expui mereu înseamnă că ești mereu vulnerabil. În cei patruzeci de ani de carieră, am văzut momente incredibile: am avut colegi care au făcut atac cerebral pe scenă... Actoria nu e o meserie. Este... un fel de viață. Foarte solicitant!

I.P.: În același timp, tot Hausvater afirma că nu a mai găsit aceeași disponibilitate, aceeași deschidere la noul val de absolvenți de teatru. Cum se trăia în teatru la sfârșitul anilor '90 și la începutul anilor 2000?

D.D.: Cred că este o problemă a generațiilor care ies din școala de teatru acum. Tinerii au senzația că știu tot. Că ceilalți pe care-i găsesc în teatru ar fi bine să se retragă. Dar ai nevoie de piloni. La un pod mare nu poți să pui un stâlp subțire. Ca să ajungi să înlocuiești un stâlp de forță, ai mult de acumulat, ai multe de înțeles.

I.P.: Iarba tânără abia mijită nu poate exista fără rădăcinile vechi.

D.D.: Dacă iarba tânără ar tăia toți copacii din jur, vara, când e soare, se usucă toată.

I.P.: Un tânăr actor are nevoie de un maestru lângă el? Poate fi abordat azi stilul de antrenament asiatic în care un om cu experiență îndelungată școleşte un discipol ani la rând?

D.D.: Nu cred că trebuie să folosim termenii ăștia: maestru, discipol... Dar, mă întreb, cum să nu fii mândru că joci alături de Victor Rebengiuc. Și să nu fii atent *cum* face Rebengiuc. Cum să nu te uiți la Petrică Ciubotaru, să observi cât de atent poate el să fie la o repetiție. Cum tace, acceptă și niciodată nu ripostează. Nici eu nu dau replică unui regizor. Eu pun întrebări, în cazul în care nu înțeleg indicațiile lui.

I.P.: ... dar mai vin tinerii actori să vă întrebe, să vă ceară o părere?

D.D.: Nu. Nu vin decât foștii mei elevi. Și nu toți. Unii sunt convinși de perfecțiunea la care au ajuns. De multe ori sunt nemulțumită. În spectacole în care distribuția e mare și sunt și mulți tineri, la repetiții se râde foarte mult. Foarte greu se coagulează timpul și munca în astfel de repetiții. Se pierde vremea pe glume și pe jocuri. Ei au alt mod de a recepta. Uneori rămâi surprins că, după ce se râde și se râde, unul face bine; pentru că-l ajută intuiția. Dar ceilalți trei nu fac bine. Unul prinde ce spune regizorul și poate să și facă, are disponibilitate. Dar ceilalți ar trebui să asculte mai mult. Asta aveam noi diferit – noi, generația mea de facultate –, noi ne angajam mult mai mult. Nu consideram că dacă eram în roluri mai mici sau chiar în figurație, puteam să dăm doar jumătate de măsură. Eram conștienți că pe scenă te vezi. Și te vezi și prin neimplicare. Iar neimplicarea este poate mult mai evidentă. Și să nu crezi că nouă nu ne păsa de starea noastră financiară, că noi nu aveam probleme la acest capitol. Colegii mei de facultate nu-și permiteau să stea în gazdă. Stăteau la cămin. Și n-ai idee câte mâncăruri se pot face din halva.

(Se lasă o liniște preț de câteva secunde. Ultima replica a căzut cu greutatea adevărului inalienabil. Doina continuă:)

D.D.: Dacă vrei să faci teatru, fă. Nu-ți bate joc, pentru că în final îți vei da seama că singura victimă a bătaii de joc ești chiar tu.

COLOCVII TEATRALE

(Simt că am atins o zonă sensibilă, a principiilor, în care opiniile sunt clare precum cristalul. Mai las câteva secunde de tăcere grăitoare și încerc o scamatorie:)

I.P.: Deci tu pui întrebări în teatru. Copiii pun întrebări.

D.D.: Păi, copiii sunt curați și vor să înțeleagă. Mie nu-mi place să mă fac că știu. Dacă aș face-o, pierderea ar fi pentru mine.

I.P.: Ți-ai dublat activitatea de pe scenă cu pedagogia. Ai lucrat la Liceul de Arte „Octav Băncilă”, la clasele de Actorie. Și nu doar ai lucrat pur și simplu, dar pregătindu-mi interviul, am găsit cuvinte frumoase rostite de foștii elevi la adresa ta. Codrin Dănilă vorbește despre „distinsa doamnă Doina Deleanu Carauleanu” despre care spune că a fost cea mai marcantă figură care l-a determinat să îmbrățișeze meseria de actor (sursa: <http://addinfo.ro/?p=3955>). Eu trăiesc cu o convingere simplă: un bun profesor este acela care a născut un fior în elevul/studentul lui, care a trezit puțină dragoste pentru profesie în interiorul tânărului.

D.D.: Când am început cu prima promoție, avusesem premiera la *Teibele*. Unii dintre elevi nu aveau voie să intre la teatru, fiindcă aveau cincisprezece ani. Dar unii au reușit să-l vadă și după asta, am sesizat că unii băieți se mai înroșeau când mă vedeau. Eu n-aveam timp de pedagogie. Inițial am crezut că voi face doar câteva ore, însă am rămas zece ani. Îmi plăcea ceea ce făceam, dar era foarte greu. Lucram o singură zi pe săptămână, în ziua liberă de la teatru, și făceam opt ore. Era greu și pentru mine, și pentru ei. Însă, cum mie nu-mi place să fac lucrurile la jumătate de măsură, nu puteam să-i văd într-o zi în care aveam și repetiții. Pentru că nu m-aș fi concentrat, n-aș fi fost întreagă numai pentru ei. N-aș fi suportat să-mi bat joc de viața unor copii. Iar până la urmă, jumătate dintre cei din prima generație au devenit actori, unii regizori, unii sunt teatrologi. Unii au făcut o altă facultate pentru că mi s-a părut cinstit să le spun că poate ar străluci cu adevărat într-o altă meserie. În teatru – și-n artă – dacă nu ești foarte bun, nu poți să fii la jumătate de măsură. Că te înveninezi. Devii un om rău.

Ce m-a interesat pe mine foarte mult, ca profesor la liceu, a fost să-i învăț pe copii *ABC*-ul. Iar pentru mine, pe scenă, prioritară e relația. Spectacolele nu

sunt niște monoloage. Replica se dă la replică. Țsta e un aspect de multe ori uitat. Deși toți regizorii pun accent pe relație. Trebuie să știi să-ți ascuți, să-ți privești partenerul. Indiferent de relația pe care o ai cu acesta în afara scenei, e defnitoriu să lucrezi cu partenerul. Și astfel îl și incluzi pe spectator în viața pe care o prezinți pe scenă. Și atunci teatrul e adevărat. Preț de două ore aia e viața.

I.P.: Doina Deleneau nu acordă interviuri des... Iar ăsta este și un motiv pentru care mă simt onorată că mă aflu acum, în fața ta. Însă asta-mi spune și ceva despre discreția ta. Discreția – dar vreau să accentuez prin cuvântul *discreție* mai mult înțelesurile lui de „bun simț” și de „eleganță” – este un ingredient esențial al prezenței actorului pe scenă? Rafinamentul în joc presupune dozarea cuvenită a discreției? Aș zice că nu ții la imaginea ta fabricată. Doina Delanu e pe scenă, se vede acolo în lumină, iar artificiiul promovării nu prea contează pentru ea.

D.D.: Eu nu cred în imaginea actorului fabricată în afara scenei. Teatrul e o artă efemeră. Tot cuvântul scris rămâne cumva. Am dat câteva interviuri pe parcursul carierei și sper eu că sunt mai profunde și că am avut de zis ceva. Și nu sunt interviuri în care să-mi construiesc imaginea. Imaginea e cea de pe scenă. Nu sunt chiar modestă, deși un dram de modestie există. Sunt timidă, dar în același timp sunt un om destul de puternic. Și sunt un om care – știi era odată o emisiune „Vreau să știu. Emisiune pentru tineri ascultători” – ei bine, eu sunt un om care vrea să știe. Sunt un om curios. În toate domeniile. Mă interesează tot. Pe scenă, mă interesează foarte mult ce se vrea cu acel spectacol și ce se vrea cu mine în acel spectacol. Consider că sunt un material maleabil. De aici poate că vine și senzația de modestie. Mă las modelată și nu-mi pun opreliști. Îmi place când cineva reușește să scoată din mine ceva la care eu nu m-am gândit. Sunt un om destul de dur pe meserie. Cu mine și cu ceilalți. Pentru mine, scena e sfântă.

I.P.: Câteva roluri sunt importante pentru cariera ta: Teibele (în *Teibele și demonul ei*, regia Alexander Hausvater), Ranevskaia (în *Livada de vișini*, regia Alexander Hausvater), Hecuba (în *Aici, la porțile beznei*, regia Mihai Măniușiu), dar și Luluța (în *Chirița în provincie*, regia Alexandru Dabija). La ce alte roluri mai puțin cunoscute, poate, ții?

D.D.: Toate rolurile sunt copiii mei. Uite un rol care mi-a plăcut mult: Martirio, din *Casa Bernardei Alba* (regia Irina Popescu Boieru). Nu era rolul frumos al piesei, ci era fata rea, cocoșata. N-ai idee cât de mult mi-am dorit rolul acela! Mi se părea că personajul avea o problemă foarte profundă, chinul ei interior mi se părea mult mai spectaculos decât psihologia personajului pozitiv. La fel, pe linia personajelor malefice, mi-a plăcut Gurmâjscaia din *Pădurea*. Ce angrenaj complicat se petrecea în interiorul ei; femeia asta avea la rândul ei momente când vorbea cu sinceritate: „Dar sunt și eu femeie!” - exclamă acest munte de răutate. Mi-a făcut o mare plăcere să joc în Pierrot din *Nu muriți din întâmplare!* de Ion Băieșu, montat de Ion Sapdaru. Acolo a fost un rol în care am avut libertatea să mă joc. Așa s-a întâmplat și cu Clothilde din *Pălăria florentină* (regia Silviu Purcărete). Sau cu Ludovic al XVII-lea din *Robespierre și regele* (regia Ovidiu Lazăr). Sigur, există roluri care m-au marcat: Nina Zarecinaia (în *Pescărușul*, regia Irina Popescu Boieru), Louise Miller (*Intrigă și iubire*, regia: Anca Ovanetz). Louise Miller a fost un rol la începutul carierei - cât îmi mai plăcea să mor acolo pe scenă... Mi se părea extraordinar! Pe rolurile mici însă îți faci mâna și ăsta e motivul pentru care nicioată nu am refuzat niciun rol. O singură dată am refuzat un rol important (Sașa din *Ivanov*), dar abia născusem. În schimb mi s-a întâmplat să intru în roluri pe care alți colegi le refuzau. În *Inimă de câine* (regia Ion Sapdaru) aveam un rol mic. În zece minute terminam. Dar era minunat. La fel, în *Iașii-n carnaval*. Acolo dansam, dar o făceam cu atâta bucurie. Mi-am dorit tare mult să joc în acel spectacol. În rolurile mici ești nevoit să creionezi în timp scurt un caracter. Iar pentru rolurile mari trebuie să ai „suflu”. Puiu Vasiliu sau Adrian Tuca erau maeștri în arta de a scoate bijuterii din roluri episodice, de multe ori punând în umbra rolul principal.

I.P.: Adesea se vorbește despre puterea ta de a juca insesizabilul, despre privirea ta acaparantă, despre rafinamentul și minuția cu care îți construiești rolul. Ce regizori au exploatat cel mai bine aceste lucruri, uneori atât de greu de obținut? Mai simplu, cu ce regizori îți place să lucrezi?

D.D.: Cu Alexander Hauvater am jucat șapte spectacole. Felul lui de a face și a înțelege teatrul a reprezentat pentru mine o cotitură în carieră. Uite, am lucrat de două ori cu Mihai Măniuțiu și țin mult la el, Ion Sapdaru e un

COLOCVII TEATRALE

regizor care știe să lucreze cu actorul. Cu Claudiu Goga faci – cum se spunea pe vremuri – reciclare. Actorul are mereu ce învăța de la el. Am lucrat foarte bine și cu Irina Popescu Boieru și cu Ovidiu Lazăr. Acesta din urmă spunea că-i place la mine cum „cresc ca o pâine”.

I.P.: Ce-i trebuie unui actor să se poată reinventa?

D.D.: Un regizor. Eu sunt o actriță de regizor. Purcărete, de exemplu, are atât de multe idei pentru fiecare cuvânt. Cu Sandu Dabija e fascinant. Mi-a plăcut să fiu și pe mâna lui Radu Afrim și a Adei Hausvater.



Doina Deleanu cu Mihaela Arsenescu Werner în *Iarna dragostei noastre*, 2015 ©Teatrul Național Iași

I.P.: Cu ce regizori ai vrea să lucrezi?

D.D.: Sunt contemporană cu Cătălina Buzoianu și n-am lucrat cu ea. Și mi-aș dori tare. Cu Tommpa Gabor sau cu Radu Nica, la fel.

I.P.: Ești societar al Teatrului Național din Iași și, te-aș întreba ce reprezintă acest statut pentru tine dincolo de cuvântul în sine, de etichetă.

COLOCVII TEATRALE

D.D.: Pentru mine este un simbol. O recunoaștere. Cred că prin statutul de societar ți se atestă valoarea. Ai existat în acel teatru și acel teatrul a existat și pentru că tu ai fost acolo.

I.P.: Actrița, fosta studentă, profesoara, societarul Doina Deleanu ce-și dorește după patruzeci de ani de carieră? Sau poate are o listă întreagă...

D.D.: Îmi doresc să joc, să exist pe scenă. Atât. Nu un rol anume, nu. Vreau să joc.

Interviul nostru se oprește cu acest sens blagian al cuvintelor. Și-mi dă senzația că va mai continua vreodată. Mulțumim!

Paris, orașul cu amintiri: Babel reloaded. Profesorul George Banu - un fel de jurnal parizian în halucinant ritm contemporan -

Cristina SCARLAT*

Rezumat: Parisul: are cu ce să te convingă, să te atragă, să te abstragă din globul tău de sticlă, să te răvășească și înspre minus și înspre plus infinit, să te tulbure, să te facă ghem de întrebări cărora să le cauți răspunsul, cu un *cocktail* de senzații. Fiecare se raportează la Paris în funcție de experiențele cu care s-a împletit, care l-au hrănit și l-au modelat. În *acest* Paris, contemporan, spectator, în mai multe reprize și multe luni fiind, încerc, ca de fiecare dată, să mă re-definesc: în miezul orașului, în aerul lui, în zgomotul lui, în clipocitul Senei, care a fascinat generații de visători. Și mă simt ca de fiecare dată vinovată că entuziasmul meu nu are rădăcină decât în minunile presărate de om aici, pe străzile lui, în parcurile lui, în muzeele lui, iar nu în oameni, nu în *azi*, nu în carnea lui *azi*, nu în miezul lui *azi* decât în măsura în care acest *azi* e mormântul unui *ieri* glorios și mult *altfel*.. E discrepanța dintre teatrul orașului și teatrul viului, al oamenilor. Între spectacolul clădirilor și decadența umană. Între parfumul vechi al muzeelor și miesmele străzilor secolului XXI. O lume, un mozaic, un Babel cu care

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

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)*.

încerci să te re-compui, dezintegrându-te mai întâi, într-un ritm cotidian absolut nebunesc.

Cuvinte cheie: *Paris, jurnal, George Banu, destin, amintiri*

„Experiența Parisului a însemnat pentru mine, în primul rând, mentoratul prof. George Banu. Îmi amintesc prima întâlnire, după schimbul de mesaje electronice, când eram deja doctorand (stagiar) și la Paris: cu ocazia susținerii tezei de doctorat a colegiei Dana Monah, în toamna lui 2012. N-am cuvinte să descriu emoția cu care am savurat intrarea în sală a Profesorului, cum m-am apropiat de domnia-sa să-i spun cine sunt (...). Am asistat, apoi, pe viu, la un adevărat spectacol: prezentarea Profesorului – plecând de la teza Danei – fiind, cum deja ne-a obișnuit în toate articolele, cărțile, convorbirile, albumele, emisiunile televizate – un festin cu viraj abrupt și masiv spre Spectacol. O voce caldă și profundă, molcomă și în același timp riguroasă, precisă, în care răzbesc cu firească pasiunea și rigoarea științifică, condimentată cu emoția extraordinară când vorbește despre teatru.”
(Cristina Scarlat)¹

1. Parisul multiform. *Multi*-...

¹ Mircea Handoca, „Mircea Eliade în lumea spectacolului. Cristina Scarlat”, în „Orizont”, nr. 6/iunie 2015, pp. 4-5. Varianta integrală a fragmentului.

COLOCVII TEATRALE

Nu te sature de Paris. N-ai cum. Are cu ce să te convingă, să te atragă, să te abstragă din globul tău de sticlă, să te răvășească și înspre minus și înspre plus infinit, să te tulbure, să te facă ghem de întrebări cărora să le cauți răspunsul, cu un *cocktail* de senzații.

Mergi kilometri pe trupul lui, îl măsoară cu pasul, cu privirea, cu inima, cu geana gândului. E posibil ca prima stație de metrou să-ți răsară brusc, pe trotuar, după mers bun pe jos, pretext să savurezi fațetele Parisului: un puzzle multicolor, multiform, multistratificat, multiethnic. Parisul cu o mie de fețe!



Superbe clădiri haussmanniene smălțate cu mușcate roșii - până dă frigul, străzi care dau din una în alta, se bifurcă, se împletesc, plăcuțe cu marcaj de muzeu sau scuar sau obiectiv turistic de re-marcare, părculețe și bănci. Pescăruși și porumbei, stoluri, pe trotuar, obișnuiți cu agitația orașului. Dacă nu ești atent, riști să calci sau să te împiedici de porumbei, prietenoși și dolofani, de să-i iei în palme. Copacii, și ei, umplu trotuarele și parcurile.

Mulți habar n-ai ce sunt: cu origini exotice, cu fructe decorative, țâșnindu-ți în față și lansând întrebări.

Patiserii tradiționale, cafenele, parfumerii tradiționale, cosmetice tradiționale, chinezării. Tradiționale.

O lume, un mozaic, un Babel cu care încerci să te re-compui, dezintegrându-te mai întâi, într-un ritm cotidian absolut nebunesc. O grabă pe care parizienii par să o mascheze, când îi vezi la sfârșit de săptămână umplând parcurile, savurându-și cafeaua și *sandwich*-urile, printre copii, *clochards*, porumbei, pescăruși, în Jardin du Luxembourg sau umplându-și cu nimicuri sacoșele uriașe în magazinele cu moț. Dar te obișnuiești cu ei, începe să te amuze spectacolul lor cotidian, gălăgia vizuală și olfactivă, care nu acoperă, de fapt, decât vidul.

2. Orașul cu amintiri

Mi-l imaginez pe Profesor ieșind zilnic, după ritualul cafelei de dimineață, din casa cu amintiri din 18 *Rue de Rivoli* (atunci când nu călătorește pe vreun alt meridian, cu ocazia unor festivaluri de teatru, lansări de carte sau alte manifestări complementare scenei) îndreptându-se spre stația de metrou *Palais Royal* sau *Pyramides*, pe linia lui 7, spre *La Courneuve*, coborând în *Place Monge* sau *Censier Daubenton* pentru a ajunge la Sorbonne 3 să vorbească studenților despre teatru. M-au liniștit cuvintele Profesorului despre clădirea Sorbonne 3, altfel rămânându-mi un (alt) sentiment de culpă: „Construită precipitat în urma evenimentelor din mai '68, Sorbonne Nouvelle trebuia să marcheze ruptura de vechea Sorbona (...) Zidită în grabă, și-a păstrat un caracter de arhitectură improvizată, de

COLOCVII TEATRALE

clădire pasageră fără memorie, nici o atracție specială.”² Cuvintele lui mi-au formulat propriile-mi impresii.



Îl văd apoi, pe jos, după cursuri, spre Jardin du Luxembourg, pe *Rue Mouffetard*, prin „una din piețele cele mai poetice ale Parisului, *Place de la Contrescarpe*”³, în preajma moscheii din *Rue Censier*, după ce a trecut mai întâi prin micuța, cocheta și ghiftuita de titluri librărie Palimpseste din 16 *Rue Santeuil*...Poate... Trecând pe lângă *Panthéon*, Biserica *Sainte Geneviève* și Bibliotecă *Sainte Geneviève*. Sau *Rue de l'Odéon*, definitiv marcată, pentru noi, românii, de Cioran. Respirând aerul Parisului, filtrând culorile și tonurile lui și dăruindu-ne fragmentele unei „autobiografii urbane” despre orașul care l-a adoptat în ultima dimineață a anului 1973, în *Gare de l'Est*.

² George Banu, *Parisul personal. Autobiografie urbană, Fotografii de Mihaela Marin*, Editura Nemira, București, 2013, p. 30

³ Ibidem, p.32.



Autobiografia urbană nu e un ghid, spune Profesorul, ci „un voiaj pe urmele celui care am fost din dimineața sosirii până acum...”⁴

Mi-am luat cu mine la Paris, în cel de-al treilea stagi, cele două volume din *Parisul personal*, recitindu-le, încercând să verific dacă stările mele, contactul cu pulsul orașului legendar se pliază peste stările celor care au trecut pe aici. Pot subscrie fără tăgadă spuselor Maestrului, deși pe mine orașul m-a adoptat doar pentru câteva luni: „Orașul m-a impregnat și (...) îi recunosc impactul: eu sunt pecetluit de Paris. O știu și explicit o admit.”⁵ N-aș putea locui definitiv aici, dar îl simt cu fiecare respirație: experiență inițiativă, vis definitiv atins.

Îl văd traversând Sena pe *Le Pont des Arts*, spre Quai Conti, mergând spre editurile Aubier, Gallimard, Actes Sud...Mângâind cu ochii porumbeii din Tuileries sau, aproape, în Orangerie, *Nuferii* superbi ai lui Monet care-ți scaldă sufletul în tonuri de albastru, ca o simfonie neveridic de luminoasă îmbrățișându-ți mirarea și surpriza, cu completare în muzeul Marmottan. Mi-

⁴ Ibidem, p. 108.

⁵ Ibidem, p. 108, 110..

Îmi imaginez apoi revizitând muzeele și savurând pânze care l-au fascinat și despre care a scris, pentru albumul *Spatele omului*⁶. Și, de fiecare dată când intru, acum, în vreun muzeu și văd o pânză pe tematica albumului, mă întreb dacă Profesorul o știe. Cumpăr la ieșire cărțile poștale cu imaginile respective sau fac fotografii, cu gândul de a i le trimite. Îmi aduc aminte surpriza pe care am avut-o în muzeul Nissim de Camondo când am dat cu ochii de *Les Gentilshommes du duc d'Orléans dans l'habit de Saint-Cloud* de Félix Philippoteaux, copie după o acuarelă de Louis Carrogis (Carmontelle) sau *Paysanne de Frascati au confessional* de Guillaume Bodinier în Musée des Beaux Arts din Angers, familiare, desigur, profesorului. Acest exercițiu devenit, de-acum, reflex, îmi va rămâne.

3. Parisul personal. Casa cu daruri

În acest Paris mi-l imaginez pe profesorul George Banu savurând spectacolul cotidian, luând pulsul orașului cu amprenta amintirii, încrustând în savoarea imaginii pulsul gândului. Două spectacole. Unul fascinant de fascinat de imagine și mișcare încrustate cu miez, celălalt bulversant de bulversat de avalanșa clipei, remodelându-se în ritmul aiuritor al veacului, ca un Uroborus uriaș. Parisul cu amintiri.

Volumul al doilea din *Parisul personal* (trilogie din care nu au apărut, în final, decât două din volumele proiectate împreună cu Valentin Nicolau în 2013, moartea acestuia făcând ca volumul al treilea, *Parisul personal. Personajele mele să rămână un vis*)⁷ ne provoacă la un excurs

⁶ George Banu, *Spatele omului-pictură și teatru*, ediția în limba română Editura Nemira, 2008.

⁷ George Banu, *Parisul personal: casa cu daruri, Fotografii de Mihaela Marin*, Editura Nemira, București, 2015.

afectiv prin propriile noastre amintiri, la o repoziționare față de vârstele marcant-inițiatice, la poveste. Lectura propusă și imaginile ce o completează sunt, de fapt, invitația pe care ne-o face Profesorul de a-i păși pragul și de a-i savura minunile și poveștile ce le însoțesc: coroana *Macbeth*-ului lui Aureliu Manea, tabloul lui Pallady, *Doamna din Place Dauphine*, pergamentul din timpul lui Alexandru cel Bun primit de la „tante Olguța”, ciudatul Buddha sculptat într-o bucată de fildeș, gravura „metafizică” a lui Călin Stegorean, un Iisus semnat George Apostu, păpușa Mirunei Boruzescu, figurina unui călugăr zen cumpărată dintr-un bazar japonez, crochiul lui Balthus, *Artaud*, cel al lui YannisKokkos, un Moș Crăciun australian dăruit de Danièle Stern... Deși „pereții casei îmi sunt obosiți, lipsiți de acele interstiții care lasă aerul să circule, care permit ochiului să se odihnească și spiritului să respire.”⁸- pereții „cu Iisuși, Fecioare și rugăciuni”⁹, ne spune profesorul, excursul vizual-afectiv în propria casă cu amintiri ce ni-l lansează e și un pretext pentru „a regăsi prieteni și cuvinte depozitate în mine, grație obiectelor care le conservă și astfel reînvie întâlniri, gesturi, vorbe.” Căci „nu obiectele în sine le iubesc, ci încărcătura afectivă de care dispun de fiecare dată când le privesc.”¹⁰ Suntem avertizați, de îndată ce am pășit înăuntru, că „vizita propusă aici nu respectă logica statică și lineară a muzeului, dar reactivează amintirile, ce palpită încă, ale unei rezerve acumulate în timp. Timp de o viață.”¹¹ O dată intrați, legătura cu orașul dispare, obiectele devenind personaje vii ale unei alte povești fascinante, cu marionete, tablouri și Iisuși care ne atrag din unghiuri nebănuite, în casa din Rue de

⁸ Idem, p. 7.

⁹ Idem, p. 8.

¹⁰ Idem, p.20.

¹¹ Idem, pp. 83-84.

Rivoli. Un filigran afectiv nebănuît între zidurile unui Paris multiform, zgomotos, spectaculos prin împletitura de paradoxuri și contraste.

Crusta de amintiri a profesorului poartă patina neprețuită a prieteniei.

4. Babel *reloaded*

Fiecare se raportează la Paris în funcție de experiențele cu care s-a împletit, care l-au hrănit și l-au modelat.



În *acest* Paris, contemporan, spectator, în mai multe reprize și multe luni fiind, încerc, ca de fiecare dată, să mă re-definesc: în miezul orașului, în aerul lui, în zgomotul lui, în clipocitul Senei, care a fascinat generații de vizători. Și mă simt ca de fiecare dată vinovată că entuziasmul meu nu are rădăcină decât în minunile presărate de om aici, în urmele trecerii unor *foști* seducători prin idei, pe străzile lui, în parcurile lui, în muzeele lui, iar nu în *azi*, nu în carnea lui *azi*, nu în miezul lui *azi* decât în măsura în care acest *azi* e mormântul unui *ieri* glorios și mult *altfel*. E discrepanța dintre teatrul orașului și teatrul viului, al oamenilor. Între spectacolul clădirilor și

COLOCVII TEATRALE

decadența umană. Între parfumul vechi al muzeelor și miesmele străzilor secolului XXI.



Tăcerea profundă a poveștilor de altădată și strigătul bolnav cotidian.

Excursul monologal al francezului de azi, împănat cu politețuri reci și zâmbete kilometrice, ca un ambalaj strident multicolor îmbrăcând un *kitsch* - nu-ți dă nici o șansă de dialog, în realitate. Arta conversației franceze, venerată de alții, odinioară, n-o mai găsești azi. Haloul singurătății reprezintă blana strălucitoare care acoperă sufletul și viața contemporanilor secolului XXI, pe care încearcă să-l mascheze zgomotos, prin pseudo-dialog, indiferent de partenerul din fața sa, pe orice subiect.

COLOCVII TEATRALE



Un spectacol deloc absurd, finalmente, dacă-l raportăm la radiografia contorsionatului ev în care trăim. Al post-post-modernității.

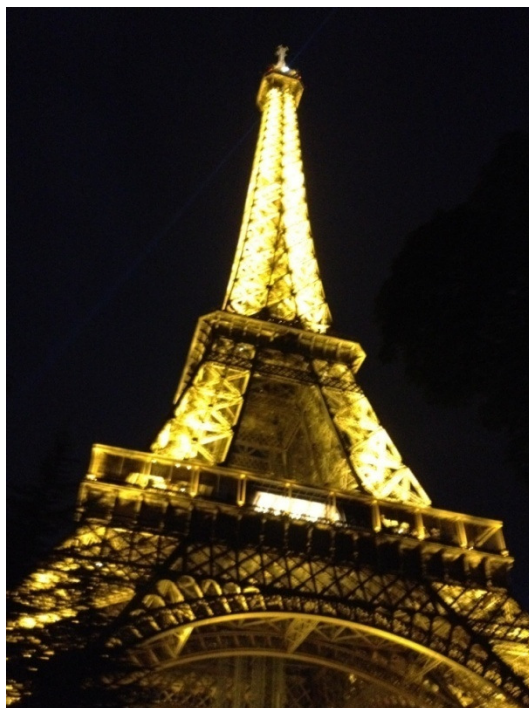
Lipsește, clar, firescul de *Acasă*. Ca să te adaptezi aici, trebuie să dezbraci cămașa cu care vii și să îmbraci cutumele orașului care te adoptă, să-ți acoperi stinghereala și, eventual, originile, deși, paradoxal, Parisul este un Babel de cutume în care ar trebui să încapi și tu, cu ale tale.



Spectacolul Parisului. Multicolor. Multifuncțional. Multistratificat. Multivizual. Multi...



Te marchează oricum, oriunde ți-ai avea rădăcinile și oricare ți-ar fi limba. Singura lui durere e că e multiethnic, ca orice mare metropolă a lumii, și-ți trebuie iscusință de arheolog ca, în tumultul cotidian, să distingi, în multitudinea de canale care te confiscă - emoțional, auditiv, olfactiv, vizual etc. - esențele, tradiționalul. Ce a rămas franțuzesc, parizian. În oameni. În cutume. Dar e de dorit experiența multiformă a Parisului. Parfumul lui. Scârțâitul metroului pe șine. Ploaia măruntă care te spală de zgura zilei. Porumbeii. Oamenii de pe stradă - cu reflexe și clișee contemporane. Sena smălțată de *bateaux-mouches* care gem de turiști. *Les clochards* cărora le plângi de milă, care-și au cuib stabil prin stațiile de metrou și au, stabil, un rol în peisajul cotidian al învolburatului secol în care trăim.



12

În 7 februarie 2014 îi scriam profesorului, câteva minute după ce primisem prin precomandă de la Nemira primul volum din *Parisul personal* (ce nu apăruse încă în librării!): „*Surpriza e cu atât mai mare și cu atât mai plăcută și profund emoționantă cu cât, doar răsfoind cu sete titlurile, înainte de lectură, ochii mi s-au scaldat cu imaginile Parisului, și ele, familiare! Înainte de a pleca la Paris, promisesem unei reviste că voi trimite spre publicare jurnalul meu parizian. Încă nu am făcut-o. Dar va trebui, fiindcă senzațiile și impresiile și emoțiile și revolta, da, provocată de jalnicul spectacol stradal, pe scena spectaculară a Orașului Luminilor (?) sunt încă vii și proaspete. Babelul cotidian și emoția și încărcătura esteticului. Poți fremăta ca turist văzând și auzind și mirosind Parisul contrastelor. Rândurile dvs. au activat, pur și simplu, tot ce a trecut prin*

¹² Idem.

mine, gând și emoție, acum un an și ceva. Asta nu mă face decât să-mi doresc să revin, cât de curând- căci în bagajul de nostalgii și amintiri mai e loc, doldora. Mulțumesc pentru această fereastră atât de minunat deschisă (...)” Și am revenit în 2015, din nou, la Paris. De astă dată cu două volume din *Parisul personal* în bagaj...

Și închei: cu bucuria (re-)citirii *Parisului personal*, vă trimit, Domnule Profesor, și pe această cale, în pagini de revistă, mulțumirile pentru șansa pe care mi-ați oferit-o, generos, de două ori, de a mă impregna de aerul, poveștile, minunile și ciudățeniile unui oraș de legendă... Pe care, ori de câte ori l-ai respira, pe picior de plecare fiind, deja ți-e dor de el – de Parisul care-ți răvășește existența tocmai pentru că te forțează să-ți pui întrebări și să afli cine ești, raportat la lume, să-ți simți mai bine rădăcinile, să poți face coerent comparații. Spectator. De la un sejur la altul mai atent, mai profund, mai critic. Întrebându-te dacă revenirea va fi o continuare sau un punct, o concluzie, asimilarea altor esențe. Semne de întrebare, desigur. Altele.

Fotografiile din acest material aparțin autorului

Radu Ghilaș - Profil de artist și debut regizoral

Vasilica BĂLĂIȚĂ¹³

Rezumat: Interviu realizat de Vasilica Bălăiță cu Radu Ghilaș, actor la Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, cu ocazia debutului regizoral al acestuia în 2009, la Ateneul Tătărași, cu spectacolul *În container*, de Constantin Cheianu. Mărturisiri biografice care scot la lumină preocuparea actorului pentru dimensiunea socială a teatrului.

Cuvinte cheie: Radu Ghilaș, biografie, *În container*.

Actor la Teatrul Național „Vasile Alecsandri”, încearcă mereu în materie de teatru, iar selecția o face după. Îi plac piesele cu temă socială. Se preocupă constant de a dezlipi etichetele ce i se atribuie.

Chișinău

Provin dintr-o familie în care tatăl meu a fost mult timp regizor TV și am crescut într-un ambient cu mulți oameni de televiziune și de film, printre care și maestrul Emil Loteanu, sub îndrumarea căruia am lucrat de foarte mic, adică de prin clasa a șasea. Am avut o emisiune, cred că se numea *Se caută o stea*, unde eram prezentatorul, iar regizor era Emil Loteanu. După care a urmat un set de regizori de film - fiindcă sunt născut în Republica Moldova - alături de care am lucrat. Dumitru Fusu, Mircea Soțchi Voinicescu, Vasile Brescanu, Mihai Triboi sau Mihai Mihăescu care acum predă film la noi, la Iași, la Universitatea „George Enescu”. Pe vremuri era asistentul lui Loteanu și nu numai. Am lucrat și cu el.

¹³ Lector universitar doctor la Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

COLOCVII TEATRALE

După care totul s-a oprit brusc pentru că mama i-a pus tatălui meu o condiție: *Sau otermini cu turneele, sau divorțăm*. Pentru că făcând film, televiziune, el pleca pentru săptămâni întregi. Sigur că de multe ori mă lua și pe mine, dar asta e partea a doua. Și pentru că avea două facultăți, tatăl meu s-a reprofilat, preferând familia. Nu știu dacă eu aș face chestia asta vreodată, dar el a făcut-o. A devenit un simplu profesor de geografie. Cariera lui s-a sfârșit când eu am terminat liceul și am dat la teatru.

Moscova

M-am dus la Moscova la Scenaristică - Film. Dacă aș fi insistat, aș fi rămas acolo, dar fără bursă, fără cămin, fără nimic... Am rezistat până aproape de examen, dar concurenții erau foarte bine pregătiți. Nimeni nu voia să plece, spre ghinionul meu, și atunci m-am întors la Chișinău, am făcut trei ani de facultate de teatru, iar în anul patru, fiind în 1990, s-au deschis porțile spre România. Și atunci am zis: las la o parte toți acești trei ani, o iau de la capăt. Sigur că părinții mei mi-au zis: "Nu poți fi student, nu poți fi Trofimov permanent!"

Pe podul de flori, „Mâinile sus!”

Și ai venit la Iași, la actorie.

Nu, am dat întâi la București și m-au prins. Examenele pentru București se țineau la Chișinău. Comisiile erau alcătuite jumătate cu profesori din București, jumătate cu profesori din Chișinău.

M-au prins și m-au întrebat: "Tu ce faci aici?" "Păi dau examen la București!" "Tu ești anul III! Pleacă în clasă! " Deci nu m-au lăsat pur și simplu să dau pentru București.

Iar pentru Iași examenul s-a ținut la un teatru. Acolo era în comisie un singur profesor din Chișinău pe care l-am implorat să mă lase să dau examenul. A închis ochii, am luat și cu asta basta.

Pomul care s-a prins

Și de atunci nu am mai plecat din Iași. Pentru că imediat după facultate m-au și cerut la Iași, cu toate că eu voiam să plec la Brașov. Dar asta s-a întâmplat așa: în ultimul an de facultate am luat premiul de interpretare pe țară la un festival - *Quo vadis Teatru*, premiu pe care mi l-a

înmânat chiar domnul Hadji Culea, în calitate de președinte al juriului. Izbânda o avusesem în rolul lui Crăcănel în *D'ale carnavalului*, regizat de Emil Coșeru.

Peste o lună de la eveniment urma concursul la teatru, iar eu eram pregătit să plec la Brașov. Am intrat la Val Condurache în birou și el a pus o cheie pe masă. "Ce e cu cheia asta? " Am întrebat. "Păi ăsta e apartamentul tău de servicii pentru următorii câțiva ani probabil! "

Știi că asta se întâmpla rar, sau nu se mai întâmpla. M-am întors la cămin și nu am mai vorbit cu Vitalie Bichir vreun an și ceva. Pentru că era foarte supărat că eu rămân la Iași. Noi aveam bagajele făcute pentru Brașov. Eram deci hotărâți să plecăm împreună acolo, noi voiam să dărmăm munții. Când Vitalie Bichir a aflat că eu am cedat în fața unei chei a zis "OK, eu voi locui în cabină la Brașov." Așa a și fost. A plecat și nu a mai vorbit cu mine.

Cu multă apă la rădăcină.

La clasa cui ai terminat?

Getta Angheluță, prima generație.

Asta nu se poate uita. Umpleați orașul de sărbătoare cu prezența voastră: Opera de trei parale, Visul unei nopți de vară, Idolul și Ion Anapoda, D' ale carnavalului.

Dintre profesori mai erau Sergiu Tudose, Monica Bordeianu și Emil Coșeru. Dar s-au plimbat, ceea ce era un lucru bun, foarte mulți actori. Fiind prima generație, probabil că toți ar fi vrut să ne învețe ceva. Au fost la un moment dat și Ion Sapdaru, și Ovidu Lazăr, și Irina Popescu și Ada Gârțoman...

Ați fost răsfățați!

Eu cred că ne-a prins bine pentru că au venit mulți care au trecut prin noi, sau noi prin ei, nu știu cum să spun.

"Îmi plac piesele cu temă socială."

Vorbește-mi te rog, despre pasiunea ta pentru social. Sau poate că n-o fi pasiune, dar mie mi se pare că ai o coordonată distinctă în direcția aceasta; să o denumim atunci, doar atenția ta către social.

Atenția asta a apărut cu ceva timp în urmă, nu s-a întâmplat într-o zi în care m-am decis să devin atent la social.

Da, de obicei așa se întâmplă, durează mai mult decât o simplă pocnitură din degete.

S-a întâmplat datorită mai multor fundații care inițial m-au chemat pentru a lucra cu niște copii, lucru pe care continui să îl fac și azi. Una dintre aceste fundații este Fundația Salvați copiii, cu care am lucrat ani de zile și am montat mici spectacole legate de problemele copiilor, bazate cumva pe drama-terapie. O altă Fundație cu care am colaborat este Centrul de mediere și securitate comunitară. Și cu ei lucrez de mai mulți ani. După care a fost fundația, Pro Woman. Ei, în cadrul acestor fundații, în special, la Centrul pentru mediere și securitate comunitară au adus câțiva profesori, unii dintre ei foarte buni, unii dintre ei regizori, profesori de drama terapie și psihodramă. Am înțeles și care e diferența între acestea două, că habar nu aveam ce e cu ele, am înțeles ce e cu Augusto Boal și cu Teatrul Forum.

Teatrul Forum.

Da, e un subiect aparte. Au venit oameni de teatru cum ar fi Roberto Mazzini – Responsible of Education and Chairman of Giolli „Research Center about Theatre of the Oppressed”, regizorul și trainerul John Bergman din Statele Unite – Executive Manager Geese Theatre. Am fost la cursurile lor și atunci s-au întâmplat cu mine niște lucruri. După care am cunoscut copii cu probleme și familiile lor și iarăși în stomacul meu s-a întâmplat ceva și mi-am dat seama cum pot fi ajutați, de ce trebuie să fie ajutați... Unul din lucrurile pe care mi le amintesc este că la un moment dat – la începuturi – trebuia să vorbesc unui grup de vreo 15 fete foarte tinere violate (inclusiv de tați), să le vorbesc despre *Romeo și Julieta* și despre faptul că dragostea poate fi și altfel. Intenționez să montez ceva, o bucată din piesă. Aceste proiecte sunt finanțate din bani europeni din care sunt plătiți și trainerii, în cazul de față și eu. Dar dincolo de aspectul acesta financiar mi-am dat seama, din prima zi, că eu trebuie să plec de acolo. De ce? Pentru că abia intrasem pe ușă și doar din simplu fapt că eram bărbat ele m-au respins. Toate. Și atunci am renunțat la bani și m-am gândit foarte serios să aduc o fată pregătită pentru a lucra cu ele. Trebuie să fii foarte deștept și foarte sensibil la anumite reacții, la anumiți ochi. În fine, problemele sociale sunt

permanent în jurul nostru și par că se agravează. Mulți dintre spectatori spun: "M-am plictisit, vreau să merg la teatru să văd ceva frumos, sau să văd o comedie, să uit!" Și au dreptate. Eu nu pot să neg că dorința spectatorului este de a evada din cotidian, pentru că viața e plină de probleme și de foarte multe lucruri urâte, dure. Dar să nu vorbești despre ele mi se pare iarăși că nu e în regulă.. Trebuie să vorbești despre ele și dacă poți să schimbi ceva, trebuie s-o faci. Și atunci eu încerc să fac ceva în acest sens. Nu știu dacă reușesc, dar încerc să fac. Și orice colaborare de genul acesta mă face să mă simt bine. Și acum lucrez cu copiii. Eu învăț de la ei. Sunt puri, sinceri și cu o poftă nebună de joc și de joacă. Și studenții sunt o permanentă sursă de energie și inspirație. E interesant să lucrezi sau să joci alături de ei. Mie îmi place să încerc cam tot ce se poate încerca în materie de teatru și selecția o fac după. Sigur că nu mă arunc în orice prostie, dar merită încercat. Astfel te menții tânăr, găsești noi modalități. Pentru mine e important să nu devin academic, să nu devin manierist. Și ca să nu se lipească toate lozincile astea de tine, atunci trebuie să faci ceva în sensul ăsta. Adică să te arunci, să le dezlipești și cu asta basta!

Debut regizoral –

Ateneul Tătărași, în premieră pe țară, *În container*, de Constantin Cheianu. Regia: Radu Ghilaș, scenografia: Delia Andrieș, mișcarea scenică: Oana Sandu, distribuția: Alin Popovici, Sergiu Moraru, Toma Moraru, Andrei Onofrei, Andreea Stafie, Alexandru Arnăutu, muzică live: formația Legend

Radu, ne aflăm în anul în care tu te-ai înscris la doctorat.

Da. Ca de obicei am intrat ultimul și cu nota cea mai mică.

Totuși, hai să observăm, ai început foarte bine! Vorbim în următoarele minute despre debutul tău regizoral care nu este numai aplicație la tema tezei de doctorat, ci și un rod al propriei biografii, după câte se pare.

Da, tema tezei de doctorat este *Dramaturgia basarabeană de azi*, adică de după '90 încoace. Nu vreau s-o numesc *contemporană*. Contemporană poate fi și înainte de '90.

Iar titlul spectacolului, În container. Autorul a fost în sală – ca să vorbim în titluri celebre... Cum a reacționat autorul, Constantin Cheianu , la intervențiile tale pe text?

I-a plăcut foarte mult, s-a și lansat în niște invitații, ceea ce mă interesează foarte mult, să joc la Chișinău spectacolul acesta. Deocamdată la nivel teoretic. El e o persoană foarte interesantă din Republica Moldova. A montat el însuși textul într-un spectacol la Chișinău, a fost mult timp și președintele UNITEM-ului, este selecționer la mai multe festivaluri. Textul spectacolului *In container* apare într-o antologie de Andreea Dumitru și Oana Borș, numit *Dramaturgia basarabeană contemporană*, antologie ce își propune să surprindă fenomenul dramaturgic din republica Moldova. Piesa pe care am montat-o, vorbesc de *În container*, - se montează acum și la Odeon, dacă nu mă înșel, cu Marius Stănescu, Dorina Lazăr, Mihai Smarandache.

Atunci chiar ar fi interesant de văzut și de pus față în față cele două montări. Am avut ceva emoții pentru că știu că autorilor dramatici nu li se pare firesc să se opereze modificări în texte lor. Textul l-am citit, mi s-a părut interesant, bun, profund, și bineînțeles, nu puteam să nu contribui. Și atunci au apărut niște personaje noi, niște idei noi.

Îl anunțai pe autor, pe măsură ce făceai modificările?

Da, l-am anunțat, el mi-a dat mână liberă. În principiu a rămas textul lui, doar că varianta inițială s-a scurtat, iar motivele pentru care am făcut aceste modificări sunt cumva clare: eu am vrut să aduc textul aduc mai mult spre România și nu spre Basarabia.

Și ce personaj nou a intrat în scenariul tău?

Au apărut doctorii care au asistat nașterea mamei. Ei nu există în textul inițial. Se pomenește că mama a născut odată un băiat care într-un final moare. Dar mi s-a mult mai interesant să dezvolt și latura aceasta a relației dintre mamă și fiu, chiar și la distanță. Mamele de obicei, mă rog, sunt sigur că nu numai mama mea, ne telefonează să ne spună: "Vai te-am visat, vai, ți s-a întâmplat ceva"... și de multe ori se adevărește. E genul de relație care se desfășoară dincolo de timp și de spațiu. Am vrut să aduc treaba asta în scenă și atunci au apărut doctorii care asistau la nașterea mamei.

La final, când fiul încerca să respire în container printr-un furtun ca să supraviețuiască, părea o doua naștere, cu atât mai mult cu cât mama ținea capătul celălalt al răsuflătorii. Atunci am înțeles că femeia care năștea nu era soția nici unui emigrant pe care îl văzusem mai înainte, ci avea sensul unui refren pe care îl fredonau toți fiii, dincolo de timp.

Ai citit perfect ce am vrut. Asta era cumva o a treia temă, supra-tema temei, nu știu cum Dumnezeu să-i spun. Unii nu au citit-o.

Știi ce m-a surprins? În textul tău, așa cum l-am văzut, apar două personaje, al treilea, mama, nu știam unde duce, îl înregistram și urma să văd cum se va dezvolta. Eram sigură, asitând la dialogul primilor doi emigranți că unul dintre ei ar fi urmat să meargă în container. Apoi, apare un personaj surpriză, mut, timid, cuminte, parcă cel mai nepotrivit pentru situația aceasta și tocmai el devine subiectul.. este eroul principal. Tu ai gândit structura asta polițistă sau era în textul inițial?

Scriitoricește este o structură polițistă, a lui Cheianu, nu e neapărat ideea mea.

Eu cred, de fapt, că am și mers pe linia asta, tema principală, pe care nu am putut să o pierd, nu am putut să o pun eu, care m-a uns, este PIERDEREA DE IDENTITATE. Oamenii de multe ori ajung în străinătate și preferă să spună că nu sunt români. Și în momentul în care își asumă perfect refuzul acesta, chiar încetează să mai fie români. Și de multe ori încetează să mai fie oameni, în general. Adică se supun, își pierd identitatea, devin niște nimeni într-o gloată de alți nimeni.

Ai apăsător pe o pedală... nu am cum să nu te întrerup în momentul acesta: are legătură preocuparea asta a ta pentru identitate cu ceva din biografia ta? Vezi, ai ales un autor basarabean, te preocupă problema identității, care este identitatea ta? Cum pendulezi tu între Iași și Republica Moldova?

E o întrebare periculoasă pentru că se spune – și eu cred că e devărat – regizorii sau oamenii care vor să monteze sau vor să se exprime într-un fel sau altul își expun în general propriile frustrări și asta se vede mai ales când spectacolul le iese, pentru că vorbind despre ceva atât de intim cu ei, au simțit ceva în plus. În cazul meu, răspunsul la această întrebare... mă gândesc că e posibil să fie și ceva din ce spui tu...pentru că hai să-ți povestesc, în vara

s-au introdus vizele pentru Republica Moldova și eu nu am putut s-o văd pe mama, și să mă duc acasă, – la mine acasă e și acolo și aici – m-a dranjat foarte mult lucrul ăsta. Nici ea nu putea veni, nici eu nu puteam să plec. Tatăl meu e în vîrstă, Doamne ferește să se fi întîmplat ceva, eram deci destul de nervos că nu puteam pleca la Chișinău. Între timp, mi-a picat în mână cartea. Am citit și am zis uite, textul ăsta l-aș monta, știu cum să-l montez. În scurt timp mi s-a spus de la Ateneu: *Fă-l!* Îi știu foarte bine pe oamenii de acolo, mai bine decât un român născut în România aceasta. Chestia cu pierderea de identitate, eu cred că... ne vizează pe toți, nu neapărat pe mine. (*râde*) Normal, și pe mine, nu știu cum m-aș comporta în niște situații limită, sper să mă comport, dacă va fi cazul vreodată, decent, omenește.

Aha, deci tocmai am descoperit ca principiu inima spectacolului, pentru că uneori, ceea ce se întîmplat, e o chestiune de conjunctură și în același timp nu numai. Ai făcut spectacolul acesta și , în afară de faptul că reprezintă o dezvoltare a temei de doctorat, el își trage seva din biografia ta.

Mai vreau să spun ceva, ca un răspuns la întrebarea aceea ticăloasă. (*zâmbește*) Eu cred și chiar sunt sigur că un actor, un regizor, un scriitor, un pictor, la un moment dat – nu toți, doar unii dintre ei – vor să se exprime altfel. Vor să sape mai adânc. Poate nu neapărat în public, doar să sape în ei. Știu actori care fac măști, muzică bună, la un moment dat migrează spre o altă formă, un alt fel de a face artă, nu neapărat teatru, dar care servește teatrul. De exemplu, Ion Sapdaru face regie, Teodor Corban mai face și el din când în când regie, Iura Luncașu, un alt coleg de al meu regizează telenovele, și chiar e dintre cei mai mari regizori de telenovele din țară. Cezar Antal, care face muzică, Vitalie Bichir care face niște măști superbe... eu am migrat spre regie. S-ar putea după aceea să mă apuc să scriu, nu e nici o problemă. Ideea este să o faci cu pasiune și să ai ce spune. Doctorul Dorn din *Pescărușul* de Cehov spunea că „orice operă de artă trebuie să aibă o idee clară, bine definită... Dacă vei porni pe acest drum pitoresc fără să ai vreo țintă hotărîtă te vei rătăci.” Cred că la un moment dat, la o vîrstă sau la maturitate, chiar e recomandat pentru un artist să nu se teamă să se reverse și în altceva. Pentru că prin actorie, nu aș fi putut face atît de multe lucruri pe care le am în cap. Asta e clar. În artă există loc pentru toți și pentru toate.

COLOCVII TEATRALE

Trebuie să încerci. După aceea vei alege dacă poți sau nu. Deci, dacă ai de spus spune, pentru că altfel nu te aude nimeni, asta e clar.

În regia ta ai optat pentru un mod filmic de a proiecta acțiunea. Poți să dezvolti puțin? Ce anume te-a adus din text spre acest mod de a construi piesa? Ține de bogata ta experiență în film, după cum am auzit puțin din biografia ta?

E posibil. De fiecare dată o să-mi amintesc de un mare maestru al teatrului românesc, de David Esrig, cu care puțini din păcate au reușit să lucreze, pentru că era plecat în Germania. La un moment dat i s-a pus o întrabare simplă aparent: ce înseamnă să fi regizor? Esrig a răspuns cam așa: un regizor e ca un binoclu. Iei binoclul respectiv, îl pui la ochi și vezi în detaliu ce face actorul, cum trăiește, ridurile de pe față, actoria, da? După care întorci binoclul invers și vezi totul într-un ansamblu: decorul, coregrafia, luminile. Și un regizor bun trebuie să reușească să facă mutația foarte rapidă...

Între ansamblu și detalii..

Exact, trebuie să miște atât de repede binoclul și să vadă în mutații toată povestea asta. Eu văd în imagini. De multe ori și ca actor văd rolul meu în imagini. Sunt oameni care văd scris sau văd niște povești, nu știu, eu văd imagini și atunci imaginile astea se suprapun cumva și, dacă reușesc să le găsesc o logică, ceva cursiv, ele devin o poveste. Eu pun suflet și text în acele imagini. Așa s-a produs ceea ce tu ai numit filmic.

Bun, ne oprim pe distribuție: de ce ai ales să lucrezi cu studenți?

Pentru că în mare parte, minus unu, sunt foștii mei studenți. A fost un casting. Un proiect are foarte mult de pierdut când persoanele implicate sunt din medii diferite; apoi, nimeni nu era angajatul vreunui teatru, a fost mai simplu să îi adun din același loc. E important ca toți să gândească cumva la fel. Fiind educați în clasa respectivă într-un anume fel, care nu-mi era străin mie, pentru că lucrasem cu ei în anul I a fost un atu. Acum i-am prins în ultimul an. Știam deci cam cum gândește și joacă fiecare. Și m-au ajutat...

Și i-ai ajutat. Sunt convinsă că și pentru ei experiența aceasta a scenei acum, le prinde foarte bine.

Eu consider și sper ca și ei să creadă la fel, că e prima lor ieșire ca actori. Nu fac nici figurație, nu au nici roluri episodice. Au personaje pe care le dezvoltă cap-coadă și sunt expuși cu toate responsabilitățile unui actor. Mai au trei pași și chiar vor avea acea diplomă care să îi confirme. Se scrie despre ei ca despre niște actori, nu ca despre studenți. Sunt responsabilizați ca atare.

Cum ai ales muzicienii?

A fost greu să îi integrez. De exemplu, apropo de modificările pe care le-am făcut în text, acolo nu există nici un fel de muzică rock, din contra, există acolo o muzică despre care știu sigur că nu-mi place: manea. O cântă personajele din când în când, dar eu mi-am dorit în spectacol un anumit ritm, o anumită tensiune și să nu las spectatorul să se odihnească, iar pentru asta aveam nevoie de un anumit gen de muzică. Mi-am dat seama că rockul e cea mai potrivită muzică. Știam că unul dintre studenți are o formație la care e solist. Bineînțeles că el și-a dorit din suflet să și cânte, dar lucrul acesta nu s-a întâmplat și mult timp am fost nevoit să jonglez cu a nu-i spune clar că nu va cânta, pentru că știam că nu va cânta. Despre Alexandru Arnăutu e vorba. Și am găsit în muzica trupei Legend exact ceea ce îmi trebuia.

În afară de asta, ca actor, ți-e foarte cunoscut stilul acesta cu rock live din spectacolele lui Alexander Hausvater, regizor la care ai jucat destul de mult. Da, e drept, mi-a plăcut să văd ceva de genul acesta, eu nu jucam în acel spectacol. E vorba de Roberto Zucco.

Muzica într-un spectacol trebuie să susțină, să amplifice tensiunea. Aș fi putut pune niște boxe și să dau drumul la bandă, dar cu prezența trupei rock am vrut să subliniez ideea că și artiștii sunt nevoiți de multe ori să plece în containere ...

Da. Văzându-i, îmi evocau istoria unor formații rock emigrate în felul acesta. Mi s-a părut chiar evidentă trimiterea ta.

Cine a avut ochi a citit lucrul acesta ... e bine.

Eu am insistat la un moment dat pe această idee, dar nu am reușit mai mult, pentru că ei totuși nu sunt actori.

Dar prin faptul că și ei plecau, în spectacolul tău emigrația devenea un fenomen în masă. Chiar dacă instrumentiștii nu au vorbit. Iar prin mama

care își asista copilul în momentul sufocării lui în container ai găsit singurul personaj care aducea aminte de identitate nu numai pentru unul, ci pentru toți ceilalți, pentru că văzându-l pe unul cum se chinuie și moare însoțit într-un plan subtil de mama sa, înțelegeai că pentru toți ceilalți viața funcționa la fel. Prin personaje ca acestea, prin trimiteri imagistice în prelungirea textului ai ridicat povestea de la nivelul unei lamentații la cel de discurs despre durere, și încă unul realizat în cheia parabolei.

Apoi, mi s-a părut absolut feicită ideea de a pune rock. Când ai zis acum de manea, m-am speriat. Dacă ai fi lăsat muzica în registrul acesta, spectacolul nu s-ar fi ridicat la nivelul unei idei, ci ar fi fost o copie a ceva. Or, prinzându-te de acest gen de muzică și chiar plasând-o în registrul de imagine-idee, ai dus, ai purtat textul pe nivelul de parabolă, de spectacol, nu de reality show.

Mie mi se pare că ai înțeles orice intenție pe care am avut-o, chiar și minusculă, dar care creează ansamblul într-un final. Apropo de muzicieni am fost întrebat la un moment dat de ce trebuiau neapărat să fie și muzicieni prezenți, de ce muzică *live*, și chiar mă gândeam că nu am reușit să fac să se înțeleagă ideea aceasta, că și arta pleacă, și... dacă vrei, și medicina pleacă, și tehnica ...

Final

Între timp, tatăl lui Radu Ghilaș a ieșit la pensie ca profesor de geografie – unul foarte apreciat și iubit de elevi; Radu Ghilaș a terminat doctoratul pe tema “Portret de grup - Dramaturgi români din Basarabia ultimelor două decenii”. A mai regizat spectacole cu subiecte sociale și pare consecvent în intenție. Toma Moraru, unul dintre actorii care au debutat cu spectacolul *În container*, s-a sinucis; a fost adus din Germania, țară în care tânărul actor, în ciuda rolului de emigrant eșuat pe care l-a jucat la Ateneul Tătărași, a căutat o viață mai bună. Adevărul gol- gol este că se droga încă din vremea studenției și că încerca să se lase. Regizorul a mai trăit un scenariu similar cu unul dintre tinerii membri ai formației Legend, care s-a sinucis după premiera oficială.

Mă uit cu atenție la Radu Ghilaș și văd mai departe un om foarte apropiat de tineri și de realități crude.

COLOCVII TEATRALE

Pseudo kino-teatralis. Interviu la Fix cu Andrei Cozlac. La Teatru Fix

Carmen ANTOCHI*

Rezumat: Explozia mijloacelor tehnice și a tehnologiei, nu au dus la dispariția teatrului așa cum se așteptau mulți ci, teatrul, făcând dovada sincretismului său, a știut să asimileze toate aceste noutăți și să le adapteze, dând un nou sens scenografiei. Toate acestea nu au făcut decât să îmbunătățească reprezentația scenică și să ușureze munca celor care stau în spatele unei reprezentații, artiștii înșiși căutând nu doar să se adapteze ultimelor tendințe, ci și să sondeze „proprietățile” teatralului în spațiul virtualității. Astfel a aparut soluția multimedia, în fiecare spectacol partea video având alt sens, alt scop: animație, decor, lumină.

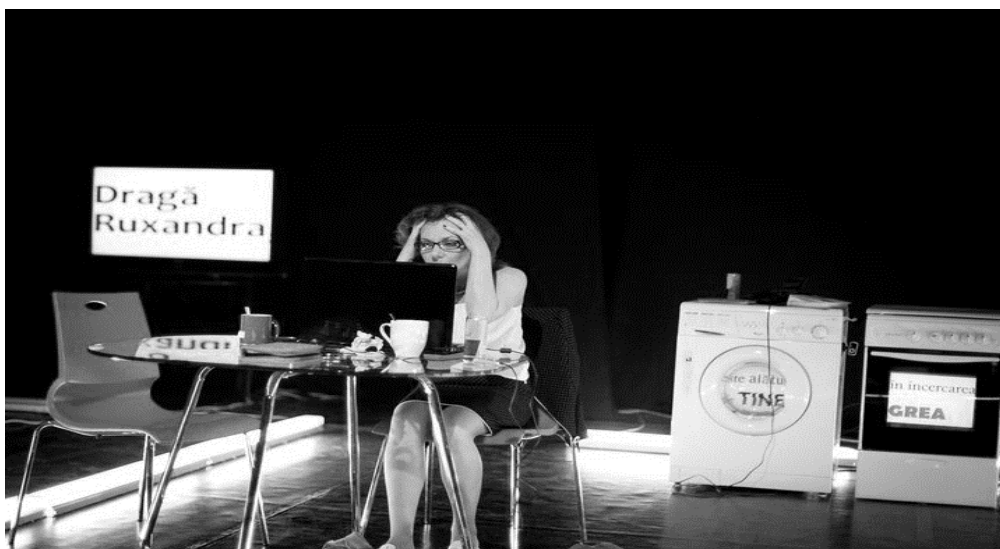
Cuvinte cheie: teatru, new media, instalații, videoproiecții, videomapping.

Carmen Antochi: Adunând materiale pentru licență, nu puteam să nu remarc că, la majoritatea proiectelor care folosesc new-media (cel puțin la cele din Iași), tu ești autorul video-designului. Astfel încât mi-am propus să avem o întâlnire, să vorbim puțin pe această temă. Care a fost prima ta colaborare cu teatrul?

Andrei Cozlac: În 2010, cu Ioana Păun la *TV for dummies*.

C.A.: Aha, cel cu telecomenzile... Foarte interesant spectacolul... Cum ați ajuns să lucrați împreună?

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



A.C.: Avusesem expoziția *Secvențe* la „Cupola”, în care am avut instalații video. Ea voia să facă o piesă experimentală, pe zona de social, dar încă nu era încă foarte hotărâtă în privința scenariului și, văzând expoziția, i-a plăcut ce a văzut și m-a contactat să pornim un proiect, fiind singurul exponat ce conținea new-media (era singura instalație interactivă). Am făcut un brainstorming și am dezvoltat ceva mult mai complex decât ceea ce voia să folosească, un scenariu în care era vorba doar de mass media, despre manipularea prin mass-media, despre oamenii dependenți de mass media, și atunci am umplut tot spațiul cu televizoare. Nu știu dacă ai văzut...

C.A.: Nu, nu l-am văzut, am citit despre el...

A.C.: Erau efectiv peste tot: în chiuvetă, în aragaz, în mașina de spălat, în frigider... Și apoi, când lumea a văzut ce se poate face, au început să apară și alte colaborări.

C.A.: Pai nu știu dacă înainte de tine era cineva cu adevărat preocupat în a face așa ceva, chiar nu știu...

A.C.: Cred că s-au întâmplat, dar nu la nivelul acela deoarece cunoștințele din zona video sunt undeva ca într-o enclavă pentru cei de la teatru. Ei nu aveau cunoștințe pentru a face videomapping și lucruri de genul acesta, iar

COLOCVII TEATRALE

noi stăteam izolați în lumea noastră. Însă aveam prieteni la teatru și mergem destul de des, dar de la ideea de a fi „un simplu video”, de a folosi un simplu monitor, am realizat că putem mult mai mult, putem face instalații video și să vedem ce se întâmplă cu ele, și atunci am început să construim concepte, metafore, totul a început să ia amploare.

C.A.: În general cum colaborezi cu regizorii? Vin ei cu ideile, vii tu cu ideile și apoi le puneți cap la cap?

A.C.: Sunt mai multe forme de colaborare, depinde de regizor... Sunt regizori care nu au nevoie de artiști video, au nevoie doar de un om la video care să le facă chestii, atâta tot...



C.A.: Adică eu vreau asta, și asta îmi faci...

A.C.: Da, cam așa... Și la capitolul ăsta cred că orice teatru are un om care se ocupă de video și care poate să facă asta. În schimb, când mă abordează

COLOCVII TEATRALE

regizorii, îmi prezintă un concept al spectacolului, direcția în care se va merge. Are în general un draft de idee, îmi dă textul, avem o discuție și încep să trec și eu textul prin filtrul meu, încep să vin și eu cu propuneri și le discutăm, ne consultăm - cum aş face, cum aş transpune, care ar fi perspectiva ce ar fi mai bine percepută de public, se iau în calcul multe toate elementele.

C.A.: Cu alte cuvinte, artistul video vine cu propuneri...

A.C.: Da, pentru că nu-i ușor să integrezi video, de orice natură - că e monitor, că e proiecție - până la urmă trebuie să fie un tot unitar. Și depinde ce rol îi dai - poate să ambienteze, poate să devină actor. În spectacolul 1984 la care am lucrat cu Adrian Buliga de exemplu, actorii erau dependenți de acțiuni ale proiecției care dădea startul sau controla scena. Trebuia un personaj care să nu fie în scenă, dar care, în același timp, să interacționeze cu ei - acel Big Brother - cu care nu putea să ia contact decât prin proiecții.

C.A.: Și în *Lumi posibile* ai ceva de genul acesta ...

A.C.: Da, însă acolo „poezia” din spectacolul video e dependentă de acele monitoare, de acea construcție. Totul centrează pe personajul principal, totul se încheie ca într-un borcan și totul e într-o singură cămăruță, de unde vezi de fapt realitatea. Ieri am venit cu el de la Sibiu...

C.A.: Cum a fost recepționat acolo?

A.C.: Foarte bine. E un spectacol greu, îți trebuie răbdare să-l vezi. Pentru spectatorii explozivi și dinamici, nu merge. El este construit să fie foarte lent, să stai să înțelegi. Tinde să devină plictisitor pentru un public care vrea ceva energic, efervescent, dar e foarte spectaculos. Scenariul e foarte bun, totul trebuie să fie foarte delicat, suspendat, totul se întâmplă în capul omului.

C.A.: De ce nu se poate întâmpla la Iași ce se întâmplă la Sibiu?

COLOCVII TEATRALE

A.C.: Ba se poate întâmpla și la Iași, numai că acolo sunt mai bine organizați, totul e „brici”. Un lucru pe care m-a frapat: educația publicului, oamenii simpli de pe stradă care sunt avizi consumatori de artă.

C.A.: Poate că acum, din cauza festivalului, sunt veniți de peste tot...

A.C.: Nu, am fost și când nu era festivalul și era exact la fel!

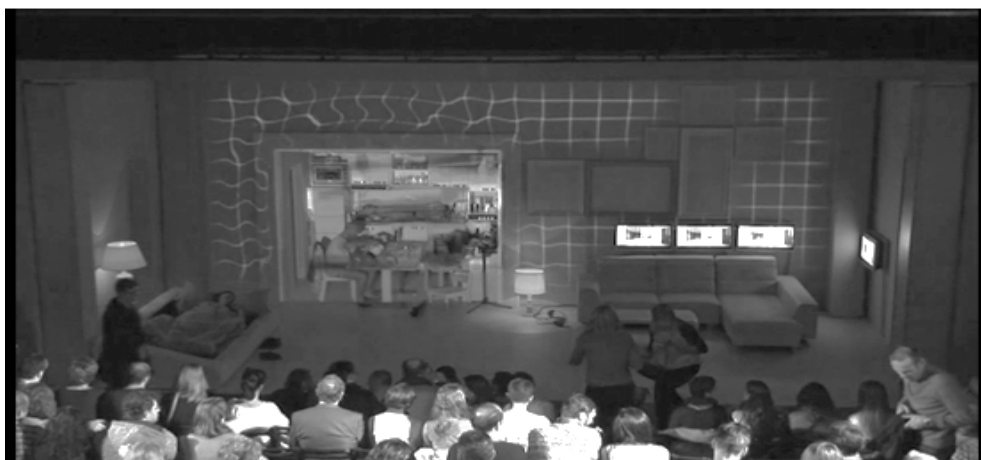
C.A.: Educația?

A.C.: Da, sunt obișnuiți să consume artă în orice formă.

C.A.: Ok. Să revenim la regizori. Mai este și alt tip de regizor?

A.C.: Deci, cum spuneam, sunt regizori care știu foarte clar ce vor pe video și alții care *au viziune* pe video. Și când spun asta, înțeleg aportul pe care video ar putea să-l aibă într-o anumită scenă sau în contextul întregului spectacol, și de aceea apelează la un artist video, ca să articuleze împreună mesajul care trebuie să ajungă la public

C.A.: Cu scenografii cum colaborezi?



COLOCVII TEATRALE

A.C.: La spectacolele mai complexe depinde foarte mult de relația pe care o ai cu scenograful. De exemplu, am făcut la Sibiu *Tatoo* cu Radu Afrim și Dragoș Buhagiar. A trebuit să țin constant legătura cu Dragoș, ca el să-mi dea în permanență feed-back deoarece a fost un spațiu construit doar pentru proiecții video, ca suport pentru videomapping, personajul principal fiind un artist video contemporan care făcea instalații.

C.A.: Scenografia era pe mai multe planuri?

A.C.: Da, avea o bucătărie care mergea în interior și o cameră mare. Spectacolul *Tatoo* de la Sibiu mi-a plăcut tare mult. Afrim mi-a dat mână liberă la ceea ce aveam de făcut. Mi-a dat textul, l-am citit, am stat la câteva repetiții, am văzut care-i atmosfera și am început să construiesc în jurul la ce facea el. Îi propuneam intervențiile video, ce ar merge și ce vreau să fac - bun, fă! Am făcut, a văzut, a rămas.

C.A.: La *Femeia mării* și-a dat indicații?

A.C. Ți-am spus, oamenii au o viziune într-o anumită direcție, nu văd neapărat ceva concret. Vor să folosească anumite instrumente pentru a comunica ceva, să sugereze.

C.A.: De ce elemente depinde reușita unor proiecții de motion-graphic sau de videomapping?

A.C.: Eu niciodată nu am susținut că un spectacol care se folosește de video în general ar trebui să fie plin de video. Poate să aibă doar 30 de secunde, sau 10 secunde. Dacă atât este nevoie, atât folosești. Depinde cât de mult vrei să construiești în jurul lui. La foarte multe spectacole, de fapt la 99% din ele, ce ajunge pe scenă este de fapt jumătate din ce se lucrează, uneori chiar mai puțin, pentru că, în general creația presupune o parte de experiment la urma urmei, niște reflexii. Ai în cap o imagine, o lucrezi, o pui și îți dai seama că nu mai funcționează pentru că povestea merge spre altă direcție. Și o scoți, chiar dacă ai lucrat două zile la ea.

C.A.: Evident, trebuie să se integreze...

COLOCVII TEATRALE

A.C.: Păi da, asta e chestia, spuneam la un moment dat că proiecția trebuie să funcționeze asumat într-un spectacol, în sensul că trebuie să o plasezi la un nivel la care ea devine o rotiță din întregul mecanism - trebuie să te raportezi la tot: la jocul actorului, la sunet, la scenografie, la orice detaliu. Un lucru e clar, dacă privești proiecția video într-un spectacol doar ca proiecție video, poți să-și iei adio de la ea. Ea trebuie să intre în fuziune cu tot.

C.A.: Ești de acord că o proiecție nejustificată poate să strice un spectacol?

A.C.: Garantat! Am vazut o mulțime de spectacole în care se strică anumite momente, pur și simplu nu ai ce căuta acolo. Inclusiv mie, într-un anumit context mi s-a întâmplat și am realizat că fac asta!,

C.A.: Sunt scenaristi care precizează, specifică în scenariu inserții video?

A.C.: Da, sunt scenarii care au specificat foarte clar cum e cel al lui Davide Carnevali - *Variațiuni pe modelul lui Kraepelin* - avem un ecran pe care se vede omul care se uită în album și așa mai departe.

C.A.: Există o poetică a proiecțiilor?

A.C.: Bineînțeles, de exemplu în *Lumi Posibile*, pe acele displayuri nu numai că vezi realitatea ci este și singurul punct prin care se infiltrează poezia, abstractul, mentalul. Restul e minimal, nu e nimic tangibil. Totul e suspendat.

C.A.: Cum crezi că o să evolueze inserția de new-media în spectacole?

A.C.: Cred că din ce în ce mai mult. Ceea ce vedem acum nu e maximum la ceea ce se poate face, încă nu s-a dat totul. Nu aș putea spune concret spre ce o să evolueze dar e clar că ele au să funcționeze împreună foarte mult timp de acum încolo și o să se amestece atât de tare - o să se influențeze atât de tare mediile între ele, încât o să genereze alt corp, mă uit la *Cirque du Soleil*...

C.A.: George Banu spunea că este un „Mefisto” al teatrului....

A.C.: Da, dacă te uiți puțin la ce se face în afară, se experimentează mult, dar să nu uităm că la noi tehnologia e sărăcăcioasă. În teatre, deși se folosește din ce în ce mai mult, aparatura nu este foarte performantă. La *Femeia mării* a trebuit să punem două proiectoare unul peste altul și să sacrificăm negrul pur care devenea gri ca să se vadă ceva, pentru că nu aveau forță proiectoarele.

C.A.: Și e mai provocator să lucrezi cu low-tech?

A.C.: Sunt provocatoare amândouă, în sensul că la low-tech trebuie să scoți maximul din acele resurse iar la high-tech trebuie să scoți maximul din tine, nu ai scuze că nu ai cu ce, acolo te simți chiar obligat să inovezi!

C.A.: Ai încercat și proiecții interactive?

A.C.: Da, am avut la *Identity check*, am avut proiectul cu *Acesta nu este un joc* care era un fel de teatru-labirint. A fost în Iași, București și Cluj acum vre-o trei ani. Se întâmpla undeva în oraș, era un fel de „user entertainment” – un teatru pentru un singur spectator. De fapt tu deveneai personajul în această poveste și experimentai tot procesul. Aveai o cască cu ochelari video și explorați orașul având tot felul de QR coduri ascunse în imagini care suprapuneau realități diferite peste realitatea ta, cea pe care o vedeai în oraș, într-o ordine narativă, evident, realitatea augmentată fiind punctul forte al acestei instalații. Pornind de la sloganul „Acesta este un joc, primii 30 intră în mașină”, participanții la acest proiect se înscriau on-line. Cei selecționați primeau la un moment dat un telefon prin care erau fixate ora și locul întâlnirii. Erau preluați de o colegă de echipă (Ioana Lefter), i se dădea kitul cu care va opera și anume o



casă construită pentru navigarea într-un mediu virtual.

C.A.: Casca era construită de voi?

A.C.: Da. Casca se folosește de un smartphone cu cameră video și posibilitatea de redare a semnalului într-o sursă externă, în cazul de față o pereche de ochelari video. Camera telefonului preia realitatea imediată a utilizatorului și o redă în timp real prin intermediul ochelarilor, acesta nemaiaivând contact vizual direct cu spațiul din jur. Sunetul



este și el redat printr-o pereche de căști audio wireless. Telefonul are instalată o aplicație special construită de o serie de programatori, special pentru acest proiect.

C.A.: Ați avut echipă mare...

A.C.: Da, am fost câțiva... Dar să revenim. I se cerea buletinul pe care-l lua cu mânuși chirurgicale, apoi telefonul, îi punea să semneze un contract pe care nici nu apucau să-l citească bine, faceau un mic chestionar înainte: ce greutate ai, ce muzică asculți, ce stil de dans prefer, ce stil de dans ți-ar plăcea să înveți și cam cât valorezi. Se spunea o sumă, apoi era întrebat dacă el crede că valorează mai mult de atât. I se monta echipamentul și i se spunea că vom face un test pentru început. Apărea o imagine cu un liliac - care dealtfel era un marker pentru sistemul auditiv în sensul că îl bruia, astfel încât, după aceea auzeau cu ecou amplificat din cauza sunetului stereo, redat cu patru ecouri și, nemaștiind de unde vine sunetul, nu mai puteau să se ghideze după el. Imaginea fiind bidimensională făcea dificilă orientarea în spațiu tridimensional datorită lipsei de perspectivă, aveau deci și dificultăți în deplasare. Le spuneam că îi controlăm din nou să nu aibă telefon asupra lor să nu interfereze cu sistemele noastre, însă noi le plasam astfel în buzunar un alt buletin, cu figural lor însă cu alte date de identitate. Toate simțurile fiind resetate le povesteam că o să le vină puțin mai greu la început dar o să se obișnuiască și, din una în alte se trezeau urcați într-o mașină al cărei șofer îi spune: „Bună, ce faci? De ce ți-a luat atât?” Și merg prin oraș cu mașina. În

mașină – un alt marker: la radio sunt posturi rusești, imagini din *Rusia are talent* – bruiate peste ce vede el live. Șoferul îi apare vizual într-un efect de glowing. În spune că a luat bilete pentru Thailanda, îi arată biletele, se uită la ele și imediat îi apar flashuri cu imagini din Thailanda. În mai spune că au nevoie de bani pentru Thailanda, cam 700 de euro. Oprește mașina în fața unei scări de bloc și-i spune: „Bine baby, hai, du-te sus și am încredere în tine că vei putea să te descurci!”, trăgându-i și o palmă peste fund ce avea rolul să-l panicheze și mai tare. În scară îl preia aceeași persoană de la început spunându-i doar că trebuie să se miște foarte repede și cerându-i buletinul. „- Păi nu am buletinul.” „-Cum nu-l ai?” „- Păi l-am lăsat la cineva.” „- Cum măi, tu lași buletinul așa, la oricine? Buletinul tău l-ai uitat în aurobuzul cu care ai venit aici. Deci, unde ți-e buletinul?” „- L-am uitat în autobuzul cu care am venit aici.” „- Hai, mai caută odată!”. Și căuta și dădea peste buletinul fals și avea un șoc – stai puțin că pe mine nu mă cheamă așa! – îi resetai tot.

C.A.: Ca în filmul *The Game*!



A.C.: Da, Da! Totul se petrecea foarte repede și nu avea timp de reacție. Era băgat rapid în lift și i se spunea că la etajul 2 este o ușă deschisă. În lift aveam un alt marker - când se închid ușile aude o voce care-i șoptește: „Întoarce-te încet spre dreapta!”. În dreapta e doar o oglindă clasică de lift. În acea oglindă se vede tot ce e în lift însă, locul personajului din lift este luat de o femeie care se uită în oglindă ca și cum tu ai fi acea femeie care se uită în oglindă.

C.A.: Foarte interesantă ideea! Și total derutantă: în buletin nu-s eu, oglindă nu-s eu...

A.C.: Da, și ajunge în fața ușii deschise și chiar înainte de a intra pe ușă apare un ecran albastru ce pâlpâie peste vizor: „- Vrei să continui? Dacă da - intră, dacă nu – întoarce-te și pleacă!”

C.A.: Nu cred ca a spus vreunul nu!



A.C.: Da, toți au continuat. În momentul în care intrau pe ușă, un alt marker-image pe un perete făcea totul negru preț de 5 secunde, timp în care cineva închidea ușa și o încuia pe dinafară. Peste tot prin apartament erau puși markeri ascunși. Mergeau prin casă și auzeau câini care lătrau, sirene de poliție. În baie, dacă se uitau în oglindă, fața lor era cenzurată de pixeli, iar lângă cadă era o imagine care, atunci când era privită, pe ecran apărea un text: „Așează-te în genunchi în fața căzii, apropie-te și depărtează-te de imagine ca să faci bani”. Ok, se așeza și se contoriza, 1 euro, 1 euro jumate, 2 euro... Apoi mergeau în bucătărie ori în sufragerie, vedeau o altă imagine – o mână, de exemplu – și apărea scris: „Pune mâna aici și o să faci bani”. Puneau mâna acolo și apărea scris pe mână „Proprietatea lui Kovali” și începea să crească suma în euro din nou. Apoi, în dormitor: „Întinde-te în pat, uită-te în sus și gândește-te la ceva frumos”. Și se întindeau pe pat, se uitau în sus și apărea un bărbat din perspectiva în care el era deasupra lor.

COLOCVII TEATRALE

C.A.: Și iar creștea euro...

A.C.: Da, dar nu rezistau foarte mult! Cel mai mult a făcut unul 200 de euro, dar a stat ceva ca să facă acești bani! Și tot felul de task-uri de-astea...

C.A.: Dar a fost ceva de muncă...

A.C.: Da, a fost foarte mult de muncă... Așa, și după un sfert de oră venea altcineva să te ia spunându-le: „Hai că trebuie să între altă fată!”. În felul ăsta ei înțelegeau de fapt cine sunt. Îi băgau din nou în mașină și șoferul îi întreba: „- Ia zi, cât ai făcut?” „- 200!” „- Și tu vrei să mergem în Thailanda cu banii ăștia, frate?” – și dă jos parasolarul în care este o oglindă pe care noi am pus un marker și în loc de oglindă ei văd doi ochi de fată care clipesc, acela fiind un marker cu dublă funcție: odată îți arată ochii de fată, a doua e că îți activează o chestie pe care ți-o arată 20 de secunde mai târziu și anume că vezi cum începe să-ți curgă sânge din cap.

C.A.: Superciudat!

A.C.: Da, și cam acolo se termină. De fapt este povestea unei moldovence venită în România, preluată de niște băieți care, sub pretextul că participă la un proiect au forțat-o să se prostitueze, un proces de pierdere a identității.

C.A.: Foarte interesant proiectul! Chiar regret că l-am pierdut!

A.C.: Da, deci cum îți spuneam, nu neapărat numai proiecții video ci poate fi și acest gen de show.

C.A.: Și cine a scris scenariul?

A.C.: Eu cu Ioana Păun. Foarte complex scenariul.

C.A.: Te-ai simțit apropiat de teatru din totdeauna sau a fost doar întâmplarea?

COLOCVII TEATRALE

A.C.: A, nu, am avut colaborări din timpul liceului. Am terminat Liceul de Artă la Botoșani, însă la Liceul „M. Eminescu” exista o trupă de teatru multipremiată, coordonată de Lenuș Teodora Moraru, cu care am colaborat. Făceam sunet, body-painting - pe atunci nu prea aveai resurse, nu erau nici laptop-uri, sau erau prea scumpe pentru bugetul nostru, ne descurcam cu ce aveam. Iar la teatru mergeam tot timpul.

C.A.: Spune-mi un argument pentru care evenimentele ar trebui să fie completate de visuals sau video mapping.

A.C.: Nu-i obligatoriu...

C.A.: Știu că nu e, doar argumentăm...

A.C.: Ok. O să fiu puțin „avocat”. În primul rând trebuie să analizăm istoria și cum au evoluat instrumentele de lucru în toate mediile artistice, nu numai în teatru sau în artele vizuale. Artă în sine este în strânsă legătură cu știința, dezvoltându-se împreună.

C.A.: Aștept să apară hologramele pe scena!

A.C.: Au fost deja! Le-am și folosit în *Călăul și călăuza*.

C.A.: Să revenim...

A.C.: Păi hai să vedem: care sunt mijloacele de comunicare din ziua de azi? Telefoane mobile, tablete, laptop, ecran. Totul se învârtă în jurul ecranului - care poate să fie un display tv, proiecție - în sensul în care aceasta își depășește condiția de *square*, iese din *frame* prin videomapping - astea fiind mijloacele de comunicare, asta așteaptă și spectatorul să primească.

C.A.: Am ajuns aproape la depenență...

A.C.: Da, fac parte din cultura de zi cu zi toate device-urile astea și, te aștepti să le vezi din ce în ce mai des pentru că îți pot genera lucruri foarte expresive mult mai...

C.A.: Rapid...

A.C.: Aș prefera sa spun imersiv - în ziua de azi, când poți să produci iluzii atât de puternice, vezi cum se transformă totul în jurul tău, vezi forța pe care o are și o vrei și în spectacolul tău - ăsta ar fi unul din argumente.

C.A.: Și opusul - de ce nu?

A.C.: De ce nu? Pentru că e facil! Eu când pornesc la drum într-un proiect de acest gen întreb: de ce vrei să faci asta? De ce vrei să aduci video în proiectul tău? Pentru că mulți aleg să folosească asta doar pentru că e cool, pentru că pot justifica ușor o scenografie pe care ar putea să o proiecteze decât să cheltuie pe elementele de decor, ceea ce nu e corect - dacă-ți folosești proiecția video doar ca să-ți justifici costurile, nu mai are nici un scop în sine...

C.A.: Nu neapărat pentru a justifica costurile, dar este „Teatrul minimalist”, „Teatrul sărac” al lui Grotowsky...

A.C.: Da, bineînțeles, dar ideea era că nu te mai preocupă sensul, ideea de bază de la care pornești, poate să ambienteze spațiul dar trebuie să aibă un rost... ăsta e argumentul contra. Când mergi la teatru ești pregătit să decodifici ceva, totul e o convenție, începi să traduci niște sensuri, nu poți să „arunci” ceva la întâmplare.

C.A.: Ai colaborări și în țară?

A.C.: Bineînțeles! Am fost la Galați, Sibiu, București, Arad, o să plec la Bacău...

C.A.: Din toate proiectele pe care le-ai avut, care ți-e cel mai apropiat, cel mai drag?

A.C.: Pai toate! Te gândești ca la copilul tău, îl faci, îl crești...

C.A.: Dar cel mai greu, mai solicitant?

A.C.: Unul nu neapărat greu dar complicat ca și set-up a fost *Identity check*, pentru că e modular, toată scenografia se modifică, dacă suntem într-un spațiu nou, modificându-se poziția proiectorului, se modifică absolut tot de la zero. Dar îmi era foarte drag deoarece decorul era foarte muncit. Când am fost la FNTI l-am adaptat. La început dura o zi, apoi am reușit să fac o matriță de construcție care să-mi optimizeze workflow-ul în două ore - echivalent cu montatul spectacolului.

C.A.: Cât de greu e să ții pasul cu tehnologia?

A.C.: Nu-i foarte greu, în sensul că mă înțeleg foarte bine cu ea, când apare ceva nou, înțeleg cum funcționează și nu-i o problemă. Cred că și asta e unul din motivele pentru care pot să activez în zona asta.

C.A.: Și întrebarea standard, corporatistă: unde te vezi peste 5 ani?

A.C.: Pai tot în Iași, făcând ce fac acum, dar la un nivel mult mai avansat, mai am de construit mult.

C.A.: Rămâi la catedră?

A.C.: Da, e un mediu în care nu te plafonezi, poți să „împarți” ceea ce faci, tot know-how-ul ăsta pe care-l acumulezi, poți să-l dai mai departe. Partea frumoasă e că formezi oamenii cu care poți să lucrezi și-i fain când îi vezi pe ăștia mici cum se ridică...

C.A.: Colaborezi cu ei la proiecte?

A.C.: Da, în ultimii ani am luat câte doi studenți în proiecte de-ale mele, în ideea că, pe lângă venituri suplimentare câștigă și experiență. Cresc foarte rapid când au o experiență reală. De fapt așa am crescut și eu, nu din teorie ci din lucru efectiv.

COLOCVII TEATRALE

PAGINI DIN STAGIUNE

COLOCVII TEATRALE

InterDramText – sau cum să faci posibilă întâlnirea dintre oameni

Ioana PETCU*

Rezumat: Proiectul InterDramtext a reprezentat un parteneriat între Facultatea de Teatru din Iași și Catedra de Germanistică (Universitatea „Al.I. Cuza”). În sprijinul acestor două instituții a venit Forumul Cultural Austriac care a acordat susținere financiară, făcând astfel posibilă îndeplinirea principalului scop: punerea în scenă a traducerii unui text dramatic de limbă germană. În acest cadru din 2014 până în prezent au fost prezentate două spectacole: *Șefe* de Werner Schwab și *Insultă la public* de Peter Handke. Iar parcursul nu se oprește aici.

Cuvinte cheie: text dramatic; traducere; regie; interdisciplinaritate.

Pornit inițial ca un proiect didactic, *laboratorul de analiză a textelor de limbă germană și noi viziuni regizorale* – după cum îl descriu inițiatorii – a atins și alte obiective decât cele pe care și le propusese la început. Dacă la bază, intenția a fost ca studenții filologi să lucreze împreună cu cei de la facultatea de teatru, lucrurile au evoluat destul de repede, InterDramText reușind să trimită pe piață artistică producții cu valoare. În mod evident, ambele părți (traducătorii și echipa oamenilor de teatru) au experimentat importanța dialogului și a muncii într-un ritm alert, dar realizată împreună. Lucrul nu s-a rezumat doar la acest punct, căci, vrând-nevrând, a devenit un eveniment.

Mai mult decât atât, studenții au avut diferite ocazii să vorbească despre felul în care au receptat experiența InterDramText. Iar feed-back-ul a putut fi exprimat în modalități diferite. În 2014, după premiera spectacolului *Șefe* s-a organizat o masă rotundă la lectoratul Catedrei de Germanistică, o masă rotundă la care au participat nu doar cei care s-au implicat direct, fie ca traducători, fie ca regizor, actori, scenograf, ci au fost prezenți și colegi mai tineri de la secții diferite (cum ar fi de la Teatrologie – Jurnalism teatral sau de la Literatură comparată). În 2015, studenții care au realizat traducerea

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



pentru *Insultă la public* au avut oportunitatea de a lua cuvântul în cadrul Congresului anual al Germaniştilor de la Braşov, unde au împărtăşit audienţei gândurile, dar şi căile de cercetare pe care le-au trăit şi accesat în „experimentul Handke”.

Primul moment, entuziast şi emoţionant, a fost realizarea traducerii şi apoi a spectacolului după controversatul text al lui Werner Schwab, *Şefe*. Echipa a fost numeroasă. Studenţii traductologi (Andreea Flavia Cîrlan, Andreea

Ghedeon, Elena Munteanu, Teodora Constantin, Ema Petrijor, Anca Elisabeta Turcu) au fost coordonaţi de asist.univ.dr. Alexandra Chiriac şi lect. univ. dr. Mariana Bărbulescu. Spectacolul a fost găzduit într-un spaţiu independent, la Teatru Fix. Pentru Bogdan Pălie, aventura a fost o reală provocare. Fiind primul spectacol pe afişul căruia semna regia în „deplinătatea simţului artistic”, aflându-se şi în faţa unui text defel uşor pentru lectură, ştacheta a fost ridicată pentru cel care abia termina primii trei ani de regie, chiar dacă în spate mai existau episoade şi încercări în acest sens. În plus, a lucrat cu o distribuţie profesionistă: cu actriţele de la Naţionalul ieşean, Catinca Tudose şi Petronela Grigorescu, şi cu actriţa Stanca Jabenitan (deopotrivă manager al Teatrului Fix). Spectacolul a avut şi un concept scenografic semnat de Liliana Basarab, iar Bogdan Guţu s-a alăturat din plăcere celorlalţi, în calitate de asistent de regie. Cu toate că textul lui Schwab mai fusese tradus (în varianta publicată a lui Dan Stoica), textul în limba română a suferit multe transformări, transformări care s-au



făcut în procesul „la masă”, când regizorul și traducătorii au desfășurat adevărate ședințe de lucru împreună. Fiecare având exercițiul și instrumentarul său, textul

pregătit pentru scenă deja a reprezentat un câștig enorm. „Lecțiile” ținute împreună și dezbaterile care au avut loc au constituit, de fapt, și un proces de înțelegere mai profund al nevoilor celuilalt. Traducerea rezultată (cu părțile ei dialectale, cu rezolvări inedite a expresiilor localizate într-o singură realitate austriacă) s-a dovedit a fi una vie.

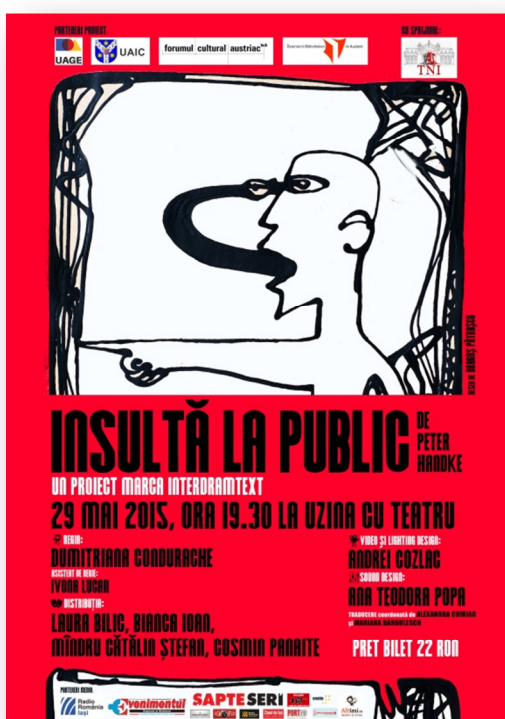
Bogdan Pălie a reușit în mizanscena sa să surprindă sensibilă legătură dintre o violență a cuvântului și latența faptelor, a depistat proporțiile potrivite pentru a crea spectatorului, pe dedesubtul acțiunii și printre replicile rostite, impresii puternice. Werner Schwab construiește un text în care limbajul este principalul purtător de acțiune: trei femei vorbesc, ajung să fabuleze, să se înece în propriile cuvinte și gânduri funambulești. Iar tumultul

imaginilor, ce proliferază prin frazele din ce în ce mai neclar spuse, explodează într-o crimă – singura acțiune dincolo de care nu se mai poate merge. Având capacitatea de a doza ritmul ce



crește treptat, transformându-se într-un vertij care ajunge să înghită orice

clipă când s-ar putea raționa, actrițele se întrec în dinamică, în formule subtile de a contura comicul. O întreagă rețea de relații se formează sub ochii spectatorului: Catinca Tudose păstrează mereu un aer de subversiune, își duce cu grijă personajul în patologic, Petronela Grigorescu e desprinsă dintr-o pagină de teatru al absurdului, iar Stanca Jabenitan schimbă cu ușurință turațiile textului și pune accente grotești. Și toate acestea funcționează foarte bine împreună. Dumnezeu malefic, coborât în noaptea dintre oameni, dumnezeul de dimensiuni coșmărești al lui Schwab iradiază ciudat în fiecare moment al spectacolului. Dintr-un colț întunecat, de pe crucifixul ostentativ de pe masă, din petele de sânge împrășcate pe perete.



Trecând printr-o fază intermediară (un spectacol lectură cu textul lui Friedrich Dürrenmatt, *Conversație nocturnă cu un om plin de dispreț*, tradus în premieră¹), Dumitriana Condurache s-a oprit asupra „istoricului” text hankean —

Publikumsbeschimpfung. Spunem „istoric” întrucât de la lansarea piesei în 1968 până astăzi el a stârnit reacții, în mod continuu, mereu diferite. Formula postdramaticului a fost pentru regizorul Dumitriana Condurache o oportunitate de

a se concentra asupra rostirii și a face din aceasta o acțiune propriu-zisă. Traducerea nu a fost defel ușoară², studenții de la facultatea de Litere având nevoie de aproape două luni pentru

¹Spectacolul lectură a avut loc în cadrul Festivalului Internațional de Teatru pentru Publicul Tânăr, la Teatrul Luceafărul, în 2014. Traducerea a fost coordonată de Dragoș Carasevici, iar din distribuție au făcut parte: Toma Hogea și George Cocoș.

²Piesa lui Handke mai fusese pusă în scenă de Vlad Mugur la Teatrul Tineretului din Piatra Neamț, traducerea – rămasă în teatru, nepublicată – aparținându-i lui Victor Scoradeț.

a trece integral
textul în limba
română.

Supervizarea

(realizată de
Mariana

Bărbulescu și
Alexandra Chiriac)

a mai durat încă
două săptămâni.

Rezultatul, însă, a
fost pe măsură



pentru că în acest moment *Insultă la public* este în totalitate la îndemâna cititorilor și a oamenilor de teatru. Asemănător unui teatru radiofonic, spectacolul găzduit de Teatrul Național din Iași, la Unzina cu Teatru, a avut ecouri – cum ne și așteptam – diferite.

Publicul a ascultat, în majoritatea cazurilor, obedient pe cei patru actori implicați - pe Laura Bilic, Bianca Ioan, Cosmin Panaite și Cătălin Mîndru. Muzicalitatea textului, meandrele sale, sensibilitățile, dar și revolta care plutește în aer, până la izbucnirea din final, au fost exploatate echilibrat de viziunea scenică. Discursul handkean a fost păstrat intact cu umorul, ironia usturătoare și poezia lui. Deopotrivă, textul a fost ajutat și de sound design (semnat de Teodora Ana Popa), spațiul sonor prinzând viață nu doar prin simpla lui existență, prin simpla lui dinamică, dar și prin multiplele sale modalități de utilizare: microfoane, ecouri, efectul de cutremur, sintetizare, record-uri și, bineînțeles, muzică. Până la urmă, spectatorul – de fapt actorul principal, cum i se și spune direct – are parte de o predică pe tonalități și accente felurite, o predică însă în forță, în care se însumează teorii despre timp, despre viață și moarte, despre existență. Totul pentru a înțelege că trebuie să iasă din carapace, să fie cinstit, să-și recunoască aberațiile, absurditățile. Pentru ca mai apoi, decizia – dacă mai rămâne sau nu în sistem, în model, în patern – să-i aparțină. Regizorul s-a ascuns în spatele textului, dar s-a ascuns în sens pozitiv. Fiind că principala grijă a Dumitrianei Condurache a fost de a nu-l distorsiona în vreun fel pe incontestantul scriitor austriac a căruia scriitură labilă ar fi putut foarte ușor să alunece printre

degete. Și astfel s-ar fi născut patetismul sau afectare, elemente pe care Handke le anihilează din start.



InterdramText are și o importantă dimensiune interculturală. Spațiul ieșean a cunoscut texte și autori dintre cei mai noi prin reprezentațiile ce s-au desfășurat în acest cadru. Apoi, esențială s-a dovedit a fi întâlnirea, dintre zone diferite – teatrul de stat și cel independent, dintre generații aflate la distanță, dintre oameni cu profesii ce aparent se află doar în proximitate. Studenți și profesori, actori și regizori, oameni de litere și oameni de teatru au stat unii lângă alții și au învățat unii de la ceilalți. Pentru că, așa cum spune Eugenio Barba **teatrul este ca o mare**. „Omul de teatru

este un pește care înoată printre alge și corali alături de mulți alți pești, unii colorați, alții cenușii, atent la cei mai puternici, indiferent la cei mai mici, care se simte în largul său în apă; acolo saltă, urmează curentul sau îl înfruntă, uneori iese la suprafață”³.

Fotografiile din acest material sunt realizate de Ioana Petcu

³ Eugenia Barba, *Singăritate, meșteșug, revoltă*, ediție îngrijită de Alina Mazilu, traducere de Doina Condrea Derer, București, Editura Nemira, 2010, p. 241.

RECENZII

COLOCVII TEATRALE

Critica de teatru, în căutarea direcției

Alexandra-Ioana CANTEMIR*

Rezumat: *Critica de teatru: încotro?*, cea mai recentă carte semnată de Miruna Runcan și publicată de Presa Universitară Clujeană, este o colecție de eseuri prin care autoarea, pornind de la miza declarată prin întrebarea incitantă din titlu, atacă o paletă amplă de probleme ale mecanismelor de producere și receptare a spectacolului de teatru contemporan.

Cuvinte cheie: Miruna Runcan, critică de teatru



Critica de teatru: încotro?, cea mai recentă carte semnată de Miruna Runcan și publicată de Presa Universitară Clujeană, este o colecție de eseuri prin care autoarea, pornind de la miza declarată prin întrebarea incitantă din titlu, atacă o paletă amplă de probleme ale mecanismelor de producere și receptare a spectacolului de teatru contemporan. Fugind de ceea ce numește „dihotomia primitivă” bine/rău, criticul de teatru diagnostichează hibeale sistemului, propunând în permanență soluții pentru redresarea și relegitimarea actului

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

critic și a modurilor în care amatorii de teatru (fie ei creatori sau spectatori, teatrologi sau plătitori de bilete fără diplomă în domeniu) se raportează la acesta.

Împărțit în două secțiuni, volumul Mirunei Runcan urmărește multiple fațete ale relației complexe dintre critică, teatru și public. Partea I, *Despre rosturile criticii, azi și aici*, reunește nouă texte ce structurează o analiză a condiției fenomenului critic românesc (în context actual, dar realizând și un scurt istoric al împământenirii câtorva dintre preconcepțiile despre jurnalismul cultural și critica de teatru, sau al câtorva mijloace prin care „breasla” își subminează singură credibilitatea). Textele din partea a II-a, *Neliniști și diagnoze critice*, pun accentul pe necesitatea adecvării discursului critic la realitatea teatrului contemporan, el însuși aflat într-un proces de căutare de direcții și de răspunsuri la provocările interculturalității, intervenției sociale etc.

Demontând clișee ca „Cine e criticul de teatru? Un domn sau o doamnă care scrie într-o publicație despre ce-a văzut și cum a crezut (el sau ea) că e un spectacol”, răspunzând atacurilor artiștilor lezați – „chestionarul” unui actor cu renume, postat pe un site de socializare – ori reperând cauzele perpetuării unor modele desuete de cronică de teatru (a se vedea eseu *Călinescu apocrif*), Miruna Runcan propune un ghid de practică a exercițiului critic. Acesta este realizat pas cu pas, revenind asupra unor idei, confruntându-le cu adevărurile incomode ale domeniului teatrului (fie el „la ei” sau „la noi”, de „margine” ori „centru”), cu un alt ghid („codul etic al criticului”), propus de către autoare într-un alt volum, acum aproape douăzeci de ani...

Tonul scriiturii accentuează impresia generală a abordării temei. Jonglând cu tentele de ironie și analiză fină, stilul colocvial și argumentația intelectuală, Miruna Runcan folosește toate formele pe care le are la dispoziție pentru a dărâma iluzia „turnului de fildeș” în care, după cum ne atrage atenția, ne retragem cu toții (practicieni și teoreticieni deopotrivă). Iar „înainte de a ne plictisi de jelit soarta criticii de artă – și a celei teatrale în particular – ar fi mult mai sănătos să ne stabilim cu limpezime regulile de joc în raport cu beneficiarii scrisului nostru, apoi strategiile multiple de muncă și, în fine, să dăm drumul la imaginație și creativitate. Cu cât mai repede, cu atât mai bine.”

„Valențe ale personajului feminin în teatru ionescian și beckettian” – Un ghid într-un labirint de idei

Anca Doina CIOBOTARU*

Rezumat: Despre Eugen Ionescu, Samuel Beckett și teatrul absurdului s-au scris mii de pagini; bibliotecile de pe toate meridianele lumii stau mărturie. Orice nouă încercare e asemeni unui balans pe muchie de cuțit; și totuși, Tamara Constantinescu își asumă acest risc și profită de șansa de a avea o dublă pregătire (teatrală și jurnalistică) provocându-ne la o nouă incursiune în lumea personajelor feminine (și nu numai) din teatrul absurdului.

Autoarea se retrage într-un plan secund, pentru a ne oferi șansa apropierei de punțile criptice ale relației dintre *teatrul absurdului* și viața noastră (ne)teatrală, cea de toate zilele, marcate de „... amăgiri, disperare sau fâșii de amintiri împovărate de regretul neîmplinirii, al iluziei pierdute, al eșecului amar”. O lume suspendată între oniric și realitate, în interiorul căreia dramatismul primește reverberațiile falsei, iar incoerența rang de logică. Timpul dilatat în amintiri, spațiile comprimate în neclintire, fragilitatea ascunsă în gesturi limită – toate sunt analizate și primesc sensuri ce pot apropia lectorul de miezul scenic al personajelor/cuplurilor supuse studiului.

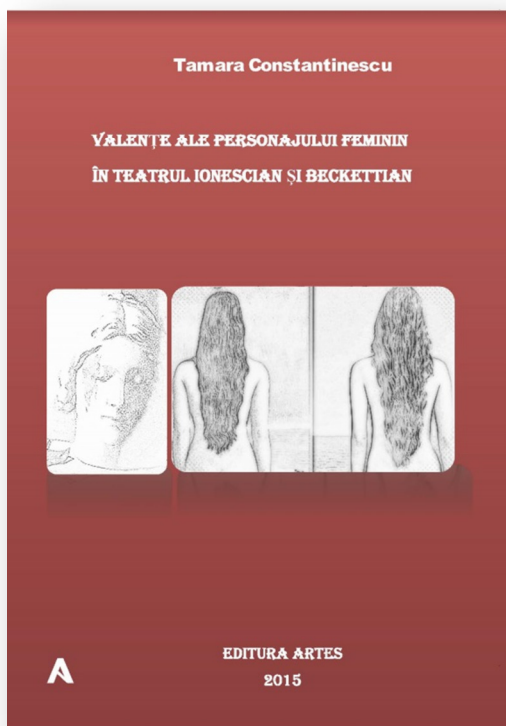
Cuvinte cheie: teatru absurdului, Eugen Ionescu, Samuel Beckett, analiză

Despre Eugen Ionescu, Samuel Beckett și teatrul absurdului s-au scris mii de pagini; bibliotecile de pe toate meridianele lumii stau mărturie. Orice nouă încercare e asemeni unui balans pe muchie de cuțit; și totuși, Tamara Constantinescu își asumă acest risc și profită de șansa de a avea o dublă pregătire (teatrală și jurnalistică) provocându-ne la o nouă incursiune în lumea personajelor feminine (și nu numai) din teatrul absurdului.

Călătoria se face pe un traseu clar, delimitat de semnele și structurile teatrale, analizate cu rigoare și luciditate. Accesul către înțelegerea personajelor feminine ne este facilitat de puțința/capacitate autoarei de a decodifica lumea teatrului din interior; demersul teoretic este dublat de unul

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

practic, scenic. Ea are abilitatea de a trece – pas cu pas, capitol cu capitol – dincolo de „lumina înșelătoare a unui alt început” ce ne-ar putea plasa „...între depersonalizare și deriziune”; trece cu bine de confruntarea cu „himerele și capcanele modernității”, decriptând „simbolurile în gest și obiect scenic”, „simbolistica onomastică” și „semnificația culorilor”. Se abandonează privirii și neliniștii creatorului de personaje, asumându-și „setea și foamea ... de superlativul existenței”.



Lectura se transformă într-o „călătorie în lumea ... fantasmelor interioare”. Devenim copărtași la zbuciumul ideatic al actorului care ne dezvăluie *cinci dimeniuni feminine*, beneficiem de confesiune: „Personajele sunt scoase din contextul acțiunii pentru care le-a conceput Ionesco și așezate într-un alt context, care le valorizează diferit. Cu toate că rostesc aceleași replici, ele capătă identități diferite. Sunt alte fapte, chiar dacă au aceleași nume, chiar dacă pronunță aceleași fraze. Am reliefat astfel o

permanență a teatrului absurdului, ce semnalează faptul că, indiferent de context, antieroienele continuă să își păstreze principiile, angoasele, neputințele, obsesiile ca și personajele pe care le-am parafrazat, demonstrând că acestea sunt generice, în fond, pentru ființa umană.”

Toate acestea ne demonstrează că a reușit să înțeleagă sensurile ascunse în „prăbușirea limbajului”, didascalii și ritmurile interioare ale nondiscursului absurdist. În fapt, acest volum devine o hartă care ne poate ghida într-o ipotetică călătorie în labirintul destinelor personajelor și cuplurilor ce și-au pierdut identitatea, emoțiile, pasiunile, existența.

Lectorilor li se oferă chei de înțelegere a modului în care absențele capătă materialitatea obiectelor, personajele, diluate în neantul banalului cotidian, se reformulează în iluzii, grotesc, automatisme. Cuvânt și necuvânt, viață și moarte, provocări și blocaje, spaimă și abandon, zvâcnute pasionale și trădări – toate ne sunt prezentate sub forma unor măști psihologice ce transferă personajelor în spațiul metaforelor scenice.

Autoarea se retrage într-un plan secund, pentru a ne oferi șansa apropierei de punțile criptice ale relației dintre *teatrul absurdului* și viața noastră (ne)teatrală, cea de toate zilele, marcate de „... amăgiri, disperare sau fâșii de amintiri împovărate de regretul neîmplinirii, al iluziei pierdute, al eșecului amar”. O lume suspendată între oniric și realitate, în interiorul căreia dramatismul primește reverberațiile farsei, iar incoerența rang de logică. Timpul dilatat în amintiri, spațiile comprimate în neclintire, fragilitatea ascunsă în gesturi limită – toate sunt analizate și primesc sensuri ce pot apropia lectorul de miezul scenic al personajelor/cuplurilor supuse studiului.

Utilizarea jurnalelor, mărturiilor și biografiilor autorilor, corelarea acestora cu evenimente sau contexte socio-culturale, conferă lucrării dimensiuni specifice antropologiei teatrale, adeseori eludate de literatura de specialitate. Metaforele se transformă în oglinzi multiplicare ale unor destine în care realul și fantasticul și-au contorsionat limitele în neliniștea scriiturii dramatice; astfel, ne este îngăduit să fim cu un pas mai aproape de o posibilă înțelegere a sensurilor *fără de sens-ului*, dar și de vibrațiile sensibile ale unui cotidian pe care îl parcurgem uitând să îl trăim, ca într-o maladie a inteligenței emoționale.

Sursele de documentare, rigurile cercetării și ermetismul limbajului de specialitate se topesc într-o scriitură logică, cursivă și vie, precisă și poetică, în egală măsură. Astfel, ni se oferă o nouă cale de acces către universul, încă încifrat, al galeriei personajelor feminine cu simbolice rădăcini biblice și replici în literatura și spectacologia viitorului.

COLOCVII TEATRALE

THEATRICAL COLLOQUIA

**REFLECTIONS ON A
CONTEMPORARY HISTORY-155
YEARS OF MODERN ART EDUCATION
IN IAȘI**

COLOCVII TEATRALE

STUDIES

COLOCVII TEATRALE

Kantor: “fantômes ressuscités” et “temps retrouvé”

Georges BANU*

Abstract: This year is Tadeusz Kantor’s 100th anniversary, whose works have marked the European stage. From Warsaw to Paris, from Florence to Sibiu, he was unanimously saluted. George Banu, along with famous Polish theoretician Leszek Kolankiewicz, has organized at Sorbonne the colloquium “Kantor at the Crossroads of Art and History”, opened by Jack Lang. Many international personalities have analysed Kantor’s work and its present echoes.

The text published here unabridged was the introduction to the colloquium in Paris.

Key words: Tadeusz Kantor, Théâtre Nô, Marcel Proust.



Photo by Heinz O. Jurisch

« La culture éclaire la culture » - ceci non pas dans le sens de l’analyse et de l’éclaircissement permis par l’usage des méthodes et appareillage critiques, ni dans celui d’une quête des précurseurs ou des influences supposées. Non, « la culture éclaire la culture » dans le sens où

* Professeur Émérite à L’Université Sorbonne Nouvelle, Paris.

une œuvre parvient à mettre en place un dispositif qui affirme une vision et une organisation du monde que l'on peut retrouver dans une autre œuvre dont l'approche se dégage par l'examen des échos et des rappels venus d'ailleurs. Et ceci non pas tant en raison d'un projet délibéré, volontaire comme chez les écrivains qui ont souhaité produire l'équivalent moderne des tragédies antiques, mais d'une sorte de parenté souterraine qu'un lecteur peut dégager et mettre en lumière. Il s'agit, certes, de l'intertextualité mais elle n'est pas le fruit d'un programme, plutôt celui d'une pulsion secrète qui en raison de la visée de l'œuvre retrouve d'autres œuvres qui s'attaquent à une même donnée existentielle.

Kantor et le nô

Kantor, dans un texte ancien, je me suis proposé de le lire – le vieux Kantor, celui du « théâtre de la mort » - à partir de la structure du nô. Il aurait retrouvé, malgré ses vœux d'avant – garde constamment formulés – la structure archaïque du théâtre sacré japonais. Il ne s'agit ni d'une greffe, ni d'un emprunte, mais d'une équivalence où « La culture éclaire la culture » - me disais – je ! En le voyant pénétrer sur le plateau il m'a semblé qu'il confirmait les dires célèbres de Paul Claudel qui disait que le propre du nô vient du fait que "c'est quelqu'un qui arrive", tandis que dans le théâtre occidental "c'est quelque chose qui arrive". Distinction entre un messager et un événement!

Dans *la Classe morte* ou *Wielopole, Wielopole* nous assistons à la même distribution des rôles : d'un côté le waki qui convoque les fantômes et de l'autre le shite qui les incarne. Les spectacles kantoriens nous confrontent à ce rendez – vous avec les êtres défunts qui répondent à l'appel d'un être qui les a connus et fréquentés. Mais Kantor n'est pas Yeats qui – avec talent – reprend le nô, il le bouscule et réinvente : chez Kantor, coup de génie! , la

structure change au point que le waki qui appelle les esprits et le shite qui les anime s'associent dans une seule personne, l'homme du coin et l'homme qui maîtrise, l'homme qui invoque "laïquement" le monde du passé et l'homme qui assiste à sa résurrection. On peut donc reconnaître les données communes, mais sur fond de différence, d'écart, de recomposition. Cela ne m'a pas empêché de défendre le rapprochement du nô dont Jan Kott m'a réjoui en confirmant la pertinence.

Le nô se présente comme un art sacré et noble, il appartient aux valeurs "hautes" de la culture japonaise et le public lui reconnaît aujourd'hui encore ce statut. Dans le nô, sous les haillons du présent, le *shite* étale ce qu'il a gardé de sa splendeur de jadis quand il était jeune prince ou guerrier terrible. Le retour du passé engendre de la beauté. Chez Kantor, en revanche, l'univers ressuscité tient plutôt du carnaval, de la foire, de la ronde agitée des spectres dévergondés. Mais ainsi il me semble qu'il parvient à associer ce qui en Japon est dissocié: le sacré liturgique du nô et la bassesse dérisoire du *kyôgen*, qui, d'ailleurs n'est que l'inversion carnavalesque du sacré de la relation entre le shite et le waki. Et ainsi Kantor, pour le paraphraser, propose, donc ce que l'on pourrait désigner comme étant "le nô du rang le plus bas". Le nô européen, le nô polonais. Hybridation moderne d'une forme ancienne. D'une forme orientale par un artiste occidental.

Dans ce premier essai le défi consistait donc à dégager des termes apparentés en insistant ainsi sur l'unité de l'art aussi bien que de l'être par – delà tout ce que l'histoire a creusé comme séparation. Il y a une constante : l'homme face aux fantômes ! Ainsi se noue le dialogue entre un artiste solitaire et une tradition séculaire. Ils se retrouvent car le même but les relie, une définition commune du théâtre comme "le lieu d'un passage secret, le gué entre le monde de l'au - delà et celui des vivants". Monique Borie a consacré un livre consacré aux fantôme du théâtre, des grecs et Shakespeare

jusqu'à Maeterlinck et Kantor. La rencontre avec le fantôme fait vaciller le théâtre et alors il "doute". Kantor a réinventant ce nô personnel s'inscrit dans cette lignée et assume ce défi extrême. Je procédais alors au rapprochement de deux formes spectaculaires appartenant à des cultures et des époques éloignées.

Kantor et Proust

Cette fois – ci je me propose d'esquisser le rapprochement entre une œuvre littéraire et des spectacles où, il me semble, nous retrouvons des préoccupations et des réponses à une question commune : le Temps. C'est lui qui relie Proust et Kantor. J'avance quelques réponses, mais elles appellent une analyse plus approfondie, un voyage plus complexe de l'un à l'autre.

Tous les textes sur Proust s'attardent sur la question première de la relation entre biographie et fiction pour signaler que *la Recherche* se nourrit, certes, de l'expérience biographique sans s'y réduire. Cela conduit à la distinction entre le « je » biographique et le narrateur auquel Proust a accès seulement dans un second temps, après ses débuts. Le *je* et le narrateur s'enlacent, dialoguent mais sans jamais tout à fait s'imposer ni l'un ni l'autre : ils cohabitent. La nouveauté provient de là. Le narrateur, Proust l'a dit et nous devons l'admettre, est une conquête. Il succède aux hésitations de *Jean Santeuil* ou *Les plaisirs et les jours*. Il s'impose après avoir fait le constat périlleux de ses incertitudes. Kantor suivra un chemin similaire car, à ses débuts, il reste présent, mais sur les marges, en accompagnateur du spectacle et non pas en maître. La grande mutation s'opère avec la *Classe morte* où il se constitue en protagoniste qui éveille le passé et organise ses apparitions. Il acquiert le statut du narrateur proustien tout à la fois habité par la volonté de réactiver les réminiscences d'une vie et d'assurer la responsabilité de

l'écriture en tant qu'opération artistique. Kantor bénéficie du même statut double : il s'érige narrateur de sa *Classe morte* et des autres spectacles qui ont succédé. Il est, pareil au narrateur proustien, fragile en tant que sujet qui actualise sa biographie et intransigeant pour ce qui est de la réalisation de l'oeuvre.

Les deux, Proust et Kantor, associent temps personnel et temps historique tout en fournissant ainsi des repères personnels aussi bien que des renseignements de l'époque remémorée. Ils échappent et à la subjectivité d'un passé strictement individuel et à la neutralité d'un panorama contextuel, ils les entrelacent grâce au « narrateur » qui se constitue en messager de tous les deux. Cela produit une même impureté sans qu'elle engendre la suspicion que procurent les interventions brutales et inconsidérées de *l'autofiction* actuelle si présente dans les lettres françaises. Ni Proust ni Kantor ne s'inscrivent dans cette mouvance qui, il est vrai, leur est postérieure. Auraient – ils été ses précurseurs ?

Cette excursion dans le passé propre évite l'austérité du document historique, tout en étant chargé d'un indiscutable coefficient de vérité. Nul doute n'intervient et nous nous sommes rassurés : c'est d'un vécu réellement connu, biographiquement et historiquement parlant, que nous retrouvons les données. Le Combray proustien et le Wielopole kantorien, bien qu'intégrés dans une oeuvre, restent attachés à un champ concret du réel, non pas simplement revisité, mais exalté par l'art le plus accompli. Le narrateur ne trompe pas, il accorde une aura mythique aux lieux et aux personnes évoqués. Il procède à l'hybridation du vrai par les exigences de l'art en tant que pratique d'énonciation et non pas tant qu'unique exercice de fiction. Proust sans son style perd son aura, Kantor de même. Chez les deux, la forme inventée pour capter la mémoire affective reste leur victoire suprême et s'impose comme un sceau identitaire reconnaissable.

Comment se motive –t –on le but suprême de *la Recherche* et de *la Classe morte* ? Pourquoi raconte-t-on avec un art exquis le scénario autobiographique ? Pourquoi se livre – t –on à ce travail sur la réminiscence et la remémoration ? Pourquoi cette expédition rétrospective ? Autant des questions pour une seule réponse : afin de revivre une seconde fois ce que l'on a vécu une première fois, mais désormais sans être porté par les surprises du hasard ou les coutumes d'un lieu, bien au contraire. Il y a du plaisir procuré par ce *re – vivre*, placé sous le contrôle du narrateur du livre ou du plateau. Il fournit la caution de l'authenticité et en même temps se livre à cet exercice avec une autorité incontestée. La deuxième fois, la vie revécue se trouve donc sous l'emprise du sujet qui l'a connue et, maintenant, au nom de son amour pour elle, il procède à sa répétition. Et ainsi, comme dans un film, on la ré - embobine et on la re - projette une seconde fois : bonheur second pour le narrateur, bonheur premier pour le lecteur ou le spectateur.

Proust l'a dit et expérimenté, Kantor l'a confirmé : la mémoire ressuscite par segments et sections qui la découpent, morcellent, scandent. Elle se réactive comme interrompue et souvent sous l'aspect des images statiques. Partant, l'artiste s'emploie à restituer cet effet de division et pour y parvenir s'inspire de la peinture, mais encore plus de la photographie. Elle se charge de saisir la vie et de la placer dans l'éternité de la mort : Kantor l'avait saisi avant même la *Chambre claire* de Barthes. La mémoire se présente comme une suite de clichés...mais clichés inscrits dans une dynamique, dans le flot d'un courant qui emporte les détails pour instaurer un mouvement général. Proust ne dérogera pas de cette relation dialectique entre l'arrêt sur l'image et la fluidité de la mémoire. Chez lui l'expansion de la syntaxe, les associations d'idées produisent cet effet de mouvance

générale qui sera recherché aussi bien qu'obtenu par Kantor grâce à la musique. Elle relie ce que la mémoire dissocie.

Chez Proust comme chez Kantor la narrateur détient le statut de protagoniste, il est le foyer autour duquel s'organise cette galaxie de personnages ressuscités de sa mémoire. Il les engendre une seconde fois tout en se constituant en responsable de leurs apparition et disparitions. *La Recherche* aussi bien que *la Classe morte* sont de œuvres chorales mais articulées autour du narrateur et de ses pouvoirs.

Chez Proust le narrateur vieillit en même temps que les personnages et l'enfant qu'il fut finit en l'écrivain adulte qu'il réussit à devenir. Un mouvement commun du temps les réunit et les transforme sur fond de permanent souvenir de l'âge initial. Kantor, module le dispositif afin de rendre visible la multitude des durées. Il fait cohabiter les personnages aujourd'hui vieillies avec la réminiscence de l'enfant que chacun fut : l'être vivant et le mannequin réunis oeuvrent à cette alliance entre l'état ancien et l'état actuel de chaque personnage. Seul le narrateur n'est pas « redoublé » et il se présente comme le contemporain actuel des « vieillards » du plateau. Leurs âges sont similaires, mais son image d'enfant s'absente...son « double » devait apparaître seulement dans son dernier spectacle resté inachevé.

Le mannequin, pour paraphraser une célèbre réplique de Shakespeare, devait être et finit par être « le piège pour attraper la conscience du...temps ». Entre les êtres vivants il y a une contemporanéité, mais, c'est uniquement grâce au mannequin que l'invisible de l'enfance se matérialise et de présente comme « visible ». Une visibilité due à l'art de même que chez Proust la langue seule se charge de restituer le temps qui a fui mais que l'œuvre permet à retrouver. Parce que l'on peut le saisir l'art des deux s'apparente : non pas pour des raisons de contenu, mais exclusivement de

réussite esthétique. Nous retrouvons simultanément les deux instances du discours : le « je me souviens » et le maître qui surplombe l'œuvre. Le premier est garant du vécu raconté , le second de l'ensemble reconstitué. Seulement chez Proust et Kantor ils parviennent à se confondre et réussissent à nous livrer l'expérience littéraire ou scénique du « temps retrouvé ».

Une différence s'imisce car le narrateur/Kantor se distingue par son mutisme et le statut de spectateur de sa mémoire qui s'agite sous l'impact de sa mémoire au travail. Le narrateur proustien est, au contraire, loquace, confiant dans le pouvoir des mots et la force de résurgence dont la langue se charge. Ils exercent leur vocation dans deux domaines dont Kantor et Proust exacerbent la spécificité : l'image et la parole.

Si la musique, chez l'un comme chez l'autre, intervient tel un liant des séquences mnémoniques, elle varie, s'agite, se ralentit, se retire sous la pression du narrateur. Proust comme Kantor s'érigent en responsables des tempi, en chefs d'orchestre qui donnent les entrées ou contrôlent le déroulement sonore. Ce que chez Proust est perceptible, mais reste moins visible, chez Kantor s'expose et se constitue en posture privilégiée. Il est le maître de musique, il décide sa puissance et garantit sa fluidité car elle sert de principal allié à l'être de mémoire qu'il est. La musique c'est le fleuve qui coule et charrie les fragments de vie ressuscités. Mais Kantor, comme le grand penseur roumain Cioran, éprouve la séduction des musiques considérées subalternes, musiques sentimentales, nostalgiques. Ainsi, les fantômes s'enlacent sur des motifs qui suscitent l'émotion car Kantor refuse de les constituer en apparitions lugubres, bien au contraire. Ils sont ludiques et grotesques, constamment accompagnées pas les sonorités d'une musique de jadis qui, elle aussi, comme chez Proust, prend une dimension mémorielle.

Le narrateur kantorien a été souvent assimilé à un être de pouvoir car il appelle, ordonne, évacue mais surtout il se présente sur le plateau dès le début tel un fondateur du récit sans plus jamais le quitter. Il exerce son pouvoir sans discontinuité et le monde ressuscité de même que « le temps retrouvé » semble être soumis à son autorité sans répit. C'est lui qui, à la fin, quitte en dernier le plateau : ce narrateur ne lâche pas prise. Le narrateur proustien affirme une autorité douce, il apparaît, disparaît, fait ressurgir les personnages, leur accorde une autonomie partielle, les accompagne sans les soumettre à son vouloir totalitaire. Kantor module sa relation avec ce monde revisité car, les différentes captations l'attestent, tantôt il ordonne sans indulgence la danse des fantômes, tantôt il les approche, les encourage, les accompagne. Si la musique reste toujours sous son emprise, les êtres lui suscitent des états d'âme divers et, forcément, des agissements différents.

Nous savons à quel point chez Proust le temps se cristallise autour des objets dont ils conservent la mémoire – mémoire qui peut s'épanouir par surprise, inattendue et non sollicitée. Les objets sont les dépositaires de la mémoire involontaire et l'exemple le plus célèbre reste « la madeleine ». « Les choses ont autant de vie que les hommes » écrit Proust. Chez Kantor se constitue une sorte d'alliance entre les êtres et les objets, mais les objets servent cette fois – ci d'emblème identitaire des êtres : ils se présentent et se définissent ainsi.. Le narrateur se rappelle ces images ambivalentes qu'il traite, pour reprendre un vieux terme, en « sceaux de mémoire ». Sceaux doubles dont les deux termes sont indissociables, ils ressurgissent toujours ainsi. Si chez Proust l'objet peut conserver du temps qui se libère de manière impromptue, chez Kantor l'homme et l'objet font un et ils sont réactivés ensemble par la mémoire. Mémoire qui perd son caractère involontaire, mais pas pour autant son caractère disparate. Kantor pour attester l'importance du « temps retrouvé » procède à l'invention des

objets inédits et également à la mise en place d'un dispositif qui relie tout en préservant la liberté de ces apparitions mémorielles. Chez Proust comme chez Kantor le narrateur sert de liant aux foyers distincts qui se constituent et qui, en son absence, seraient entièrement réduits à un amas désintégré. Qu'ils soient des fragments ou des bribes éparses, ces foyers sont inscrits dans la construction secrète, souterraine du narrateur qui les érige en preuves dont il assure le contrôle du temps retrouvé.

Il va de soi que le rapprochement avancé ici s'appuie sur les éléments de structure narrative de même que du statut de ce protagoniste qu'est le narrateur. Par ailleurs tout diffère « la baraque de foire » de Kantor où s'agitent les personnages d'une histoire familiale vécu sur les marges de l'Europe et « les cathédrales » proustiennes qui mobilisent les premiers rôles de la mondanité parisienne. Tout les distingue, mais leur mode d'appartenance à la mémoire du narrateur les apparente sans réserve.

Chez Proust ce sont les pouvoirs de la langue qui se plie et se déplie, épouse la mouvement des associations d'idées, se perd avec délice dans le labyrinthe des métaphores : elle est l'outil essentiel pour procéder à cette descente dans le territoire immense du « temps perdu » et du « temps retrouvé ». Tout est mental, et pour cette raison le recours aux images sera toujours déceptif. Les héros du temps proustien peuvent être imaginés, mais point vus. Pour Kantor, l'opération est inverse. Ils s'imposent grâce aux images qu'ils fournissent, aux contours de leurs silhouettes, à la matérialité concrète de leurs présences. Leur langue est pauvre, rudimentaire et Kantor se délecte à la réduire et à lui retirer tout pouvoir évocateur. Langue scatologique de l'enfance, langue primitive et c'est pourquoi ce n'est pas elle qui s'avère être à même de « sauver » le temps. Elle en fournit la dimension ludique et nullement celle nostalgique. Tout à l'opposé de Proust.

Dans l'ouvrage *Proust et le roman* de Yves Tadié nous pouvons lire : « le théâtre se revit dans l'instant, toujours dans la représentation et n'intègre le passé que sous la forme de récits romanesques » (p.292) – c'est la conviction communément admise que Kantor aura le génie de retourner et contester. Chez lui « le passé ne paraît pas sous la forme des récits romanesques » mais grâce à des résurgences visibles, à des personnages qui, plus que par le fait de parler, par celui de prendre corps fixent le temps « perdu » et permettent à l'artiste de le « retrouver » . Le passé revient sous la forme des êtres qui s'incarnent et ainsi il « devient présent » le temps de la mémorisation. Car ce passé - là ne tient pas des mémoires ou des documents, il est inscrit dans la conscience affective du narrateur « dans son cœur » (p.296) et c'est pourquoi il « le voit toujours » (p.297) la difficulté consistant dans l'exercice de son actualisation scénique ou livresque. Chacun le porte avec soi, mais comment y accéder et le ressusciter pour lui accorder une dimension autre que simplement propre à un journal tenu obstinément ou à des mémoires bétonnés ? Comment travailler sur le « ressouvenir involontaire », comment redonner vie aux acteurs inconnus de notre vie vécue ?

COLOCVII TEATRALE

Andrei Oțetea – A Model of Cultural Resistance

Ioana BUJOREANU*

Abstract: Only a truly strong person could resist to the incoherence of the times, the hardship of surviving, and, most of all the strains of having to save The Theatre as a cultural and institutional entity. Thus, one can firmly state that Andrei Oțetea was a providential manager, his figure bearing connections to that of a saviour.

Key words: history, theater, professor, National Theater.

Biography

He was born in 1894 in Sibiel, near Sibiu, in a family of peasant shepherds. (Sibiel is one of the villages in the region Mărginime, one of the earliest establishments bridging Transylvanian Romanians to the rest of the country). He goes to the elementary school in this area. After completing his four years primary education, he is sent to the College in Sibiu, where he only stays for two years, finishing his high-school studies at the Romanian college Andrei Șaguna in Brașov. Some of his classmates were Lucian Blaga, D. D. Roșca and Nicolae Colan (who was to become the metropolitan of the province Ardeal).

In the autumn of 1919, together with D. D. Roșca, he was selected for the first group of youth from Ardeal to be sent by the ASTRA association to

* Assistant Professor, Ph.D. candidate at the Drama Department, George Enescu University of Arts, Iași.

study at the Sorbonne University. He takes classes both at the Faculty of Letters and at the School of Political Studies at the University of Paris.

He gets his Bachelor degree in French and Italian language and literature in 1922. During his doctoral studies, he attends classes held by some of the greatest French historians.

He achieves his D.Litt. degree for his thesis *Francesco Guicciardini. Public Life and Political Thinking (1483-1540)*, the viva voce being held on December 23rd, 1926.

In the years of 1923-1924, he publishes several articles on politics, culture and history studies in the Iași magazine *Viața românească*.

His writing *Contribuții la Chestiunea Orientală (Contributions on the Oriental Matter)* will be published in 1930, in Bucharest, in the series *Etudes et Recherches* of the Romanian Academy – an ample study in which he reopens the discussion on the Oriental matters between the war that had ended with the peace of Kuciuk-Kainargi and the fall of Napoleon's Empire.

After finishing his studies, he moves to Iași, where he holds the positions of lecturer (1927-1932), docent (1932-1934) and professor (1934-1947) at the Department of Modern and Contemporary Universal History of the Faculty of Letters and Philosophy at the Alexandru Ioan Cuza University. For a brief period (1946-1947), he is appointed Rector of the University.

The historian Andrei Oțetea found in the Moldavian capital the proper environment for pursuing his pedagogical and scientific interests. It is here that he develops and stands out as a worthy historian whose work remains exemplary through its powerful and concise fact analysis and, more so, its clarity and thorough discourse.

In 1941, the Publishing House of the Royal Foundation for Literature and Art issues his synthesis writing *Renaștere și Reformă (Renaissance and Reformation)*, which he will revisit after long and in-depth research,

COLOCVII TEATRALE

reediting them as *Renașterea (Renaissance)*, published in 1964, and *Renașterea și Reforma (Renaissance and Reformation)*, 1968.

At the beginning of 1947, the University of Bucharest establishes its Department of History Economics, where Andrei Oțetea, the university professor, theatre manager and cultural figure of Iași, will get a transfer to.

After the Educational Reform of 1948, there appears a new department at the Faculty of History, the Department of Universal History. He is Head of the Department from 1948 to 1964. Here, he holds several classes, among which: *Originile și dezvoltarea instituțiilor feudale din Franța, Germania și Anglia (The Origins and Development of Feudal Institutions in France, Germany and England)*, *Apariția și dezvoltarea orașelor din Evul mediu (The Emergence and Development of Towns in the Middle Ages)* or *Cultura feudală sau fenomenul renașterii (Feudal Culture or the Renaissance Phenomenon)*, classes that rose to the standards of the greatest European universities.

Between 1947-1948 and then 1956-1970, he was the director of the Nicolae Iorga Institute of History at the Romanian Academy, continuing the tradition of the eminent Romanian history scholars Nicolae Iorga and Gh. I. Brătianu.

In Bucharest, he is the editor in chief of several speciality publications, such as *Studii și materiale de istorie medie (Studies and Materials on Medium History)*, a magazine specialised on a particular research area, he was the founder of *Revue Roumaine d' Histoire (Romanian History Revue)* – a speciality publication edited in several international languages. He was also the editor in chief of volumes II and III of *Istoria României (History of Romania)*. He was one of the most prominent document editors.

COLOCVII TEATRALE

On May 27th, 1948 Andrei Oțetea is appointed correspondent member of the Romanian Academy and on July 2nd, 1955 he becomes a titular member. In 1968, he is elected as member and vice-president of the Academy of Latinity in Paris.

From 1963 to 1974, he was the President of the Department of History Sciences and Archaeology.

He died in Paris, in 1977. He was buried in his home village, Sibiel.

A Model of Cultural Resistance

“In my parents’ home, I have learnt the meaning of duty carried out until complete sacrifice and utter selflessness, the ceaseless battle with life’s hardships and, most remarkably, without any sacrifices of the exigency of well done work [...] The discipline of work, the joy of doing it well and the respect for the woman who sacrifices herself for her family I have learnt from her (the mother of professor Andrei Oțetea)” – part of the speech given by Andrei Oțetea at his celebration at the Romanian Academy, at his 70th anniversary¹.

Andrei Oțetea, a historian with a solid reputation, a university professor with an authentic pedagogical vocation, proved to be providential for the National Theatre in Iași through his truly intellectual depth of thought, as well as his impressive capacity to think constructively and act accordingly, in the social and political context of a devastating era.

¹www.academiaromana.ro/discursuri_receptie, acad. Ștefan Ștefănescu, the reception speech. *Românii – Latinii orientului – și conștiința europeană în secolul al XVI-lea*, February 5th, 2009.

His ability to adapt to unfavourable circumstances and to outreach them through firm decisions and intelligent actions make Andrei Oțetea one of the most important managers of the National Theatre in Iași.

We can speak of the professor's mandates as head of the institution as if they were the division in three periods of a single directorate: July 1st, 1939 – July 18th, 1940; May 8th, 1941 – August 6th/7th, 1942 and December 1945 – June 4th, 1946, which, eventually, is an essential feature in his portrayal.

It is a well known fact that the period 1939 – 1946 was an age of overwhelming historical spasms: World War II, the abolishing of historical parties, the uncontrollable rise of Fascism and Legionary movements and the invasion of Communism.

In this context, theatre does not only lose its cultural importance, but even its physical existence is in peril.

Only a truly strong person could resist to the incoherence of the times, the hardship of surviving, and, most of all the strains of having to save *The Theatre* as a cultural and institutional entity. Thus, one can firmly state that Andrei Oțetea was a providential manager, his figure bearing connections to that of a saviour.

Even if the seasons ended much earlier, even if the refuge required precise organising of internal staff to protect the Theatre's wealth (sets, costumes, archives, the actors themselves), even if theatre institutions became confused to the point of extinction, forcing to immediate decisions, which frequently related to the troupe's subsistence, Andrei Oțetea was the one who realized that the National Theatre in Iași could only survive by two clear ways: a concise, flexible repertoire that would meet the needs of a problem-torn public, and the **preservation** by all means of the **human and material values** of the institution.

One of the manager's incontestable merits is his ability in developing and nurturing **artistic value** and **professional competency**: he sought to collaborate with stage directors and set designers of real talent and with genuine dedication to the theatrical art and, moreover, he fought for keeping and outlaying actors of all ages. Even though his repertoire guidelines appear as too composite and susceptible to compromise with the public's taste, they actually display an extraordinary direction in what concerns people's expectations, but especially those of the few artists who were basically sacrificing themselves to perform their art.

Aside from the inevitable political compromises, the errors understandable in the historical context, A. Oțetea's personality as a manager stands out poignantly due to his striving for continuity in a time when it seemed impossible.

His education as a historian and his cultural span gave him not only the strength to resist, but also to maintain a normality of art in an uncontrollable and unpredictable era.

Discontinuous in its form, but fluent in its content, Andrei Oțetea's directorate is a model of resistance through art in front of the oppressions of history and, above all, a model of ardent belief in what Theatre should stand for.

Contemporary Dance and Multimedia Performance Between Research and Experiment

Alba Simina STANCIU*

Abstract: The limit between experiment and research is increasingly attenuated. The centers, either academic, centered on research, or focused on the practical aspect, both European and North-American, which produce performances - focused on collaborative strategies - aim at the absorption of the latest techniques of visual reforms. The domain will become an important part in both research and the production of performance. On the other hand, the evolution of the choreographic performance has interdisciplinary thinking as starting point, through the involvement of filmic montage, of elements of happening and performance art, of the activity of Judson Dance Theatre, an experimental center which initially didn't rely on a theoretical approach, but an experimental one, followed by a route from practice towards theory. The researches which will follow, the evaluations of the performance studies, of theatre analysis, of the dramaturgy of performance, are closely connected by the experiments made in this centre.

Key words: dance theatre, technology, performance art, multimedia, interdisciplinarity.

The theatre of the future or the end of the age of theatricality, the performance of contemporary dance is contaminated by an "avalanche" of influences, mostly from the direction of visual arts. The new configurations of image become important points of guidance for both research and evolution of performing arts, for the new directions chosen by independent companies, which combine contemporary dance with performance art. The phenomenon spreads in Europe and North America in the 70ties. A new terminology enters in the analytic vocabulary of theatrical performance: digital media, media body, etc. The most flexible performance genre conjugated with the multimedia image is dance, the fluid formula of the body

* Lecturer Ph.D. at the Theatre Department, Lucian Blaga University of Sibiu.

in both dialog or visual relations of completeness with the infinity of possibilities offered by technology. From this point of view, the dance performance seems the most advanced artistic product due to its permissiveness offered by the relationship with the visual arts, by their provocations: performance multimedia or body art installation which increase the traditional dimensions of theatricality. The experiment becomes technique, which is absorbed in performing genres originally resistant to the investments of the avant-gardes (opera, oratorio, etc). The relationship with visual arts, especially with the pop art movement, brings co-operations between choreographers and artists as Robert Rauschenberg or Jasper Jones, culminating in the 80ties with the performance of *Biped* put on stage by Merce Cunningham (with the intervention of artists Paul Kaiser and Shelley Eshkar who involve the digital art), offering a complete visual entity, a point of encounter between the living body and the giant projections of forms and anthropomorphic suggestions, with the dissolution of the shapes in the vertical plan of the stage, sliding between the material and surreal plans.

Other attempts at turning the dance image technological come from the ideas of Bill T. Jones (who cooperates with Kaiser for *Ghostcatching*), working on gesture, by combining it with animated figures, process considered by the American dance analyst Laura Cull in *Deleuze and Performance* “as performance neither the dancer’s body nor an analogy of his body, but the activation of a numerical archive as the thing of spectral performance. The result is not simply a screen manifestation of the archive of dance, the dancer’s body as animated line drawing, but a radical reconfiguration of gesture through which techniques, the interpellation of digitality, has come full circle to ghost movement”.¹ The idea of this research-experiment is the process of surpassing the corporeal possibilities of the performer, also attempted by Trisha Brown, who worked with Kaiser for several experiments.

Parallel researches are involved between the corporeal technique and the visual formula *site specific*, installations or new media, theoretical and practical combinatory approaches, which represent not only a creation strategy, but also an intensive research process. From the very first experimental tendencies, followed by a creative *crescendo* in this direction, Robert Wilson - through the adaptation of the play *Hamletmachine* by

¹ Cull Laura, *Deleuze and Performance*, Edinburgh University Press, 2009, p. 212.

Heiner Müller, in his typical “key” of carnivalesque cabaret – is one of the first major directors who put this technique in practice, along with an investment of light design, emphasized by the large space and few props. He combines the technology, the light design the “tactical use of Artaud” in accordance to a “Brechtian idea – *mises-en-scène* that collide and contrast critically with play texts – to an Artaudian extreme”², from a distant position towards Müller’s play, based on aleatoric elements, on incidental encounters between the details of theatricality, on repetitions of gestures and images put in disorder, which represent the dictators of the 20th century.

These tendencies are continued by theoreticians-researchers-practitioners from the Occidental perimeter, especially by those who have the benefit of a double professional formation, as designers (scenographers, etc.) or choreographers and stage directors. Such a case is Johannes Birringer’s (Brunel University, London), who emphasizes the performance’s image through the investment of elements from film or media art. The process unfolds through parallel ways the research activity of new performing structures (Design and Performance Lab), focused on co-operations with the most advanced technological institutions, promoting the digital thinking of the performance. In these co-operations, there are involved specialists from opposite domains. The researches are confronted, and give birth to new performative physiognomies and new artistic products related to the mental universe of the contemporary man, with the dialog between theatre, dance and multimedia. The research is an equivalent of the experimental dimension which has as priority the interaction between dance and the computerized image.

He uses combinations of terms which become combinations of techniques, opera installation, choreographic installation, or “interactive dance performance” as is qualified the performance *Suna no Onna* (*The Woman of the Dunes*), which has as starting point the transcription (in both electronic terms and performance installation) of the movie created by Hiroshi Teshigahara, name of reference for the Japanese cinema of the 60ties, decade of confusion and experiments. In the same way as the movie, the topic imposed by Birringer is the discrepancy between the individual and the strong symbolic images of the environment, corporeal fragments superposed on vast arid landscapes, the obsessive presence of the sea and

² Kalb, Jonathan, *The Theatre of Heiner Müller*, Hal Leonard Corporation, 2001, p. 122.

desert with dunes. Both directions are “limited” only by the line of the horizon. The erotic instinct, the corporeal rituals are emphasized in the emptiness and the labyrinth of the desert. The environment is the most powerful symbol of the dramaturgy of the movie. In Birringer’s version, the symbols inserted by the Japanese director are exposed on the vertical screens by means of projections, aiming to “explore ‘the curved path’ between the visceral and the digital, looking at the ‘entwinement’ of the performer’s body with its technological environment”.³

Another production of Birringer’s research laboratory is *Ukiyo (Moving Worlds)*, where the choreography is conjugated with installations, the basis of the performance is the relationship between gesture, sound and the space, built on the ideas of a young team of Japanese stage designers. The performance is perceived as result of “directing” the activity of the audience. The public changes its position. In 2012, Birringer put on stage *Victory over the Sun*, named a “choreo-sonic” work inspired by the opera of the futurist Russian artist Mikhail Matyushin, written in 1913, a musical play normally avoided by the repertory of important opera companies. One of the main objectives of the stage director was the programmed access of certain mental levels by production and orientation of the sound, and as result of the cumulation of sound and image. The ritual is an important part of this scenic composition. There are involved particularities of Asian rituals, masks, transferred towards the futurist Western coordinates. Not only the drama, but also the performance eulogize electricity, the importance of its discovery, the moment when the future has been decided. Birringer maintains Matyushin’s initial concept, “the fourth dimension”, a temporal philosophy in relation with human senses. Birringer’s work has as basis an interesting relation with the Russian Futurism from visual arts, with Kazimir Malevich’s Suprematism, with the numerical configurations transferred in image by the futurists from the beginning of the 20th century. Even more, Birringer draws the coordinates of a multimedia futurism.

An ascending artist on the stage of dance, and also researcher of new multimedia techniques in his own creations is Jonah Bokaer, who extends Merce Cunningham’s ideas by evoking the balance which must be found between the two essential elements which compose the stage, the performer,

³Chatzichristodoulou Maria, Zerihan Rachel, *Intimacy Across Visceral and Digital Performance*, Palgrave Macmillan, 2012, p. 10.

and the image. Dance is decided by the connection with the other scenic objects, with projected images, by building shapes as sculptural configurations where “the process and archive of captured motion becomes the performance event itself while disrupting traditional aesthetic assumptions about the limits and conventions of the corporeal”⁴. He is also influenced by the theatre of images of Robert Wilson and Ann Carlson.

Towards the same direction, researcher / performer Andrea Haenggi combines installation with choreography, proposes outdoor choreographies, uses projections on the brick walls sustained by a tensioned percussion sound support. The performances are political manifestoes (*Blast Wall Art*) favoured by the technical possibilities in order to convey messages, words on the walls, collages (*Homage to Jasper Jones*), aiming at a style of film-performance, with performer’s close-ups, violent technical executions, even hitting their body against the wall of a corridor. *Frictio* enters in the area of experimental-film-performance genre. The young stage director is the product of two artistic environments, Zürich and New York, two different styles, the *tantztheater* and the school of Martha Graham. Andrea Haenggi is involved in a continuous process of research and experiment, for new unused spaces, new ideas. She is fascinated by digital art and painting, interferes in performance with the idea of “visual motion constructions”, which underlines the basis on which she builds every choreographic directing concept.

The North American perimeter offers a special interest and advanced researches for this type of performance, which expresses the characteristics of the decades after the year 2000. New designers interfere by proposing new scenic architectures, meant to increase visual qualities. This is the case of Troika Ranch Company, who produced in 1994 the performance *In Plane* in a moderate artistic climate regarding the use of multimedia technique in performance. Troika Ranch Company (New York) proposes a digital theatre where the image uses any possible source. But the priority of the stage direction is the music. The designers of the company conceive special costumes which have the ability to coordinate not only body movement, but also to direct any source which creates the performance (music, light or sound), aiming at a multi-leveled performance, with repetitive elements, and “conflicts” with the technology. The company always adds a “nuance” of

⁴ Cull, Laura, *Deleuze and Performance*, Edinburgh University Press, 2009, p. 212.

social manifesto and an image regarding the addiction of the postmodern individual to technology, by the electronic rhythm which establishes a new life pulse. The everyday gesture is the center of the choreography of this type of performance, emphasizing the inter-human relationships which become mechanical and computerized. Also, the performance *Loopdiver* exposes the process of adaptation, the acceptance of the emotional transformation in accordance to society's technologization. It is about the contemporary man's drama, who lives in an uninterrupted repetition, surrounded by technological aggressiveness, artificial light, in need of new sound and visual stimuli. The movements appear as fragments of gestures, without any expressive connection with the exigencies of classical dance, aiming for the image of natural every day movements. Also a production of Troika Ranch is *16 [R]evolutions*, a performance with a prominent level of "dance" as impeccable synchronized execution, equally sustained by fast changes of image, shadow projections, sprayings of shapes in the space. The direction uses "carvings" of space where there are projected images from the rhythmic everyday reality, stylized fragments of superposed spaces where the characters cross labyrinthine passages, in a vibrant atmosphere and sci-fi effect. It is a performance which familiarizes the audience with the fluorescent image of the future, with the digital substance of the environment.

Carolyn Carlson starts with researches on the unconscious, fixed in performative structures which, at first impression, have connections with Pina Bausch's style, expressed as Zen philosophy, by oscillating between improvisation and form. The compositions are conceived closely related to the music, the stage director interferes even during the process of creating the sound. The *Double Vision* performance is created in cooperation with Naziha Mestaoui and Yacine Ait Kaci as a dialogue between architecture and multimedia, a composition full of refinement and elegance, with a scenography conceived as fluid materials where the composition of space is conjugated with the human. The second part of the performance is dominated by an intensive involvement of projections, with pictures which expose either non-realistic landscapes created from mineral substance, or plans where the human figure seems lost, with chaotic movements, absorbed by the technological universe and electronic music, which obsessively repeats the same combinations of sounds. The images are extracted from the urban

landscape, with a rhythmic and abstract approach, as aleatoric compositions of light and chromatics. *Double Vision* is created as a “total essay” meaning a complete view on the audience’s sensitive capacities. The text, the mechanical uttered words, images suggest either the heavenly natural landscapes or the effects of a post-apocalyptic moment. The scenography and the musical support are conceived by the artists Naziha Mestaoui and Yacine Ait Kaci, who point out the visual and musical levels in an uninterrupted combinatory process, with shadows of human figures and the giant special matter which are united with the human body of the performer, Carolyn Carlson, as mentioned by the author Martha Bremser in *Fifty Contemporary Choreographers*, who describes her style as “a world composed of sensations, dreams, traces of memory, containing images from everyday life interwoven with a simple, unpolluted, uncontaminated nature... long, elegant lines of her arabesques, the supple lyricism and dreamlike quality of her movement, the highly individual use of her long arms which can sweep gracefully around her head but finish in a cutting movement around her waist as she executes a deep contraction”⁵. The architecture and the vertical plan impress through the density of images, through the flexibility of its strategy of becoming volumetric. The performer’s body functions as a narrative, surpassing the symbol, crosses unnoticed passages between the material world and unconscious phenomena. Carolyn Carlson’s career takes shape in the ‘70ties and ‘80ties, decades dominated by artistic preferences for performance art, which is absorbed by the young choreographers.

A young company, recently entered in the attention of analysts, who promote a style with dense projected and tridimensional images is created by the digital artists Adrien Mondot and Claire Bardainne, named after these two designers. They combine dance with the void of the universe, recognizable rhythms (hip-hop) and acrobatic elements. In the performance’s dramaturgy the image has an equal role with the performer’s, by provoking the intelligence, stimulating the audience to search for a stable point, a dramatic center. The choreographies are mixed with the digital language, with the numeric configurations, and the geometric shapes of space and projections. The two designers call this genre performance-installation and the creative process appears as result of an elaborate “research in live and

⁵Bremser Martha, Sanders Lorna, *Fifty Contemporary Choreographers*, Taylor & Francis, 2011, pp. 55-57.

numerical arts". These aspects are reflected by the performance created by the two young designers, oriented towards a new concept, the conference-performance (*Un point c'est tout*) where the words and moments of exposing of theoretical ideas are combined with choreographic scenes. They maintain the sober attitude of a scientific discourse with presentations and demonstrations as pantomime. Two levels of dialog interfere, inter-human and between human and technology. Another remarkable performance is *Hanakai*, where the designers focus on the fluorescent images which move and act in accordance to every gesture or movement. The images are fragile, appear and disappear in an infinity of geometrical shapes, pointing out the human attempt to coordinate every particularity of the digital scenography and the transparencies of plans.

The technologization of performance is increasingly ascending. Most choreographers-directors and performers who use multimedia techniques are the direct or indirect products of the prestigious Judson Dance Theatre, which has re-written stage history in a moment of effervescence of performance, from the '60ties and '70ties. The actual phenomenon equally involves both research and practical aspects, which depend on specialized studies on technology, enginery, architecture and informatics.

Bibliography:

- Birringer, Johannes H., *Media & Performance: Along the Border*, JHU Press, 1998
- Birringer, Johannes H, *Performance on the Edge, Transformations of Culture*, A&C Black, 2002
- Birringer, Johannes, *Performance, Technology, & Science*, PAJ Publications, 2008
- Bremser Martha, Sanders Lorna, *Fifty Contemporary Choreographers*, Taylor & Francis, 2011
- Chatzichristodoulou Maria, Zerihan Rachel, *Intimacy Across Visceral and Digital Performance*, Palgrave Macmillan, 2012
- Cull, Laura, *Deleuze and Performance*, Edinburgh University Press, 2009
- Kalb, Jonathan, *The Theatre of Heiner Müller*, Hal Leonard Corporation, 2001

Modern Structures of the Didascalical Writing

Diana NECHIT*

Abstract: This paper aims to re-call into question the didascalical text based on a set of dramatic texts from the 20th century, starting from the recent acquisitions in the theory of theatrical and performative art from the fields of language sciences and especially from the theatrical semiology. From this point of view, the paper questions the author – reader relationship, related to the connection between the dialogical and the didascalical texts. In front of the plurality of this new type of writing, also called didascalical genre, this article targets the review of a few textual occurrences and the methods of their textual transposing.

Keywords: didascalia, didascalical discourse, dialogue, author, enunciation subject, narratology.

The paper of Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, from 1995, proposes a reconciliation between the structuralist and pragmatic points of view, in the same direction initiated by Genette in *Seuils* and by Foucault in *Dits et Écrits*¹, trying to disclose the complex and dynamic phase of the author's presence in the literary work:

“Lecture is not an approach of the text, but an exchange between two separate subjects in time and space. Any art assumes a specific manner of communication, not only at the level of the content, but also at the level of the inter-subjective relation. And we do not have to take into account the fact that this dimension is missing or uninteresting just because the criticism did not manage yet to adopt the manner of structuring the discourse in terms of communication.”²

The dramatic text, even if it has its own specifications and particularities, remains a literary text. Despite its literary features, in the second half of the 20th century, it happened a sort of divorce, a manifest between the dramatic and the literary text, and also a rejection of the

* Lecturer Ph.D. at the Theatre Department, Lucian Blaga University of Sibiu.

¹ Michael Foucault, *Qu'est-ce qu'on auteurs?* in « Dits et Écrits », Paris, Gallimard, 1989.

² Maurice Couturier, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995, p. 19.

dramatic author. Some of the theoreticians had emphasized the necessity of rediscovering the theoretical and the practical instruments which allow a (re-)definition of the contemporary theatre author, not in a way that we may conceive him as an omnipresent author, with an absolute power (rejected by the perspective of directing domination in the theatrical practice), but in the way that we may conceive him as a *stage writer*³ who offers to the reader the possibility to represent his own fictional directing interest.

In the spectacular semiology theories, like in the studies of Anne Ubersfeld and Patrice Pavis, we must speak about the nature of the relation between author and reader, based on the relation which links the dialogical text and the didascalical text. The latest – initially considered “peripheral text”, “paratext” – may be interpreted in the same way as a textual material with a stable meaning. When we discuss about the stage indications and didascalies in a way which denies the textual and the literary structure of the dramatic text (seen as a complex of roles marking the functional, the injunctive and the mechanic property⁴, linked to the stage) the “didascalical text” expression is nothing but a linguistic, seemingly too literary a term, to which the pragmatics and the spectacular practice denies its closed aspect. We could not deny the presence of the didascalical in dialogues, by referring to Anne Ubersfeld’s concept (intern didascalie). In the same way, we could not deny the possibilities of the dialogue in the didascalical text.

The contemporary theatrical text difficulty resides in the fact that the authors stake in writing on the two textual layers, which makes useless any separation between them. The apparent lack of modern theatrical text criticized by some practitioners of performing arts is precisely this “jamming” which makes generic bidder reception by reading both instruments, but also the art of spectacular. The conceptualization of “the didascalical voice” as authorial figure and scenes would lead to the recognition of programmatic text of theater entirety and not only the communication situation, prefigured by it as a proving Jannette Laillou Savonain in the article *La didascalie comme acte de parole*⁵. So, the text didascalie even minimized, chained to structure the text dialogue, which makes paratext

³References to Michel Vaïs, *L'écrivain scénique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1978.

⁴ Jean-Pierre Ryngaert, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991, pp. 18-19.

⁵Jannette Laillou Savona, *La didascalie comme acte de parole*, in «Théâtralité, écriture et mise en scène », Montréal, Ed. Hurtubise, 1985.

become a revealing and didascalical text itself, one of its components. Any approach to the text of modern theater should be tripartite: *enunciating* – centered on the figure authorial; *pragmatic* – focused on active figure of the receiver and scenes, and *narratological* – focused on re-valuing textual functions author and reader / spectator their reporting to the fable. From the text-centred perspective, studying enunciating modes (verbal tenses, aspect) becomes necessary.

In 1985, when, Michael Issacharoff proposed the term “*didascalecture*”⁶, the author never imagined the evolution of the discourse suggested by a similar perspective. The increasing interest for every didascalical writing structure – theatrical, novelist, discursive and also the hypertrophy of the “stage indications” in the contemporary dramatic texts has led to analyses which attacked not only the didascalical writing and discourse, but they created some important theories about a “didascalical genre”⁷. Facing the diversity of this new generic instance, the following article wants to investigate the operative area, to show some major interests in these textual manifestations, without having the pretention of an exhaustive analysis.

Didascalical writing in dramatic text

Narrativization of characters' absence

Of a mostly humble and anodyne appearance, the characters list represents a proper space for writing. Patrice Pavis notices that starting with the late Classicism, the enumeration of “*dramatis personae*” is followed by an “arranged more or less valid identity card that indicates the age, the feature, the physical appearance [...] and even hidden motivation”⁸.

The temptation for the contemporary dramatic writers was to transform the list in a short essay or even in a novella. Often, we assist to an excessive purge of the didascalical; the characters are named by simple tags or by simple initials, with no other age indication, social statute or physical

⁶ Michael Issacharoff, *Le Spectacle du discours*, Paris, Jose Corti, 1985, p. 25.

⁷ Recent studies have shown that the didascalical is a polyvalent concept. Thus, there has been reported the didascalical character of some narrative sequences (Jacqueline Viswanathan, *Spectacles de l'esprit*, Flaubert, Hardy, Joyce, in *Poétique* 75, 1988; Tadeusz Kowzan, *Liguezéro de la parole*, in *Degres* 31, 1982; Genevieve Jolly, *La didascalie chez Villiers de l'Isle Adam, Un autre lieu de l'écriture théâtrale*, in *Poétique* 128, 2001 etc.).

⁸ Patrice Pavis, *Dictionnaire du Théâtre*, éd. Dunod, Paris, 1997, p. 194.

details, in order to let the reader or the spectacular instance represented by the binomial director-actor to “fill” this semiological void. In other situations, the didascalias are transformed in textual hybrids that get together the theatre and the journalistic annotations that conceive the reportage and script technique. As a consequence, the character lists become real synopses with important and stylistically correct extensions, in which we get details about their age, their past, their psychological features etc. These didascalias overpass not only functionally, but also typologically and typographically the aspects of the prototypic didascalia. If we want to refer to the contemporary French theatre, we could remember in this case the dramatic writings of Armand Gatti, François Billeldoux, Lagarce, etc.

Didascalic dialogue

The modern writing practice shows us that in the structure of the frontiers between dialogue and didascalias there are allowed permutations. The contemporary dramatic texts present both didascalic techniques of the dialogue and didascalic dialogue techniques. We assist at a sort of migration of the replicas in the didascalic field; we may find didascalias which create a sort of dialogue with its reader or didascalias that mark an enunciating source difficult to determine. The didascalic elements implementation in a dialogue is a current practice since Antiquity. The texts of the antic writers did not possess but one communication channel, the one through which the main characters spoke⁹. In this way, the coryphaeus warns us in Euripides' *Alceste*: “But now I see his father who gently approaches. He is surrounded by people who carry finery for his fate, funeral offerings”¹⁰. Adding to the dialogue pragmatically unmotivated elements was completely inappropriate with that kind of theatre. As a consequence, the popularity of this procedure significantly decreased starting with the 18th century, without being totally abandoned, despite its various usages as external didascalias in the romantic and bourgeois drama. In the 20th century texts, the internal didascalias are more thriving than it seems.

Any theatrical text comprises sequences of different types and volumes. We will stop the narration of actions taking place on the stage under the eyes of the reader / viewer, because the presence of this kind of

⁹Joseph Roman, *Elements pour une histoire du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1997, p. 7.

¹⁰Euripide, *Alceste*, in *Les Tragiques grecs*, Paris, Ed. Fallois, 1999, p. 781.

narrative sequences may seem unfounded. What could seem as an artificial process, called by theorists *paradidascalia*, is not just a laboratory process. We can meet in plays by traditional and contemporary playwrights, like Maurice Maeterlinck, who uses it frequently. At the beginning of Act V of *La Mort de Tintagiles* we see Ygraine advancing wearily through a maze of dark galleries. Didascalia describes the scene: “Ygraine enters, breathing hard, with a lamp in his hand”, but character repeats over soliloquy: “I came here with a lamp in my hand”¹¹. This text in the first person relative to the stage action of the character-narrator who gives us elements didascalia could be called narratives internal *paradidascalics* and those relating to actions performed on stage by a person who is not the subject of the action, *external narrative paradidascalics*:

The first maid: *When you close the arms are loose on the child...*

Second Maid: *And the child collects increasingly louder...*

The first servant: *He put his forehead on his chest larger work...*

Second Maid: *And her head up and down her breasts...*

We can see that this dialogue is nothing but a gesture didascalia. Maeterlinck does not want to give any illusion to the reader interactivity to save face; on the contrary, the conjunction “and” emphasizes the textual narrative sequence. The narrative, or “comments” on representation action, becomes a feature of the theater of Maeterlinck, as Descamps stated in a study, “the characters of Maeterlinck are always busy saying what they did comment that would make such of Pelleas under Melisande’s window: «All your hair... hang in the tower!... Hold it between my hands...». Such dialogue is like some long didascalias”¹².

Besides Maeterlinck, Claudel uses the stage escape technique of Donna Prouheze of *Le Soulier de satin*, Ij., from the 12th scene, when the Angel exclaims: “Watch her how she struggles among thistles and blended lianas [...]”¹³, duplicating in an literary manner the external didascalia that describes two lines above a brushwood full of “lianas and blended shrubs”.

The proscenium didascalias transit the dialog channel. In *L’Opérette imaginaire* of Novarina (I, 1), the First E Mut announces: “Two actors enter the stage and one of them becomes a dead body faster than the other seen

¹¹Maurice Maeterlinck, *La Mort de Tintagiles*, Bruxelles, Babel, p. 35.

¹²Maryse Descamps, *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Lahor, 1986, p. 93.

¹³Paul Claudel, *Theatre II*, Paris, Gallimard, Pleiade, 1956, p. 981.

through the eyes of the others". The "dialogue" with the Mortal continues like this:

E Mut: A man that plows into his sister to show his affection enters. Then exits [...]

*The Mortal: The stroller ego enters, and the I-man sits on the stage!*¹⁴

I wrote the word *dialogue* using quotation marks, in order to refer to a juxtaposition with no verbal interaction of the didascalical replicas, which signal the characters' in-s and the out-s on the stage.

The metatheatricity or the theatre in theatre may change something in the statute of the proscenium didascalical replica, because, at least theoretically, a character of the setting play may read the writing's didascalias without this thing being a deviation from the "genre rules".

Mute scenes and pantomimes

In the 20th century, the texts which are 'starting point for mute spectacles' are relatively numerous¹⁵. We will not present all these points, but only some of the most important ones: *La vie d'artiste* by Albert Camus, *Actes sans paroles* by Samuel Beckett, *Poison* by Roger Vitrac, etc. The structures of the didascalical texts seem, in this case, correlations of their relations to the speech. Indeed, the so-called literary pantomimes refer to a common evil: they try to imitate the natural language and some even try to link to the verbalization. As a consequence, it is possible to divide the pantomime scenarios in three categories: the ones in which the word is an outcast structure in every shape we may use (with no allusion to what is said and shown in gestures – *Actes sans paroles* by Beckett); the ones which use narrative discourses or word structures which do not need a verbal act (*Pierrot au Sérail* by Flaubert) and the ones in which verbal acts are inaudible on stage (*Conjuration* by René Char).

Minimal text form didascalia is what we call stage moves. Scenes like this were already in medieval dramatic literature and became a frequent process in the nineteenth century. Jolij Geneviève's studies (2001) revealed inflation-descriptive narrative discourse of mini-plays by Flaubert Hardy, Joyce, authors from the area of the novel, but also the richness of Villiers de

¹⁴Valère Novarina, *L'Opérette imaginaire*, Paris, POL Editeurs, 1998, pp. 10-11.

¹⁵Tadeusz Kowzan, *op. cit.* 364.

L'Isle-Adam didascalias suggests the existence of an intimate relationship between pictorial moments and visionary action and pantomimic expression.

First, we should decide what we mean by *mute scene*. This is a sequence of dramatic text didascalia between two clearly identified changes of scene - this under a sequential text and does not include replicas didascalia. Flaubert's Theatre (*Chateau de Cœurs*) is plentiful of such examples.

Pantomime. An important step in the didascalical evolution was marked by *Pierrot au Sérail* by Flaubert, entitled *Pantomime en six actes*. The text is a series of events to present illustrative, absolutely flat, "Scene I: Servants set the dinner table. – There are some jackets and a huge suitcase left in a corner"¹⁶. In the second scene profiling note of "replicas" narrative transcribed by verbs designate certain categories of spoken acts. Thus, the text "reports" such actions that are usually made through language. The result is a kind of "reported speech" actions that occur on stage: "Master of the house [...] is congratulated and thanks; demonstrates modesty and makes some reverence"¹⁷. This speech outlines narrative rather a blank dialogue (congratulations – protests of modesty).

The text of René Char *La Conjuration*, published alongside *L'Abominable des neiges*, with the generic title *Ballets*¹⁸, is a third type of pantomime. The text seems rather a score for dancers, but the bodily expression is sometimes accompanied by a recitation:

"A public square. Morning. The city wakes up. The man with mirror skin hurries. The dancer appears with the summer sun. Mimic «Castor and Pollux who meet in the sky [...]» A young dancer stands apart and is unlike anyone [...] Another anonymous voice enumerates male surnames; a second voice reads female surnames"*.

The asterisk refers to a footnote that specifies the name and the words pronounced during actors evolution on the stage: "[...] Helene, Jean, Francis, Solange - drought"¹⁹.

In the choreographic architecture of Char's text there are many voices that are mixed, creating the illusion of a dialogue.

¹⁶Gustave Flaubert, *Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 1964, p. 350.

¹⁷*Ibidem*, p. 418.

¹⁸Rene Char, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pleiade, 1983, p. 1090.

¹⁹*Ibidem*.

These theoretical considerations come after a wider reflection on the text didascalica trying especially to shatter the conception that it is merely a secondary text, marginal, not for theatrical performances. Text didascalica, especially creations from contemporary drama, experienced hypertrophy, interference increasingly evident in the text of dialogue between lines, serving as a text frame, most of the times, but they are both as good theatrical autonomous.

The corpus of contemporary text seems to put incessantly concerned didascalica text polymorphism and incites us to a closer look at this long ignored textual layer. In Anne Ubersfeld's studies, the transmitter didascalica was most often associated with the playwright and appeared as the *scripter*.

“What is a theatrical text? It consists of two distinct parts, but unresolved, dialogue and Didascalica (stage directions or overhead). [...] The fundamental distinction between dialogue and Didascalica enunciation refers to the subject, i.e. the question: Who speaks? During the dialogue, it is about those beings that we call paper characters (distinct from the author), and in the didascalica, it is the author himself who: names the characters, giving them a place to talk and a part of the speech; indicates the gestures and the actions of the characters independent from speech”.²⁰

In the modern text, as we might see, the didascalical text becomes a real verbal creation, as carefully written as the characters' lines which may have the structure of a poem, of a fairy tale, of an enunciating subjective narration that adopts an impersonal, personal, internal, external, etc. point of view. As a consequence, we could not anymore consider them as a simple paratext wrote by the author. Instead, it seems quite impossible this textual transmitter with a creative poetical voice of a semanticism which starts from sounds and metaphors, because this didascalical enunciating subject defines, starting with different verbal strategies, a real stage action which brings us again in the front of the quintessence of theatricality itself.

²⁰Anne Ubersfeld, *L'Ecole du spectateur*, Paris, Éditions Sociales, 1978, pp. 21-22.

Bibliography:

- CHAR, René, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, Pleiade, 1983.
- CLAUDEL, Paul, *Theatre II*, Paris, Gallimard, Pleiade, 1956.
- COUTURIER, Maurice, *La figure de l'auteur*, Paris, Seuil, 1995.
- DESCAMPS, Maryse, *Maurice Maeterlinck*, Bruxelles, Lahor, 1986.
- EURIPIDE, *Alceste*, in *Les Tragiques grecs*, Paris, Ed. Fallois, 1999.
- FLAUBERT, Gustave, *Œuvres complètes II*, Paris, Seuil, 1964.
- FOUCAULT, Michael, *Qu'est-ce qu'on auteurs?* in « Dits et Écrits », Paris, Gallimard, 1989.
- ISSACHAROFF, Michael, *Le Spectacle du discours*, Paris, Jose Corti, 1985.
- KOWZAN, Tadeusz, *Liguezéro de la parole*, in *Degres 31*, 1982.
- LAILLOU SAVONA, Jannette, *La didascalie comme acte de parole*, in «Théâtralité, écriture et mise en scène », Montréal, Ed. Hurtubise, 1985.
- MAETERLINCK, Maurice, *La Mort Tintagiles*, Bruxelles, Babel.
- NOVARINA, Valere, *L'Operette imaginaire*, Paris, POL Editeurs, 1998.
- PAVIS, Patrice, *Dictionnaire du Théâtre*, éd. Dunod, Paris, 1997.
- ROMAN, Joseph, *Elements pour une histoire du texte de théâtre*, Paris, Dunod, 1997.
- RYNGAERT, Jean-Pierre, *Introduction à l'analyse du théâtre*, Paris, Bordas, 1991.
- References to the work of Michel Vaïs, *L'écrivain scénique*, Québec, Presses de l'Université du Québec, 1978.
- UBERSFELD, Anne, *L'Ecole du spectateur*, Paris, Éditions Sociales, 1978.

COLOCVII TEATRALE

Contemporary Issues in Arthur Miller's *Mr Peters' Connections* and *Resurrection Blues*: Greed and Violence

Elena CIORTESCU*

Anca Irina CECAL*

Abstract: Although both written more than a decade ago, in 1998 and 2002, respectively, Arthur Miller's plays, *Mr. Peters' Connections* and *Resurrection Blues*, prove timeless in a conflict-dominated world, where traditional values seem dissipated and human interaction is dictated by greed and violence. While *Mr. Peters'* is a play on the individual search for meaning in an increasingly exhausting and depressing world, "in *Resurrection Blues* lifestyle has replaced life. (...) Money, drugs, ambition, pragmatism prevail. Religion is either compromised or appropriated to serve other causes than the spirit."¹ Miller's theatre thus becomes both a reflection of the tormented contemporary spirit and a means to investigate the causes which have brought humanity to this point. Once more, theatre proves able to identify and transmit quintessential aspects of humanity and, at the same time, provide clues on how reconciliation can be reached.

Keywords: Contemporary world, values, greed, violence

Introduction

Throughout the 20th century, Arthur Miller witnessed a tormented society, starving for success and slowly killing itself by contributing to the abolition of its own values. In 1998, with the beginning of a new century approaching, Miller wrote *Mr. Peters' Connections*, a play which best depicts the disappointment and depression that Americans, in particular, and humanity, in general, have been facing. A retired airline pilot, Peters finds it impossible to identify a purpose for his existence in a society dominated by

*Elena Ciortescu – Lecturer, PhD, Alexandru Ioan Cuza University, Iasi, Romania

*Anca-Irina Cecal –Lecturer, PhD, Alexandru Ioan Cuza University, Iasi, Romania

¹Bigsby, C. W. E., *Arthur Miller: A Critical Study*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005, p. 405

greed. He desperately looks for the thread to connect past and present for, to him, there is no coherence in a world whose single priority is the satisfaction of primary needs: hunger, sex, comfort. This is why he can no longer locate himself in it and thinks of death as the only certainty. Hope arises in the end of the play with his daughter about to become a mother: Miller himself was about to become a grandfather.

Resurrection Blues stages the mood of a country torn by wars, where moral values appear at least awkward to a society manipulated by the media. Miller's society, as well as ours, is not healthy: it is driven by greed, hatred, violence and ignorance. The violence depicted in *Resurrection Blues* is extreme: an imaginary country, ruined by years of civil war, whose main income source has become the televised crucifixion of someone suspected to be the son of God. Miller might appear to force the limits of imagination in *Resurrection Blues* (especially if we consider the image of dead children on the streets in the play). Nevertheless, his idea is commonsensical in a world in which media has access into what used to be the private sphere of the individual: death, sex, marriages, divorces, abuse, violence in its most diverse forms is on TV. People watch it nowadays as a means of relaxation.

***Mr. Peters' Connections* (1998)**

"I truly wonder whether the country could be saved if people could stay on the same subject for more than twenty seconds."²

Arthur Miller wrote *Mr. Peters' Connections* when he was 83 years old, an age which may have contributed to the topic of the play. As he stated, it focuses on "a man confronting his own death and wrestling with the inconsequential nature of what he conceives his life to have been, because he can't find a meaning for the whole affair"³. Christopher Bigsby further argues that there is a deep connection between *Mr. Peters* and Miller's acknowledgment that nowadays people no longer seem to be aware of their purpose in life and that "existence is still a string of near experiences marked off by periods of stupefying spiritual and psychological stasis and the good life is basically an amused one."⁴ The playwright's concern with spiritual

²Miller, A., *Mr. Peters' Connections. Plays: Six*, London, Methuen Drama, 2009, p. 115

³Bigsby, *op.cit.*, p. 405

⁴Idem

paralysis caused by public failure becomes evident in *Mr. Peters*’ where a character is paralyzed in his inability to identify the purpose of his existence, to establish a connection and therefore cohere within the surrounding world. However, among the few things that Mr. Peters understands about the contemporary world is that greed is deeply rooted in human nature and that we are born with it: “If a baby had the strength, wouldn’t he knock you down to get to a tit? (...) If he could tear down buildings apart to get a suck, what would stop him? We tolerate babies only because they are helpless, but the alpha and omega of their real nature is a five-letter word, g-r-e-e-d. The rest is gossip.”⁵; he further tells about a dream of his where people on another planet were full of affection and respect and “then suddenly they grabbed a few defectives and flung them into space”; they were defective because “they were full of avarice and greed. And they broke into thousands of pieces and fell to earth, and it is from their seed that we all descend.”⁶

The main character in the play never ceases to wonder what the subject is, what he is actually talking about and what everybody is talking about, and this inability to find the answer tells a lot about the lack of clarity and focus that the whole world faced (and still does) at the end of the millennium. His dead brother’s answer leads him towards the conclusion that “There is no subject anymore! Turn on the radio, turn on the television – what is it – just talking! It can sink the ship!”⁷

Miller explains in the preface to the play that the set of the play is in Mr. Peters’ mind, “or at least on its threshold, from where it is still possible to glance back toward daylight life or forward into the misty depths. (...) The action of the play is the procession of Mr. Peters’ moods, each of them summoning up the next, all of them strung upon the line of his anxiety, his fear, if you will, that he has not found the secret, the pulsing center of energy – what he calls the subject – that will make his life cohere.”⁸ During his introspective journey, Peters’ memory summons up his dead brother’s figure, Calvin, Cathy-May, his dead lover and her abusive husband - Larry, Charlotte – his wife, their daughter – Rose and her lover – Leonard and Adele – a black lady, who may be simply the product of Peters’ imagination. Peters therefore seeks to establish communication both with dead and alive

⁵Miller, A., *op.cit.*, pp. 120, 121

⁶Idem, p. 120

⁷Ibidem, p. 99

⁸Miller, A. in *Preface to op.cit.*, p. 81

people, men and women, young and old, white and black, Jewish and non-Jewish; he searches for connections everywhere in his struggle to make his life cohere, to identify the *subject* which got lost at a certain point in a world which no longer guides itself according to Peters' once familiar principles.

Harry Peters is a retired airline pilot who has witnessed the turmoil and changes that American society (and not only) has undergone throughout the century; his major problem seems to be the lack of a subject able to pattern his existence; he thinks of his brother Calvin, who had died twenty years before – his presence in the play is aimed at re-enacting the relationship by means of which Harry keeps in touch with the past; he also remembers Cathy-May, one of his affairs while married to Charlotte, who, according to most critics, is based on the figure of Marilyn Monroe due to her vulnerability and lack of independence. Peters remembers Cathy-May married to Larry, a racist and sexist individual who could only make her feel miserable.

The whole play is focused on Peters' constant effort to identify a connection between the past, towards which he melancholically turns and the future which, in the end, appears to be more optimistic than in the beginning. Rose, the pregnant woman who acts the whole play as if she were a stranger finally turns out to be Peters' daughter; she is in a relationship with Leonard, who hardly seems to know what to do with his life but who is considering adopting Rose's child; Charlotte brings a positive note to her husband's gloomy universe for she is determined to employ her talent as a decorator and make the reopening of the closed nightclub which is the setting of the play (although only in Peters' mind) a purpose in life. Perhaps one of the most interesting characters in the play is Adele – who is nothing more but a “construct of Peters' experience of black people”. Her presence is stereotypical and, according to Abbotson, it indicates the “limitations in the public's awareness of blacks in society”⁹; it is another issue which draws attention to the immediate need for connection.

In his struggle to identify “the subject”, Peters' thoughts are directed towards his past and the alternative presence of dead and living people in the play is meant to guide him towards the answer he is looking for. Peters (as well as Miller) faces a society which has nothing left of the past values upon

⁹Abbotson, Susan C.W., *Critical Companion to Arthur Miller A Literary Reference to His Life and Work*, New York: facts on File, Inc., 2007, p. 250

which the nation was built; most of the moral principles which formed its foundation no longer exist and some of them were ignored by Peters as well. When referring to Rose's child, Calvin bitterly states that "(...) – nobody's the father anymore"¹⁰, a fact which would have been outrageous forty years before. The dialogue between the two brothers is eloquent in this respect: "(...) they used to say – I'm talking forty, fifty years ago - <A man who betrays his wife will betray his country>"¹¹. Morality is obsolete and nobody talks about it anymore. Fatherhood – once a cherished value, able to build up and destroy relationships is no longer an important issue: society is fatherless, exhausted and absent. In the past, role models were never questioned and they strove to lead an exemplary life: "Discomfort was righteous in America; when Teddy Roosevelt went sweating through the jungle hunting tigers he wore a tie; Woodrow Wilson, Warren Harding, Calvin Coolidge, Herbert Hoover – those men went fishing in the same itchy dark suits they wore at their inaugurations; (...). The President of the United States was above all morally righteous, you see, rather than just entertaining."¹² But, nowadays, people have no role models and the only focus is on personal comfort by all means.

Instead of following examples of discipline, people are exhausted and depressed as in Leonard's case. Depression is the disease of the country and Peters wonders: "But couldn't it be this constant changing of the subject that's wearing out our brains?"¹³ He is lost in a constant search for a subject in a country which seems unable to focus on essential issues – when Leonard tells him that a huge number of things are happening he observes that "(...) the main thing is emphatically not happening at all and probably never will again."¹⁴ The "main thing" that Peters refers to is redemption, a term which Leonard together with a whole generation never really understood.

The play stands as a testimony for the coherence and deep connections which have animated Miller's work over a century: Peters tries to establish connections between people (dead or alive) and events in order to make sense of his own life; it is "a quest that many of Miller's characters" - Quentin, Loman, Lyman - "have embarked in the past in order to make sense

¹⁰Miller, A., *op.cit.*, p. 103

¹¹Idem

¹²Ibidem, p. 107

¹³Ibidem, p. 108

¹⁴Ibidem, p. 113

of their messy lives.”¹⁵ The subject that he is so ardently looking for is love which is finally offered by Rose as a sufficient reason for Peters to remain alive.

Undoubtedly, Peters reflects Miller’s search for true values and arguments to continue to live and work in a society lacking moral standards for we live in an era of signs and hints while themes are absent; Bigsby further notes that “you hear the notes but not the tune. The play is about the loss of a sense of harmony, an inner structure to experience.”¹⁶ Mr. Peters struggles to make sense of all the signs and hints which chaotically inhabit his life, almost suffocating any clear purpose which could possibly save him from disappearance. It is his daughter who ultimately offers him the possibility to love and thus shows him the path to salvation: “I’m trying as hard as I can (*to stay*). I love you, darling. I wonder... could that be the subject!”¹⁷ Coincidence or not, the year of the production of *Mr. Peters’ Connections*, Rebecca Miller, the playwright’s daughter of his third marriage to Inge Morath, gave birth to her first son, Ronan-Cal Day Lewis.

Resurrection Blues (2002)

“We have eight feet of topsoil here, plenty of rain, we can grow anything, but especially greed. A lot of our people are nearly starving. And a bullet waits for anyone who seriously complains.”¹⁸

In September 2001, the destruction of the twin towers in New York could be seen live on every TV channel in the whole world; the experience was hardly a shock since the audience were already used to watching death on TV due to the Gulf and Yugoslavia wars. This attitude can only point to the lack of “subject” that everyone seems to face and that Mr. Peters so ardently looks for. Miller witnessed a society “entertaining itself with a jumble of disconnected images”¹⁹ which left him with no alternative but turn towards writing a play which would denounce contemporary lack of values. Nine years before, Miller had written an article for the *New York Times* in which he clearly expressed his concern with Americans’ enthusiasm about

¹⁵Abbotson, S. C.W., *op.cit.*, p. 248

¹⁶Bigsby, C. W.E., *op.cit.*, p. 416

¹⁷Miller, A., *op.cit.*, p. 124

¹⁸Miller, A., *Resurrection Blues World Classics*, London, Methuen Drama, 2009, p. 130

¹⁹Bigsby, C.W.E., *op.cit.*, p. 424

the death penalty. He sarcastically proposed that executions be televised and predicted that some people might go as far as committing crimes with the single purpose to become stars; tragically, Miller's proposal turned into prophecy and today we are actually faced with televised murder; nevertheless, not too many reacted to his article and America remained among the few countries which persisted in practicing the death penalty next to China, Saudi Arabia and Libya.²⁰

The new millennium was welcomed in a high-tech atmosphere: everything can be recorded and watched on TV; people eat, drink, cry, laugh, go shopping, and kill on TV – we live under the careful surveillance of millions of other people who, most of the times, do not actually care about us. Bigsby argues that television seeks to present “the presumed reality of private anguish by bringing together those in psychological pain, exhibitionists, betrayed wives (...) to provide entertainment for the masses. (...) Life exists as raw material for the media (...) and it begins to seem that events lacked reality until processed by the camera, which has become the ultimate proof of reality.”²¹ It was the essence of this particular state of affairs which formed the point of departure for a play like *Resurrection Blues*. Jeffrey D. Mason considered it a political satire targeted at the exaggerated power and cultural values of media, “the deceitful rhetoric and compromise of military dictatorship, (...) the wary and unbalanced relationship between the United States and Latin America, and the virtually palpable force of wealth in a global economy, especially as deployed by corporations and governments (...) as a means of shaping or determining people's actions, values and very thoughts.”²²

The play is set in an imaginary state in South America, perhaps as a consequence of Miller's experiences in Venezuela and Colombia. The political regime is an authoritarian one with General Felix Barriaux as the Chief of State. The play opens with his niece's, Jeanine, monologue. She is in a wheelchair due to her failed suicide attempt. We soon learn that the reason she tried to kill herself resides in the need to manifest her support to the revolutionaries who rebelled against Felix Barriaux's political regime. This time, Jeanine openly declares that she wishes her physical paralysis to

²⁰Idem, p. 422

²¹Ibidem, p. 423

²²Mason, Jeffrey D., *Stone Tower: The Political Theater of Arthur Miller*, Ann Harbour: the University of Michigan Press, 2008, p. 267

contaminate her mind as well - "He (Henri) says the Russians have always had more ideas than any other people in history and ended in the pit. The Americans have no ideas and they have one success after another. I am trying to have no ideas"²³, this being her only possibility to confront the guilt of the survivor: "Survival can be hard to live with. None of my people was over nineteen."²⁴ The bitter irony that surrounds the atmosphere of *Blues* becomes obvious in Felix's guiding principle: "Maybe you read too many books – life is complicated, but underneath the principle has never changed since the Romans – fuck them before they can fuck you."²⁵

Nevertheless, this time "the play depicts social and political power as rooted in exploitation and managed through presentation"²⁶ and this particular context is possible due to the introduction of a representative twentieth century tool: the television, which Felix has summoned to transmit the crucifixion of Ralph, a rebel who pretends to be the son of God and who is actually acknowledged by the people as such. Felix made a deal with a U.S. television station which agreed to pay 75 million dollars in exchange for exclusivity on the subject which, they hope, will fascinate the public. He believes the sum will be useful for the country but his true intentions are soon to be exposed: the money provided by the televised crucifixion deal will be spent on the army's equipment and prostitutes' dental treatment.

It is Henri Schultz, Jeanine's father and Felix's cousin who insists that the dictator should give up his televised crucifixion plan. In his attempt to prevent the "worldwide suicide", he tells his cousin that he will be remembered as a tyrant but his threat has little effect on Felix: "Look at it calmly – fifteen or twenty years after they kicked Nixon out of the White House he had one of the biggest funerals since Abraham Lincoln. (...) Believe me, Henri, in politics there is only one sacred rule – nobody clearly remembers anything."²⁷ Miller's reference to the United States thus becomes clear especially when Felix insists that his models are Roosevelt, Truman and Lincoln: "(...) those three killed more people than any other Presidents. Johnson did pretty well in Vietnam but no comparison with Roosevelt and Lincoln. Greatness lives on murder. Imagine if Roosevelt had refused to

²³Miller, A., *Resurrection Blues World Classics*, London, Methuen Drama, 2009, p. 130

²⁴Idem

²⁵Ibidem, p. 133

²⁶Mason, Jeffrey D., *op. cit.*, p. 269

²⁷Miller, A., *op. cit.*, p. 143

fight, or Truman refused to drop the bomb! They'd have gone down in history as ridiculous clowns."²⁸ Miller might as well have thought of President Bush and the Gulf War and of Vladimir Putin who had destroyed Chechnya in 2000.²⁹

Unlike his cousin, Henri seems aware of the fact that things need to change. Once a Marxist and paradoxically among the richest in the country, he has now turned towards philosophy and has established in Munich where he teaches at the University. He believes that Ralph is the product of collective imagination, summoned by the people's needs – to the poor peasants, he is the liberator; to Felix, he is the tool used to restore order, to Jeanine, he is the one who provided her with the will to live while to American journalists, he is a significant source of money. Henri's philosophy is that "apart from getting fed, most human activity – sports, opera, TV, movies, dressing up, dressing down – or just going for a walk – has no other purpose than to deliver us into the realm of the imagination (...) where death, for example, turns into a painting, and a scream of pain becomes a song."³⁰ Indeed, Ralph remains a mysterious presence whose main purpose is to bring change to people's lives. Abbotson argues that he "represents pure spiritual love as opposed to the earthly one that Felix pursues" and "his ambiguity is further heightened by his constant change of name": he is the product of the collective imagination, he is hope and, for these reasons, his name changes according to the ones who invoke him. This aspect mirrors the fact that "this entity (...) is concerned with other people rather than himself, and he displays no ego."³¹

Besides being his mouthpiece, Stanley is among the few who have actually seen Ralph/ Charley; he is disoriented and incapable of any certainty: "I've ruined my life believing in things; I spent two and a half years in India in an ashram; I've been into everything from dope to alcohol to alfalfa therapy to Rolphing to Buddhism to total vegetarianism, which I'm into now. So you ask me do I believe he's the son of God, I have to be honest – yes, I believe he is... kind of."³² Ironically enough, Stanley is the one who points to the economic advantages of the location of the crucifixion: "Well,

²⁸Idem, p. 146

²⁹Bigsby, C. W. E., *op.cit.*, p. 429

³⁰Miller, A., *op. cit.*, p. 175

³¹Abbotson, Susan C.W., *op. cit.*, p. 298

³²Miller, A., *op. cit.*, p. 165

face it, once it's televised they'll be jamming in from the entire world to see where it happened. Tour buses bumper to bumper across the Andes to get to see his bloody drawers? Buy a souvenir fingernail, T-shirts, or one of his balls? It's a whole tax-base thing (...) Like maybe a new school, roads, swimming pool, maybe even a casino and theme park (...)."³³ His perception seems to be distorted by the abuses in his life before Ralph; to him, Ralph is a tri-sexual for beyond men and women, he loves vegetation. Ambiguity is the only certainty that Ralph's figure displays and this characteristic is obvious in his disciples' attitude towards him.

The organization with which Felix made the crucifixion filming deal is represented by Skip Cheeseboro and Emily Shapiro, accompanied by Phil, the cameraman, and Sarah, the sound woman. Skip is the producer of the TV show and his aim is to go along with the crucifixion, irrespective of whether the man is guilty or not – to him, money is the main issue and since he has invested a consistent sum in this, he expects to enjoy the profit of the show regardless of the victims involved. Although he denies any desire on his part to contaminate a “dignified foreign people” with what he calls “American mores”, Skip does nothing but the opposite by turning a crucifixion into a media event.

Emily is an enigma: she appears horrified at the idea of a crucifixion and goes as far as sleeping with Felix in order to convince him to give up the idea. We fail to ever be sure whether she does this out of solidarity or purely for the fact that she feels attracted to him. Despite her disgust, the prospect of the huge amount of money she would get for the job makes her stay. She hates her job but keeps doing it and, although she resents Felix's world, she appears willing to continue their relationship; at times, she voices horror at the human race – “(...) wouldn't you gladly resign from the human race if only there was another one to belong to?”³⁴ but that does not prevent her from doing her job as professionally as possible; she is a media person, fully aware of the power that TV can exert on the public and the slightest awareness that she is the hand manipulating that power makes her proudly acknowledge that: “My genius is to make everything comfortably fake (...)> No agency wants real. You want a fake-looking crucifixion? - call me.”³⁵ Her

³³Idem, p. 190

³⁴Ibidem, p. 163

³⁵Ibidem, p. 152

ability is an important asset in a commercial culture which has gone well beyond the boundaries of American space. Miller is “targeting the crass, mercenary opportunism of the media, which is fed by the increasing materialism of the people who are caught in a capitalist culture.”³⁶

Ralph/ Charley is not crucified for he ultimately refuses to turn himself in. Despite Felix’s plea that his televised death would bring a lot of benefits to the community: “You come down, you hear me? I’m talking syndication, this is one big pot of money! I’m talking new construction, I’m talking investment. You care about people? Come down and get crucified!”³⁷, the play ends with everybody saying goodbye to a collective projection of their own needs – Ralph disappears.

2003 would find Miller’s figure in a photo next to that of a young rapper, Mos Def, in a *New York Times* issue. Surprisingly enough, the two artists, who apparently had nothing in common in terms of age, race, ethnic and religious background, form of art, stood next to each other and united in their protest against the War in Iraq and Laura Bush’s act of cancelling a poetry reading at the White House for fear of anti-war manifestations.³⁸

Conclusions

Miller’s plays are mainly concerned with the relevance of political decisions rather driven by greed and the increasing need of consumption than by solidarity with the oppressed; he depicts economic transformations and social changes especially in terms of the importance of the family (a character in *Mr. Peters’ Connections* declares that “Nobody’s the father anymore”, pointing to the fact that there is no responsibility in a world driven by self-interest). Some of his characters at the end of the millennium, as Mr. Peters, for example, feel depressed and isolated due to the incapacity to identify a purpose in life or place themselves below human standards in their pursuit of wealth, power and entertainment at any cost, as in *Resurrection Blues*. Wealth, entertainment and happiness used to be fundamental values;

³⁶Abbotson, Susan C. W., *op.cit.*, p. 295

³⁷Miller, A., *op.cit.*, p. 196

³⁸Centola, S., *Arthur Miller: Guardian of the Dream of America in Miller and Middle America*, ed. by Paula Langteau, 1-14, Washington D.C.: University Press of America, 2007, p. 1

in Miller's two works, they have turned into mere carriers of violence and money earning means.

Bibliography

Abbotson, Susan C. W., *Critical Companion to Arthur Miller a Literary Reference to His Life and Work*, New York, Facts on File, Inc., 2007

Bigsby, C. W. E., *Arthur Miller: A Critical Study*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005

Centola, S., *Arthur Miller: Guardian of the Dream of America*, in *Miller and Middle America*, edited by Paula Langteau, 1-14, Washington D.C., University Press of America, 2007

Mason Jeffrey D., *Stone Tower: The Political Theater of Arthur Miller*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2008

Miller, Arthur, *Mr. Peters' Connections, Plays: Six*, London, Methuen Drama, 2009

Miller, Arthur, *Resurrection Blues, World Classics*, London, Methuen Drama, 2009

Start.research@UAGE

COLOCVII TEATRALE

The Presentation of Couples' Relationships through Performance Art and Short Films

Alexandra IVAȘCU*

Abstract: Hearing and learning about different love stories, we can understand our relationships better, and we can empathize with those people by creating stronger connections between us. These videos rely on exposing the reality as it is, removing the preconceptions of a Hollywood romance. It's about capturing feelings that people do not normally want to externalize or they even try to hide due to the fact of deeply-rooted social prejudices and taboos that we have.

Key words: The philosophy of love, falling in love, couple, love stories

Influenced by technology, the emergence of social media application and internet usage including phone, has changed the way we interact. Relationships and daily problems we encounter are no longer considered a taboo, resulting in the encouragement of expressing one's emotions in public.

Hearing and learning about different love stories, we can understand our relationships better, and we can empathize with those people by creating stronger connections between us.

Nowadays, couples are much more open-minded in revealing their relationship through social media and exploring different ways to show it to the public. These short documentaries about love have reached the level of performances, subjects and couples going through different feelings and moods throughout the video. Short movies exert a relaxing and fun vibe as well as a sad, and nervous vibe. Because volunteers taking part in the videos do not know in advance what to expect or what questions they would be asked, most videos are focusing more on their gestures and body language.

* PhD student at the University of Arts and Design from Cluj-Napoca, currently a POSDRU researcher for the Romanian Academy's project *Pluridisciplinarity and Interdisciplinarity in Doctoral and Postdoctoral Programs*

COLOCVII TEATRALE

This theme, in particular, is a relatively new topic in short documentary movies, demonstrating how love always involves a combination of intimacy, passion and commitment. The way these components are manifested in different times and at different ages may vary surprisingly long. Those viewing the short films will hear different opinions about the way we people approach a relationship and that there isn't a reality to be experienced simultaneously by all of us, especially in love.

Marina & Ulay @ MoMA (*The Artist Is Present*)

Marina Abramović was born in 1946, Belgrade, Yugoslavia. Since the beginning of her career, Abramovic has been a pioneer in using performance art as a form of visual art. Her body was both the subject and the medium of her speech. The artist has explored the limits of her physical and mental being, enduring pain, exhaustion and danger in emotional and spiritual transformation.

In 2010, the MOMA New York held *Abramović's Retrospective*. As part of her exhibition, Abramović sat at a table and allowed the audience to sit in front of her for a minute, silently looking at her as she shared that moment of silence with each individual in the audience. On the opening day, an artist and ex-boyfriend, named Ulay, volunteered and sat across from her. The meeting between Ulay and Abramović made them reminisce the love they had for each other, as the crowd witnessed their facial expressions in silence. Given that the emotions between the two are still strong, Marina was overwhelmed with tears at the end of her art performance.

The Lovers: The Great Wall Walk

In the 70s and 80s, artist Marina Abramovic had an intense, artistic and romantic relationship with artist Ulay (Frank Uwe Laysiepen). After years of negotiation with the Chinese authorities, in 1988, the artists received permission to continue their performance called *The Lovers: The Great Wall Walk*, where they both went the opposite directions of the Chinese Wall, so as to meet in the middle of it and end their relationship. Abramovic started at the eastern end of the Wall, Shan Hai Guan, on the shores of the Yellow Sea, Bohai Bay, as she headed west. Ulay started at the western end of the Wall, in Jaiyuguan, south-west outskirts of the Gobi desert, while he headed east. As they met in the middle of the wall to end their relationship, they hugged

each other, said their goodbyes and moved on separately with their lives. Ironically, both had planned this trip a long time ago, in which the original plan was to meet in the middle of the wall and Ulay would propose to Marina.

The two were engaged in ritualized and mythological actions. *The Lovers: The Great Wall Walk* is considered to be the perfect ending with regards to Ulay's and Marina's collaboration of art work – due to mythological and philosophical connotations of the Great Wall of China. For 12 years, the two artists have created performances and projects that explore the states of consciousness and strong bond of relationships based on mutual trust they had for each other.

Marina said, "I was invited on television in Amsterdam in a program about body art. I was among the first women from Eastern Europe who have made body art, so in a way, I was regarded as the first woman who travelled to the moon. I got there on my birthday and I remembered very well that my grandmother once said that all the things you get from your birthday are important. It's like destiny, because the first person I met on that same evening was Ulay and consequently fell in love. It was truly a very important stage in my life. That lasted 12 years."¹

Since 1976, the two began working together, as they dressed and borrowed the same gestures while the audience perceived them as one.

Relation in Space

In July 1976, 300 *Venice Biennale's* visitors attended the artists' 58 minute performance called *Relations in Space*. In the beginning of the video, Abramovic explains the process of the performance, that is, "Two bodies repeatedly pass, touching each other. At a high speed they collide."² Like the rest of their performances with regards to relationships, the basic principle is "No rehearsal, no predicted end, no repetition."³

The two approach each other from opposite ends, colliding with one another in the middle of the room and then disappearing from view. Sometimes they only appear over twenty seconds before the process is repeated again. In the early stages of the performance, Ulay and Abramovic

¹Marina Abramovic, www.garbo.ro, March 2015

²Marina Abramovic, <http://www.li-ma.nl>, May 2015

³Marina Abramovic, <http://www.li-ma.nl>, May 2015

slightly touch each other while passing through. As the pace of their walk increases, the impact of collision between two bodies increases. In the moment of collision, Ulay proves to be stronger than Abramovic, as she nearly falls down to the ground. *Relation in Space* undergoes a remarkable development throughout. When Abramovic loses balance for the first time, Ulay arrives to catch her, preventing her from falling.

But the question is: is it true and genuine love or the dedication and commitment of performing Ulay and Abramovic portray? Viewers who watched the video documentation of *Relation in Space* had a limited field of vision. Unfortunately, this limited viewers to only see what was happening from a camera angle's point of view. In 1976 however, the audience who witnessed the performance live were fortunate enough to see what was happening outside the range of a camera angle, as they witnessed the artists' peripheral space activities such as how Abramovic and Ulay prepared for the next collision.

Relation in Time

Relation in Time describes a static relationship. The couple, made up of two artists, standing back to back with the hair firmly tied together, symbolizes the connection between them. In October 1977, they held an audienceless performance of *Relation in Time* at Bologna Studio G7 for 16 hours. After an hour, people started to come in and witnessed their performance. As a result, Abramovic and Ulay decided to continue to stand still for another hour. Throughout that performance a photo was taken every hour. There were visible changes in the photos taken where Ulay or Marina sat with their eyes closed or wide open staring into space.

Their hair, tied together as one, becomes the umbilical cord of their connectivity representing a contrast between their outer and inner separation. This performance is an experience that the viewer can only follow visually, unable to experience it firsthand.

Like in *Relation in Movement*, this performance possesses the principle of the individual while progressing. Although they start in a synchronized way like two alarm clocks that were set, they gradually follow their own patterns. The artist said: "We wanted to start it without the presence of the public, that is, just us and the staff of the gallery. So we tied our hair together and sat back to back from each other for 16 hours. Within

those 16 hours, we filmed three minute videos and took photos for every hour. When I was in a depleted state after sixteen hours, the public were welcomed to enter the gallery and watch our performance. We wanted the audience to visibly see how we can exhaust our energy to its limits and so as a result, our act of performance lasted for seventeen hours.”⁴

Relation in Movement

With the influence of *Relation in Movement*, the development of the relationship between the artists grew stronger within a car given that they both gave up their homes and decided to become as active and mobile as possible. In this performance, Ulay was driving the car in circles with Abramovic as she announced the start of a new round of circle through a megaphone. After a while the circle became visible on the pavement, whereas at night, the headlights created a beaming circular light. In total, Ulay drove for 2226 rounds within a time span of 16 hours. This performance took place in September 1977 during the 10th Biennale in Paris, in the *Musée d' Art Moderne de la ville de Paris*. The performance required a lot of teamwork and commitment where Ulay had to focus and keep the vehicle moving whereas Marina had to express the movement in units of time.

Marina stated, “We bought a bus from the French police. We lived in that bus, and when we didn’t have performances to showcase we’d go on to spend long periods of time in nature. We used that bus in 1977, in the Biennale in Paris, in front of the museum while Ulay was driving in circles, and I, through a megaphone, shouted the number of circles covered. We wanted to find out who will give up first, us or the car. After 16 hours, the bus engine gave up.”⁵

The performances of the two illustrate the tensions a relationships faces, that is, attachment, possessiveness, exhaustion and renunciation. Marina and Ulay showed to the public that a relationship is not easy to maintain and develop. They indicated that you have to work hard to maintain a relationship even if it means that you give up and grow apart from each other in the end.

⁴ Marina Abramovic, webcultura.ro, June 22, 2015

⁵ Marina Abramovic, webcultura.ro, May 2015

COLOCVII TEATRALE

Twenty years ago, psychologist Arthur Aron managed to make two strangers fall in love in his laboratory. A heterosexual man and woman were placed in his laboratory as they both entered through separate doors. They stood face to face and answered a series of personal questions. Throughout the experiment they were required to look into each other's eyes silently for four minutes. Following this experiment, six months later, two of the participants got married together.

The project includes 36 questions, which include the following, “Share five positive characteristics about your partner”, “Tell your partner what you really like about him or her by being very honest given that he or she is just a stranger to you”.

Dr. Aron's research project focuses on creating interpersonal approach between partners. In particular, most of his research studies investigate notions of how we include and consider others as part of ourselves. Through this method of questionnaires, Dr. Aron encourages a sense of “self-expansion”. Most of us believe that love is something that happens to us. We love. We suffer. It is true that you can not choose who to love and create romantic feelings based only on comfort and familiarity. Science tells us that biology influences us to fall in love. Our pheromones and hormones help us. But despite all this, Arthur Aron teaches us that love is much more malleable than we think and that it is very simple to generate trust and intimacy which are the feelings of love that needs to thrive.

Dr. Aron's studies dictate a four minute visual contact with the partner can increase the level of intimacy between the couple. To test the theory, *Soul Pancake* brought six couples at different stages of the relationship and filmed four minutes of eye-contact between each couple.

Another project which is directed by Topaz Adizes focuses on sharing feelings and vulnerabilities in a relationship.

{The And} is an interactive documentary which presents the general and intimate confessions of couples done face to face. *The And* explores relationships, communication and the way we connect with our loved ones. Throughout each episode of couples who were filmed, he or she had to ask their partner a series of questions regarding their relationship and intimate issues. Sometimes, in most cases, a viewer would be uncomfortable to follow the dialogue between couples due to the distress and sadness the couples were projecting. However, the way the couples managed to communicate in

difficult situations and get through is fascinating both on an intellectual and emotional level.

Compared to a conventional question-and-answer type interview, the director of the documentary plays ‘think outside the box’ and asks the couple to interview themselves. There are certain rules with regards to each interview, that is, a couple should sit face to face from each other, relax for 30 seconds as they look at each other. Consequently, questions will be asked by both parties, however, questions can be left unanswered, but they need to look in each others eyes for at least 10 seconds. The viewer would feel that he is transported in an intimate space of two couples, feeling that energy exchange between two lovers. Dir. Topaz Adizes strongly states: “For us, silence says and implies a lot. If someone doesn’t want to answer a question, they’d rather want to look away or somewhere else, avoiding eye contact. Being silent from answering a question clearly indicates a lot of things, and that’s why we don’t need them to say something. We, as the viewer, may not know the background story of these couples, but we can feel the transmission of feelings between these couples. The most valuable moments that we can take out from these shortmovies are the moments of silence between couples because this isn’t reality show but instead this is a reality of feelings.”

First Kiss by Tatia Pilieva

The first kiss can be awkward and stressful, however, it can also be something magical.

In the early days of her career as a director, Tatia captured the moments of magic when 20 homosexual and heterosexual strangers, old and young, were asked to share a first kiss. What could be intensely uncomfortable became really romantic. Nervous laughter and the social convention of awkwardly introducing one’s self dissolved in attraction and chemistry. The video was filmed as *Wren* advertisement for clothing line and those that were involved in the shooting turned out to be actors working in film industry.

Stylelikeu

Founded in 2009 by Elisa and her daughter Lily, *Stylelikeu* is a multimedia platform that promotes people with a genuine and personal style.

Discouraged by the fashion world’s increase of soulless and unattainable images of homogeneity major brands, Elisa and Lily decided to

combat the ideologies of fashion which state that you must be "on trend" in order to be "fashionable" and that one must go through a physical transformation to be beautiful.

Every few weeks or every month, *Stylelikeu.com* launches an issue that discusses how to face the current cultural issues such as body image, sexuality, and society.

The online platform contains a column section called *Round Table Talks*, where one of the topics is called *Unveiling Masculinity: Women Discuss Men*. "Since men have already been given the opportunity to say so much for so long, the first voices that you'll hear in our month-long theme about men and their liberation belong to women."⁶ The six women who were invited in *Stylelikeu* are: Mimi Hecht, writer Chasidic; artist and writer Beatrix Ost; student/director Ruqayyah Albaari; professional matchmaker, Amy Van Doran; Margo Simms, performance artist, and photographer Eryn Lefkowitz.

There are a number of topics discussed in this column such as, "Whether or not women are attracted to men in high heels" or "How their fathers never cried or hugged them", "Men who care about their style are in better contact with their feelings?", "Did a man call you crazy just because you were expressing your feelings in a honest and sincere way?", "Are you more or less attracted to a man when he shows vulnerability?", "What is taught and what is inherent in male behavior?" and many other topics.

In general, women want men to be emotional, to be present in their moments of failure and to not be bombarded with the cliché act of "fixing everything"- the syndrome of masochism. Yet no matter how empowered most women are, they still want to be chosen by men and not initiate the act of choosing.

Some women desire men who possess a quiet and silent personality, while others prefer the opposite. Then, there is the act of making love in which it is perceived as the notion of give and take, regarding the truth of how a man can take care of a woman, despite their outward insensitivity.

⁶ Elisa & Lily Goodkind, *Unveiling Masculinity: Women Discuss Men* in *Stylelikeu.com*, <http://stylelikeu.com/webisodes/round-tables/women-expressing-their-feelings-how-women-express-their-feelings/#!WyNhY>, accessed 06/09 2014.

Clayton Cubitt, a photographer, presents his project called *Hysterical Literature: Women Who Read until Orgasm*, which is a series of videos of women reading a book while being sexually stimulated with a sex toy until reaching orgasm.

Cubit claims, “For years I’ve done projects that were about photographing or filming people when they were distracted. Partly this stemmed from my controlled experience of making celebrity portraits, and seeing how the tendency toward ‘branded personality’ was starting to metastasize into the larger culture, as everyone started developing what we now we call selfies. I don’t remember exactly when I decided to combine this with reading. At some point it occurred to me that the choice of books is such a personal one, that it could serve as a proxy for our idealized personality, while the physical distraction could try to destroy it. And that also allowed me to poke fun at the idea that our mind is somehow ‘better’ or more ‘us’ than our body. How nobly we view the act of reading, compared to the act of sex.”⁷

The Kooples is a brand founded in 2008 by a French fashion house called *Comptoirs des Cottonniers*. This fashion house is managed by three siblings named Alexander, Laurent and Raphael Elicha. *The Kooples*, specifically known for well tailored androgynous style suits, quickly made a sensational increase of credibility and fame.

The collection is always introduced through a video presenting a couple’s love story as they wear the brand clothing. Most of these actors in the video are people who have no prior experience with modeling whatsoever. The men and women’s collection was made in such a way that would complement the couple perceiving as one. The customers, female or male, are able to borrow their clothing. “Our wives take our jackets, and we take their scarves... Sometimes we take their jeans too. We like very skinny jeans”⁸, says Alexandre Elicha, the eldest of three brothers.

⁷Rich Goldstein, *Hysterical Literature’: Women Who Read Until Orgasm* in <http://www.thedailybeast.com/articles/2014/03/05/women-read-until-orgasm-in-clayton-cubitt-s-hysterical-literature.html>, accessed 06/09, 2014

⁸www.nytimes.com/2013/04/04/fashion/the-kooples-is-latest-foray-in-us-from-fashion-family.html?_r=0

COLOCVII TEATRALE

The New York Times contains a section of animated videos themed as “Modern Love” and one of the videos is named *A Kiss Deffered by Civil War*. The plot of the story depicts a young love emerging during a Bosnian war. Sadly, because of the war, the couple grew apart until they reunited after many years later in the USA. Animation by *Studio Collective Moth* uses a minimal decor and delicate style, using graphics and color palette backgrounds recreating the Balkan during the 1990s.

Another video, entitled *Older Couples Relationship Advice* from GiftsDirect.com, adopts a similar theme. The film takes place in a local street where married people were asked what makes a marriage last long. The video is based on spontaneity and sincerity of interlocutors. The older generation of couples gave young couples advices on how to maintain the love in a long lasting relationship. Given that the project contained people sharing their funny stories, the purpose of this video was to promote love and Valentines Day.

Another film, that is similar, is called *Quarterlette: How to Make a Marriage Last for 70 Years* and it shows the life of a couple married for 70 years and their advice for young lovers.

Truth or Drink is the title of a series of short films organized by Cut Video, which is under the Super Frog Saves Agency of Tokyo. Couples interviewed each other by playing truth or dare, answering a number of uncomfortable questions about their current relationship and intimate activities; as well as questions that involved previous relationships of theirs. These questions should be answered in front of a camera and every time one of the participants refuses to answer a question, he or she is obliged to take a shot of a strong alcoholic drink. Throughout the video, there were a few unanswered questions. The idea of taking a few shots of drinks relaxed the participants for answering the questions, turning it into a fun experience.

These love story short films’ goal is to discover and understand the emotions and vulnerabilities that couples are facing. These videos rely on exposing reality as it is, removing the preconceptions of a Hollywood romance. It's about capturing feelings that people do not normally want to externalize or they even try to hide due to the fact of deeply-rooted social prejudices and taboos that we have. At the same time, these disclosed

dialogues highlight how we relate to each other's experiences and how love experiences can influence our growth as individuals.

This paper is made and published under the aegis of the Research Institute for Quality of Life, Romanian Academy as a part of a programme co-funded by the European Union within the Sectorial Operational Programme Human Resources Development through the project for Pluri and interdisciplinary in doctoral and post-doctoral programmes. Project Code: POSDRU/159/1.5/S/141086.

COLOCVII TEATRALE

MEETINGS: INTERVIEWS

COLOCVII TEATRALE

Two Professors' Portraits

Mihaela ARSENESCU WERNER*

Abstract: Now an actress, the author of this article returned with a nostalgic look on teachers who have guided her steps on the road to the theater. With obvious gratitude and emotion, she drew two portraits using words: the one of Constantine's Moruzan and other of Mihai Mereuță. She highlights so distinct personalities, but gracious, who left their mark on many generations.

Key words: acting professors, remembrance, art and craft.

Our Master



That's how we called him... And Constantin Moruzan, conversant artist, truthfully framed young artistic destinies. He gathered unpolished subjects, in whom he foresaw diamantine sparkling and transformed them into priceless gems... He paid homage to the spoken word, amongst other expressive means, to which he granted an almost mystical respect (radio drama owns him utterly for the countless magical moments during which the soul of the listeners was connected through an enchanted wire to the gift of

* Professor Ph.D. at the Drama Department, George Enescu University of Arts, Iași.

the titans of dramatic art, flowing through radio waves, conducted by our Master!).

Student in Iasi, at the Dramatic Conservatoire, the student of Mihai Codreanu (from whom he probably sipped the passion for poetry), acting then at The National Theatre in Iasi (1932-1944), artistic director at the Radio Drama in Bucharest, teacher for several generations of remarkable talent, Master Moruzan remains in my memory haloed by the grace of his exceptional humanity. Kind-hearted, tolerant, with a witty, yet gentle humor, cultivating our sense of limit and harmony, sometimes enveloped in enigmatic simpers, declared enemy of spiritual idleness, of shallowness, of triviality, of self-importance... He addressed us by calling us “dear” or “you”. Encroaching upon my indolence, excusable drawback of youth, I mimicked him in front of my colleagues, enjoying their laughs and my success. I remember he once caught me in the middle of the “act”; he wasn’t mad at all, he smiled playfully and said, with his soft and warm voice, prolonging the vowels: “You, dear, copied me quite well”. Then, in his less joyful days, he asked me to repeat this exercise and he would instantly smile and light up. He smoked half-cigarettes in a cigarette-holder: I remember clearly the incandescent “led” in the classroom, like a safe light guiding our scenic efforts. We all longed for his approval and praises when our rattler minds settled for more profound meanings, we all dreamed of him offering us the chance to appear on the radio, only to say a line or two, or even to breathe there...

I respected him like a father, I endeared him like a true mentor, responsible and devoted, I esteemed him as an artist, I often quote him to my students (“Dear, when you walk on the stage you are higher than your audience, you *must* have something to say!”). In 1939, Constantin Moruzan wrote poetry, dedicated verses, gathered in the volume *Portraits From Iasi*. I hereby transcribe an eulogy for professor A. Otetea:

[...]

Teacher, master of the scale

Of the inner enchanting,

Bit from the souls with a razor sharpness

Or rather with honey from the word

He wears in sight and in his voice the soar

COLOCVII TEATRALE

Of a true nobler soul
Thus action and word
Heavenly weave
For the theatre which has him
Master of the nobler kind
Knows he to reveal in sight
Joyfulness wasn't there before

And he's meant to stay
Forever urge
For the soul which guides
Its pleasures to a sign to stay no more.
[...]

In a similar way, today I bow thankfully to our true and only...
Master.

Mister Mereuta or Uncle Mihai



During the 40th anniversary of our class, also shepherded by him, he would have marked 87 circles in the trunk of life. Licensed in philosophy, irresistibly drawn by dramatic art, student at the Dramatic Conservatoire in Iasi (the class of Gina Sandri-Bulandra), actor at The National Theatre in Iasi from 1949 (the year I was born), theatre teacher with undoubtable talent, Mihai Mereuta stays in my mind as a sort of sorcerer's apprentice of Constantin Moruzan.

I first met the actor Mihai

Mereuta when, in my youth, I saw the movie *The Secret of the Cipher*. In the role of *Neculai Talambu* he was great, as he was in most of his parts belonging to his vast filmography. No matter how difficult the part, he would always play it magnificently, with great authenticity, talent, unmistakable humor, phishing humanity... From him, devoted practitioner, I learnt many things (he called them “triffles”) which later helped me in my career; he loved to “play” with us, he mingled with us during our artistic struggles, bearing a childish innocence. Master Moruzan would sit at his desk, in front of the class, puffing slowly from his cigarettes, while the miracle named mister Mihai would fret on stage, pointing, explaining, correcting, playing, living...

He was dynamic and playful, with a merrymaking smile on his face. I “stole” from him many strategies of portraying characters on stage, indispensable to a young practitioner of the scenic art, striving for affirmation. Whenever I saw him on stage or on television or in movies, I would proudly say: “There’s our Uncle Mihai!”. He was very close to us, his heart resembled a big, warm loaf of bread; he would cover for us in front of the Master, he would quiet our rages, he would listen paternally and advise our spiritual secrets. I enjoyed calling him Uncle Mihai, owing to the fact that this particular address had something of a bohemian lordliness, resembled a wooden pail from which one would drink sparkling water or subtle magical potions at times. He stays in my heart. Thank you, dear mister Mihai Mereuta!

Message to the Public

Anca Doina CIOBOTARU*

Abstract: Admired, loved or maybe contested, forgotten, ignored, envied – playing big or episodic parts, actors devote themselves to their public. Hard to evaluate, understand, their art is a *lifestyle*. Beyond interpretation technique, adopted masks, costume design, sound vibrations and mirage worlds, there is a man that abandons himself in a ritual aimed to thrill, arouse unrest and laughter.

Key words: actor, theater, Mihaela Werner, interview.



©Evenimentul Zilei Iași

* Associated Profesor Ph.D at Drama department, George Enescu University of Arts

Born under the sign of Thalia, the actress Mihaela Arsenescu Werner followed her destiny without hesitation. She breathes and defines herself through *theatre*, to which she makes confessions. Naturally, this is how her message to the public appeared: “The actor is a common man upon whom God has poured a rain of gold.”

Anca Doina Ciobotaru: 2015 – within the 23rd UNITER Gala at the Great Hall of the National Theatre in Bucharest, the actress Mihaela Arsenescu Werner has received “Lifetime Achievement Award”. What did you think about when you found out about UNITER’s Senate Decision?

Mihaela Arsenescu Werner: The UNITER’s Senate decision made me obviously feel proud, especially (in terms of competition) because I was part of a very exclusive group, perhaps among more renown names in the world of theatre in Bucharest than mine. The hypocrisy of false modesty does not haunt me, I really felt that was a culmination of a journey, years during which I always had respect for the public and towards the noble art I have dedicated myself to since adolescence.

A.D.C.: The award came after a journey of 44 years of artistic career - accomplished through dozens of roles – over 65, recordings on radio and TV, 24 years of mentoring those who want to devote their lives to Romanian theatre, the publication of two books: “The Temptation of the Abyss” and “Disguise - from Text to Interpretation”. What was the price of this journey?

M.A.W.: If an actor wishes to remain just an artistic servant, without having outstanding debt, he may sleep undisturbed. The unknown price, paid by the artist-actor (the only legitimacy of which I recognize) is the physical and psychological dedication to a tough profession, with contradictory rules, with sleepless nights, doubts, unrest, hopes, struggles, hesitation and few comfort zones... The personal life of an artist-actor is not of interest (except for a few tabloids), whereas the actor’s stage life will always excite us by God’s help.

A.D.C.: If you could, what would you change in this journey?

M.A.W.: Ana Blandiana says: "We should be born old "... I would change if I could the succession of some stages; now I know more about myself as a human being and an actor than 20 years ago, my social existence has taught me to read more deeply and minutely the structure of human nature. My internal world is richer, artistic means are more sure and being aware that the only feature of time is that it passes, I feel more deeply the desire to pass on to more talented young people at least a reverence of the magical dance of theatrical art.

A.D.C.: There is on youtube a 47 seconds recording of you with a puppet representing Pierrot: white, black, emotions, glances, and a disturbingly simply written message: "Dear Public, Great Theatre, With Love ...". What is behind this performance? What do you leave behind to Romanian theatre and Iasi School of Theatre?

M.A.W.: The Romanian Theatre rested on "the shoulders of giants" that ensured its value and tradition. I regret that many important names of the Romanian theatre are not known to the young aspirers to the position of professional actor and even less so their stage productions. I am trying to preserve the memory of great actors in front of the young generation of students, I challenge them to read about these actors, I recount moments from their creations I have witnessed directly, I insist on their attitude and discipline towards theatre. In what regards the present, I inspire them to see as many performances, and in terms of genre or stage approach I develop their taste and evaluation criteria of a great performance or production. At the same time, I warn them that not all people in the world of theatre are directors, that natural gift without continuous work of learning new physico-psychological means is almost nothing to a professional with self-respect. Perhaps, my demands are sometimes higher than they should be, but I warn them bluntly along with competition that is ahead of them that their profession is a selfish one: once you give in to it unconditionally, there is no place for another big love.



Mihaela Arsenescu Werner with Teo Corban in *The Visit of the Old Lady*, stage director Claudiu Goga, National Theater of Iași, 2015

A.D.C.: If you were to meet the Golden Fish, what wishes would you have?

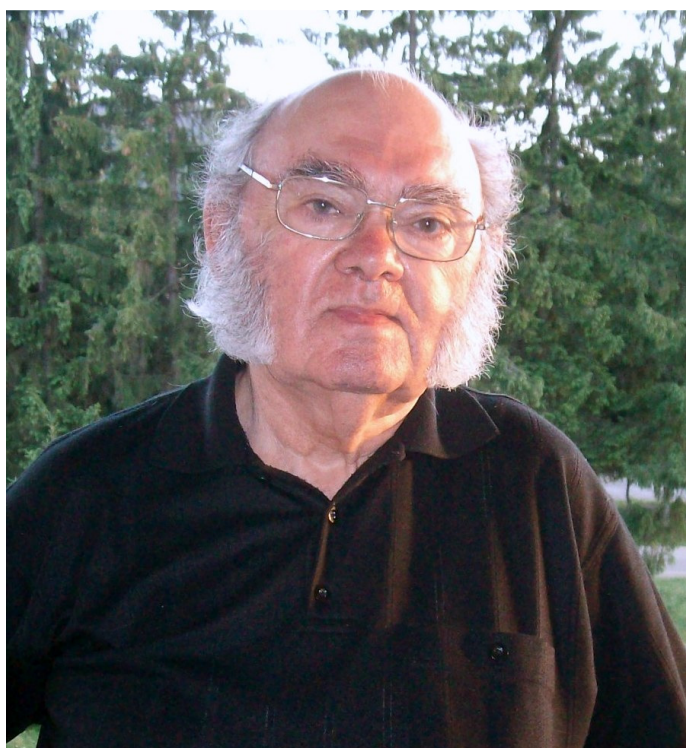
M.A.W.: I thank God that it gave me the joy of recognition from the audience's side, specialized reviewers, peers, colleagues and young talents whom I tried to inspire love for stage art to. Therefore, I would ask the Golden Fish just:"to be able to play and bring joy to people "...

You can Never Leave the Past Behind

Tamara CONSTANTINESCU*

Abstract: Professor Constantin Paiu, PhD was kind to have a dialogue with me as a representative of the journal “Theatre Colloquia”; he made sincere confessions with a sense of humour. In what follows, you will be able to explore the soul of a great personality of the Romanian theatre and the Iași School of theatre.

Key words: Constantin Paiu, Romanian theatre, theater critic, theatre education



Professor Constantin Paiu, PhD

* Fani Tardini Drama Theatre Galați - actress
George Enescu University of Arts Iași – PhD , visiting teaching assistant, editor of “Theatrical Colloquia”.

Tamara Constantinescu: Professor Constantin Paiu, I will ask you a question that I hope will make you open your heart. You were born in Iași, you studied and worked here. Haven't you ever been tempted to leave?

Constantin Paiu: No. I have always been in Iași and I will definitely always be here. Arguments? The most common ones would not be of interest for anyone as you can find them in any biography. And for arguments closely related to my soul, I will give you a lyrical, very personal and dear to me answer:

“Here is my sun, friends and fountains; here, the horizon can take the shape of a wheel, hill, heart; here my ancestors spent their days, words have been uttered and expectations have appeared and rains have fallen, and passions took place and predecessors in the shade of old trees witnessed the journey of time.

My heart then was looking for Tomorrow; my body was also looking for Tomorrow; and my unawake blood was expecting.

Here fires were lit, and winds blew and vows were made, men were buried and time passed and rivers flew and the past loves in the shade of old trees sent me one by one the sound, sight and colour of their eyes and the words and sound of my footsteps in the grass of time.

My sight is a passage, my hearing is a passage, my blood is the most beautiful journey towards the unborn heart of Tomorrow that I will call my Child and make a master of my name, dreams and memory – here, on these hills where I will then become *a wheel, a hill, a heart...*”

T.C.: You graduated the Faculty of Philology-History of the - Al. I. Cuza University of Iași. You worked as a journalist both in printed press at the Radio Iași. You also worked in research. You published poetry, books for children, history and theatre criticism books, you made adaptations for radio and theatre, plays recorded for the show “Radio Theatre”, drama texts included in the repertoire of professional theatre. What made a philologist get close to the world of theatre?

C.P.: The “determination” comes from a place as the song says “inside me”. It happened this way: on Ogorului Street in the district called

COLOCVII TEATRALE

Petru Bogdan, where I was born, across the street of my parents' house lived two actors. In fact, just one used to live there at the beginning, who was also born there. And then he married his colleague at the National theatre and became two. Then they became three, and this third person of their family, two or three years younger than me, became my first love. When I understood that she was the most beautiful being in the world, I was six. Her parents were called Angela and Ion Schimbischi; important names on the stage of Iași. The most beautiful being was also called Angela, as her mother, but all called her Didi. I came here each time when I could get some time from studies or duties given by my mother.

In that poor area, where almost all men worked at a plant or railways and women were housewives, the two actors seemed to be from another world. They were both tall, as beautiful as gods, worked at a place about which the neighbors did not know much; a kind of bear's garden from the fairy tale, where people said everybody just laughed, dressed in unseen costumes and played. That place was called the Theatre. Who wanted could buy tickets from somewhere, it was not clear from where, and see at night with his own eyes that it was really as it was recounted.

Naturally, my imagination went wild. I asked uncle Ionel to take me there one day. He took me there and put me to work: they were working on a play where the sea had to be seen. So, at the bottom of the stage, a big, blue cloth was placed, under which I and other four children were running imagining the waves of the sea. As long as we were the waves, we were not allowed to talk and clump under the threat of being fired. So, before being a philologist and a historian, I had been an actor.

Let me tell you something else about this "determination" as to get clear. In the 9th grade at the boarding high-school, there came a selection committee from the Theatre Institute of Bucharest. This happened in 1953, the time when the young were forced to choose a technical career. In fact, all my colleagues later graduated polytechnic or agricultural schools. Just one colleague studied medicine. I went in front of the selection committee. People said I was mad. But I saw myself being an actor. The men from the committee, three well-known actors, listened to me, asked questions and said I was not going to be an actor and that I should enroll into directing. I was not sure of what that meant but without hesitation I said to myself it was still theatre. I left there, my father, a practical man, warned me: I cannot afford to

have you in Bucharest. There are so many schools in Iași. If you do not like any of them, you should become a businessman! He worked at the Iași railways. I never left for Bucharest and never became a businessman; I ended up near theatre. It occurred a couple of years after my graduation. I was given the chance to do theatre at Iași radio. They needed somebody who would do the theatre news and review shows and be in charge with the theatre radio show. I immediately asked to be transferred from the Department of Romanian Literature of the Faculty of Philology, where I was a teaching assistant, to Iași Radio. I was then told that I was mad. Maybe I was. But it was my madness and I have no regrets. In fact, I believe in life we should not regret but the risks we did not take. I was in a continuous expectation of theatre.

T.C.: You have been a theater critic for decades (even now!). How did the critic, director of Radio Theater and playwright co-exist? Usually, they are found on different sides.

C.P.: No, the theatre critic in my view is not found (or should not be) on the other side when he reviews a performance in front of the audience. All my writings (and many of the reviews remained in the air as a few of them had been published, many of them being just uttered in front of a microphone) never favored or mistreated anybody. As these creators of beautiful dreams, the stage people have always been dear to me. I was wrong of course and many times paying tribute to a natural and inevitable bias. They never got angry with me and gave me a flattering nickname: *Bădia*.

Going back to your question regarding the relation among the critic, director and playwright, as Arghezi says – it splits into two, three and many parts. A lot could be said. When you feel that you are out of patience, then you may at least whistle as it used to happen in the past when the audience was unhappy with what was going on stage. Now we do not whistle anymore and it is bad: it would be better just to whistle when it is needed than just applaud for a good or bad performance.

The relation is defined especially by the critic. It is defined by the way he perceives the essence of the artistic gesture on stage. The relation among the director, actor and playwright is a professional one and I will not insist on that.

I believe that undoubtedly the relation between the stage and the public (the theatre critic being the lucid part of the public) depends mainly on the critic. Here I would rely on my 50 years long experience as a theatre critic... My experience... sometimes I think that *experience* is the name we give to our mistakes.

What a theatre critic is? First of all, he is definitely an observer. An observer that is wrong more often than he suspects and who shares personal impressions (it sometimes happens) as a professional duty as closely to truth as possible, impressions on a cultural issue that some may think is useless! And it is very good, no matter what some people might say, it is important that the taste be educated. A taste for ideas should be developed.

I think the theatre critic is needed and useful. He is useful as he uses a right that is correctly seen as a duty. From this perspective, I totally agree with Alecu Russo, who said one hundred and a half century ago: “The critic is a common right to have good products”. It is not an elegant saying but it is true. To put into practice this right, we should add a wise urge I found reading Aeschylus: “Measure is the greatest good”. Shakespeare had the same opinion when he advised his actors through Hamlet: “And especially do not forget measure”. The balance of these two constants – the right and the measure – make the profession of theatre very useful to producers and to the public. And it helps them both to make a difference between what is important and what is urgent. If the aim of art is to show people what they do not know, the aim is carried out also by means of criticism – in our case theatre criticism. This is how I see it and how the relationship among theatre, playwright and director should be understood. Maybe some other time I will tell you about the relationship between a dramatic text and the conflict between the playwright and the director.

After two decades of direct discovery of the world of theatre and after twelve years of research, I ended up in a classroom. I was really honored by the invitation of the George Enescu University of Arts to teach a course in History of Romanian, Greek, Latin, Medieval and Renaissance Theatre.

T.C.: Yes, it seems that it was written in the stars: George Enescu University of Arts of Iași had been waiting for you. Until 1996, you had been

COLOCVII TEATRALE

close to theatre and since then you have been sharing it with students. Tell us about the years you spent at the university, please.

C.P.: I spent only 15 years teaching at the university where today my former students teach themselves. I also spent a couple of years advising PhD research. Those years had been very good ones and I sometimes nostalgically remember those years.

What I wanted to succeed in the dialogue with the students? First, to make them understand that the profession of an actor is a tough one; it involves hard work and from which you do not actually retire. I wanted to convince them that the times of a handsome, talented and less cultured actor had passed, now the time has come for an informed, lucid actor, an actor who struggles for every character and makes it unique, being also a poet actor, having a gift for poetry; a genuine director is innovative he adds up a new stone to the existing wall and he is not destroying the whole building; as true innovators start from the past, not from learning all over again the basic technique. I believed and still believe that the actor leaving the school should understand that the man is a hypothesis, it is a play about real people, a real art as it uses the real life feelings; an aimless theatre of today is an imposture and actors should not fall into the trap of the new just for the sake of it. Especially at our weekly meetings, I talked with graduate students about the challenges of the professional on stage. In our courses, I insisted upon the theatricality of drama texts from the times of Thespis to Shakespeare. I did not expect them to become specialists in theory of the field; they were just getting ready to become practitioners. But it is important that students knew those who wrote the history of theatre in our country and abroad. I asked them to do this effort which was sometimes hard for them to carry out due to lack of interest which I never accepted. The gossip that Professor Paiu had teased his students was never confirmed. I liked the joke.

I really loved my students and meet them from time to time with real joy.

T.C.: Have students changed since the beginning of the 1990s?

C.P.: Generally, no.

COLOCVII TEATRALE

T.C.: After the foundation of the Doctoral School in Theatre that you managed for a while, you had advised several PhD dissertations as you have just mentioned. How did the research conducted together with PhD students challenge and fulfill you?

C.P.: Our doctoral school is one of my best memories. We started developing it together with the dean at the time (who later became one of the most active rectors I have ever met), Professor Viorel Munteanu. He was a real enthusiast and a hard worker. We prepared together agreeing or disagreeing on some issues the documentation and our arguments to the authorities, hoping but also having doubts that our voice would be heard. It was worth it. The doctoral school of theatre appeared! In a strange way, only after that together with Professor Viorel Munteanu we received the approval for the setting up of the master program. It was definitely less difficult than the setting up of the doctorate!

We started with the trio Professor Sorina Bălănescu, Florin Faifer and me. The PhD advising was a novelty to us. We have not been trained, but the three of us had solid experience in how research should be guided: Professor Faifer and I came from Alexandru Philippide Institute of Philology of Iași, where rigor towards research was of utmost importance; Professor Sorina Bălănescu had been for a long time an expert in applied studies. Everything had been done from scratch, our PhD students, actors, directors in related areas were very open to learn standards and rules of research work. How did the research challenge and fulfill me? Definitely, a lot. I learnt not only to give advice (we are usually good at that), but also to accept opinions expressing intellectual dignity that were different from mine and had to be accepted. A PhD dissertation is not a dictation suggested by the adviser and carefully written down by the aspirer to getting the highest academic title, it is a proof of a competence in the field with which the candidate faces the world; a proof for which he not only gets the award of the winner but also assumes the responsibility. First of all, a responsibility that was taken towards your consciousness.

T.C.: Do you feel somehow close to a specific generation or PhD or Master Students?

COLOCVII TEATRALE

C.P.: What does it mean somehow? How do you feel towards people that are dear to you, whom you protect, who generously give you their youth and are part of your life? They are all near me as you can never leave your past behind, somewhere, in the future, these shall remain.

T.C.: In 2013, on the stage of Vasile Alecsandri National Theatre in Iași, the Senate of UNITER awarded you the Lifetime Achievement Award for theatre criticism and history which is an important recognition of your presence in the theatre life of Romania. How does the Professor comment this well-deserved award?

C.P.: How should I comment it after two years? It was a nice gesture of our colleagues from the senate. It means that an objectivity filter in the world of theatre still exists. I admit openly that I did not expect to be awarded. *I was expecting and not* and it happened all over suddenly. Usually, those from Bucharest are more noticed. For instance, usually it is related to an anniversary or death. And especially that I had not actually belonged to people on stage. Here, the critics are generally included. And I did not meet any of the criteria. And, we accept what cannot be avoided.

T.C.: Looking back, we can state that you dedicated your entire life to Theatre. How does Romanian theatre look like today? Do you have any reproaches?

C.P.: I am not entitled to provide verdicts related to the state of today's Romanian theatre. I expressed my view on national theatre as it had been from the beginning of the century to the 50s in my Course of History of Romanian Theatre. I was able to see it objectively and in its complexity (up to a certain degree, of course). Our theatre today is a living being and is changing constantly; it is too early to draw a line and judge it. Besides that, the *new* especially in directing needs time to be taken seriously. I always take into account the benefit the public might get attending the performance. Does it contribute to educating the taste or aesthetics of the viewer? Does it replace the performance, the laughter with slight laugh of a nuance? Is it built on a real play or on composed dialogues that do not go beyond mediocrity? If the response is more favorable, I leave the theatre uplifted

after the fall of the curtain. But what should be considered harmful and should be condemned is the vulgarity that has invaded professional theatre. Who can make a difference between scholarly and coarse vulgarity, in the end they are the same. “This represents us” is the justification for that lack of power and bad faith on the stage. I am not a puritan, thank God! I think God was correct in not ordering *Chanel* or *Versace* clothes for the first two people created in his own image and likeness. Not even ordering the clothes from *The Technique of Dressmaking*. He let them walk naked in Paradise and they were stunningly beautiful. Was there any sign of vulgarity? Fidas statues are admired after 2500 years and he does need clothes to convey to the beholders his animal drives.

So you see! I was saying earlier that I do not give verdicts on the state of today’s Romanian theatre. I just wanted to have the whistling be brought back.

T.C.: What can you say about the theatre education? If you were a decision-maker at the Ministry of Education, what changes would you suggest?

C.P.: Thank God! I did not hold such a position. But, it would be appropriate to interview a “decision-maker”, who is in charge with the fate of vocational education. And if that decision-maker would tell you that to become a professional actor you need as much time as a musician, four and not three years as it is in the law right now and this is what he will change, please let us know. Only after that, we can have discussions about what is needed in theatre education.

T.C.: Is there anything you regret you have not done up to now?

C.P.: Oh, as far as I know, just Edith Piaf said in a moment of despair and she also sang it that she did not have any regrets. I will honestly answer closing our dialogue as we started it in a lyrical tone. There are a few verses of Topîrceanu that include my answer:

“Late again, when the mystery around you is calling and puts a shudder of fear into your soul, the soul’s regrets after happiness that is

COLOCVII TEATRALE

delayed, after all that has not been and could have been and all that is forever gone...”

“But if today someone would tell me to stop, turn back time and choose a path, I would choose theatre again” – An Interview with Actress Doina Deleanu

Ioana PETCU*

Abstract: This year we celebrate 155 years of artistic education at the University of Arts in Iași and, on this occasion, my thoughts went up to our former graduates. After being disbanded in the years of communism, the Theatre Faculty was reopened in 1990, and the first class graduated from the academic desks in 1994.

Key words: acting, Doina Deleanu, acting school from Iași.



D'ale carnavalului rehearsals. In the photograph, from up downwards and from left to right: Lucia Luchian, Gheorghe Frunză, Doina Carauleanu, Vitalie Bichir, Alina Sârbu, Daniel Busuioc, Monica Broos, Gabriela Caramfil, Constantin Pușcașu, Tatiana Zavialova, Professor Emil Coșeru. Marius Cisar, Cristina Chert, Volin Costin, Radu Ghilaș, Irina Mititelu, Olina Straton, Lucian Pânzaru.

* Lecturer Ph D. at Drama Department, George Enescu University of Arts, Iași.

Actress Doina Deleanu graduated then, so I have accosted her with questions imbued with a bit of nostalgia... She welcomes me at her home, somewhere on the heights, in a place that seems dangling by the sky, from where the city of Iași has an exquisite view. On the table is steaming out the field basil tea.

Ioana Petcu: Geta Angheluță, Sergiu Tudose, Natalia Dănăilă and Emil Coșeru were the living yeast of theatre classes. Beside them, the team was quite big: Monica Bordeianu, Dionisie Vitcu, Cornelia Gheorghiu, Gheorghe Marinca, Ada Suhar Gârțoman, Constantin Popa, Adi Carauleanu, Valentin Ionescu, Ana Vlădescu, Dana Coșeru, Sandu Călugărița – to mention only a few of them. How did Doina Deleanu feel into this family from “house of theatre”?

Doina Deleanu: The studentship, arrived at a later time, was an extraordinary experience. If I had to imagine myself in the position of a Minister of Culture, I would make an experiment: the first years spent in the Theatre Faculty to be the apprenticeship years, and then years of theory, and all these to last more than it is scheduled now. For me, “the theatre faculty” was on stage – in Bacău and in Iași. And when I got admitted in the Faculty, things that I had inferred got concretized. I had the wonderful chance to have lady Geta Angheluță as main educationalist. A faultless teacher. A mentor who knew how to teach you the alphabet of the profession and who knew how to make you feel what really matters for that profession. Then I worked with Sergiu Tudose, with Emil Coșeru, with Monica Bordeianu. Although they were my partners or stage colleagues, I think I was a docile student, despite the expectations. Theatre and school were two things totally different to me. At school, I had been trying to be a student – for nothing in this world I wouldn’t have been Doina Deleanu. For example – you know how hard some people get awake in the morning -, at eight o’clock, at theory classes, there had been present only two students: Irina Mititelu (who is now a very good actress in Botoșani) and I. Whenever I had a spectacle in the evening and I needed to leave the faculty classes, because they had been overlapping the spectacle, I had thrills. I had thrills to go to teachers for their assent for me to leave, even if everybody knew the theatre schedule. It is very important – I would say – to know that you have anytime something to learn.

COLOCVII TEATRALE

Even now, after forty years of theatre, when I work with a director, I listen to him or her. I learn from each director. In every profession, no matter how much experience you have, I think there is still something new to learn. It's a peril to feel that you know everything. And if I have to remember about exams... You know, I do not have stage fright. On the stage I am a character, I am no longer Doina Deleanu, and in front of the public another human being is displayed, not I. In school, on the other hand, I had some huge thrills. Suddenly the student status had been activated in my head and I began to have thrills.

I.P.: Tell me how the theatre has happened to you?

D.D.: Long time ago, I had been listening radio drama with my father, on the radio. That program was in the evening, I had been sitting on the couch with my father and there were only the radio bulbs illuminating in the dark. A theatre climate had been created this way. I had been listening to those voices which were magical to me, as the whole moment was. I was born in Timișoara and my parents loved arts: the opera, the ballet. I had the opportunity and the fortunate place to go to the concert and spectacle halls. From those times dates my first dream to be an actress.

I.P.: Had you been imagining yourself as an actress there, on the radio?

D.D.: Yes, I had, right there, a small girl, in the box that had been fascinating me. Then, the first time when the TV appeared in our house – I will never forget -, the first thing I saw on the screen was the operetta *Rose-Marie*. I liked it so much that I got a fever. My dream was to become an opera actress or a ballerina... But God hadn't gifted me the voice for such a thing. In the college years I followed science study classes, we were taught a lot of mathematics, physics and chemistry...

I.P.: Well, but how this beautiful dream of theatre continued, I won't say "virus", because it is not a virus, you have no sickness of any kind...

D.D.: No, I am not sick of theatre... I am healthy of theatre! Precisely. But this is what I wished for. There had been certain ideas haunting me

COLOCVII TEATRALE

sometimes... Perhaps I would have liked to do psychiatry or research. But if today someone would tell me to stop, to turn back time and choose a path, I would choose theatre again.

I.P.: Who “allured” you on the stage for the first time?

D.D.: Ioan Ghelu Destelnică – an extraordinary man of theatre in Bacău. He had a theatre troupe in a club and there I had been to take my chances for the first time. At the time, I already had been following high school. I was there to prepare for admission at IATC (Theatre and Cinematography Arts Institute). I certainly wanted to do theatre after graduating high school. I arrived in the Theatre of Bacău by chance. A friend of mine from Popular Art School had won a contest at the theatre in Bacău. They had been having rehearsals for a spectacle, I asked for being allowed to assist that rehearsal and... a girl had been missing for casting. The director turned around, looked over the auditorium and then he said: “You there, get on the stage!” Since then, I’ve been on the stage. It happened on December 10th, 1975.



Doina Deleanu, © Wincler, 1982

I.P.: Going back to the faculty years, you already had got fifteen years acquired before entering the classroom. How did you feel among the scene personalities – which now were also your teachers – and the young ones having still little experience?

D.D.: I remember that at my beginning in theatre I liked all things. I didn't understand why some negative chronicles came out. In time, though, you refine yourself. You become a professional. You comprehend – if you want – what theatre really is. The mistakes have a great significance, too. It is important that you assume them. Not necessarily for other people, but for you, it's good to admit your own mistakes. It is very important to know what *not to do in theatre*. You should not shrink into yourself, you have to see, to be like a sponge. In faculty, as I said, I had been the equal of my classmates. Maybe I had been apprehending faster than others. Those who came from Bessarabia, for example, were sixteen years old.

I.P.: It is hard to imagine someone making theatre at sixteen years old with the desire of immediately nearing to the professional zone.

D.D.: Well, to me it was an extraordinary thing that I could feel like being their equal, not the teachers.

I.P.: This state was something you had been imposing on yourself, was it an exercise, or had it been springing naturally from yourself?

D.D.: It had been coming naturally, from within. The only thing reminding me that I am Doina Deleanu was when I hadn't allowed myself to get wrong at theory classes. Actually I had been ashamed not to know something for an exam.

I.P.: That tells me you are a perfectionist. Do you suffer?

D.D.: Yes, unfortunately I suffer because of this perfectionism. Because this thing may drive you into a zone where you become very censorious with yourself and it makes you permanently displeased. And this is not good.

COLOCVII TEATRALE

I.P.: You mentioned Geta Angheluță and the other teachers you had. Which do you think were the most important landmarks regarding the art of actor which the school in Iași imprinted on your career's path?

D.D.: I had a great luck with lady Angheluță. Presumably this was the way things were supposed to establish. Because acting means talent, intuition, cleverness and work. Perhaps I should have set *work* in the beginning of the list and let *talent* for the last position, but if there is no talent, work will not get you too far. And intuition springs from talent. I am a brainy actress, even if the tendency is to hurl myself (of course, not with any director). I follow the crowd, but I never lose my reasoning. These were important things I have retained when I finished my studentship. At the same time, it was an opportunity to know myself the way I am there, on the stage. I have understood what I do with ease, what I can do harder, and what is more ready at hand for me, and also the points where I have to work harder. I knew this thing before, but lady Geta Angheluță had them confirmed for me: you must not be superficial on the stage. Afterwards, I have proven this "lesson" with Hausvater, too. Hausvater is a director who wants you "to accomplish" from the very first moment. From the first moment you have to consider things as being at opening night. The idea of "I will work at home" or "let me think about this" is not available. I cannot partake in a rehearsal in which we just pretend to "get the script". Because this sign of superficiality will turn against you. For afterwards you will not retrieve your condition, your bond with the character. Do not deceive your condition, your feeling! Because the risk is for you to become only a technical actor.

I.P.: How were the classes with Geta Angheluță?

D.D.: For me it was a time when I felt the energy and extraordinary strength of this lady. We, the students, would be exhausted after five or six hour of acting class and the lady seemed like she had only warmed up. And the age difference was considerable. She asked everything from us, but first of all, truth and faith. She is a woman you may learn from by simply listening to her. For me it was a providential meet, which made me understand why I had

failed to be admitted the first years I had tried at IATC. Because I had to meet lady Geta Angheluță!

I.P.: Among your colleagues there were Pușa Darie, Irina Mititelu, Monica Broos, Daniel Busuioc, Vitalie Bichir, Cristina Chert, Constantin Pușcașu, Radu Ghilaș... A generation from which all of you are renown on the stage, on the screen or as project managers. Which do you think were the propulsion engines of an actor in the 1990s?

D.D.: Those were years of change. My generation came out with a certain respect for theatre. Let us not forget that the Romanian theatre in the communist times was a very good theatre. A phenomenon which now is rather adventitious, or intermittent. I won't say that now they don't make good spectacles, too, but it feels like these spectacles are not as many as there were back then. There were some theatres, some spectacles and some actors wishing to express something. We had got backwards a history of theatre and, at the same time, we wanted to go further. And there is something else: we got the respect for this profession and for those preceding us. This is my view. Of course, it may be said... "Well, the old Doina Deleanu speaks, after forty years of theatre, and obviously she tells us that it was better back in the days." Just because there was some real theatre made in the communist era, the art was respected like in Russia. Of course, the public and the actors had respect for theatre, because the authorities had been keeping us in the cold, they had been paying us poorly. After 1990, the spectrum got much more diversified, but I think that the actor is not so often the engine of spectacle, as it happened before. It happens rarely that there appear spectacles emphasizing the actors. I am glad that at our National Theatre there are three or four spectacles emphasizing actors, whereof two are on The Great Hall, being under the signature of Claudiu Goga. I like the other genres as well, and I gladly play in them, but... Here, Hausvater makes expressionist spectacles in which the actor is not at all left aside. And so does Măniuțiu and there are some others like this.

I.P.: In an interview you have granted to me, Alexander Hausvater spoke about the acting troupe that he had found in Iași, in 1998, at his arrival in here. "It was a group of emeritus actors, but there were those being thirty

years aged, who were looking like young lions, ready to experiment, to plunge at any moment. When they got awake, they couldn't be stopped. In the end, Doina had been emerging naked on the stage and she had done this way an anti-theatre exercise.”¹

D.D.: What Hausvater has done and continues to do was never obscene. Spectacles with nakedness have existed on the National Theatre scene long ago. By the end of the 1970s, an acting troupe from Poland came with a spectacle where, at a certain moment, a naked woman had been drawing out from a cello. That was the city's event of the day. The things have evolved. If we are to think this way, in cinematography the first kiss represented a huge scandal. Then they went up to *Emanuelle*, and *Nine and A Half Weeks*. And so it is in theatre, too. Tompa Gábor came out with *The Cabal of Hypocrites* and there was a scene in which the devil has a naked woman coming out in sight. The image was splendid. When Hausvater staged *Teibele and Her Demon*, nothing was blunt on the scene, and nothing was blunt also in *Roberto Zucco*, where Petronela Grigorescu and Constantin Pușcașu appeared nude. Hausvater loves the actor – and this is, I believe, an essential condition for directorial existence. But it's also for the critic. You cannot love the theatre without understanding the actor. In fact, I don't think you can be in the theatre – whether you are a tailor or an economist, in the technical team or in workshops – without loving the actor. I will tell a thing that seems puerile: it is not easy to be an actor, not at all. To continually expose yourself means you are continually vulnerable. In these forty years of career, I saw incredible moments: I had colleagues that got strokes on the stage... Acting is not a profession. It is... a kind of life. Very consumptive!

I.P.: Concurrently, the same Hausvater stated that he hadn't found the same readiness, the same openness in the new wave of theatre school graduates. How was the living in theatre at the end of 1990s and in the beginning of 2000s?

¹“I consider myself a fairytales creator and a man drugged with the need to find and tell the story”, an interview with Alexander Hausvater made by Ioana Petcu in “Colocvii teatrale / Theatrical Colloquia”, nr. 19/2015, p. 101.

COLOCVII TEATRALE

D.D.: I think this is a problem of the generations coming out from the theatre school now. The young feel like they know it all. That the other people they find in the theatre would better retire. But you need pillars. For a big bridge you do not set a thin pillar. To replace a strong pillar, you have a lot to achieve, a lot to comprehend.

I.P.: The young grass, which has just sprung out, cannot exist without old roots.

D.D.: If the young grass would cut off all the trees around, in the summer's sun, it would all wither.

I.P.: The young actor needs a master alongside? Can today the Asian method of guidance be approached, by which a man with much experience teaches a disciple for years?

D.D.: I don't think we should use these terms: master, disciple... But, I wonder, how could you not be proud to play alongside Victor Rebengiuc? And how could you not be paying attention at *how* Rebengiuc does things? How could you not look at Petrică Ciubotaru, to notice how careful he can be on a rehearsal? How he keeps silent, accepts and never ripostes. I do not counter a director, too. I ask questions, in case I do not understand his indications.

I.P.: ... but do the young actors still come to you to ask, to have your opinion?

D.D.: No. They do not, except for my former students. And not all of them. Some of them are convinced of the perfection they have achieved. I am often displeased. In spectacles with great casting and many young actors, they use to laugh a lot at rehearsals. It is very hard to coagulate the time and work in such rehearsals. Time is spent with jokes and dalliance. They have a different way to receive. Sometimes you are surprised that, after laughing once and again, someone does it well; because the intuition helps him or her. But the other three don't make it well. One of them catches what the director says and can do it, too, because he or she has readiness. But the others should

listen more. This is what we had different – we, my studentship generation –, we had a lot more commitment. We hadn't thought that if we are in small roles or even walk-on, we could have it done only half-baked. We were aware that on the stage you can be seen. And you can also be seen by dispassion. And dispassion is more obvious. And don't you think that we didn't care about our pecuniary situation, or we hadn't problems on this point. My faculty mates couldn't afford to go into digs. They had been living in student hostels. And you don't have a clue about how many recipes can be made out of halva.

(There is silence for a few seconds. The last answer fell with the burden of inherent truth. Doina continues:)

D.D.: If you want to do theatre, then do it. Do not deride it, because in the end you will understand that the only victim of such mockery is just you.

(I feel as if I have touched a sensitive zone, a zone of principles, where the views are crystal clear. I let silence for a few expressive seconds to pass by and I try a little trick:)

I.P.: So, you ask questions in theatre. The kids ask questions.

D.D.: Well, the kids are unspoiled and they want to understand. I do not like to pretend I know. If I would, the loss would be mine.

I.P.: You have doubled your stage activity with pedagogy. You have worked at Octav Băncilă Arts College, teaching Acting classes. And you haven't merely worked there, but preparing my interview, I've learned beautiful words spoken by your former students about you. Codrin Dănilă speaks about "the distinguished lady Doina Deleanu Carauleanu", and he says she was the most significant figure who has determined him to embrace the profession of actor (source: <http://addinfo.ro/?p=3955>). I live with a simple belief: a good teacher is that who has generated a thrill inside his or her pupil/student, a teacher who has ingenerated a little love of profession inside that young.

D.D.: When I had my first class started, I had had the opening night for *Teibele*. Some of the students were not allowed to enter the theater, because they were only fifteen years old. But some of them had managed to see it and afterwards, I noticed that some boys were blushing when seeing me. I hadn't got time for pedagogy. Initially I believed that I would have only a few hours, but I remained there for ten years. I liked what I was doing, but it was really difficult. I had been working a single day a week, the day off from the theatre, and there were eight hours to be done. It had been hard for me, but also for them. Yet, as I don't like to leave things half-baked, I couldn't see them in a day when I also got rehearsals. I couldn't bear the thought of deriding life of some kids. And after all, half of them from the first generation have become actors, some directors, others teatrologists. Some of them followed another faculty, because it seemed fair to me to tell them that perhaps they would truly shine in another profession. In theatre – and in arts – if you are not really good, you cannot be underdone. Because you will be envenomed. You will become a bad man. What really was of much interest for me, as a high school teacher, was to teach the kids the *ABC*. And for me, on the stage, the primary thing is the relationship. The spectacles are not some monologues. The line comes as reply to another line. This is an often forgotten aspect. Even if all directors emphasize the relationship. You need to know how to listen, to look at your partner. No matter what relationship you have with him or her beyond the stage, the work with your partner is a defining thing. And so you also involve the spectator into the life you're presenting on the scene. And then the theatre is true. For two hours that is life.

I.P.: Doina Deleanu doesn't give interviews often... And this is a reason for me to feel honored for being here now, in front of you. But this thing also tells me something about your discretion. Discretion – but I want to stress through the word discretion mainly the meaning of “common sense” and “elegance” –, is it an essential ingredient of the actor's presence on the stage? Does the refinement in acting assume the befitting dose of discretion? I would say that you don't care of your prefabricated image. Doina Deleanu is there on the stage, she can be seen there in the light, and the trick of bumping doesn't really matter for her.

D.D.: I do not believe in the actor's image as prefabricated beyond the stage. Theatre is an ephemeral art. The written word still stands. I have offered a few interviews in my career and I hope I am more profound and I've had something to say. And they are not interviews for constructing my image. The image is that from the stage. I am not quite humble, although a little bit of humbleness exists. I am shy, but at the same time I am a pretty strong human being. And I am a being who – you know, once there was a radio show named “I want to know. A program for the young listeners” – well, I am a being who wants to know. I am a curious human. In any domain. I'm interested in anything. On the stage, I am very interested about what is that spectacle expected of and what are the expectations from me, as being in that spectacle. I consider that I am a compliant material. From here perhaps comes the sensation of humbleness, as well. I let myself be shaped and I don't put any fetter on me. I like when someone succeeds to get something out of me, something I haven't thought about. I am quite a tough man in my profession. Tough to myself, and to others. For me, the stage is sacred.

I.P.: Several roles are important for your career: Teibele (in *Teibele and Her Demon*, directed by Alexander Hausvater), Ranevskaya (in *Cherry Orchard*, directed by Alexander Hausvater), Hecuba (in *Here, at the Gates of Darkness*, directed by Mihai Măniuțiu), but also Luluța (in *Chirița in the Countryside*, directed by Alexandru Dabija). Which are the other roles you love, maybe less known?

D.D.: All roles are my children. Here's a character that I liked much: Martirio, in *The House of Bernarda Alba* (directed by Irina Popescu Boieru). It wasn't the fine role in the play, but the bad girl, the hunchback. You don't know how much I wanted that role! It seemed to me that the character had a very serious problem, her inner torment looked more spectacular than the positive character's psychology. In the same manner, on the evil characters row, I liked Gurmyzhskaya from *The Forest*. What a complicated gearshift had been happening within her; this woman had been into certain moments of honestly speaking: “But I am a woman, too!” – that wickedness stockpile exclaims. I liked very much acting the role of Pierrot in *Do Not Die Accidentally!* by Ion Băieșu, staged by Ion Sapdaru. There was a role in which I had the freedom to act as I wish. And so it happened as Clothilde in

COLOCVII TEATRALE

The Florentine Straw Hat (directed by Silviu Purcărete). Or as Ludovic XVII in *Robespierre and the King* (directed by Ovidiu Lazăr). Of course, there are roles that have touched me: Nina Zarechnaya (in *The Seagull*, directed by Irina Popescu Boieru), Louise Miller (in *Intrigue and Love*, directed by Anca Ovanetz). Louise Miller was a role in the beginning of my career – how I loved to die there, on the stage... It looked awesome to me! But in supporting roles you get grown up and this is why I have never rejected any role. Only once I rejected an important role (Sasha from *Ivanov*), but then I had just given birth. On the other hand, I have accepted roles rejected by other colleagues. In *Heart of a Dog* (directed by Ion Sapdaru) I had an underpart. In ten minutes I had it done. But it was wonderful. Same for *Iașii în carnaval*. There I was dancing, but I was doing it with much joy. I wished so much to be in that play. In underparts you need to sketch a character in a very short time. And for lead roles you need to have “breath”. Puiu Vasiliu or Adrian Tuca were art masters in getting jewels from supporting roles, many times eclipsing the lead role.

I.P.: There is often a talk about your power for acting the indistinguishable, about your catchy sight, about your refinement and mindfulness in building your character. Which directors have valorized the best of these things, sometimes so hard to achieve? More simply, which are the directors you like to work with?

D.D.: With Alexander Hausvater, I acted in seven of his spectacles. His way to do and to comprehend theatre meant a turn in my career. Then, I have worked twice with Mihai Măniuțiu and I care a lot of him, Ion Sapdaru is a director who knows how to work with the actor. With Claudiu Goga you do – as they said back in the days – recycling. The actor always has something to learn from him. I have worked very well with Irina Popescu Boieru and with Ovidiu Lazăr. The latter told about me that he likes the way I “raise like bread.”

I.P.: What does an actor need that he may be able to reinvent himself?

COLOCVII TEATRALE

D.D.: A director. I am a director bonded actress. Purcărete, for example, has so many ideas for every word. With Sandu Dabija it is fascinating. I also liked to be at the hand of Radu Afrim and Ada Hausvater.



Doina Deleanu with Mihaela Arsenescu Werner in *Winter of our love*, 2015 ©National Theater from Iași

I.P.: Which are the directors you would like to work with?

D.D.: I am contemporaneous with Cătălina Buzoianu and I haven't worked with her. And I would really want to do it. With Tompa Gábor or Radu Nica, as well.

I.P.: You are an associate of the National Theatre in Iași and I would ask you what this status means for you, beyond the term itself, beyond the label.

D.D.: It is a symbol to me. It is recognition. I think that by the status of associate you are certified of your value. You were in that theatre and that theatre has been there because you were there.

COLOCVII TEATRALE

I.P.: The actress, former student, teacher, partner Doina Deleanu, what does she wish for after forty years of career? Or maybe she has an entire list...

D.D.: I wish to play, to exist on the stage. That's all. Not a certain role, no. I want to play.

Our interview stops here, with this Blaga style meaning of words. And it leaves me with the feeling that it would be continued at one time. We thank you!

COLOCVII TEATRALE

Paris, the Memory City: Babel Reloaded. The Professor George Banu – A Kind of Paris Diary in the Hallucinating Contemporary Rhythm -

Cristina SCARLAT*

Abstract: Paris: it has enough assets to convince you, to attract you, to take you out from your ivory tower, to confound you in a highly positive or negative manner, to trouble you, to turn you into a bundle of questions to which you should then seek the answer, with a cocktail of sensations. Each person is related to Paris according to the experiences that blended, fed and shaped oneself. In *this* very Paris, contemporary, spectator on several occasions and several months I am trying, as always, to re-define myself: in the middle of the city, in its air, in its noises, in the lapping of the Seine which has fascinated generations of dreamers. And as always I feel guilty that my enthusiasm is not rooted but in the man-made wonders scattered here, on its streets, parks, into the museums and not in its people, not *today*, not in its present-day flesh, not in the core of *today* but in the measure in which today is the tomb of a glorious *yesterday* and much else. It is the discrepancy between the theatre of the city and the theatre of the living, of people. Between the show of the buildings and the human decadence. Between the old perfume of the museums and the scents of the 21st century streets. A world, a mosaic, a Babel with which one tries to re-compose oneself into an absolutely crazy daily rhythm, not before disintegrating first.

Key words: Paris, diary, George Banu, destiny, memories

"The Paris experience meant to me, firstly, the mentorship with Professor George Banu. I remember our first meeting after the exchange of e-mails, while I was still a PhD student (on internship) in Paris: with the occasion of my colleague Dana

*Postdoctoral researcher, Alexandru Ioan Cuza University, Iași.

The current paper has been co-financed from the Social European Fund for the Operational Programme Development of Human Resources 2007 – 2013, Contract code: POSDRU/159/1.5/S/140863, *European competitive researchers in the field of humanities and social economic sciences. A multiregional research network (CCPE).*

Monah's thesis defence, in the autumn of 2012. I am speechless when finding myself in the position of describing the emotion with which I enjoyed the entrance of the Professor in the room, as I got close and introduced myself (...). Then I was present, on the spot to a real show: the Professor's presentation – starting from Dana's thesis – being, as we already got used in all his articles, books, conversations, albums, TV shows – a feast with an abrupt and massive turn towards the Performance. A warm and deep voice, slow and thorough at the same time, accurate, in which echoed naturally the passion and the scientific rigor, seasoned with a tremendous excitement when talking about theatre." (Cristina Scarlat)¹

The multi shaped Paris. *Multi*-...

One never gets enough of Paris. There's no way. It has enough assets to convince you, to attract you, to take you out from your ivory tower, to confound you in a highly positive or negative manner, to trouble you, to turn you into a bundle of questions to which you should then seek the answer, with a cocktail of sensations. One can walk kilometres on its body, one can measure it by step, by eye, by heart, by the eyelash of the thought. It can occur that the first metro station rise suddenly, on the sideway, after a long pedestrian walk, a pretext to enjoy the faces of Paris: a multi-colour puzzle, multi shaped, multi-layer, multi ethnic. The thousand faces Paris!

¹ Mircea Handoca, "Mircea Eliade în lumea spectacolului. Cristina Scarlat", in „Orizont”, no. 6/June 2015, pp. 4-5. Entire version of the fragment.



Gorgeous Haussmann buildings glazed with red geraniums – until the coming of the cold weather, streets continuing one into the other, split, interlace, museum, square or landmark plates to remark, small parks and benches. Seagulls and pigeons, flocks, on the sidewalks, used to the bustle of the city. If you don't pay attention, you risk stepping on or tripping over pigeons, friendly and plump, as to take them in your hands. Trees, also, fill the sidewalks and the parks. You have no idea what species are many of them: with exotic origins, decorative fruit, bursting forward and launching questions.

Traditional bakeries, cafes, traditional perfumeries, traditional cosmetic shops, China shops. Traditional ones.

A world, a mosaic, a Babel with which one tries to re-compose oneself into an absolutely crazy rhythm, not before disintegrating first.

A rush that Parisians seem to disguise when you see them on weekends filling the parks, enjoying their coffees and *sandwiches*, among children, *clochards*, pigeons, seagulls in Jardin du Luxembourg or filling with rubble their huge bags in fancy stores. Still you get used to them, their daily show concealing the void begins to entertain you.

The memory city

I imagine the Professor getting out every day, after the ritual of the morning coffee, from the house with memories on 18 *Rue de Rivoli* (when not travelling to some other meridian, on the occasion of theatre festivals, book launches and other events complementary to the scene) heading

COLOCVII TEATRALE

towards *Palais Royal* or *Pyramides* metro stations, the line of 7 to *La Courneuve*, getting down in *Place Monge* or *Censier Daubenton* in order to reach Sorbonne 3 to speak to the students about theatre. The words of the Professor about Sorbonne 3 building calmed me, on their absence I was in danger of preserving (another) feeling of guilt: "Built in a precipitated manner after the events of May '68, Sorbonne Nouvelle should be a landmark of the break from the old Sorbonne (...) Built in a hurry, it kept the character of improvised architecture, of temporary building without memory, no special attraction."² His words made my own impressions.



Then I see him walking, after the courses, to Jardin du Luxembourg on rue *Mouffetard*, through "one of the most poetic squares of Paris, *Place de la Contrescarpe*"³, near the mosque from rue *Censier*, after passing first through the tiny, cosy and bloated of titles bookstore *Palimpseste* of 16 Rue *Santeuil*... Maybe... Brushing past the *Panthéon*, the Church *Sainte Geneviève* and the Library *Sainte Geneviève*. Or Rue de l'*Odéon*, permanently marked, for us, Romanians, by Cioran. Breathing the air of Paris, filtering its colours and shades and offering to us the fragments of "urban autobiographies" of the city that adopted him in the last morning of 1973, in the *Gare de l'Est*.

² George Banu, *Parisul personal. Autobiografie urbană, Fotografii de Mihaela Marin*, Nemira Editions, București, 2013, p. 30

³ Ibidem, p.32.



The Urban Autobiographies is not a guide, says the Professor, but "a trip on the steps of the person I used to be from the morning of my arrival until now ..."⁴

I took with me to Paris the two volumes from *Parisul personal*, reading them again and trying to see if my moods, the contact with the pulse of the legendary city folds over the moods of those who have passed over here. I can subscribe without question to the Master's words, although the city adopted me for a few months only: "The city has impregnated me and (...) I recognize its impact: I am sealed by Paris. I know and explicitly I admit it."⁵ I couldn't live here permanently, but I feel it with every breath: initiatory experience, dream finally achieved.

I see him crossing the Seine on *Le Pont des Arts*, towards Quai Conti, going to the publishers Aubier, Gallimard, Actes Sud... caressing with his eyes the pigeons from Tuileries or nearby, at the Orangerie, the gorgeous *water lilies* of Monet bathing your soul in shades of blue, like an untruthfully bright symphony hugging one's wonder and surprise. Then I imagine him revisiting the museums and enjoying the paintings which fascinated him and about which he wrote, for the *Spatele omului* album⁶. And every time when I go in any museum and I see a canvas on the theme of

⁴ Ibidem, p. 108.

⁵ Ibidem, pp. 108, 110.

⁶ George Banu, *Spatele omului-pictură și teatru*, edition in Romanian from Nemira Editions, 2008.

the album I wonder if the Professor knows about it. I take photos or buy some postcards from the exit shop with those images in order to send them to him. I remember the surprise I had in the museum Nissim de Camondo in Paris, when I laid eyes on *Les Gentilshommes du duc d'Orléans dans l'habit de Saint-Cloud* by Félix Philippoteaux, copy after a watercolour of Louis Carrogis (Carmontelle) or *Paysanne de Frascati au confessionnal* by Guillaume Bodinier in Musée des Beaux Arts of Angers, familiar, of course, to the Professor. This exercise which has turned into a reflex by now will persist.

The personal Paris. The gifts house

In *this* Paris I imagine the Professor George Banu enjoying the daily show, taking the pulse of the city with the memory footprint, sculpting the pulse of the thought in the savour of the image. Two performances. One fascinatingly fascinated by the image and movement embedded with core, the other confusingly confused by the avalanche of the moment, remodelling in the puzzling rhythm of the world as a giant Ouroboros. The Paris of memories.

The second volume of *Parisul personal* (trilogy of which there have been published only two of the volumes planned with Valentin Nicolau in 2013, the death of the latter making the third volume, *Parisul personal. Personajele mele* remain a dream)⁷ challenges us to an affective excursion through our own memories, to a repositioning towards the prominent initiating ages, to the story. The proposed reading and images that complement it are, in fact, an invitation that the Professor makes to step his doorstep and to enjoy the wonders and stories accompanying them: Macbeth's crown from Aureliu Manea, Pallady's painting, *The Lady in Place Dauphine*, the scroll from the epoch of Alexander the Good received from "Aunt Olguța", the strange Buddha sculpted in an ivory piece, Călin Stegorean's "metaphysical" engraving, a Jesus signed by George Apostu, Miruna Boruzescu's doll, the figure of a Zen monk bought from a Japanese bazaar, Balthus sketch, Yannis Kokkos's *Artaud*, an Australian Santa Claus offered by Danièle Stern... Although "the walls of the house are tired, short

⁷ George Banu, *Parisul personal: casa cu daruri, Fotografii de Mihaela Marin*, Nemira Editions, București, 2015.

of those gaps that let the air circulate, allowing the eye to rest and the spirit to breathe."⁸ - walls "with Jesus, Virgin and prayers"⁹, the visual-emotional excursion in his own home with memories that he launches is a pretext to "find friends and words stored in myself, thanks to objects that preserve and thus revive meetings, gestures, words." For "I love not the objects themselves, but the emotional impact they own every time I watch them."¹⁰ We are aware, as soon as we step inside, that "the visit proposed here does not respect the static and linear logic of a museum, but reactivates the memories still palpitating, of a reserve accumulated over time. For a lifetime."¹¹ Once inside, the connection with the city disappears, objects becoming vivid characters of another fascinating story, with puppets, paintings and Jesus that draw us from unexpected angles, the Rue de Rivoli house. A surprising affective filigree within the walls of a multi shaped, noisy, spectacular because of the weave of paradoxes, Paris.

The Professor's memories crust bears the priceless mark of friendship.

Babel reloaded

Each one is connected to Paris according to the experiences which blended, fed and shaped oneself.



⁸ Idem, p. 7.

⁹ Idem, p. 8.

¹⁰ Idem, p.20.

¹¹ Idem, pp. 83-84.

COLOCVII TEATRALE

In *this* very Paris, contemporary, spectator on several occasions and several months I am trying, as always, to re-define myself: in the middle of the city, in its air, in its noises, in the lapping of the Seine which has fascinated generations of dreamers. And like always I feel guilty that my enthusiasm is not rooted but in the man-made wonders scattered here, on the footprints of *ancient* characters seductive by their ideas, on its streets, parks, into the museums and not in its people, not *today*, not in its present-day flesh, not in the core of *today* but in the measure in which today is the tomb of a glorious *yesterday* and much *else*. It is the discrepancy between the theatre of the city and the theatre of the living, of people. Between the show of the buildings and the human decadence. Between the old perfume of museums and the scents of the 21st century streets.



The profound silence of the old time stories and the sick daily cry.

The Frenchman monologue today stuffed with cold politeness and kilometres of smiles, like a strident multi-colour pack putting on a *kitsch* - does not give you any chance of dialogue, in fact. The French art of conversation, revered by others once, one can no longer find today. The halo of loneliness is the bright fur covering the soul and the life of people contemporary to the 21st century, which tries to disguise noisily through pseudo-dialogue, regardless of partner and topic.



12

A show that is not at all absurd, in the end, whether relating it to the radiography of the contortionist epoch in which we live. The post-post-modernity.

The naturalness of *Home* is clearly missing. In order to adapt here, you must undress the coat with which you came and dress the habits of the city which adopts you, to cover your shyness and eventually your origins, although, paradoxically, Paris is a Babel of habits in which you should fit with your own.



¹² Paris, August 2015. Personal archive, Cristina Scarlat.

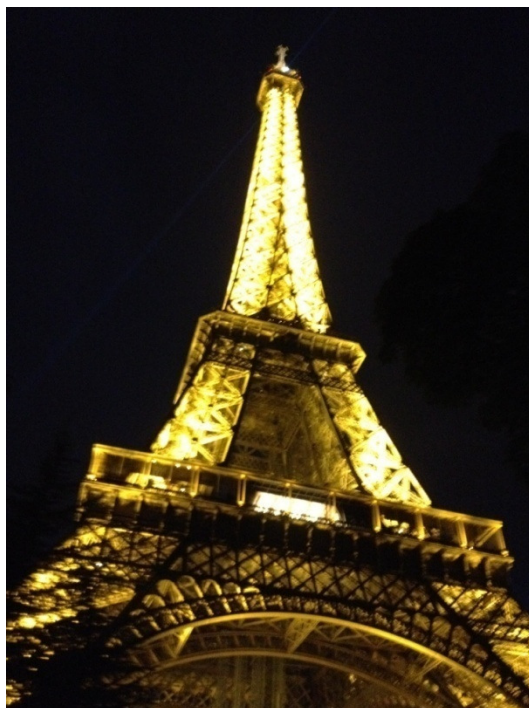
COLOCVII TEATRALE

The performance of Paris. Multi-colour. Multifunctional. Multi-shaped. Multi-visual. Multi...



It leaves marks any way, no matter where your roots are and no matter what your language is. Its only pain is that it is multi ethnic, like any other great metropolis of the world and, in the everyday turmoil, you need an archaeologist like skill to distinguish in the multitude of channels that confiscate you - emotionally, acoustically, olfactorily, visually, etc. – the essences, the traditional.

It is what remained French, Parisian. In humans. In customs. But it's desirable, the multi shaped experience of Paris. Its scent. The metro creaking on rails. The drizzle washing you from the clay of the day. The pigeons. The people on the street - with reflexes and contemporary clichés. The Seine spread with *bateaux-mouches* crowded with tourists. *Les clochards* whom you pity, having their nest in the metro stations and who have stably their role in the everyday scenery of the whirling century in which we live.



13

On February 7, 2014 I was writing to the Professor, a few minutes after I received by order from Nemira Editions the first volume of *Paris personal* (which had not yet appeared in bookstores!): *"The surprise is even greater and more enjoyable and deeply moving as just browsing eagerly the titles before reading, my eyes bathed with images of Paris, also familiar! Before leaving Paris, I promised a journal I would send my Parisian diary for publication. I have not done it yet. But I will have to, because the sensations and impressions and emotions and rebellion, yes, caused by the pathetic street spectacle on the spectacular scene of the City of Lights (?) are still alive and fresh. The daily Babel and the emotion and aesthetic load. You can vibrate as a tourist seeing and hearing and smelling the Paris of contrasts. Your lines have simply activated everything that went through me, thought and emotion, a year ago. That only makes me return, as soon as possible - as in the nostalgia and memories luggage there is still room, a lot. Many thanks to you for this window so wonderfully open (...)"* And I came

¹³ Idem.

back in 2015, again in Paris. This time with two volumes of the *Paris personal* in my luggage...

And I close: with the joy of (re-)reading the *Personal Paris*, I send you, dear Professor, in this way, within the pages of a journal, my thanks for the opportunity you offered to me generously twice of getting impregnated by the air, the stories, the wonders and the oddities of a legendary city... Which, whenever you breathe, already ready to leave you cannot help missing it - Paris ravaging your existence precisely because it forces you to ask yourself and find out who you are related to the world, to feel your roots better, to be able to make consistent comparisons. Spectator. From one stay to the other closer, deeper, more critical. Wondering whether the return will be a continuation or a point, a conclusion, the assimilation of other essences. Question marks, of course. Others.

Photos in this article are under the author 's copyright.

Radu Ghilaș. Artist Profile and Debut as a Stage Director

Vasilica BĂLĂIȚĂ*

Abstract: Interview made by Vasilica Bălăiță with Radu Ghilaș, actor at the Vasile Alecsandri National Theatre, on the occasion of his debut as a stage director in 2009, at Tătărași Athenaeum, with the show entitled *În container* (*In the Container*), by Constantin Cheianu. Biographic confessions revealing the actor's interest in the social dimension of theatre.

Key words: Radu Ghilaș, biography, “În container” (“In the container”).

As an actor at the Vasile Alecsandri National Theatre, he is always experimenting in theatre matters and he makes the selection afterwards. He likes plays on social topics. He is constantly concerned with detaching the labels attributed to him.

Chișinău

I come from a family where my father used to be for a long time a TV director and I was bred in an environment of many television and film people, among which the master Emil Loteanu, who guided my work since I was a child, when I was in the sixth form. I had a broadcast, I think it was called *Se caută o stea* (*Search for a Star*), whose presenter I was, and the director was Emil Loteanu. Several film directors followed – because I was born in the Republic of Moldova – with whom I worked: Dumitru Fusu, Mircea Soțchi Voinicescu, Vasile Brescanu, Mihai Triboi or Mihai Mihăescu, who now teaches film here, in Iași, at the George Enescu University. Back then, he used to be Loteanu's assistant and not only. I worked also with him.

After that, all stopped suddenly because my mother imposed a condition to my father: *Stop with your touring shows or we'll divorce*. Because of making film, television, he used to travel for whole weeks. Of course, several times, I used to go with him, but this is another story. And

* Lecturer at the Faculty of Theatre, George Enescu University of Arts, Iasi

because my father graduated two faculties, he changed his profile, in favour of his family. I don't know if I could ever do this, but this is what he did. He became a simple teacher of Geography. His career ended when I finished high school and I enrolled in the Theatre Faculty.

Moscow

I went to Moscow and I enrolled in Screenwriting – Film. If I had insisted, I would have remained there, but without a grant, without a place at the hall of residence, without anything... I resisted up to the period of the examination, but the candidates were very well prepared. Nobody wanted to leave, to my mischance and consequently I came back to Chişinău, I've made three years at the Faculty of Theatre, and in the fourth year, being in 1990, the gates to Romania opened. And then I said: I leave behind all these three years and I start again. Of course, my parents said to me: "You cannot be permanently a student, you cannot be Trofimov!"

On the Bridge of Flowers, "Hands up!"

And you arrived at Iaşi, at the Faculty of Staginess.

No, first I tried to enroll at Bucharest and they caught me. The examinations at Bucharest took place at Chişinău. The committees were formed half with professors of Bucharest, half with professors of Chişinău.

They caught me and asked me: "What are you doing here?", "Well, I'm passing an exam at Bucharest!" "You are in the third year! Go back in the classroom!" So they simply did not let me enroll at Bucharest. And in Iaşi, the examination took place at the theatre. There, the committee was formed of a single professor from Chişinău whom I implored to let me pass the examination. He turned a blind eye, I passed and that is that!

The tree that took roots

And since then I never left Iaşi. Soon after the faculty, they wanted me at Iaşi, even if I was going to leave to Braşov. But it happened like this: in the last year of faculty, I obtained a national acting prize at the *Quo vadis* theatre festival, prize handed in by Mr Hadji Culea in person, as a president of the jury. The success was represented by the role I played, that of Crăcănel in *D'ale carnavalului*, directed by Emil Coşeru.

COLOCVII TEATRALE

After a month from the event, the theatre audition was scheduled, and I was prepared to go to Braşov. I entered Val Condurache's office and he put a key on the table. "What is this key for?" I asked. "Well, it is your business flat for the next few years probably!"

You know that such a thing rarely happened or didn't happen at all. I came back at the hall of residence and for more than a year, I didn't talk with Vitalie Bichir. He was very upset for me remaining in Iaşi. We have made the luggage for Braşov. We were decided to depart together there, we wanted to move the mountains. When Vitalie Bichir found out that I abandoned the plan for a key, he said "OK, I'll live in the tiring room, in Braşov." And that is how it was. He left and he never talked to me.

With large amounts of water at the root

Who was your tutor at the university?

Getta Angheluţă, her first generation.

It cannot be forgotten. You filled the city with feast when you were present: The Threepenny Opera, A Midsummer Night's Dream, Idolul şi Ion Anapoda, D'ale carnavalului.

Among the professors, there were also Sergiu Tudose, Monica Bordeianu and Emil Coşeru. But many actors circulated, which was a good thing. We were the first generation, so they all must have wanted to teach us something. At one point, there were also Ion Sapdaru, Ovidiu Lazăr, Irina Popescu and Ada Gârţoman ...

You were coddled!

I think that it came in handy, because a lot of us came passing through us or us passing through them, I don't know how to tell.

"I like the plays on social topics."

Please, tell me about your passion in the social topics. Or it might not be a passion, but it seems to me that you have a distinct coordinate in this regard; so let's call it only your attention for the social topics.

COLOCVII TEATRALE

This attention appeared some time, it did not happen suddenly, one day, when I decided to become concerned about the social topics.

Yes, of course, it usually happens like that, it takes longer than a simple snapping.

It happened due to several foundations that initially called me to work with some children, which I still do today. One of these foundations is Salvați copiii (Save the Children Foundation), with whom I worked for years and I've directed small shows related to the children's problems, based somehow on drama-therapy. Another Foundation I collaborated with is Centrul de mediere și securitate comunitară (Community Mediation and Security Centre). I've been working with them for many years now. It was also the Pro Woman foundation. Well, within these foundations, particularly at Centrul de mediere și securitate comunitară (Community Mediation and Security Centre), several teachers were brought, some of them very good, some of them directors, teachers of drama-therapy and psychodrama. I understood on this occasion what is the difference between the two of them, because I had no idea about it, I understood also who Augusto Boal was and what the Forum Theatre was.

Forum Theatre

Yes, it's a special topic. Theatre people came like Roberto Mazzini - Responsible of Education and Chairman of Giolli "Research Centre Theatre of the oppressed", director and trainer John Bergman from the United States - Executive Manager of Geese Theatre. I went to their courses and I felt that a few things happened to me. Then I met children with issues and their families and in my stomach again something happened and I realised how they can be helped and what they need to be helped... One of the things I remember is that once - at the beginning - I had to talk to a group of about 15 very young girls who had been raped (including by their fathers), about Romeo and Juliet and the fact that love can be different. I intended to direct something, a piece of play. These projects are funded by the European Union, which pays also the trainers, one of them in this case being me. But beyond this financial aspect I realised, from day one, I have to go from there. Why? For I had just walked through the door and for the simple fact that I was a man, they rejected me. All of them. And then I dropped them one hand

I thought very seriously to bring a girl well prepared to work with them. You must be very clever and very sensitive to certain reactions, to certain eyes. Finally, social issues are always around us and seem to be getting worse. Many in the crowd say, "I'm bored, I want to go to the theatre to see something beautiful, or to see a comedy, to forget!" And they're right. I cannot deny that the viewer's desire is to escape from everyday life, because life is full of problems and a lot of bad and difficult things. But not talking about them seems again that's not right... You need to talk about them and if you can change something, you have to. And then I try to do something about it. I do not know if I can, but I try to. And any collaboration like this makes me feel good. And now I work with children. I learn from them. They are pure and sincere, craving for games and play. And students are a constant source of energy and inspiration. It's interesting to work or play with them. I like to experiment everything that one can experiment in theatre and to make the selection afterwards. Of course, I don't do any crap, but it's worth trying. This keeps you young and helps you find new ways. For me it's important not to become academic or mannerist. And in order for all these slogans not to be stuck with you, you have to do something about it. I mean to throw them, to detach them and that's it!

Directorial debut

Tătărași Athenaeum, in national premiere, *În container (In the container)*, by Constantin Cheianu. Directed by: Radu Ghilaș; staged by: Delia Andrieș; stage movement: Oana Sandu; cast: Alin Popovici, Sergiu Moraru, Toma Moraru, Andrei Onofrei, Andreea Stafie, Alexandru Arnăutu; live music: Legend band

Radu, we are in the year when you enrolled in PhD studies.

Yes. As usually, I was the last one accepted, with the lowest grade.

Let's note though that you started very well! We are talking in the following minutes about your directorial debut, which is not only an application for the subject matter of your PhD thesis, but also the fruit of your own biography, as it seems.

Yes, the subject of my PhD thesis is *Today's Dramaturgy of Bessarabia*, that is after the 90s. I don't want to call it *contemporary*. Contemporary may be also before the 90s.

And the title of the show is În container (In the Container). The author was in the performance hall – let's remind us some famous titles... What were the reactions of Constantin Cheianu, the author, at your interventions on the text?

He liked them very much, he already planned some invitations, and I am really interested in them, to play at Chişinău this show. They are for the moment in theory. He is a very interesting person of the Republic of Moldova. He directed himself the text in a show of Chişinău, he used to be for a long period the president of UNITEM (Theatre Union of Moldova), he is a selector at several festivals. The text of the show *În container (In the Container)* is featured in an anthology by Andreea Dumitru and Oana Borş, entitled *Dramaturgia basarabească contemporană (Contemporary Dramaturgy of Bessarabia)*, anthology which proposes to describe the dramaturgy phenomenon of the Republic of Moldova. The play I have directed, I mean *În container (In the Container)* – is running also now at Odeon Theatre, if I am not mistaken, with Marius Stănescu, Dorina Lazăr, Mihai Smarandache.

Then it would be really interesting to see and to put face to face the two variants.

I was a little bit nervous, because I know that the dramatists do not think it is normal to alter their texts. I've read the text, I found it interesting, good and deep and of course, I couldn't bear from contributing a little to it. So some new characters and some new ideas appeared.

Did you announce the author when you made the changes?

Yes, I announced him and I've received his permission. The text remained mainly the same, but the initial variant is shorter now; the reasons for these changes are somehow clear: I wanted to bring the text more to Romania and not to Bessarabia.

And who is the new character who entered in your scenario?

COLOCVII TEATRALE

The doctors who assisted the mother giving birth appeared. They do not exist in the initial text. It is only said that the mother once gave birth to a son who eventually dies. But it seemed to me more interesting to develop this side of the mother and son relationship, even at distance. Usually, the mothers phone us and tell us: “Oh, my God, I dreamt about you, is there anything bad that happened to you?”... and it happens many times to be real... and I know that not only my mother is like this. It is that kind of relationship that develops beyond time and space. I wanted to bring this thing on the stage and that is how the doctors assisting the mother giving birth appeared.

At the end, when the son tried to breath in the container through a hose in order to survive, it seemed to be like a second birth, especially because the mother kept the other end of the vent. It was the moment when I understood that the woman that was giving birth was not the wife of any emigrant I've seen before, but she had the meaning of a refrain murmured by all the sons, beyond time.

You have perfectly read what I wanted. This was somehow a third motif, the super-motif of the motif or I don't know how to name it. But there were people who did not catch it.

Do you know what surprised me? In your text, as I saw it, only two characters appear; the third one, the mother, I had no idea where she will lead us, I recorded her and I was curious how she will develop. Assisting at the dialogue of the first two emigrants, I was sure that one of them would travel in the container. Then a surprise character arises, mute, shy, good, almost inadequate for this situation and he becomes the subject... it is the main hero. It's you that imagined this police-like structure or was it in the initial text?

From the narrative point of view, it is a police-like structure, Cheianu's structure, it is not necessarily my idea. I think, in fact, that I followed this line, the main subject, because I couldn't lose it, I couldn't introduce it; what attracted me was the LOSS OF IDENTITY. People frequently arrive abroad and prefer to say that they are not Romanian. And at this moment when they perfectly assume this refusal, they really stop being Romanians. And many

times, they stop being humans, in general. It means that they subordinate, they lose their identity, they become nobody in a crowd of other nobodies.

You pressed a pedal... I cannot bear interrupting you at this moment: has this preoccupation of yours for identity anything to do with anything from your biography? You see, you have chosen an author from Bessarabia, you are interested in the issue of identity, which is your identity? How do you oscillate between Iași and the Republic of Moldova?

It is a dangerous question, because it is rumoured – and I think it is true – that the directors or the people who want to direct or who want to express themselves somehow generally expose their own frustrations and it can be seen particularly when the show is successful, because while speaking about something intimate for them, they felt something more. In my case, the answer to this question... I think that it is possible to be something from what you tell me... because let me tell you: this summer the visas for the Republic of Moldova were introduced and I could not see my mother and go home – for me home is both there and here – and this thing bothered me a lot. She couldn't come here, I couldn't leave. My father is old, thank God nothing happened to him, so I was irritated enough because I could not leave to Chișinău. Meanwhile, I found this book by chance. I've read it and I've said: well, I would direct this text, I know to direct it. Shortly after, I was told from the Athenaeum: *Do it!* I know very well the people there, better than a Romanian born in this Romania. The loss of identity I think that... concerns all of us, not only me. (*laughing*) Of course, me too, I don't know how I could behave in a limit situation, I hope to behave, if it ever were the case, decently, humanly.

Well, I've just discovered as a principle the core of the show, because sometimes, what happens is a matter of conjuncture and at the same time not only. You did this show and, except for the fact that it represents a development of your PhD thesis, it pulls its strength from your biography.

I want also to tell you, as an answer to that infamous question. (*smiling*) I think and even I am sure that an actor, a director, a writer, a painter at a certain time – not all, just some of them – want to express in a different manner. They want to dig deeper. Not necessarily in a public way, maybe just to dig in their inner being. I know actors who make masks, good music,

at a certain moment, they migrate to another form, another way of making art, not necessarily theatre, but serving theatre. For example, Ion Sapdaru directs, Teodor Corban from time to time also directs, Iura Luncașu, who is another colleague of mine, directs soap operas and is one of the biggest soap opera directors of Romania. Cezar Antal makes music, Vitalie Bichir makes superb masks ... I have migrated to directing. I might after that start writing, there is no problem. The idea is to make it passionately and to have what to say. Doctor Dorn, from Chekhov's *Seagull* said that "Every work of art must have a clearly defined idea... If you travel a picturesque path without any well-defined direction, you will take the wrong path." I think that at a certain moment, at a certain age or at maturity, it is even recommended for an artist not to be afraid of overflowing to something else. Because by acting, I could not have done so many things that I have in my head. This is clear. In art, there is room for everybody and for everything. You only have to try. You will choose later if you can or you cannot. So, if you have something to say, please say it, because otherwise nobody can hear you, this is crystal clear.

In your directing method, you have opted for a filmic way of projecting the action. Can you develop it a little? What aspect of the text determined you to choose this manner of constructing the play? Is it related to your rich film experience, as we could find out a little from your biography?

It is possible. I will remember all the time a big master of the Romanian theatre, David Esrig, but unfortunately not so many had the opportunity to work with him, because he left in Germany. At a certain moment, he was asked an apparently simple question: what does being a director mean? Esrig answered like this: a director is like a binocular. You take the binocular, you place it in front of your eyes and you can see in detail what the actor is doing, how he is living, the wrinkles on his face, acting, you've got it? After that, you reverse the binocular and you see everything in assembly: the background, the choreography, the lights. And a good director must succeed in doing this movement very quickly...

From assembly to details.

Exactly, he must move so rapidly the binocular and he must see in movements this entire story. I see in images. Many times, as an actor, I see my role in images. There are people who see writing or who see stories; I

don't know, I see images and then these images superpose somehow and, if I manage to find a logical meaning to them, something cursive, they become a story. I have my heart and my text in those images. This is how what you called the filmic aspect is produced.

Good then, let's stop on the cast: why did you choose working with students?
Because mainly, minus one, they are my former students. There was a casting. A project has much to lose when the characters involved are from different environments; then, nobody was the employee of any theatre, it was simpler to gather them from the same place. It is important for all of them to think somehow similarly. Being educated in that group in a certain way, which was not foreign to me, because I worked with them during their first year, was an advantage. Now they are in their last year. I knew how each one thinks and plays. And they helped me...

And you helped them. I have no doubt that this stage experience is very opportune for them too.

I consider and I hope for them to think similarly, that it is their first time to show their talents as actors. They do not make figuration, they do not have episodic roles. They play characters they develop entirely and they are exposed with all the responsibilities of an actor. They have three steps and they will also have that diploma confirming their positions. To witness them as actors, not as students. They consequently have responsibilities.

How did you choose the musicians?

It was difficult to integrate them. For example, because we talked about the changes I've made in the text, there is no kind of rock music; on the contrary, there is a music I certainly do not like: *manea*. The characters sing it from time to time, but I wanted for the show to have a certain rhythm, a certain tension and not to let the spectator to rest, and for that I needed a certain genre of music. I realised that rock is the most adequate music. I knew that one of the students has a band and he is a singer. Of course, he wanted very much to sing, but it did not happen and long time, I had to play around with not telling him clearly that he will not sing, because I knew he will not sing. Alexandru Arnăutu is the boy in question. And I found in the music of the Legend band exactly what I needed.

Except for this, as an actor, this style with live rock is very familiar to you, from the shows of Alexander Hausvater, a director for which you acted quite much.

Yes, it's right, I liked seeing something of this kind, I did not act in that show. It is about *Roberto Zucco*.

The music of a show must be steady and amplify the tension. I could have installed some speakers and played the tape, but the presence of the rock band was to underline the idea that the artists also are bound many times to migrate in containers...

Yes, it is true. When I saw them, they evoked to me the history of several rock bands which emigrated in this way. Your reference seemed to me very obvious in fact.

The one who has an eye for that was able to see it... it is good.

I insisted at a certain moment on this idea, but I did not manage to do more, because they are not actors though.

But by the fact that they also migrated, in your show, the emigration became a mass phenomenon. Even if the instrumentalists did not speak. And by the mother who assisted his child in the moment of his suffocation in the container, you found the unique character who reminded the identity not only for one, but for all the others, because seeing one of them in torment and dying accompanied in a subtle plan by his mother, one could understand that for all the others life was just the same. By such characters, by imagery references in the extension of the text, you raised the story from the level of a lamentation to that of a pain discourse, one made in the key of the parable.

Then, congratulations for having chosen rock music. When you mentioned to me now the manea, I was scared. If you had left the music in such a register, the show would not have gained the level of an idea, but it would have been a copy of something. Or, using this type of music and even placing it in the image-idea register, you brought the text to the level of parable, of show, and not of reality show.

I think that you have understood any intention that I had, even the tiniest one, but which creates the assembly in the end. Because we talked about musicians, I was asked at a moment in time what the musicians had to

be present, why live music and I was thinking then that I did not manage to make this idea clear, that art also departs and... if you want, medicine also departs and engineering also ...

End

Meanwhile, the father of Radu Ghilaş retired as a Geography teacher – a very appreciated and loved one by his pupils; Radu Ghilaş graduated the PhD studies with the subject matter “Group portrait – Romanian dramatists of the Bessarabia of the last two decades”. He directed also other social subject shows and he seems very consistent in his intention. Toma Moraru, one of the actors who debuted with the show *În container*, committed suicide; he was brought from Germany, the country where the young actor, despite his failed emigrant role that he played at Tătăraşi Athenaeum, searched for a better life. The very truth was that he used to consume drugs since he was a student and he was trying to quit. The director experienced a similar scenario with one of the young members of Legend band, who committed suicide after the official premiere.

I stare at Radu Ghilaş and I further see a man very familiar to the young people and to crude realities.

Pseudo Kino-teatralis. Interview with Andrei Cozlac at Fix. Fix Theatre

Carmen ANTOCHI*

Abstract: The explosion of technical means and technology have not led to the disappearance of the theatre as expected by many, but proving his syncretism, he knew to assimilate all this news and adapt them, giving new meaning to stage design. All this has not only improved the stage and to facilitate the work of those who stand behind the performances, the artists themselves are seeking not just to adapt to the latest trends, but also needed to "properties" virtual space. So the answer appeared in each display, the video portion having a dissimilar substance, any purpose: animation, decoration, light.

Key word: theater, new media, installation art, videoproiection, video mapping.

Carmen Antochi: While gathering materials for my license, I could not help but notice that for most of the projects which use new-media (at least the ones in Iasi), you are the author of the video-design. Therefore, I wanted to have a meeting with you about this subject. What was your first collaboration with the theatre?

Andrei Cozlac: In 2010, with Ioana Păun at *TV for dummies*.

* Master candidate Drama Department, George Enescu University of Arts, Iași



C.A.: Ah yes, the one with the remotes... A very intriguing piece... How did you wind up working together?

A.C.: My *Secvente* exposition took place at the “Cupola”, which used video installations. She wanted to make an experimental piece, on the social zone, but she wasn't quite sure of the script, and, seeing the exposition, she loved what she saw and contacted me to start a project, being the only exhibition which contained new-media (it was the only interactive installation). I brainstormed and developed something much more complex than what she wanted to use initially, a script which the only topic was mass media, about manipulation through mass-media, about people, who are dependant on mass-media, and then we filled up the whole space with televisions. I don't know if you've seen it...

C.A.: No, I didn't see it, I've read about it...

A.C.: They were basically everywhere: in the sink, in the cooker, in the washing machine, in the fridge... And then, when everybody saw the potential, other collaborations started appearing.

C.A.: Well, I don't know if before you there was anyone truly preoccupied with doing something like this, I really don't know...

A.C.: I think there were some before, but not at that level as knowledge for the video side of things are like in an enclave for the people who work in the

COLOCVII TEATRALE

theatre. They did not have the knowledge of video mapping and things such as this, and we were isolated in our own world. But we had friends at the theatre and we went relatively often, but from the idea of it being a simple video, from using a simple monitor, I realized that we could do much better, we can make video setups and see what happens, and then we started constructing concepts, metaphors, and everything started to go forward.

C.A.: Generally, how do you collaborate with the directors? Do they come with ideas, do you come with ideas and then put them head to head?

A.C.: There are many forms of collaborations, depends on the director... There are directors who do not need video artists, they only need a man in the video side of things, that's about it...

C.A.: Meaning I want this, and this is what you will do...



A.C.: Sort of... And in this chapter I think that all theaters have a man, who takes care of the video and can do this. However, when a director comes to me, they present a concept of the performance, the direction in which to go. They generally receive an approximation of the order of payment, they pay me the script, we throw a discussion and I start to run through the book with

COLOCVII TEATRALE

my filter, I set out to come up with my own proposals and we talk about them - how I would do things, how to transfer things, what perspective would be best picked up by the public, there are many things taken into account.

C.A.: In other words, the video artist comes up with the proposals...

A.C.: Yes, because it is not easy to integrate video of any kind - be it a monitor or a projection - in the end everything has to go together. And it depends what role you give it - ambiental, maybe it becomes an actor. In the performance of *1984* which I worked on with Adrian Buliga, the actors were dependent on the actions of the projection which gave the start or controlling the scene. There needed to be a character which was not in the scene, but which at the same time would interact with them - that Big Brother - which could only be interacted with through projections.

C.A.: And in *"Lumi posibil"* you have something of the kind...

A.C.: Yes, but the poem from the video performance is dependent on those monitors, on that construction. Everything is focused on the main part, everything is enclosed like in a bottle and everything is in a small room, where you watch the real reality. Yesterday I came with it from Sibiu...

C.A.: How was the reception?

A.C.: Very good. It is a hard show, you need patience to watch it. For spectators which are explosive and dynamic, it does not operate. It is build to be very slow, to make you think and understand. It leans to become boring for an audience which wants something energetic, effervescent, but it is striking. The script is very good, everything has to be very delicate, suspended, everything happens in the head of the viewer.

C.A.: Why can't the same thing happen in Iași?

A.C.: It does happen in Iași as well, but the organization is better there, everything is on spot. One thing took me by surprise: the education of the

COLOCVII TEATRALE

public, the simple people on the street which are avid consumers of artistic creation.

C.A.: *Maybe now, because of the festival, they are coming from everywhere...*

A.C.: No, I was there when the fete was not taking place and it is just the same!

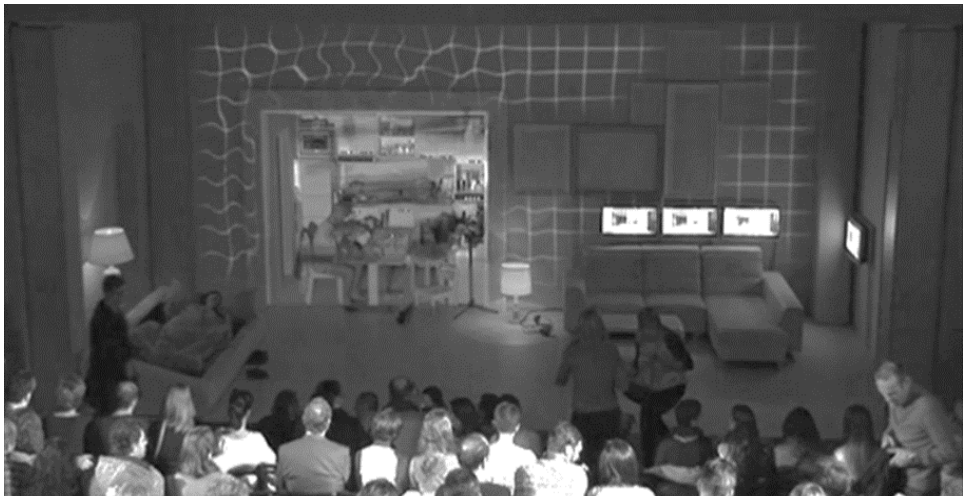
C.A.: The education?

A.C.: Yes, they are used to consuming art in every course.

C.A.: Ok, going back to the directors. Are there any other types?

A.C.: So, as I was reading, there are directors, which clearly know what they want as video, as well as others which hold their visions on video. And when I say this, I understand the connection a video could have in a certain scene or in the context of the entire show, and that is why they call upon a video artist, to articulate the message delivered to the public together.

C.A.: How do you collaborate with the script writers?



A.C.: Four shows which are more complex the relationship between me and the stage designer is very important. For example, together with Radu Afrim and Dragoș Buhagiar we presented *Tatoo* in Sibiu. I had to keep a constant connection with Dragoș, as he was always giving me feedback as the space built only for video projections, as support for video mapping, the lead character being a contemporary video artist who built installations.

C.A.: Was the stage design on more levels?

A.C.: Yes, there was a kitchen which would go on the inside and a big room. I liked very much the *Tatoo* show, in Sibiu. Afrim gave me a green light on what I had to do. He gave me the text, I read it, I saw a few rehearsals, I saw the atmosphere and I started building around what he was doing. I told him what video insertions would go and what I would like to do – good, do it! And so I did, he saw, and it was settled.

C.A.: Did you have indications for *Femeia mărită*¹?

A.C.: I've told you, people have a certain vision, they don't necessarily see something concrete. They want to use certain tools to communicate something, to suggest.

C.A.: What elements make motion-graphic or video-mapping projections a success?

A.C.: I never claimed that a show that generally uses video should be only video. It may have only 30, or 10 seconds. You only use what you need. It depends on how much you want to build around it. In the case of many shows, in fact in 99% of them, what reaches the stage is actually half of what is worked on, sometimes even less, because, generally, after all, creation involves an experiment, some reflections. You're thinking of an image, you work on it, you put it into practice and you realize that it doesn't work anymore because the story follows another direction. And you cut it out, even if you've spend two days working on it.

¹ *Sea woman* by Henrik Ibsen

C.A.: Obviously, it must integrate ...

A.C.: Well, yes, that's the thing; at some point, I was saying that, in a show, projection must be assimilated within a show, in the sense that you must place it on a level where it becomes a cog in the whole mechanism – you must take everything into consideration: the actor's role, the sound, the scenography, all details. One thing is clear, if you perceive the video projection of a show only as video projection, you can forget about it. It should merge with everything.

C.A.: Do you agree with the fact that an undue projection can ruin a show?

A.C.: Absolutely! I've seen many shows in which certain moments are ruined, you just don't belong there. It has also happened to me, in a particular context, and I've realized what I was doing!

C.A.: Are there any screenwriters who point out, specify video insertions in the scenario?

A.C.: Yes, there are scenarios in which this fact is clearly specified, like the one belonging to David Carnevali – *Variations on Kraepelin's model* – we have a screen that shows a man looking in an album and so on.

C.A.: Is there a poetic of the projections?

A.C.: Of course, for example, in *Lumi Posibile (Possible worlds)*, you do not only see reality on those displays but they are the only point through which poetry, abstract, and mental sweep in. The rest is minimal; nothing is tangible. Everything is suspended.

C.A.: How do you think the new-media insertion will evolve in shows?

A.C.: I think it will be used more and more. What we see now is not the best of what can be done, there is more to it. I can't put my finger on its evolution, but it is clear that they will work together from now on, for a very long time and they will get mixed so much – there will be such a great

influence between the media that they will generate another body, let's think about *Cirque du Soleil*...

C.A.: George Banu said it was a “Mephisto” of the theater ...

A.C.: Yes, if pay attention to what they're doing abroad, you see that they experiment a lot, but let's not forget that here technology is meager. In theaters, though more and more used, the equipment is not very efficient. For *Sea woman*, we had to put one projector on top of another and sacrifice the pure black that turned gray to see something, because the projectors had no power.



C.A.: And is working with low-tech more challenging?

A.C.: They are both challenging, in the sense that when you use low-tech resources, you must fully exploit them, and when you use high-tech resources, you must give your best; you can't make up excuses, saying you don't have the means, in this case you really feel compelled to innovate!

C.A.: Have you tried interactive projections?

A.C.: Yes, with *Identity check*, I had the *This is not a game project* (*Acesta nu este un joc*), that was a kind of theater-maze. It ran in Iași, Bucharest and Cluj, about three years ago. It took place somewhere in the city, it was a kind of “user entertainment” – a theater just for one spectator. Actually, you became the main character in that story and experienced the whole process. You had a helmet



with video goggles and you explored the city with all kinds of QR codes, hidden in images that overlapped different realities on your reality, the one that saw in the city, in an orderly narrative, obviously, the augmented reality being the strong point of this installation. Starting from the “This is a game, the top 30 get in the car” slogan, the participants in this project submitted online. At some point, those selected received a phone call, in which they were told the time and place of the meeting. They were picked up by a teammate (Ioana Lefter), and given the operating kit, namely a headset conceived for navigating a virtual environment.

C.A.: Did you conceive the headsets?

A.C.: Yes. The headset uses a smartphone with a camera and it can stream the signal in an external source, in this case a pair of video goggles. The phone camera takes the user’s immediate reality and streams it in real time, through the goggles, since the user no longer has direct visual contact with the surrounding space. The sound is also streamed through a pair of wireless headphones. An application designed especially for this project, by a number of programmers, is installed on the phone.

C.A.: You had a big team...



A.C.: Yes, I did... But let's come back. The user was asked for his identity card, which was given wearing with surgical gloves, then for the phone; then the user was asked to sign a contract, which never got read well, and filled in a short questionnaire: "How much do you weigh? What music do you listen to? What dancing style do you prefer, what dancing style you'd like to learn and how much do you think you're worth?" He said an amount, then, was asked if he thought he was worth more than that. The equipment was mounted and he was told that, for now, we would make a test. There was a picture of a bat – which, in fact, was a marker for the auditory system in the sense that it jammed it, so that what he heard after bore an amplified echo because of the stereo sound, played with four echoes, not knowing where the sound was coming from; he could no longer use it as a guide. The bi-dimensional image made the orientation in the three-dimensional difficult, because of the lack of perspective, and so he couldn't walk easily. I told him again that we would check to see if he had a phone, so that it would not interfere with our systems, but we placed another identity card in his pocket, with their figure but with other identity data. With all senses reset, we told him it would be a little more difficult at first but that he would get used to and, from one thing to another, he would wake up into a car whose driver said "Hi, how are you? What took you so long?" And they drive through the city. In the car - another marker: on the radio, there are Russian stations, images from *Russia has talent* – jammed over what he sees live. The driver would appear to the eye in a glowing effect. He would tell him that he got tickets to Thailand, he would show him the tickets, the user would look at them and he would immediately see flashing images of Thailand. He would also tell him they needed money to go to Thailand, about 700 Euros. He would stop the car in front of some stairs and would say: "Okay baby, come on, go up and I'm sure you'll handle it!" slapping his ass, a gesture meant to cause him more panic. Inside the stairs, he would be taken over by the same person as before, who only tells him that he must move quickly and asks his ID. "Well, I don't have it." "How come?" "Well, I left it to someone." "How on earth, do you give your ID to anyone? You forgot your ID in the bus you took to come here. So, where is your ID?" "I left it in the bus I took to come here." "Come on, look for it one more time". And he would look and find the fake ID and would have a shock "Wait a minute, it's not my name!" – you reset everything.

COLOCVII TEATRALE

C.A.: Like in *The Game* movie!

A.C.: Yes, Yes! Everything was going on very fast and he didn't have time to react. He would be quickly pushed in the elevator and told that on the 2nd floor was an open door. In the elevator, we had another marker - when the doors would close, he would hear a voice whispering: "Turn slowly to the right." To the right is just a classic elevator mirror. In that mirror he would see everything there is in the lift elevator, but the character is a woman who looks in the mirror as if you were that woman looking in the mirror.

C.A.: What a very interesting idea! And totally confusing: it's not my name in the ID, I'm not the one looking in the mirror...

A.C.: Yes, and he would reach the front of the open door and even before entering it, a flickering blue screen would appear across the eye "Do you want to continue? If your answer is yes – come in, if your answer is no – turn around and leave!"

C.A.: I don't think anyone said no!



A.C.: You are right, they all went on. The moment he would walk through the door, another image-marker on a wall would turn everything black for 5

seconds, someone would close the door and lock it from the outside. Hidden markers were placed all over the apartment. He would walk through the house and heard dogs barking, police sirens. In the bathroom, if he would look in the mirror, his face would be censored by pixels, and near the bathtub there would be an image on which, when looked at, a text would appear on the screen: “Stay on your knees in front of the bathtub, come closer and come back to your former position to make money.” Ok, he would sit and count: 1 Euro, 1 Euro and a half, 2 Euros .. Then he would walk into the kitchen or in the living room, would see another picture – a hand, for example – and another message: “Place your hand here and make money.” He would put his hand there, and on his hand, he would read “Kovali’s Property” and he would make more Euros. Then, in the bedroom: “Lie on the bed, look up and think of something nice.” And he would do it, and t would see a man looking from above.

C.A.: And they would make more money, again...

A.C.: Yes, but the subjects didn’t keep up very long! The one who earned the most made 200 Euros, but he spent some time doing it! And all sorts of similar tasks...

C.A.: Yes, but you had to do some serious work...

A.C.: Yes, we had to work a lot... So, after a quarter of an hour, someone would come to take you saying: “Come on, another girl must come in!” That way he really understood who he was. He would be taken back to the car and the driver asked would ask him: “Say, how much did you earn?” “200” “And you want to go to Thailand with this money, bro?” and he would take off the sunshade, in which there is a mirror on which we placed a marker and, instead of a mirror he would see the blinking eyes of a girl, which is a double function marker: on the one hand it shows you the girls’ eyes, and, on the other hand, it activates something which you would see 20 seconds later; namely that your head starts bleeding.

C.A.: Very weird!

COLOCVII TEATRALE

A.C.: Yes, and it ends about there. In fact, it is the story of a Moldavian girl came to Romania, taken by some boys who, under the pretext of participating in a project, forced her into prostitution, a losing identity process.

C.A.: Very interesting project! I'm really sorry that I've missed it!

A.C.: Yes, so, as I was saying, not necessarily only video projections, but also this kind of show.

C.A.: Who wrote the script?

A.C.: I did, with Ioana Păun. The scenario is very complex.

C.A.: Have you always felt closely attached to the theatre or was it just a random happening?

A.C.: Oh, no, I had collaborations during high school. I finished the High school of Art in Botosani, but the M. Eminescu high school had an award winning theatre team, coordinated by Lenuș Teodora Moraru, with whom I collaborated. I was doing sound, body-painting - back then you did not have the resources, not even laptops, or they were too expensive for our budget, we had to do with what we had. And I used to go to the theatre all the time.

C.A.: Give me one argument for which events should be complemented by visuals or video mapping.

A.C.: It's not obligatory...

C.A.: I know it's not, just for the sake of argument...

A.C.: Ok. I will play the role of devil's advocate. First of all, we have to analyze the history and how equipment evolved in all artistic media, not only in theatre or in the visual arts. Art it is in close connection to science, developing together.

COLOCVII TEATRALE

C.A.: I am waiting for the holograms to appear on stage!

A.C.: There were already! I used them even in *Călăul și călăuza*.

C.A.: Let's digress...

A.C.: Well, let's see: what are the communication ways these days? Mobile phones, tablets, laptops, screen. Everything orbits the screen - which may be a tv display, projection - in the way that these overcome the state of the square, get out of the frame through video mapping - these being the ways of communication, this is what the viewer expects.

C.A.: We are almost dependent on them...

A.C.: Yes, they are a part of our everyday culture all these devices and, you expect to see them more and more often because you can generate very expressive things much more...

C.A.: Quickly...

A.C.: I would prefer to say immersive - in our present times, when you can produce such powerful illusions, you can see everything, transforming around you, you see the force which it has and you also want it in your show - this would be one of the arguments.

C.A.: And the opposite - why not?

A.C.: Why not? Because it is facile! When I start a program such as this I ask myself: why do you want to do this? Why do you want to bring video into your show? Because many choose to use this just because it is cool, because they can easily justify a stage design on decorative elements, which is not correct - if you choose to use video projections only to justify your costs, it doesn't have any purpose in it...

C.A.: Not necessarily to justify costs, but there is "Minimalist Theater", "Poor Theatre" by Grotowsky...

COLOCVII TEATRALE

A.C.: Yes, of course, but the idea is that you are not preoccupied by the point of it, the base idea from which you start, maybe to ambient the space but also it must have a purpose... That is the counter argument. When you go to the theater you are ready to decode something, everything is a convention, you start translating some senses, you can't "throw" something at random.

C.A.: Do you have any collaborations in the country?

A.C.: Of course! I have been in Galați, Sibiu, Bucharest, Arad, I'm gonna go to Bacău...

C.A.: Out of all the projects that you have had, which one is the closest to your heart, your dearest one?

A.C.: Well, all of them! You are thinking of each of them as of your own child, you make it, you grow it...

C.A.: What about the hardest, most soliciting one?

A.C.: One that is not necessarily hard but rather complicated set-up wise was *Identity check*, because it is modular, the whole of the stage design is modified, if we are in a new space, modifying the position of the projector, absolutely everything is modified, absolutely everything, from zero. But it was very dear to me because the decor was very detailed. When I went to FNTI it got adapted. In the beginning, it took one day, then I managed to build a construction matrix which would optimize my workflow in two hours - equivalent to constructing the show decor.

C.A.: How hard is it to keep up with technology?

A.C.: It is not too hard, in the way that I easily work with it, when something new comes out, I understand how it works and it is not a problem. I believe this is also one of the reasons for which I can work in this field.

COLOCVII TEATRALE

C.A.: And the standard question, the corporate one: Where do you see yourself in 5 years?

A.C.: Well still in Iași, doing what I am doing now, but at a much more advanced level, I still have much to build.

C.A.: Will you remain a teacher?

A.C.: Yes, it is a medium in which you do not get, you can “split up” what you are doing, all the know-how which you accumulate, you can pass it on. The nice part is that you form people with whom you can work and it is cool to see the small ones grow up...

C.A.: Do you collaborate with them on projects?

A.C.: Yes, in the last years I took two students per year in my projects, on the idea that along with additional income, they also gain experience. They grow very fast when they have experience. I grew up this way myself, not from theory but from practice.

STAGE REVIEWS

COLOCVII TEATRALE

InterDramText – Or How to Make Possible the Meet of People

Ioana PETCU*

Abstract: The InterDramText presented a partnership of the Theatre Faculty in Iași and the Germanistics Department (Alexandru Ioan Cuza University). In supporting these two institutions also came Austrian Cultural Forum, which offered financial support, making possible this way the accomplishment of the main goal: staging a German language dramatic text translation. On this background, since 2014 until now there have been presented two spectacles: *The Chair Women* by Werner Schwab and *Offending the Audience* by Peter Handke. And the endeavor does not stop here.

Keywords: dramatic text; translation; directing; interdisciplinary.

Initiated as a didactic project, *the laboratory of German language texts and new directing visions analysis* – as the originators describe it – has also achieved other objectives than those it had aimed in the beginning. If on the basis, the intention was for the philologist students to work together with those from the theatre faculty, the things evolved quite fast, InterDramText succeeding to send on the arts market some valuable productions. Obviously, the both parts (the translators and the theatre people team) experienced the importance of dialogue and working at a quick pace, but having it done together. The work was not limited at this point, because, perforce, it became an experiment.

* Lecturer Ph.D., Drama Department, George Enescu University of Arts, Iași.



Moreover, the students had various opportunities to talk about the way they received the

InterDramText experience. And the feed-back could be expressed by different methods. In 2014, after the opening night of *The Chair Women* spectacle, there had been organized a round table conference at the Germanistics Department lecturer office, a meeting where there participated not only those directly

involved, as translators, as directors, actors, scenographers, but also younger colleagues from various sections (like Theatrology – Theatrical Journalism or from Comparative Linguistics). In 2015, the students who had accomplished the translation for *Offending the Audience* were given the opportunity to address at the Annual Congress of Germanists in Braşov, where they shared their thoughts to the audience, but also the way of research they had experienced and achieved during “the Handke experiment”. The first moment, an enthusiast and emotional one, was the translation and then the spectacle based on controversial text of Werner Schwab, *The Chair Women*. It was a numerous team. The traductology students (Andreea Flavia Cîrlan, Andreea Ghedeon, Elena Munteanu, Teodora Constantin, Ema Petrijor, Anca Elisabeta Turcu) had been coordinated by assistant lecturer dr. Alexandra Chiriac and university lector dr. Mariana Bărbulescu. The spectacle took place in an independent space, at Teatru Fix. For Bogdan Pălie, this adventure was a true challenge. Being the



first spectacle with his signature as director on the playbill, in “the fullness of his artistic sense”, also being confronted with a text not quite easy for reading, the

aim was high for this man that had been only finishing the first three years of directing studies, even if before there had existed such episodes and attempts. Beside these things, he worked with a professional casting: with actresses from the National Theatre in Iași, Catinca Tudose and Petronela Grigorescu, and with the actress Stanca Jabenitan (also manager of Teatru Fix). The spectacle had a scenographic concept signed by Liliana Basarab, and Bogdan Guțu gladly joined the others, as directing assistant. Albeit Schwab’s text had been translated before (in a published version of Dan Stoica), the Romanian language text suffered many transformations, which were made through an “everybody at the table” process, when the director and the translators ran true brainstorming sessions of jointly work. Everybody having his or her own exercise and instrument case, the text prepared for the stage was already an enormous gain. “The lessons” done together and the debates that were done constituted, in fact, a more profound comprehensive process regarding the needs of each other. The resulting translation (with its dialectical parts, with its novelties regarding the expressions placed in a sole Austrian reality) has proved to be a living translation.



Bogdan Pălie succeeded to catch in his mise en scène the sensitive bond between a speaking violence and latency of the facts, he detected the adequate proportions for creating strong impressions to the spectator, underneath action and between the spoken lines. Werner Schwab builds up a text in which the language is the main bearer of action: three women talk, they come to fable, to drown in their own extravagant words and thoughts. And the tumult of images, which proliferates by

the propositions more and more

unclear spoken, bursts towards a murder – the only action beyond one cannot go further. Having the capacity to dose the pace that gradually grows, developing into vertigo which comes to swallow any moment when there could be rationality, the actresses contend in dynamics, in subtle formulas of contouring the comicality. A whole network of relations forms in the eyes of the spectator: Catinca Tudose continually keeps a subversion attitude, she carefully drives her character to a pathologic zone,



Petronela Grigorescu gets loose from a page of absurd theatre, and Stanca

Jabenițan easily changes the text's pace and puts grotesque accents. And all these things work together very well. The evil god, descended into the dark night of men, Schwab's god of nightmarish dimensions, strangely glows in every moment of spectacle. From a dark corner, from the ostensive crucifix on the table, from the blood stains spilt on the wall.

Going through an intermediate phase (a reading spectacle with Friedrich Dürrenmatt's text, *Nocturnal Conversation with a Scorned Man*, translated for the first time¹), Dumitriana Condurache picked up the "historical" Handkean text - *Publikumsbeschimpfung*. We term it "historical" because since the play's issuance, in 1968 until today, it has been ceaselessly generating different reactions. The post-dramatic formula was, for director Dumitriana Condurache, an opportunity to focus on vocalizing the text and to make a proper action out of it. The translation wasn't easy at all², the Literature students needing almost two months for setting the entire text in Romanian language. The supervising (done by Mariana Bărbulescu and Alexandra Chiriac) lasted another two weeks. The result, though, was an accomplishment, because now *Offending the Audience* is completely available for readers and theatre men. Similar to a radio drama, the spectacle staged at National Theatre in Iași, at Uzina cu Teatru hall, had – as we would have been expecting – different echoes. The public obediently listened – in most cases – to the four actors involved – Laura Bilic, Bianca Ioan, Cosmin Panaite and Cătălin Mîndru. The melodiousness of the text, its twists and turns, its delicacies, but also the revolt floating in the air, until the final burst, have been retrieved in equilibrium by the scenic vision. The Handkean speech was kept unaltered, with its humor, strong irony and poetical side. Equally, the text also was helped by the sound design (signed by Teodora Ana Popa), acoustic clime coming to life not only by its mere existence, by its simple dynamics, but also by its multiple ways of use: microphones, echoes, earthquake effects, synthesizers, records and, of course, music. After all, the spectator – as a matter of fact, the lead actor, as directly he is told – gets a preach on various tonalities and accents, yet a strong preach, which colligates theories about time, life and death, about existence. All these

¹ The reading spectacle took place as part of International Festival of Theatre for the Young Public, at Luceafărul Theatre, in 2014. Translation was coordinated by Dragoș Carasevici, and the casting included Toma Hogeia and George Cocoș.

² Handke's play had been staged before by Vlad Mugur, at Teatrul Tineretului in Piatra Neamț, translation – kept unpublished in the theatre – belonging to Victor Scoradeț.

things are to make him understand that he must get out of his shell, to be honest, to admit his aberrations and absurdities. For afterwards, the decision – if we would remain or not inside the system, in the



model, into the paternal – belongs to him. The director cloaked behind the text, but she did it in a positive sense. Because the main concern of Dumitriana Condurache was to not distort somehow the inconstant Austrian writer whose unstable writing could easily have slept out of hand. And so there would have been born the pathetic or affectation, elements annihilated by Handke from the very beginning.

InterDramText also has an inter-cultural dimension. The Iași area has known texts and authors from the newest ones, by the presentations displayed on this setting. Next, it has proven as essential the reunion of different zones – the state theatre and the independent theatre, of distant generations, of people having professions that apparently are only in proximity. Students and teachers, actors and directors, literature people and theatre people abode side by side and have learned from each other. Because, as Eugenio Barba said, the theatre is like a sea. “The theatre man is a fish swimming amidst algae and corals, together with many other fishes, some colored, some others grey, paying attention to the stronger ones, indifferent to the smaller ones, who feels at home in the water; there he heaves, there he follows the stream or confronts it, sometimes he surfaces.”³

³ Eugenio Barba, *Solitude, Art, Revolt*, an edition prepared by Alina Mazilu, translated by Doina Condrea Derer, Bucharest, Nemira Publishing House, 2010, p. 241.

COLOCVII TEATRALE



Photo credits Ioana Petcu

COLOCVII TEATRALE

REVIEWS

COLOCVII TEATRALE

Theatre Criticism, Looking for Directions

Alexandra-Ioana CANTEMIR*

Abstract: *Theatre Criticism: Where To?*, Miruna Runcan's most recent book, published by Presa Universitară Clujeană, is a collection of essays in which the author uses the starting point she declares by the enticing question in the title in order to explore an array of issues regarding the mechanisms of production and reception of contemporary performances.

Key words: Miruna Runcan, critică de teatru



Theatre Criticism: Where To?, Miruna Runcan's most recent book, published by Presa Universitară Clujeană, is a collection of essays in which the author uses the starting point she declares by the enticing question in the title in order to explore an array of issues regarding the mechanisms of production and reception of contemporary performances. Steering clear of what she calls “the primitive good/bad dichotomy”, the critic points at the system's flaws, while also coming up with solutions for readjusting and legitimising both the act of criticism and the ways in

which theatre enthusiasts (be they creators or spectators, critics or regular ticket buyers without an arts degree) relate to it.

Divided in two sections, Miruna Runcan's book renders the multiple sides of the complex relationship between critics, theatre and public. Part I, *On the Purposes of Criticism, Today and Here*, contains nine texts

* Doctoral Student, The Faculty of Theatre, George Enescu University of Arts, Iași

structuring an analysis of the state of Romanian critique (in present days, but also by tracing a short history of the embedment of several preconceptions on cultural journalism and theatre criticism, or different ways the “guild” undermines its own credibility). The texts in the second part, *Concerns and Critical Diagnoses*, stresses the importance of adjusting critical discourse to the realities of contemporary theatre, which is also in the midst of searching for paths and solutions to the challenges raised by intercultural and social intervention practices etc.

Undermining commonplaces as “Who is the theatre critic? A sir or a lady who writes in a magazine about what they’ve seen and how they think a performance was”, answering to attacks made by insulted artists – “the questionnaire” made public by a renown actor on his social media page – or tracking down the causes for the replication of outdated theatre review layouts (see the essay *Apocryphal Călinescu*), Miruna Runcan comes up with a guide for practicing criticism. This is achieved step by step, returning to several ideas, confronting them to the upsetting truths of theatre (be it “theirs” or “ours”, “marginal” or “mainstream”), revisiting another guide (“the critic’s ethical code”) the author had submitted in another volume, twenty years ago...

The book’s tone emphasizes the overall impression rendered by the approach of the given theme. Balancing irony and exquisite analysis, the colloquial tone and intellectual argumentation, Miruna Runcan uses all the forms at her reach to break down the “ivory tower” delusion she says we all hide in, practitioners and theoreticians alike. And “before we let ourselves grow bored with weeping for the fate of critique – particularly that of theatre criticism – it would be much saner to establish clear guidelines in relation with the beneficiaries of our writing, then multiple work strategies and, finally, to set loose our imagination and creativity. The sooner, the better.”

A Guide through a Maze of Ideas

Anca Doina CIOBOTARU

Abstract: There are thousands of pages that have been written about Eugen Ionescu, Samuel Beckett and the theatre of the absurd; libraries worldwide stand as witnesses. Any new attempt is a sort of balancing act on the razor's edge; and yet, Tamara Constantinescu takes this risk and takes advantage of her double training (theatre and journalism) to allure us into a new journey inside the world of the female (and not only) characters from the theatre of the absurd.

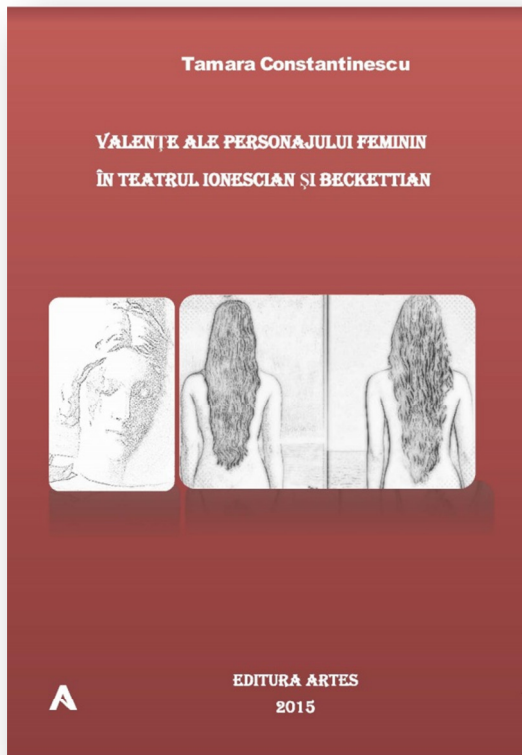
The author withdraws in the background in order to give us the chance of approaching the cryptic bridges of the relation between the *theatre of the absurd* and our (non)dramatic daily lives, marked by "...disappointments, desperation or pieces of memories heavy with the regret of unfulfillment, of lost illusions, of bitter failure." A world caught between oneiric and reality, inside which drama receives the reverberations of farce, and innocence the degree of logic. Time diluted in memories, spaces narrowed through immobility, frailty hidden in extreme gestures – all these are analysed and given meanings that can draw the reader closer to the core of the characters/couples in the study.

Key words: theatre of the absurd, Eugen Ionescu, Samuel Beckett, analysis

There are thousands of pages that have been written about Eugen Ionescu, Samuel Beckett and the theatre of the absurd; libraries worldwide stand as witnesses. Any new attempt is a sort of balancing act on the razor's edge; and yet, Tamara Constantinescu takes this risk and takes advantage of her double training (theatre and journalism) to allure us into a new journey inside the world of the female (and not only) characters from the theatre of the absurd.

The voyage follows a clear route, marked by dramatic signs and structures, which are rigorously and lucidly analysed. The access to understanding the female characters is facilitated by the author's ability to decrypt theatre from the inside; her theoretical discourse is doubled by stage practice. She has the ability to cross – step by step, chapter by chapter – over the "deceiving light of another beginning" that might place us "... between depersonalization and derision"; she passes safely through the confrontation

with “the illusions and traps of modernity”, decoding “symbols in gesture and stage object”, “name symbolism” and “the meaning of colours”. She abandons herself to the glance and restlessness belonging to the creator of characters, assuming “the hunger and thirst... for the superlative of existence”.



Reading turns into “a journey to the world... of inner illusions”. We partake to the actor’s battle of ideas in her unravelling of *five feminine dimensions*, we benefit from her confession: “The characters are taken out of the context of the action Ionesco has designed them for and placed in a different context, which grants them a different value. Even though they deliver the same lines, they have other identities. They are other beings, although they have the same names and speak the same words. This way, I have put emphasis on a

constant of the theatre of the absurd, which points to the fact that, regardless of context, the anti-heroines continue to keep their principles, their anguishes, their weaknesses and obsessions as the characters I have paraphrased, proving that they are, basically, generic for the human being.”

All these add to proving that she has reached an understanding of meanings hidden in “the fall of language”, author’s notes and inner rhythms of the absurdist non-discourse. The volume actually becomes a map for guiding us in a hypothetical journey through the maze of character’s fates and those of couples who have lost their identity, emotions, passions, existence. The readers are offered keys for understanding the ways absences

are bestowed the materiality of objects, and characters, diluted in the nothingness of everyday banality, are reshaped in illusions, grotesque, automatisms. Word and non-word, life and death, challenges and blockages, fear and abandonment, passionate twitches and betrayals – all these are rendered as psychological masks that transfer characters to the space of stage metaphors.

The author withdraws in the background in order to give us the chance of approaching the cryptic bridges of the relation between the *theatre of the absurd* and our (non)dramatic daily lives, marked by “...disappointments, desperation or pieces of memories heavy with the regret of unfulfillment, of lost illusions, of bitter failure.” A world caught between oneiric and reality, inside which drama receives the reverberations of farce, and innocence the degree of logic. Time diluted in memories, spaces narrowed through immobility, frailty hidden in extreme gestures – all these are analysed and given meanings that can draw the reader closer to the core of the characters/couples in the study.

The usage of authors’ diaries, confessions and biographies and their correlation with socio-cultural events or contexts grant the book dimensions specific to theatre anthropology, often eluded by speciality works. Metaphors turn into multiplied mirrors of fates in which the real and the fantastic have twisted their limits in the restlessness of writing; thus, we are allowed to come one step nearer to a possible understanding of the meanings of *meaninglessness*, but also to the subtle vibrations of a quotidian we pass forgetting to live in, as if in a malady of emotional intelligence.

Documentation sources, research exigencies and the hermetism of speciality language mould into logic, cursive and alive, equally precise and poetical writing. Therefore, we are offered a new path for accessing the still enciphered universe of female characters with symbolical biblical roots and replicas in the literature and spectacology of the future.

COLOCVII TEATRALE

CUPRINS

REFLECȚII ASUPRA UNEI ISTORII CONTEMPORANE - 155 DE ANI DE ÎNVĂȚĂMÂNT ARTISTIC MODERN LA IAȘI.....	3
REFLECTIONS ON A CONTEMPORARY HISTORY-155 YEARS OF MODERN ART EDUCATION IN IAȘI.....	3
STUDII	5
Kantor: „Fantomele reînviată” și „timpul regăsit”	
George BANU	7
Andrei Oțetea – un model de rezistență culturală	
Ioana BUJOREANU	19
Dans contemporan și spectacol multimedia. Între cercetare și experiment	
Alba Simina STANCIU	25
Structuri moderne ale scriiturii didascalice	
Diana NECHIT	35
Lăcomia și violența: aspecte de actualitate în piesele lui Arthur Miller. Mr. Peters’ Connections și Resurrection Blues	
Elena CIORTESCU, Anca Irina CECAL	47
Start.cercetare@UAGE.....	59
Relația de cuplu prin intermediul performance-ului și scurtmetrajelor	
Alexandra IVAȘCU	61
ÎNTÂLNIRI. INTERVIURI	73
Două portrete de profesori	
Mihaela ARSENESCU WERNER	75
Mesaj către public	
Anca Doina CIOBOTARU	81
Niciodată nu poți lăsa trecutul în urmă	
Tamara CONSTANTINESCU.....	87
„Dar dacă azi cineva mi-ar spune să mă opresc, să dau timpul înapoi și să aleg un drum, tot teatru aș alege” – interviu cu actrița Doina Deleanu	
Ioana PETCU	101

COLOCVII TEATRALE

Paris, orașul cu amintiri: Babel reloaded. Profesorul George Banu - un fel de jurnal parizian în halucinant ritm contemporan -	
Cristina SCARLAT	115
Radu Ghilaș - Profil de artist și debut regizoral	
Vasilica BĂLĂIȚĂ	129
Pseudo kino-teatralis. Interviu la Fix cu Andrei Cozlac. La Teatru Fix	
Carmen ANTOCHI	141
PAGINI DIN STAGIUNE	157
InterDramText – sau cum să faci posibilă întâlnirea dintre oameni	
Ioana PETCU	159
RECENZII	165
Critica de teatru, în căutarea direcției	
Alexandra-Ioana CANTEMIR	167
„Valențe ale personajului feminin în teatru ionescian și beckettian” – Un ghid într-un labirint de idei	
Anca Doina CIOBOTARU	169
REFLECTIONS ON A CONTEMPORARY HISTORY-155 YEARS OF MODERN ART EDUCATION IN IAȘI	173
STUDIES	175
Kantor: “fantômes ressuscités” et “temps retrouvé”	
Georges BANU	177
Andrei Oțetea – A Model of Cultural Resistance	
Ioana BUJOREANU	189
Contemporary Dance and Multimedia Performance Between Research and Experiment	
Alba Simina STANCIU	195
Modern Structures of the Didascalical Writing	
Diana NECHIT	203
Contemporary Issues in Arthur Miller’s <i>Mr Peters’ Connections</i> and <i>Resurrection Blues</i> : Greed and Violence	
Elena CIORTESCU, Anca Irina CECAL	213
Start.research@UAGE	225

COLOCVII TEATRALE

The Presentation of Couples' Relationships through Performance Art and Short Films	
Alexandra IVAȘCU	227
MEETINGS: INTERVIEWS	239
Two Professors' Portraits	
Mihaela ARSENESCU WERNER	241
Message to the Public	
Anca Doina CIOBOTARU	245
You can Never Leave the Past Behind	
Tamara CONSTANTINESCU	249
"But if today someone would tell me to stop, turn back time and choose a path, I would choose theatre again" – An Interview with Actress Doina Deleanu	
Ioana PETCU	259
Paris, the Memory City: Babel Reloaded. The Professor George Banu – A Kind of Paris Diary in the Hallucinating Contemporary Rhythm -	
Cristina SCARLAT	275
Radu Ghilaș. Artist Profile and Debut as a Stage Director	
Vasilica BĂLĂIȚĂ	287
Pseudo Kino-teatralis. Interview with Andrei Cozlac at Fix. Fix Theatre	
Carmen ANTOCHI	299
STAGE REVIEWS	315
InterDramText – Or How to Make Possible the Meet of People	
Ioana PETCU	317
REVIEWS	325
Theatre Criticism, Looking for Directions	
Alexandra-Ioana CANTEMIR	327
A Guide through a Maze of Ideas	
Anca Doina CIOBOTARU	329