

COLOCVII TEATRALE

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

CENTRUL DE CERCETARE „ARTA TEATRULUI –
STUDIU ȘI CREAȚIE”

COLOCVII TEATRALE

THEATRICAL COLLOQUIA

NR. 21 / 2016

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. dr. 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:

Andreas ENGLHART – Departmentul de Stiințe ale Artei al Ludwig-Maximilians-Universität München
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 și este inclusă în baze de date internaționale precum SCIOPIO, EBSCO, ICI Journals Master List și CEEOL.

Editura „Artes”, Iași
2016

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”.

**TEATRUL SECOLULUI XXI ÎNTRE
UTOPIE ȘI PRAGMATISM**

**21ST CENTURY THEATER
BETWEEN UTOPIA AND
PRAGMATISM**

COLOCVII TEATRALE

COLOCVII TEATRALE

STUDII

COLOCVII TEATRALE

Lupta scenică – Resurse informative ale textului dramatic

Bogdan LUPEICĂ•

Rezumat: Problemele pe care le stârnesc manifestările agresive, îndeosebi cele cu caracter antisocial, au existat din totdeauna și sunt de mare actualitate, mass-media evidențiind zilnic prezența violenței în societatea noastră sub aspectul ei extrem și impresionant: asasinate, tâlhării, violuri, atacuri cu mână armată, atentate etc. Iată de ce, *agresivitatea* reprezintă o problemă socială pentru care se așteaptă o soluție. În acest context, într-o lume caracterizată printr-o creștere a agresivității atât la nivelul relațiilor interpersonale, cât și la nivelul celor internaționale, studiul științific al cauzelor violenței, precum și al mijloacelor de a reduce prevalența acestora capătă o importanță majoră. Acest aspect ne-a determinat să îl luăm în calcul atât în structurarea luptelor scenice, cât și în alcătuirea strategiilor didactice.

Cuvinte cheie: violență, agresivitate, strategii didactice.

Problemele pe care le stârnesc manifestările agresive, îndeosebi cele cu caracter antisocial, au existat din totdeauna și sunt de mare actualitate, mass-media evidențiind zilnic prezența violenței în societatea noastră sub aspectul ei extrem și impresionant: asasinate, tâlhării, violuri, atacuri cu mână armată, atentate etc. Iată de ce, *agresivitatea* reprezintă o problemă socială pentru care se așteaptă o soluție. În acest context, într-o lume caracterizată printr-o creștere a agresivității atât la nivelul relațiilor interpersonale, cât și la nivelul celor internaționale, studiul științific al cauzelor violenței, precum și al mijloacelor de a reduce prevalența acestora capătă o importanță majoră. Acest aspect ne-a determinat să îl luăm în calcul atât în structurarea luptelor scenice, cât și în alcătuirea strategiilor didactice. Ca și multe alte idei sau concepte psihologice, termenii la care vom face referire sunt cele

• Asistent universitar doctorand, Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

COLOCVII TEATRALE

de *agresivitate*, respectiv *agresiune* și *violență* aparțin deopotrivă sferei comune și arsenalului tehnic al psihologiei, cele două puncte de vedere putând să nu coincidă cu necesitate.

Fără a adera, în mod necesar, la o filosofie potrivit căreia omul este cu precădere bun (și societatea este cea care îl pervertește) sau rău (și societatea este cea care direcționează, dirijează și inhibă natura sa omul de pe stradă), vom încerca să distingem câteva direcții de definire a agresivității și rădăcinilor sale; astfel: „(...)

- a) un comportament natural și instinctual propriu fiecăruia;
- b) un fapt social generat de constrângerile, dificultățile vieții în comun;
- c) o reacție la frustrare;
- d) un comportament învățat.”¹

Aceste aspecte se oglindesc atât în cercetările teoretice, cât și în aplicațiile practice, ce au fost efectuate în sfere ca: biologie, etnologie, sociologie, psihologie și psihosociologie. În ceea ce privește eforturile de definire, analiză și interpretare a agresivității de către specialiștii din domeniu, remarcăm faptul că nu numai că nu întâlnim un consens general, dar se pare că multitudinea punctelor de vedere exprimate este mai mare decât în cazul altor fenomene psihologice.

La baza conceptului de violență se găsește, așadar, ideea de forță, ideea unei puteri naturale care se exercită asupra unui lucru sau asupra altei persoane. Noțiunea de violență se referă la utilizarea ilegală și ilicită a forței și poate fi definită ca o conduită agresivă acută, caracterizată îndeosebi prin folosirea forței fizice. În acest sens, violența este o formă definitorie a forței, forma puternică, accentuată a forței, care se caracterizează prin

¹ Norbert Sillamy, *Dicționar de psihologie*, traducere de Leonard Gavriliu, Editura Univers Enciclopedic, București, 1996.

recurgerea la mijloace fizice pentru a face rău altuia. Ea poate să se exercite într-o manieră directă sau indirectă, comportă nivele diferite (omor, rănire sau doar amenințare) și este îndreptată asupra unor nivele diferite, cum sunt: credința, libertatea sau integritatea fizică.

Una dintre expresiile cel mai des întâlnită este violența fizică, care are loc într-o situație de interacțiune interpersonală. Ea poate fi redată ca atacul direct, corporal împotriva unei persoane și îmbracă un triplu caracter: brutal, exterior și dureros. Violența reprezintă, deci, utilizarea materială a forței, măsurată prin prejudiciul, mai mult sau mai puțin grav, înfăptuită în mod voluntar în detrimentul altei persoane. Prin urmare, dacă un act agresiv poate prezenta forme violente dar și nonviolente, noțiunea de violență se referă la un act agresiv care în desfășurare îmbracă forma utilizării forței, a constrângerii fizice, ea reprezentând una din formele majore de manifestare a agresivității.

Din punct de vedere social, violența trebuie să fie situată într-o perspectivă care permite înțelegerea realității sale, multiplele forme pe care le ia și complexitatea lor. Michel Wieviorka distinge violența individuală și violența colectivă: „violența individuală se subdivide în violența criminală care poate fi mortală (asasinatul), corporală (loviri și răniri) și sexuală (violul); violența poate fi, de asemenea, noncriminală în cazul sinuciderilor sau accidentelor. Violența colectivă se subdivide în violența unor grupuri organizate împotriva puterii (terorism, greve, revoluție), violența puterii împotriva cetățenilor (terorism de stat, violența instituționalizată) și violență paroxistică (războiul)”².

Prezența violenței în diferitele forme de spectacol reflectă nevoia omului de a-și manifesta dorința de a domina sau de a se apăra, inclusiv prin violență. În realizarea rolului și structurarea scenelor de lupte scenice,

² WieViorka, Michael, *Societatea și terorismul*, traducere de Alexandru- Claudiu Rătă, Editura Fundației Culturale *Ideea Europeană*, București, 2001, pag. 55

COLOCVII TEATRALE

studenții/actorii trebuie să înțeleagă și să își asume toate aceste aspecte teoretice. Violența folosită în spectacole este una *nonviolentă*, adică este o formă care dă senzația de violență, dar fiecare mișcare și fiecare acțiune este calculată și regizată până în ultimul detaliu doar pentru a crea spectatorilor impresia că lupta este reală, dar fără a avea urmări negative pentru protagoniști.

Folosirea momentelor de violență în interiorul spectacolelor trebuie făcută cu mare atenție pentru a nu denatura personajul. Prea multă, sau prea puțină violență folosită poate modifica personajul, îl poate face mult prea agresiv sau prea coleric, sau din contră să fie mult prea calm și să schimbe caracterul personajul doar pentru momentul luptei scenice. Din această cauză studentul trebuie învățat să-și țină în frâu, sau să dea frâu nivelului de intensitate a interpretării violenței, astfel încât să nu denatureze personajul ce îl are de construit.

În fapt, în ultimele decenii s-au realizat numeroase cercetări cu privire la violență și agresivitate, ambele concepte constituind – încă – subiect de dispută. Psihologia socială oferă multiple teorii și formulări. „...Agresivitatea se poate defini ca un ansamblu de conduite ostile care se pot manifesta în plan conștient, inconștient sau fantasmatic în scopul distrugerii, degradării, constrângerii, negării sau umilirii unei persoane, unui obiect investit cu semnificație socială sau orientate spre propria persoană (autoagresivitate), cum sunt conduitele autodistructive întâlnite în unele tulburări psihice sau chiar în afara lor (suicidul rațional)”³

Pentru studenți/ actori este importantă cunoașterea acelor teorii ce explică originea, formele și consecințele agresiunilor asupra celui agresat,

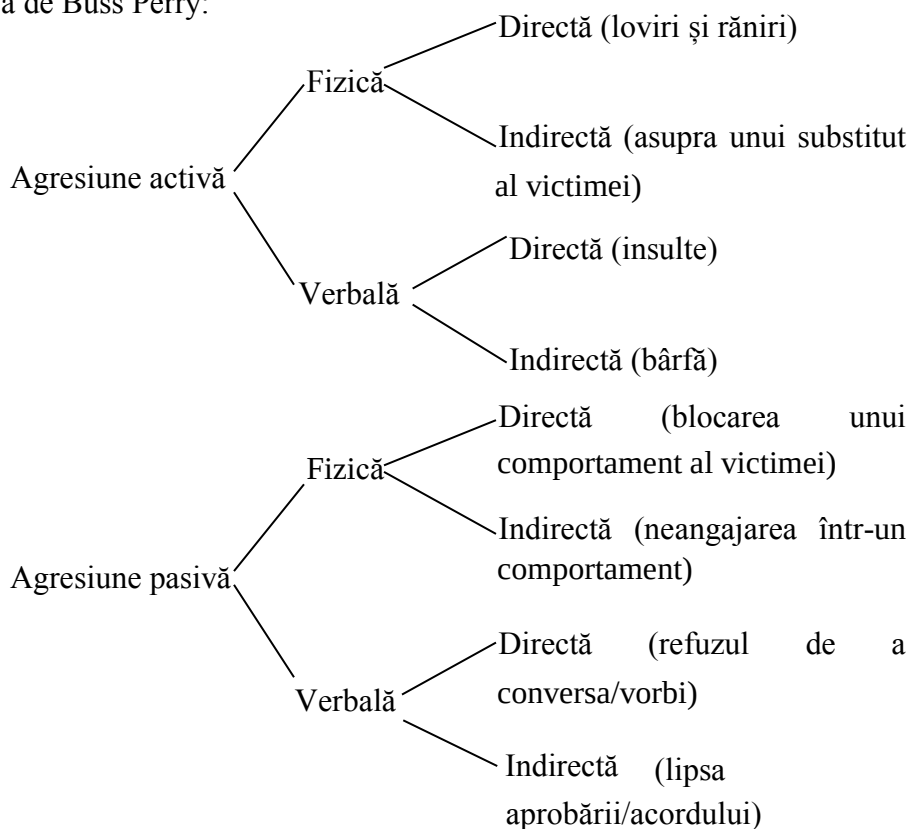
³ Gorgos, Constantin – *Dicționar enciclopedic de psihiatrie*, Editura Medicală, București, 1987, pp. 110 - 111

COLOCVII TEATRALE

astfel încât documentarea să devină o cale de înțelegere a personajului și acțiunilor sale, nespecifice pentru interpret, în viața sa cotidiană.

Literatura de specialitate face distincție între modalitățile de răspuns și formele de agresivitate, clasificându-le în funcție de vârsta celor implicați, statutul acestora și regulile acceptate în societate. Contextul acțiunilor reprezintă, de asemenea, o variabilă ce trebuie luată în calcul. Și în ipostaza interpretării unui personaj agresiv actorul trebuie să își pună întrebări: *cum* și *de ce* acesta ajunge să aibă o conduită condamnată de legile scrise sau nescrise ale locului.

Pentru sintetizarea tuturor acestor aspecte vom folosi o schemă propusă de Buss Perry:



Tipuri de agresiune (după Buss, 1961)⁴

Gradul de „agresivitate” abordat poate diferi de la un regizor la altul, chiar în cazul transpunerii aceleași scene dramatice și a folosirii aceluiași tip de luptă scenică, aspect explicabil prin diferențele de viziune asupra violenței, ce apar de la un om la altul. Acest fapt nu trebuie, însă, să influențeze însușirile personajului transpus scenic. În fapt, luptele scenice transformă violența în semn teatral, urmând cheia de exprimare scenică a personajului și devenind punte de comunicare între personaj și spectator; sunt momente de tensiune dramatică, de captare a publicului, de șoc și surpriză. Păstrarea echilibrului este esențială; expunerea societății la violență prin intermediul spectacolelor (teatru, film, etc.) poate determina:

- desensibilizarea, în special la copii, prin observarea scenelor violente li se va părea normal să aibă un asemenea comportament, pot deveni suspicioși cu persoanele din jurul lor, așteptând ca aceștia să aibă un comportament violent în orice moment;
- imitarea scenelor vizionate;
- o justificare a comportamentului violent; o persoană care a avut deja acest tip de comportament se va considera mai puțin vinovat și va continua să fie agresiv, deoarece așa a văzut în spectacolul vizionat. Aceste influențe se manifestă mai ales în rândul copiilor sau adolescenților, care nu reușesc să facă diferența între ficțiune și realitate.

⁴ Florea, Marius – *Tipuri de agresivitate și cauzalitate multiplă*,
www.humanistica.ro/anuare/2006/ANUAR_2006.../art05

Bibliografie:

Florea, Marius – *Tipuri de agresivitate și cauzalitate multiplă*,
www.humanistica.ro/anuare/2006/ANUAR_2006.../art05

Gorgos, Constantin – *Dicționar enciclopedic de psihiatrie*, Editura Medicală, București, 1987, pp. 110 – 111

Norbert Sillamy, *Dicționar de psihologie*, traducere de Leonard Gavrilu, Editura Univers Enciclopedic, București, 1996.

WieViorka, Michael, *Societatea și terorismul*, traducere de Alexandru- Claudiu Râță, Editura Fundației Culturale *Ideea Europeană*, București, 2001

COLOCVII TEATRALE

Teatrul tânăr – o nouă dimensiune a dramaticului

Diana NECHIT*

Rezumat: Noțiunile de educație prin teatru, teatru prin publicul tânăr, rolul moralizator al teatrului, teatrul ca acțiune socială au devenit sintagme din ce în ce mai uzitate în spațiul dramatic și spectacular românesc, ceva mai lent decât modelele sale occidentale și nord-americane. Realitatea este una mult prea stringentă, agresivă și solicitantă pentru a mai putea fi ignorată de către lumea spectacolului, iar publicul, în special, cel tânăr, are o nevoie acută de identificare cu această realitate din care face parte, pe care nu o mai vrea ocolită, refutată, cosmetizată, ci brutală, invazivă, iar formele teatrale alese respectă convenția teatrală la nivel formal, dar nu neapărat la nivelul discursului. Articolul de față își propune o radioscopie a stării de fapt, a unei felii teatrale contemporane, și anume primele încercări consistente de teatru tânăr la Sibiu pe o categorie de vârstă considerată ca fiind problematică în teoria receptării actului artistic, și anume +14.

Cuvinte cheie: teatru tânăr, educație prin teatru, teatru social, copil, familie, violență, Sibiu

Revendicarea unui teatru artistic interpretat de actori adulți pentru un public tânăr nu apare foarte clar decât în secolul al XX-lea. Înainte, copilul sau, mai precis, tânărul spectator era fie în sală, alături de un însoțitor adult, fie asista la spectacole interpretate de semenii de-ai săi. Ca să nu mai amintim despre nenumăratele exemple de copii-spectatori aflați (fie din ignoranța părinților, fie din lipsa unei implicări adecvate a teatrului de a atenționa publicul cu privire la limita de vârstă acceptată pentru vizionarea spectacolului) în fața unei reprezentări inadecvate dezvoltării lor emoționale. Exemplele pot continua la nesfârșit: de la elevi aduși, aproape cu forța, în cadrul unor activități non-formale privilegiate de anumite forme instituționalizate (cu clasa, de pildă), până la părinți care-și îndrumă copiii spre vizionarea unor spectacole cu mult peste nivelul lor de înțelegere – toate aceste

*Lect.univ.dr la Departamentul de Artă Teatrală Sibiu, Facultatea de Litere și Arte, Universitatea „Lucian Blaga” Sibiu

accidente mai mult sau mai puțin privilegiate de o anumită formă de educație încă par să se regăsească, din păcate, în cadrul societății actuale.

În articolul de față, nu mă voi referi la istoricul acestei forme teatrale noi sau nu chiar atât de noi, deși istoria teatrului universal consemnează forme hibride încă din Antichitate și Evul Mediu, ci vom încerca o determinare estetică și, mai ales, semantică a conceptului și a formelor sub care este întâlnit în secolul nostru. Nu putem vorbi despre *teatrul pentru tineri* fără a avea și o abordare din perspectiva publicului, a receptării unui asemenea tip de text și reprezentatie de către un public viu, dinamic, divers și, mai ales, foarte sincer, uneori inocent. Dacă aceste forme teatrale nu sunt noi, discursul aplicat acestora este unul nou, mai ales în spațiul european și, cu precădere, în cel românesc. Categoriilor *copii* și *tineret* le corespund subgrupe de vârstă, în funcție de stadiul de dezvoltare fizică, psihică și emoțională. Nu putem desprinde componenta artistică a acestui tip de teatru de cea profund educativă, moralizatoare sau chiar terapeutică. Miza acestui tip de teatru este să se desprindă de capcana unui discurs evident moralizator, încercând prin metaforă textuală și vizuală să malaxeze ingredientele într-un *aluat* dens și ușor maleabil.

În legătură cu aceste premise, psihanalista Françoise Dolto, într-o lucrare de referință, *La cause des enfants*, vorbește despre o inversare a rolurilor educator (adult) – educabil (copil), în sensul unei schimbări a ierarhiei tradiționale, prin care copilul își poate educa părintele, prin problematizarea propriilor nevoi și dorințe: „Un rôle nouveau est assigné par les éducateurs à l'adulte : il ne doit plus contraindre l'enfant comme il le faisait autrefois, mais l'observer, le garder, l'aider à s'épanouir. La relation traditionnelle adulte-enfant se trouve inversée : c'est l'adulte désormais qui devra s'adapter à l'enfant et non le contraire.”¹. În aceeași măsură, François de Singly, vorbind despre locul și rolul copilului în societatea contemporană, amintește despre nevoia de deciptare, de înțelegere, de interpretare a nevoilor copiilor: „L'enfant a changé d'identité : non parce que les adultes

¹ Dolto, Françoise, *La cause des enfants*, Robert Laffont, 1985.

s'inclinaient devant l'enfant *roi*, mais parce que tout individu, jeune ou non, est consacré *roi* dans une société individualiste.”².

Jean-Marie Schaeffer³ vorbea despre copilărie ca despre o perioadă a experiențelor estetice marcante în sensul profund al termenului, acela de a marca puternic viziunea estetică a adultului de mai târziu. De altfel, categoria *teatru pentru copii* tinde, atât în spațiul european, cât și, mai nou, în cel românesc, să-și schimbe statutul și numele și să devină *teatru tânăr*, după sintagma franceză *théâtre jeunes publics*. Copilul încetează să mai fie considerat un spectator educabil și devine unul cu o *normă întreagă*, autonom, membru al unei colectivități cu gusturi, așteptări și valori estetice specifice. În sintagma din limba franceză a existat mereu o oscilație între folosirea singularului sau a pluralului care nu apare în denumirea în limba română și care ar putea fi decriptată prin scrupulele avute de occidentali, acelea de a include copilul într-o nouă categorie; folosirea pluralului permite și distincția între public colectiv și spectator individual, într-o încercare de preservare a pluralității perspectivelor, a singularității întâlnirii între individ și operă.

În perioada modernă, copilul și adolescentul sunt recunoscuți ca parte a populației, a comunității, cu nevoi specifice, cu preocupări ce tind să devină recunoscute și acceptate ca atare de către restul colectivității din care fac parte. În spațiul nord-american s-a vorbit mult despre o „literatură a traumei” închinată acestor categorii de vârstă, o literatură cu efecte tămăduitoare asupra emoționalului victimelor diferitelor forme de abuzuri de tipologii din cele mai variate: traume colective – imigrare, război – sau individuale, de tipul discriminării rasiale, etnice, sexuale etc., a abuzurilor fizice și emoționale și până la agresiuni de tip bullying etc. Adevărata traumă, de fapt, constă în lipsa unei pregătiri psihice pentru evenimente inevitabile, ușor de identificat în parcursul social și emoțional al unui tânăr, în lipsa unei comunicări adecvate și, mai ales, în absența unor explicații adaptate nivelului de vârstă pentru aspectele sociale, politice care nu sunt oferite într-un limbaj corespunzător. Teatrul, prin formele sale de artă activă (teatrul-forum, teatru documentar, psiho-dramă), este un instrument de mediere, de transpunere artistică a relației

² De Singly, François, „*Le statut de l'enfant dans la famille contemporaine*”, in De Singly, François (dir.), *Enfants-adultes: vers une égalité des statuts?*, Universalis, coll. “Le tour du sujet”, Paris, 2004, p. 20-21.

³ Schaeffer, Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 2000, p. 15.

individului copil sau tânăr cu contextul său familial, social, profesional, etnic, sexual, rasial etc.

În paralel cu aceste forme ale reprezentației s-a dezvoltat și o literatură dramatică pentru copii și adolescenți, ceea ce a dus la crearea personajelor în oglindă, a eroilor maturi care își amintesc de perioada copilăriei. Problematika specifică este pusă în șabloane textuale noi, care evită sau măcar încearcă să evite rolul moralizator evident al scrierilor pentru copii. Apare noțiunea de anti-erou și, bineînțeles, dilema inevitabilă – dacă publicul tânăr nu este pervertit printr-o expunere netrucată la o realitate necosmetizată.

Autorii de texte destinate publicului tânăr se îndreaptă spre subiecte care le-au marcat propria copilărie, experiența personală fiind decisivă, iar scrisul dobândește, astfel, valențe curative, taumaturgice. Se remarcă, mai ales în spațiul literar nord-american și occidental, o tendință de renunțare la tabuizarea subiectelor; nu mai avem subiecte interzise, orice poate fi spus, atât timp cât convenția literară și estetică este respectată. Apar teme ca sexualitatea, cu devianțele și abaterile de la o *normalitate* ce se pune din ce în ce mai mult în chestiune, moartea proprie sau a celor apropiați, familia și relațiile de familie, uneori constrictive și restrictive, moștenirea genetică și etnică, apartenența la un trecut imposibil sau greu de asumat și asimilat etc. Nu sunt străine nici temele atât de actuale ale granițelor, ale limitărilor de orice tip – teritoriale, fizice, psihice, emoționale, rasiale, sexuale, dar mai ales realitatea, faptul divers, atât de *tulburător* prin proximitatea și imanența lui. Violența, agresiunea fizică devin teme recurente într-o dramaturgie a imediatului, a unei endoscopii necesare, intruzive poate pe termen scurt, dar curative în timp.

Personajele reale de zi cu zi, vecinul timid și retractil, colegul de clasă abuziv, fata populară, obezul, victima, gașca, banda de cartier își fac loc cu putere, detronând zânele, spiridușii și animalele fabuloase investite cu puteri magice și, în mod firesc, adoptă un discurs și un limbaj sincer, necontrafăcut, ușor recognoscibil, identificabil de către receptori.

Teatrul, educația artistică are ca rol principal construirea personalității, dezvoltarea individuală, reînnoirea permanentă a viziunii despre sine și despre lume. Substanța textuală a acestui tip de teatru, repertoriul său a cunoscut mai multe etape de evoluție. Prin 1970 apar primele forme contestatare de teatru tânăr care denunțau anumite aspecte ale societății contemporane (totalitarism, sexism, publicitate, poluare, relația părinți-copii) sau critica modellele

vehiculate de literatura tradițională pentru copii. Din nefericire, pe fondul unui militantism și al unei *generozități* sociale profund umaniste, textele din acea vreme, ca și spectacolele puteau ușor cădea într-un schematism și un manierism dăunător calității artistice a creațiilor. La finele deceniului șapte se abordau subiecte ce țineau mai mult de interioritatea copilului, de aceea zonă a *non-dit*-urilor, a fantasmelor, a inconștientului și a iraționalului și care porneau de la un teatru de situație, de improvizație, mai degrabă, decât de la un text propriu-zis. Teatrul s-a constituit în acea perioadă și ca o reacție la teatrul instituționalizat, cu repertoriu fix. Spectacolele de atunci, ca și cele de astăzi, urmăreau să atingă, să trezească sensibilitatea copiilor prin reprezentații care să se adreseze tuturor simțurilor.

În ultimii douăzeci de ani, asistăm la revirimentul literaturii dramatice destinate publicului tânăr, grație eforturilor dramatice unor editori de teatru încrezători în această nouă formă de teatru. Este de remarcat creația Editurii Lansman din Belgia care a dezvoltat o nișă bine conturată în zona cărților de teatru, promovând dramaturgi francofoni care scriu pentru publicul tânăr, atât prin proiecte editoriale, cât și festivaliere. Putem vorbi deja de un adevărat fenomen editorial, economic și artistic și de o multiplicare, o diversitate textuală și formală a acestui nou tip de teatru destinat pentru a fi jucat de actori adulți în fața unui public tânăr. Dacă ar fi să conturăm și un profil al dramaturgului care scrie pentru teatrul tânăr, am putea stabili câteva constanțe generale. Pe de o parte, îi avem pe dramaturgii care scriu doar pentru teatrul tânăr, fie în rezidențe literare, în cadrul unor proiecte festivaliere sau la comanda unor teatre sau o a treia categorie, cea a creatorilor de teatru (*écrivain de scène*) care practică scriitura teatrală direct pe scenă, creând textul în același timp cu reprezentația sau adaptând pentru scenă texte literare deja existente și creând adevărate capodopere, cum ar fi spectacolul *Cendrillon* lui Joël Pommerat.

În ultima perioadă, și în România s-a simțit nevoia unui spațiu teatral nou, destinat publicului tânăr, nevoie resimțită atât la nivelul spectatorilor, dar și a creatorilor de teatru atrași de prospețimea și de încărcătura dinamică, puternic emoțională și implicată a problematicii identificate la nivelul tinerilor de azi. Avem exemple de teatru activ, destinat tinerilor, iar succesul unui spectacol ca *Antisocial* al lui Bogdan Georgescu (Teatrul Național „Radu Stanca” Sibiu, 2015) a făcut, la propriu, înconjurul țării.

Pentru a ilustra zona spectaculară nouă destinată publicului tânăr, voi face referință la două dintre spectacolele montate recent la Sibiu, la regizorul Eugen Jebeleanu, care ilustrează perfect cele două tendințe, readaptarea textelor literare, dar și creațiile originale ce pleacă dinspre zona actualității, a evenimentialului. Primul spectacol este *Alice* (Teatrul pentru Copii și Tineret „Gong” Sibiu, 2015, regia: Eugen Jebeleanu) – creație originală marca Yann Verburgh ce are la bază cele două romane ale scriitorului englez Lewis Carroll (*Alice în Țara Minunilor* și *Alice în Țara Oglinzilor*) – care marchează 150 de ani de la prima publicare a romanului din 1865. Textul pune în prim-plan problematica adaptării poveștilor pentru copii, rescrierea textelor considerate canonice.

Textul dramaturgului belgian este unul angajat, la limita militantismului, interogativ, cu o puternică forță de identificare la nivelul personajelor, dar, mai ales, al limbajului, al discursului. Limbajul folosit de dramaturg este unul modern, plin de referințe și aluzii la o realitate partajată de către publicul-țintă, dar, în același timp, poetic, inocent, candid. Textul nu este scris dintr-un demers educativ, moralizator al autorului care nu se situează pe o poziție superioară față de receptorul său, ci, mai degrabă, dintr-o perspectivă egalitară, în care textul fraternizează cu publicul, îl bate prietenește pe umăr.

Se remarcă tendința dramaturgului care poate fi înțeleasă deja ca o constantă a literaturii dramatice pentru publicul tânăr din spațiul literar de expresie franceză, de a se juca cu oglinzile, de a fi interogativă, dar nu neapărat explicativă într-un permanent joc al dedublării, în care adultul scoate la lumină copilul care a fost odinioară și pe care îl privește cu simpatie. Copilul-spectator nu este unul inocent, ci unul care pune întrebări, care încearcă să înțeleagă lumea adulților, să le recunoască minciunile, greșelile, neajunsurile, fără a-i condamna totuși. Yann Verburgh este creatorul unui teatru sincer, *pe față*, care nu cosmetizează realitatea, ci doar o interoghează.

În povestea rescrisă de dramaturgul belgian, Alice este o fetiță ce tinde să devină imaginea firmei Wonderland și care întruchipează idealul de frumusețe feminină pentru tinerele adolescente. Nadia devine Alice și în această călătorie inițiatică, prin obiectivul unei camere de fotografiat, întâlnește o serie întreagă de personaje (Iepurele Alb, Chester, Regina de Cupă, Omida, Tweedle Dee și Tweedle Dum, Pălărierul și Iepurele de Marți) care reflectă metaforic și vizual toate tipologiile sociale ale societății de tip

consumerist, obsedate de imagine, din zilele noastre. *Alice* devine, astfel, povestea unei fete care descoperă că ceea ce vor părinții de la ea, în special, mama ei, devine mai important decât propriile ei dorințe. Cu ajutorul oglinzilor puse de personajele bizare pe care le întâlnește în călătoria sa, fetița se redescoperă pe sine și își dă seama că poate face propriile alegeri. Dispozitivul scenografic pus în scenă de Eugen Jebeleanu este unul extrem de modern și reconstruiește un studio foto atipic, flancat de un skatepark format din două pante laterale înalte, simetrice, susținute de un ecran de proiecție pe fundal. Totul se petrece într-un decor alb ce alternează cu culori pastelate (roz, bleu și verde fistic), ca în reclamele la produsele de lux pentru copii, în care lipsa de substanță este ambalată atractiv și strălucitor. Modernitatea scenografică este potențată de beat-ul modern al muzicii electro.

În prima etapă, Nadia încetează să mai fie o ființă vie, autonomă, ea fiind transformată de cei din jur într-un produs al societății de consum, al culturii imaginii, al tabuurilor sociale și de gen, al unui target valoric impus de contextul familial și social, de instituțiile care ne modelează existența încă de la începutul vieții. Simbolul, termenul cheie al spectacolului, este imaginea, imaginea cosmetizată care vinde bine pe piață. De la decorul strălucitor, la hainele care îți iau ochii, scumpe și trendy, asemenea personajelor desprinse din lumea show-bizz-ului, totul este menit a atrage, a captiva, a te îndepărta de sine. Conceptual, spectacolul este, în schimb, o critică fină a societății postmoderne, tributare consumerismului și aparenței, în care naturalețea, esența, firescul sunt înlăturate cu vehemență de cei ce cred că dețin rețeta unei vieți de succes: promotorii de imagine.

La polul opus acestui tip de teatru metaforic, oniric și eclatant, avem producția *20 noiembrie* (Teatrul pentru Copii și Tineret „Gong” Sibiu, 2016) care poartă semnătura aceluiași Eugen Jebeleanu ce aduce cu sine o viziune tranșantă și brut(al)ă a realității cotidiene, analizând în formele teatrului-documentar un eveniment real petrecut în Germania. Scris de Lars Noren, textul reprezintă confesiunea unui elev care, înainte de a se sinucide, comite un atentat armat asupra propriilor săi colegi, sub impulsul unei uri cumulative la adresa repetatelor abuzuri la care a fost supus. Atât textul, cât și mecanismele regizorale par, de această dată, să aducă, aproape cu ostentație, în fața publicului (martor direct al sinuciderii) tente moralizatoare la adresa unei societăți absurde. Ne confruntăm, în acest caz, cu o adevărată prelegere referitoare la absurditatea unei lumi a cărei cruzime și indiferență obsedează

existența omului. Inutilitatea gesturilor sociale, a demersului educativ, a găsirii unui țel în viață, toată această mașinărie monstroasă a cotidianului culminează, în cadrul procesului de dezumanizare lucidă a protagonistului, într-o explozie de lumini și zgomote ce scurtcircuitează atmosfera din jurul scenei.

Fără a avea pretenția de a fi epuizat un subiect atât de ofertant, mi-am propus să ofer un *instantaneu* teatral la cald al unei realități dramaturgice și spectaculare ce nu mai poate fi ignorată nici de lumea spectacolului, nici de public și nici de cei preocupați de discursul teatral și de cel al reprezentăției scenice. Teatrul tânăr, fără a-l putea desprinde și de valențele sale educativ-moralizatoare, tinde să devină un produs estetic de sine stătător, cu autorii săi specifici, și care începe să-și adjudece un sector puternic și bine valorizat estetic al formelor teatrale al ultimului deceniu din România. Este o cale deschisă spre noi și noi manipulări formale, textuale, scenografice, toate într-un demers a cărui principală miză este cea a onestității punerii în chestiune a problemicii cu care se confruntă tinerii ce-și duc zilele în acest început de secol XXI.

Bibliografie:

1. De Singly, François, “Le statut de l’enfant dans la famille contemporaine”, în De Singly, François (dir.), *Enfants-adultes: vers une égalité des statuts?*, Paris, Universalis, coll. “Le tour du sujet”, 2004.
2. Dolto, Françoise, *La cause des enfants*, Paris, Robert Laffont, 1985.
3. Moldovan, Alina-Maria, *Teatrul ca joc și metodă de formare*, București, Editura Tritonic, 2016.
4. Schaeffer, Jean-Marie, *Adieu à l’esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 2000.

Fascinația gigantescului. Construcții utopice pe scena secolului XXI

Ioana PETCU*

Rezumat: Dacă punem în discuție termenul de *utopie* în teatru, vom observa că el trebuie discutat pe paliere multiple: spații utopice, timp utopic, utopii performative care includ mesaje idealiste. Cu certitudine însă, marii vizionari în teatru au căutat să dea contur propriilor lumi utopice, unii dintre ei rămânând doar la planuri și teorii, alții, din ce în ce mai numeroși, beneficiari ai tehnologiilor avansate, realizând în practic visele ce-i neliniștesc. Ne-am îndreptat atenția către acei regizori, ei înșiși „vrăjitori” ai scenei, care, alături de scenografi de talent, au adus în fața publicului lumi (și idei) dintre cele mai fanteziste. I-am discutat în acest context pe Frank Castorf și Tomaž Pandur. Cu toate că în aparență diferiți, și ca mesaj și ca modalitate de exprimare, cei doi fac parte din galeria artiștilor curajoși, provocatori, onirici. Dincolo de fascinația colosalului, ușor de remarcat prin puternică amprentă vizuală, aceștia „militează” pentru un teatru al miraculosului și pentru un viitor care nu va epuiza niciodată creativitatea umană.

Cuvinte cheie: utopii teatrale, scenografie, regie, light design.

Teatrul este, prin trăsăturile sale dominante, definiția însăși a utopiei. Locul inexistent, dar care se poate întrupa preț de câteva ore în fața spectatorului, locul doar visat de către un autor și care, fantomatic, se arată pentru a dispărea. Teatrul este locul unde cele mai neașteptate vise s-au născut, dând tonul unor teorii dintre cele mai funambulești (la E. G. Craig sau la A. Artaud), locul unde zeii își povestesc viața sau unde oamenii mor pentru ca privitorul să tragă o concluzie asupra moralității pe care ar trebui s-o adopte. Că teatrul este prin definiție prototipul utopic o susține și profesorul Denis Guénoun. În articolului său *Outre le lieu*¹ el afirmă că „La scène est cet espace

*Lect.univ.dr. la Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

¹ Denis Guénoun, «Outre le lieu», *Agôn* [En ligne], Dossiers, (2010) N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, mis à jour le : 01/02/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1374>.

COLOCVII TEATRALE

qui ne se forme ou ne s'ouvre qu'à la condition expresse d'être rendu vide, dégagé, pour être rempli de ce qui ne s'y installera jamais, et, jamais construit à demeure, n'y sera toujours que temporaire, essentiellement distinct de l'emplacement qui l'accueille (...) La scène est un transcendantal pratique: voici le lieu, ménagé comme lieu, pour que toute fable errante, sans logement approprié dans l'effectivité du monde, y entre"². Evanescentă și întotdeauna transformabilă, scena, fie că a fost un amfiteatru, fie o insulă sau scândura goală, a găzduit și a făcut posibile cetăți ideale, locuri fantastice, imposibile, i-a plăsmuit, cu mijloacele ei, pe Cântăreața cheală sau pe absentul Godot.

De la orașul suspendat între cer și pământ pe care-l dorește Pisthetairos³ (*Păsările*, Aristofan), la decorurile luxuriante ale secolului baroc concepute de Carlo Vigarani pentru *Les Plaisirs de l'Île enchantée* (a căror regie era semnată de Molière și J. B. Lully) și până la metaforele în alb ale lui Giorgio Strehler (*Furtuna* de W. Shakespeare, montată în 1978) textele, scenografiile și regizorii produc scene vizionare⁴. Pe de altă parte, acest teatru al formelor efemere, încearcă de fiecare dată să emită idei despre individ – singurele poate rezistente, singurele poate care dau sens lansării în utopie. Se întâmplă astfel și datorită faptului că triadei dramaturg-regizor-scenograf i se

² „Scena este un spațiu care nu se formează sau nu se deschide decât cu condiția expresă de a fi fost golită, aerisită, pentru a fi umplută de ceea ce niciodată nu se va stabili și nu va fi construit ca să reziste, nu va fi niciodată decât temporar, în mod esențial distinct de locul unde este alcătuit. (...) Scena este o transcendență practică: iată locul, protejat ca loc, pentru ca orice fabulă rătăcioare, fără o locuință adecvantă în lumea fizică, să poată fi primită” (trad. n.), Ibidem.

³ Pisthetairos le vorbește păsărilor despre un oraș imaginar, slăvit, un adevărat principiu de urbanitate în sens aristotelian, însă ironizat în cele din urmă: „Clădiți-vă cetate în văzduh / Împrejmuți cu zid văzduhul tot, / Iar mijlocul să-l întăriți puternic / Cu rânduri tari de zid de cărămidă / Cum e cetatea Vaviloniei (...) Cum va fi gata, / Cetatea voastră o!, să afle Zeus!... / Că o să-i cereți stăpânirea lumii!... / Iar dacă se va pune împotrivă / Porniți războiul sfânt!” (Aristofan, *Teatru*, traducere de Eusebiu Camilar și H. Mihăilescu, București, Editura de Stat pentru Literatură și Artă, 1956, pp. 147-148). La fel, un alt personaj din aceeași comedie greacă, vorbește despre proporțiile perfecte pe care o cetate ideală trebuie să le aibă. Meton se laudă că măsoară aerul: „Măsor cu linearul drept / Și cercul meu ajunge un pătrat: / În mijloc am o piață; înspre centru / Duc ulițele ca o stea rotundă, / Cu raze drepte, care lunecă / Din mijloc, înspre margini, se resfiră / În linii drepte” (Idem, p. 173). Se dovedește însă că nu face altceva decât să vândă iluzii, ceea ce sub semnul lui Aristofan echivalează cu șarlatania.

⁴ Antonin Artaud, Edward Gorgon Craig, dar și, mai aproape de noi, Ion Sava sau Aureliu Manea au fost vizionari pe tărâmul teatrului, ceea ce atestă și vocile critice. Li se pot alătura Reza Abdoh (regizor american experimental care monta în clădiri părăsite), John Jesurun (artist multimedia, autorul unei saga moderne *Chang in a Void Moon*), Felix Barrett (fondatorul conceputului de *teatru imersiv* și al companiei Punchdrunk).

COLOCVII TEATRALE

adaugă, mai cu seamă în ultimele două secole, activismul. Ne gândim mai ales la ultimele două secole, dat fiindcă tendința de a educa un public ideal (și-n consecință un cetățean model), a existat chiar de la începutul tradiției teatrale. Dar abia din perioada modernă se insistă pe direcția participării, a utilității, a educării și a motivării prin teatru. Spectacolul devine vehiculul prin care ajunge la om un mesaj clar: pentru o urbe a perfecțiunii și a inteligenței e nevoie de un om care gândește, acționează atent, care conștientizează și caută răspunsuri. De fapt, acest gen de teatru militant în frunte cu Living Theater, Open Theater, Performance Group sau cu Bread and Puppet Theater, este un teatru al speranței. Cum noțiunea de utopie implică și pe aceea de *speranță*, actul performativ își propune în secolul XX și continuă acum, în secolul XXI, să aspire către un om mai bun într-o lume mai bună. Cumva, nu e nimic nou, și cu toate acestea, imaginea acestui *mai bun* s-a schimbat. Despre un *acolo* sau un *dincolo* a vorbit și Antonin Artaud, și Julian Beck și Judith Malina, dar și Robert Wilson – fiecare în maniera sa. Un lucru este evident, totuși, și anume că, dacă dintre cei mai sus amintiți poetul francez rămânea la nivelul teoriei, Beck și Malina sau Wilson ajung să pună în act, să ridice propriu-zis construcția unui teatru utopic. Desigur, slujindu-se de textele antecesorului lor european. Se arată așa un teatrul al perisabilului, fantomatic, însă care locuiește în „adeptii” Living Theater sau în aceia care îl înțeleg pe polivalentul Wilson. Catharsis-ul, survenit prin activarea subconștientului sau prin încântarea vizual-auditivă creată de autorul unui spectacol precum *Einstein on the Beach*, puterea de a trăi dincolo (altundeva⁵) chiar și numai preț de câteva clipe, reprezintă speranța. Pentru un individ locuitor al erei vitezei și al hipertehnologizării, desprinderea într-o lume perfectă, doar că iluzorie, este o posibilitate de proiecție în viitor. Un viitor pe care îl poate schimba.

Și l-a schimbat de-a lungul anilor: a readus agora sau amfiteatrul, și-a împlinit eșafodaje mărețe, abundente sau care țineau de domeniul fantasticului, al planurilor pe hârtie. Ne place sau nu, dar aliatul său în secolul prezent este tehnologia. Softul îl ajută pe scenograf, sau pe light designer, sau

⁵Despre catharsis și rolul lui în formarea impresiei de atmosferă utopică vorbește și Jill Dolan: „Being moved at the theater allows us to realize that such feeling is possible, even desirable, elsewhere. People use their audience experiences at the theater in myriad ways; everyone relates differently to what it means to be a spectator”. / „A fi mișcat la teatru ne dă voie să realizăm că acest sentiment e posibil, chiar dezirabil, în altă parte. Oamenii se folosesc de experiențele acumulate ca public de teatru în mii de modalități; fiecare va defini diferit ce înseamnă să fii spectator” (trad.n.) (Jill Dolan, *Utopia in Performance. Finding hope at the theater*, The University of Michigan Press, 2005, p. 15).

COLOCVII TEATRALE

chiar pe regizor să dea contur virtualității. Proiecțiile desenează layere în spațiul de joc, dau efecte de culoare și lumină, aduc teatrul mai aproape de arta cinematografică, îl fac actual. Ochiul individului de azi, obișnuit cu ecranul plat, cu micro-ecranul din buzunar, cu Iphone-ul prin care a ajuns să trăiască, descoperă și pe scenă o lume apropiată de rezonanțele sale. Ca o mică zeitate amăgitoare, dar necesară, calculatorul deschide posibilități, ajungând să formeze noi drumuri estetice. Un dublu motor a determinat apariția unor noi „îles de plaisirs”, al unor paradisuri pierdute: pe de o parte dorința de a gândi colosal, pe altă parte plăcerea de a uimi publicul. Nu ne-am epuizat niciodată gustul pentru „prea mult” ori pentru scenografii proliferante, menite a ne lua răsuflarea și care au, deopotrivă, rol de a pune la încercare forța actorului. Aceste trăsături nu sunt suficiente pentru a avea în față o operă de artă, însă ar fi greșit dacă nu le-am considera importante.

Un teatru aluvionar și unul enciclopedic: Frank Castorf și Tomaž Pandur

Cosiderat ca aparținând mișcării teatrale postdramatice, Frank Castorf are o putere deosebită în a recicla miturile și în a le restructura într-o manieră în care, uneori, cu greu mai pot fi recunoscute. Caută șocul, pe alocuri parodicul și e într-o continuă dezbateră a limbajului teatral și a elementelor textului. „Artist radical” și „characterul illogic” sunt attribute de care critica nu-l dispensează pe regizorul german. Despre el se spune că vrea cu orice preț să obțină o reacție din partea publicului. Nu de puține ori aceasta a fost una dezaprobatore. Și una dintre coordonatele pe care mizează în lupta sa cu criteriile burghezului european venit la teatru este proporția construcției scenice. Reluând piesele lui Shakespeare, Schiller sau textele lui Dostoievski, el creează spații de dimensiuni colosale, unde armoniosul se întâlnește cu cruzimea. Spre a-și da formă viselor pe scenă, colaboratorul său principal este scenograful Aleksandar Denić – un artist orginar din Serbia, cu un ochi format atât pentru teatru, operă, cât și pentru film⁶. Cetățile imaginare pe care le ridică

⁶În teatru a reagizat scenografii pentru: *Faust* (Residentztheater München, regia: Martin Kušej), *Unchiul Vania* (Teatro Stabile Sloveno Trieste, regia: Ivica Buljan), *America* (Schauspielhaus , Zürich, regia: Frank Castorf), *Dama cu camelii* (Théâtre de l’Odéon , Paris, regia: Frank Castorf), *Demonii* (Teatrul Național din Belgrade, regia Tania Mandic Rigonat), *Hedda Gabler* (Henrik Ibsen National Theatre, regia Snazana Trisic) ș.a.

COLOCVII TEATRALE

cei doi – regizor și scenograf – nu sunt simboluri ale frumuseții, dar impresionează prin contrastul dintre rațiune și nebunie, precum și prin grandoare. Sunt perimetre deschise, înălțimi care se pierd undeva parcă deasupra sălii. Avem de-a face cu un teatru ce merge la extrem, de la caz la caz, ajungând chiar să exaspereze, în relația cu privitorul. Ochiul contemplă, spectatorul se întreabă care e rostul aglomerării obiectelor cu semnificații diferite într-un singur episod. Iar dacă la surplusul de sens al decorului se adaugă și efectele de light design și proiecțiile video, aproape că ne putem pune problema eticii din spatele acestei cascade a vizualismului. Artistul își zăpăcește publicul, iar în căutarea acerbă de a-l menține viu, atent, prezent, sfârșește prin a-l înfiora sau chiar a-l dezgusta. „To do away with unambiguities, to cut the ground from under the feet of meanings – that’s what I always wanted to do!”⁷.

Ideală la Castorf nu e lumea pe care o vrea reprezentată pe scenă, ci forma în care topește fantasmеle din textele autorilor adordați, imaginile fulgurante pe care le construiește cu ochii minții. Regizorul însuși și-a înfăptuit locul utopic, acolo unde publicul vede un spectacol straniu, ce e un fel de ecou al lumii reale, un public însă care acceptă pariul cu straniețea, terifiantul, cu scabrosul. Frumusețea se naște din durere, din peisajul impresionant și din inexplicabil. Dacă pe unii îi face să huiđuie – așa cum s-a întâmplat la montarea *Inelului Nibelungilor* de la Teatrul din Bayreuth⁸ –, atunci pe alții îi face să fie sceptici, critici, iar pe alții meditativi. Dar nu poți rămâne indiferent în fața „folie”-ilor lui Castorf, adesea construite pe scenă de Aleksandar Denić. Realizările scenografice la tetralogia wagneriană *Inelul Nibelungilor* au fost nominalizate, fiecare, la Premiile Internaționale ale Operei. Cert este că artistul originar din Serbia poate să mute acțiunea din Aurul Rinului într-o benzinărie unde, de fapt, se înfruntă forțele pe piața petrolului, iar pădurea din *Siegfried* e străjuită de niște munți în care, după modelul Muntelui Rushmore,

În film a lucrat ca production designer pentru: *Chernobyl Diaries* (2012, regia Bradley Parker), *Deathwatch* (2002, regia: Michael J. Bassett), *Pad u raj* (2004, regia: Milos Radovic) ș.a. De asemea a fost set decorator pentru *Rasputin* (producție HBO, 1996, regia: Uli Edel) și pentru *Underground* (1995, regia Emir Kusturica).

⁷ „Să elimin ceea ce nu e ambiguu, să surp pământul de sub picioarele sensului – asta am vrut să fac întotdeauna!” (trad.n.) <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/ag/cas/enindex.htm>

⁸ Recția nu a fost singura de acest fel. De pildă, *Dama cu camelii* / *La Dame aux camélias* (Théâtre de l’Odéon, Paris, 2012) a fost interzis copiilor sub paisprezece ani. Dar chiar și pentru spectatorul matur mesajele transmise prin montare nu au fost ușor de receptat, dată fiind trivialitatea lor.

COLOCVII TEATRALE

străjuiesc încruntate chipurile sculptate în rocă ale lui Marx, Lenin, Stalin și Mao. Grandoarea și aura fantastică a operei lui Richard Wagner se regăsesc într-un decor ambițios, și derutant, totodată, construit fiind pe multiple planuri și etaje. La Denić nu există o singură scenă, așa cum nici Castorf nu acceptă o singură opțiune estetică. Și așa cum și Wagner căuta să amplifice și să multiplice planurile într-o operă dramă.

În toate cele patru părți, scenografia e ridicată pe o turnantă, lăsând posibilitatea spectatorului să admire, să intre curios prin toate unghiurile hotelurilor ori ale străzilor adunate toate în enorma machetă ce se rotește. Despre concept, Aleksandar Denić spune că spațiul a fost considerat precum un mare spațiu de joc destinat copiilor. Ca într-o casă cu păpuși, artistul a ridicat o lume polimorfă, a sensurilor diferite, opuse, ce se intersectează, fără a fi neapărată nevoie ca împreună să semnifice ceva precis. Un coș cu rufe a rămas pe podeaua din living, pe masă sunt resturi de la cină, într-o cameră o femeie se uită la o emisiune televizată, în vreme ce afară, hoții sunt puși la stâlpul infamiei. Toate detaliile sunt realiste, dar ansamblul dă senzația de univers fantastic. Vechile mitologii sunt transformate în noi mitologii. Zeii sunt mafioți care au întregul control asupra pieții banilor și a mărfii, Brünnhilde se visează starletă, drogul echivalează cu visul, spiritele ludice sunt sclavi sau impostori într-o *societate a spectacolului*, dacă ar fi să reluăm ideea lui Guy Debord. Suprapunerea îl face confuz pe individul din public, care aude o arie, dar are ocazia să urmărească în paralel o scenă filmată și proiectată de pe un palier extrascenic al poveștii. Așa el se impune ca martor. Ochiul fuge de la un nivel la altul, ametește, se repliază, într-un spațiu oarecum haotic, malaxor al *mythos*-ului. În cele din urmă, s-ar conchide că la Frank Castorf prin utopia regizoral-scenografică e creată o lume decadentă, o lume a aurului negru, a erosului transformat în sexualitate, a strigătului ca expresie a exaltării. Iar deasupra se zguduie un râs obscen, de neoprit.

Hans Thies Lehmann înțelege stilul regizorului german ca fiind unul politizat, dar care, în egală măsură, descrie o estetică aparte: „Situat pe o rafinată pistă a trivialității, montările lui Frank Castorf pun teatrul în relație cu colportajul și banalitatea și articulează în felul acesta o spirituală rebeliune (pe alocuri, însă, doar stupidă), care firește că merge în gol pe măsură ce se îndepărtează de «originile» ei situate în fosta RDG”⁹. Utopia vizează la fostul

⁹Hans Thies Lehmann, *Teatrul postdramatic*, traducere de Victor Scoradeț, București, Editura Unitext, 2009, pp. 169-170.

COLOCVII TEATRALE

director de la Volksbühne doar obsesia unei lumi cu de toate, luxuriante, într-un anume sens, baroce, pe care o reprezintă cu ajutorul scenografiilor? Sau mai există și altceva? Voința de a forma o legătură nouă dintre nimbul sub care stă textul/autorul clasic și societatea sau Europa secolului nostru? Revizitarea „trecutului de aur” a unor epoci care, la rândul lor, s-au dorit a fi mai bune, mai aproape de perfecțiune, face parte și un asemenea demers din linia utopiilor? Prin topirea sâmburelui metalic al culturii vechi poate alchimistul cu nume de regizor să obțină din nou aur?

De procesul deconstrucției și al refacerii mitului este interesat și Tomaž Pandur. Dar zidul manierei estetice îl desparte de revolta lui Castorf, de insolit și de contrariantă lui lipsa de unitate în întreg. Aflându-se la polul opus, regizorul sloven preferă respirația amplă, decorurile simple, dar impresionante. Ca un adevărat alchimist el sublimază materia (textul, decorurile etc) pentru a ajunge la idei de o claritate și o universalitate indiscutabilă. În retortele sale au intrat, pe rând, unele dintre cele mai însemnate capodopere ale literaturii universale: *Medeea*, *Divina Commedia*, *Hamlet*, *Regele Lear*, *Richard al II-lea* și *Richard al III-lea*, *Faust*, și *Caligula*. De cele mai multe ori, mintea regizorului nu e satisfăcută cu o singură variantă la un text și, neobosită, se întoarce la textele amintite și le rearanjează spre plăcerea publicului său fidel căruia i se oferă posibilitatea de a compara și de a observa evoluția artistului. Pare că Pandur întrupează în înălțimea scenei un imens teatru înșelător, al formelor ce iute dispar, al multiplicării și al estompării. Un teatru nu mai puțin colosal, în care în mod recurent de la *Medeea* la *Divina Commedia* podeaua de apă formează o suprafață incontrollabilă unde se reflectă verticala micro-universului scenic. Iar de la *Babylon* la *Carmen*, tot recurent, nisipul este platforma de joc, păstrând în el, ascuns, sensul morții, al instabilității, al ușor transformabilului.

Odată cu anii 2000 grupul de designeri Numen (Sven Jonke, Christoph Katzler și Nikola Radeljković) i s-a alăturat în privința concepției scenografice. S-au născut astfel montări ce au uimit peste măsură publicul și care au cerut de la actor ceva mai mult decât o interpretare obișnuită a textului. Mai mult în sensul performanței fizice și vocale. Actorii cântă cu capul în jos, agățați de ștangi la o distanță considerabilă față de podea (*Inferno*, 2001-2002, Thalia Theater Hamburg, Germania), se luptă corp la corp prin apă, rostindu-și replicile în același timp (*Barocco*, Teatro Fernán Gómez, Centro cultural de

COLOCVII TEATRALE

la villa Madrid). Dar regizorul încearcă să convingă că nu doar spectaculozitatea mașinăriei scenice reprezintă arta. Ceea ce face unice montările sale ține și de mult căutatul inefabil: „In theatre grandeur is not measured with majestic scenography and the abundance of costumes. The theatre I'm interested in can be neither a theatre of images, nor a theatre of words or a theatre of movement or of statics, because theatre has been all of this for thousands of years and because it transforms itself daily according to time and rebears itself anew. I enter the theatre everyday like an operating room – I like to say that I perform open-heart surgery. The procedures are known, but with every project an entirely new and unpredictable world opens”¹⁰.

Fiindcă scena îi oferă toate posibilitățile (și nici una a durabilului), regizorul din Slovenia creează acolo un modern *theatrum mundi*. Se folosește în enorma sa frescă întunecată de videoproiecții, light design, iar pentru ca atmosfera să fie deplină, lucrează cu o serie de compozitori și sound designeri. Tragedia – că stă sub semnul antichității sau al secolului romantic – se transformă într-o stare. Violența e mult interiorizată, iar când nu mai poate fi reținută, erupe în pusee, din gesturi și cuvinte. Clarobscurul, contrastele, lumea efectelor sunt toate îndrăgite de regizor. Ne aflăm în fața unei pânze pe care se profilează forme ale frumuseții, pe care se strecoară pentru a aglutina apoi tot, puterea urâtului și a răului. Dar acest *theatrum mundi* este străbătut și de un pregnant sentiment al nostalgiei. *Nóstos álgo*s – tristețea întoarcerii devastează sufletele personajelor și contaminează dispoziția spectatorului. Ajunși în lumea aparențelor, a virtualităților, a viselor ce ființează pentru a se stinge, noi, cei din sală, rămânem fermecați, dar prea repede abandonați definitiv, fără putință de întoarcere. Iar când întoarcerea e posibilă, niciodată senzațiile nu se vor mai repeta. Nici în teatru, căutătorii senzațiilor de odinioară nu mai pot recupera timpul trecut.

Faust, un spectacol pe care Pandur l-a dorit de rostire, meditație și gând, este un reușit tablou al scindărilor lăuntrice omenești. Se joacă pe o

¹⁰ „Grandoarea în teatru nu se măsoară printr-o scenografie maiestuoasă sau prin bogăția costumelor. Teatrul care mă interesează nu e nici teatrul de imagine, nici cel al cuvântului, nici cel al mișcării sau al staticului, pentru că teatrul este de mii de ani toate aceste lucruri și pentru că se autotransformă în fiecare zi potrivit timpului său și se reînălțăsează înnoit. În fiecare zi intru în teatru ca și cum aș intra într-o sală de operație – îmi place să spun că operează pe cord deschis. Procedurile sunt cunoscute, dar cu fiecare proiect se deschide un întreg univers neașteptat”. (trad. n) <http://www.pandurtheaters.com/#!/repertoire/98/richard-iiii/ preliminary-notes>

COLOCVII TEATRALE

podea de apă – cu aceeași funcție referențială de a oglindi decorul, dublându-l într-o suprafață vibrantă, halucinantă – într-un decor în alb și negru. Doi pereți pe centrul scenei, înalți, formează, prin închiderea și deschiderea lor, planuri diferite de joc. Ne aflăm, parcă, într-un mare spațiu cavernos, neliniștitor, infernal, unde Mefisto înscenează, treptat, cele mai incredibile întâmplări. Interpretarea actricească e de excepție, Branko Šturbej (Mefisto) este mereu în contrapunct cu Igor Samobor (Faust), omul oferindu-i-se parcă drept pradă întinericului, cu bună știință. Faust știe puterea lui Mefisto și o acceptă. Stâncile abisale sunt proiectate pe pereții deveniți fundal și se topesc la apariția diavolului spre dezamăgirea înțeleptului. La fel se efasează Margareta, spiritele jucăușe sau camera de studiu a bătrânului învățat. Vârstele, frumusețea și ea. Nimic nu durează, este doar o imensă vrajă ce moare, lăsând loc, de fiecare dată, unui sentiment sfâșietor de neadevăr și de neputință. Faust și Mefisto, ca spectatorul și teatrul, unul care se lasă înșelat, cu deznădejde, iar celălalt e răpitor prin datele sale principale. Pe tărâmul lemurilor, protagonistul se hotărăște să dureze o cetate. Ideală prin imposibilitatea construirii sale: „Aici în centru-o țară ca un rai: / Dincolo bătrân țărnam al mării-alai / (...) Pe-un liber plai c-un liber neam să stau!”¹¹. Zidurile ce trebuie să oblăduiască acest spațiu măreț, preschimbându-l pe mag în mare arhitect, sunt în spectacol tot iluzia creată de diavol. Mefisto se îndepărtează de Faust lovind cu o lopată în apă – sunetul prinde ecou, se amplifică, după care se aude din ce în ce mai înăbușit, căci cele două porți centrale se închid din nou, înghițindu-l și pe trimisul iadului, spre a-i da parcă satisfacția jocului de culise. Pe fundal se proiectează cuvântul UTOPIA. Conturul literelor e tremurat, semn că semnificantul în sine este supus instabilității. Această Cetate a Soarelui nu este decât o imagine virtuală. E un abur ce împăienjenește pentru câteva clipe privirea, insuflându-i speranță. Scena toată se întunecă, Faust i-a spus clipei să stea și cade pe un pat-mormânt acum, care la început, în același loc, reprezenta patul din camera sa de studiu. Eroul lui Goethe rămâne întins, cu fața aplecată spre public, iar dintre litere, ca să-și spună ultimele replici, se ivește Mefisto: „Trecut! stupid cuvânt. Trecut, de ce? / Trecut sau pur neant: tot una e! / Creația din veac, la ce-mi slujește? / Ce s-a creat, nimicul îl răpește!”¹².

¹¹ J. W. Goethe, *Faust*, traducerea, introducere, tabel cronologic, note și comentarii de Ștefan Augustin Doinaș, București, Editura Univers, 1982, p. 370.

¹²Idem, p. 371.

COLOCVII TEATRALE

Cu ajutorul echipei ce s-a ocupat de imaginea scenei (scenograf Sven Jonke (Numen), videodesign Dorijan Kolundžija, designer de costume Felype de Lima), artistul sloven a izbutit să redea intensitatea și senzația grandorii pe care și lectorul o încearcă pe parcursul versurilor.

Ambiția de a pune pe scenă spații complexe, care să-l amețească pe spectator, o are și în *Infernul* varianta din 2001 și din 2005. La Thalia Theater Hamburg scena încerca să redea cu fidelitate structura genunii imaginate de Dante. Gândit circular¹³ pe verticală, spațiul de joc constituie o provocare pentru actor care urcă și coboară brânele iadului. O vagă lumină electrizantă străbate etajele diferite, iar jos, strălucește un ochi de apă neagră, amintind de Lethe, râul uitării și al părerilor de rău. În varianta din 2005, la Teatro María Guerrero (Madrid) se renunță la imaginea puțului închipuit de Dante, alegându-se calea conotației. Structura de bază e, de data aceasta, un cub între ai cărui pereți transparenti, pe stîngii, se zbat trupurile nefericiților. Spectacolul e mai puternic, și din perspectiva faptului că e implicată mai multă coregrafie, în consecință și ritm, dar și din perspectiva jocului de lumini, și a imaginilor iconoclaste. Turațiile textului sau ale mișcărilor sunt diverse, când drăcești, când lente, luminile străpung obscuritatea desenând prin aer zăbrele inconsistente. Un rocky horror show se desfășoară în fața privirilor din public, atenuat doar de cugetările poetului. Despre spectacol, autorul său nota: „The age of idols. The new Babylon of mental flaws. These images are archaic projections, preceding words and morals. You see the Imperial Theatre of Sex, the supreme Temple of the western eye. The pagan past, never dead, burns again in our mystic hierarchies of stardom”¹⁴. Din nou, scena e locul în care fantasticul prinde contur. Cuvântul devine fizic, palpabil, devine materie, iar regizorul construiește dincolo de marile teme ale operei dantești, o colosală mașinărie scenică. Ea e menită a ne uimi și a ne transmite impresia că nu suntem decât locuitorii peșterii platonice, cunoscători săraci doar a imaginilor arătate, captivi în impresia ființării. „Voi ce intrați, lăsați orice speranță!” – se aud vag vorbele atât de cunoscute ale unui alt Mefisto, unul care știe tainele regiei.

¹³Și aici scenografia este semnată de artiștii de la Numen.

¹⁴ „Timpul idolilor. Noul Babilon al erorilor de gândire. Aceste imagini sunt proiecții arhaice, cuvinte și principii ancestrale. Vedeția aici Teatrul Imperial al sexului, Marele Templu al ochiului occidental. Trecutul păgân, niciodată sfârșit, arde din nou pe treptele mistice ale firmamentului” (trad.n.) <http://www.pandurtheaters.com/#!/repertoire/13/inferno-la-divina-commedia/preliminary-notes>

COLOCVII TEATRALE

Pentru Tomaž Pandur scena devine un laborator în care textul strălucește după o prelucrare atentă prin alambicuri și unde imaginea alcătuiește acel *altundeva* al imposibilul devenit posibil – fie numai și pentru câteva secunde. Virtualitatea scenică îl ajută mult.

Bilanț cu puncte de suspensie

Și, în fond, de ce am mai discuta astăzi despre utopie în teatru? Un posibil răspuns ține poate de următoarea concluzie: pentru că aceasta este obsesia regăsită la nivel conștient în artist și subconștient la publicul său. Tomaž Pandur aprecia într-un interviu: „Total artworks function in this way: the more the spectator demands, the more he receives (...) I try to penetrate the fields of the unconscious, the unresearched, open a few doors that have until now been closed, to ventilate the spirit and to pose ever new questions”¹⁵. Într-adevăr, există o determinare reciprocă, deoarece artistul se hrănește din iluziile publicului, iar publicul „vampirizează” produsul artistic. Ambele părți știu că se supun legilor firii și știu că fuga după vis nu se sfârșește niciodată. Cu toate acestea, intră de bună voie în joc, acceptă regulile și forțează, de fiecare dată, puțin mai mult limitele. Una dintre lucrările de sculptură ale lui Jan Fabre poartă numele de *Searching for Utopia*. Este o compoziție gigantică, aurită, așezată la marginea mării. Îl înfățișează pe artist călare pe o țestoasă, privind linia orizontului dintre cer și imensitatea apei. Lucrarea – inspirată și dedicată Cetății Soarelui a lui Thomas Morus – este un autoportret: un moment de reflecție, de contemplare, al unui spirit romantic, ușor întors cu spatele la zgomotele cotidianului. Singurătate printre cei mulți. Ipostaza amintește oarecum și de poziția lui Faust, la final, când după ce a privit cetatea ridicată pe nisipul amăgitor, se îndreaptă către valuri și-și spune ultimele cuvinte înainte de moarte. *Searching for Utopia* conține, în ascuns, și o elegie. Privirea senină a replicii statuare a artistului se îndreaptă către un punct – la fel, deluzoriu. Însă e atâta liniște în această ipostază, încât, ca privitori, nu ne rămâne decât să ne așezăm aidoma lui Fabre și să ne căutăm propria Utopie. „Un soare apunând este frumos prin tot ceea ce ne face să pierdem” spune Antonin Artaud, apăsând încă o dată asupra esenței subiectului. Vorbim și în secolul XXI despre utopie, poate cu atât mai mult cu cât ea ne face să ne

¹⁵ <http://www.pandurtheaters.com/#!/repertoire/98/richard-iiii/ preliminary-notes>

COLOCVII TEATRALE

înseninăm și să credem că războiul poate fi oprit, că valorile vor rezista, că imposibilul este posibil.

Bibliografie:

Dolan, Jill, *Utopia in performance. Finding hope at the theater*, The University of Michigan Press, 2005

Lehmann, Hans Thies, *Teatrul postdramatic*, traducere de Victor Scoradeț, București, Editura Unitext, 2009

Guénoun, Denis, „Outre le lieu”, Agôn Dossiers, Nr. 3, *Utopies de la scène, scènes de l'utopie*, 2010

Webografie:

<http://www.goethe.de>

<http://www.pandurtheaters.com>

Recitalul actoricesc via cercetarea doctorală

Anca-Maria RUSU*

Rezumat: Organism viu, deci adaptabil, teatrul a experimentat și continuă să o facă, spațiul virtualității, precum și extinderea limitelor teatralității, reconsiderându-și mereu modalitățile de expresie, bogat câmp de investigație pentru cercetarea actuală. Îndreptându-și atenția asupra prestației actorului în recital, în cadrul cercetării sale doctorale întreprinse cu asiduitate pe parcursul mai multor ani, Adrian Buliga decupează o arie de cercetare clar conturată, și anume specificul artei actorului în coordonatele pe care le trasează tehnica și metodele de lucru în contextul teatrului multimedia, neezitând să repună în discuție formula „recital actoricesc”. Cercetarea sa reprezintă o premieră în spațiul demersurilor doctorale de la noi.

Cuvinte cheie: recital, tehnici multimedia, limbaj teatral postmodern, imagine video, Light-Art

Cercetarea întreprinsă pe parcursul mai multor ani de Adrian Buliga și finalizată sub forma tezei sale de doctorat – *Recitalul actoricesc în context multimedia* – reprezintă o premieră în aria demersurilor doctorale de la noi, scopul său fiind sondarea diverselor forme pe care le ia astăzi recitalul actoricesc în contextul postmodernității teatrale, ea însăși condiționată de „existența click” a lui *homo zapping* sau *videns*, sau *digitalis*.

Organism viu, deci adaptabil, teatrul a experimentat și continuă să o facă, spațiul virtualității și al „suprafețelor acoperite de pixeli”, precum și extinderea limitelor teatralității, reconsiderându-și mereu modalitățile de expresie. Îndreptându-și atenția asupra prestației actorului în recital, Adrian Buliga pornește de la câteva întrebări fundamentale, veritabile direcții de investigație pe tot parcursul cercetării sale: „Ce loc și ce chip mai are actorul? Ce proporții va cuprinde scena în această eră a tuturor posibilităților? Care sunt provocările ce vor stârni mințile creatoare și vor lansa piste nebănuite în aprofundarea artei dramatice?” Conștient de multitudinea răspunsurilor posibile, în plină acțiune, autorul decupează o arie de cercetare clar conturată, și anume specificul artei actorului în coordonatele pe care le trasează tehnica

*Prof. univ. dr. la Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

COLOCVII TEATRALE

și metodele de lucru în contextul teatrului multimedia, neezitând să repună în discuție formula „recital actoricesc”, pentru a-i surprinde nuanțele actuale, câștigurile și pierderile provocate de aplicarea soft-urilor și echipamentelor prin care se obțin „efecte sofisticate”.

Am remarcat, de-a lungul colaborării noastre, un fapt ce merită, credem, a fi salutat: practicianul și pedagogul Adrian Buliga nu e preocupat doar de ce înseamnă și cum se construiește actul scenic, ci și de impactul acestuia asupra spectatorului, deținător azi al unei culturi a vizualului, potențial actant în schema modificată emițător-mesaj-receptor. Apreciem, de asemenea, măsura și echilibrul judecăților de valoare privitoare la spectacolele văzute pe viu, înregistrate sau la cele la care a lucrat, specialistul în light-design (și nu numai) nelăsându-se purtat de valul pasiunii sale pentru experiment și tehnica multimedia. Li se oferă astfel o lucrare extrem de utilă tuturor celor interesați de spectacologie, fie ei studenți, practicieni sau teoreticieni, o lectură proprie a fenomenului luat în discuție, exemplificată cu analize personale ale reprezentațiilor subsumate temei de cercetare.

Acest lucru a fost posibil grație unei documentări ample, trecută prin filtrul des al exercițiului reluat, reconsiderat într-o permanentă căutare de sensuri și soluții estetice noi, care să redimensioneze de fapt noțiuni esențiale precum „sincretism”, „teatralitate”, „performance”. Din cercetarea luată în discuție, dincolo de oprirea pe și dezvoltările vizând recitalul actoricesc, se desprind idei și concluzii generale despre teatrul contemporan, care explică de ce și cum s-au produs elasticizarea înțelesului acordat termenului de teatralitate, metisajele, hibridizările și inovarea limbajelor teatrale postmoderne. Devine astfel limpede de ce deschiderea granițelor artistice a dus la o diviziune a muncii scenice și la apariția unor noi profesii artistice, cum bine remarcă Oltița Cîntec. Descoperirea potențialului estetic al eclerajului, faptul că lumina poate face, ea singură, un spectacol, că poate deveni personaj, că poate augmenta dramatismul, sublinia tensiunile etc., au făcut necesară specializarea unor artiști care au devenit designeri de lumini. Utilizarea pe scară tot mai mare a noilor tehnologii, care au capacitatea de a spori dimensiunea spectaculară a reprezentațiilor, de a multiplica interpreții, de a permite simultaneități altfel irealizabile, de a propune un nou mediu de creație, interactiv, cel virtual, a dus la apariția designerului-multimedia, a sound-designerului, a tehnicianului specialist, care are și aptitudini artistice.

COLOCVII TEATRALE

Tehnologia multimedia a început prin a se insinua, apoi s-a impus, sfârșind ca o prezență aproape incontestabilă pe scena modernă.

La rândul său, George Banu are dreptate atunci când afirmă că a interpreta această prezență ca pe un efect al modei rămâne un lucru plauzibil, ba chiar legitim, dar asta nu înseamnă să nu recunoaștem că, în montările care reușesc s-o integreze pe deplin, se manifestă plăcerea unui artist, o anumită exuberanță, o bucurie ludică. Prin imaginea video se alternează planurile, se dilată locul scenic, se construiesc spații imaginare, niveluri ale realității ori proiecții mentale captivante ce țin mai degrabă de domeniul nereprezentabilului. Dar imaginea video poate îndruma pe căi greșite, poate înșela. „Imaginea video este un Mefisto al teatrului”, nota inspirat și ponderat același George Banu, citat pe bună dreptate de Adrian Buliga.

Sunt acestea observații de substanță care constituie lianți rezistenți în ridicarea eșafodajului ce susține demersul doctoral, împărțit în cinci secțiuni, precedate de un Argument și urmate de Concluzii, în care vocea autorului se face auzită constant și distinct. O apreciere aparte se cuvine a fi făcută în ceea ce privește Anexa impresionantă, care cuprinde zeci de imagini reprezentative (însoțite de legende explicative) extrase din diverse spectacole la care se fac referiri în textul propriu-zis, imagini meta-text ce dinamizează și flexibilizează lectura.

Materia judicios structurată (o materie deloc ușor de strunit) în jurul unei problematice centrale are numeroase ramificații, fie că e vorba de teatrul-imagine, de teatrul de stradă, fie că e vorba de teatrul-video ori de spectacolul hibrid, în care se prefigurează noțiunea de recital sau în care adesea se ajunge la excесе de vizualitate, dacă nu chiar la „o saturație de imagini”. Adrian Buliga își expune punctele de vedere cu distanță critică, lansează curajos întrebări-polemică, chiar și atunci când pleacă de la analiza unor spectacole semnate de nume cu rezonanță națională și internațională: Silviu Purcărete, Radu Afrim, Richard Foreman, Robert Wilson, Pippo Delbono, Klaus Obermaier și alții. Și atunci când ia pulsul unor reprezentații românești recente din sfera teatrului independent sau din cea a videomappingului. În plus, își prezintă cu maximă luciditate experiența personală în calitate de light-designer și regizor.

Autoreflexivitatea este, de altfel, o constantă a discursului doctoral, sesizabilă în toate secțiunile constitutive, dar care nu deturneză atenția cititorului de la liniile de forță ale studiului: recitalul actoricesc și tehnologia

COLOCVII TEATRALE

de spectacol, raportul dintre actor și arta scenografică, dintre actor și lumina de scenă, spațiul sonor sau proiecția video, raportul dintre tradiție, inovație și experiment. Prospectarea și – am spune – disecarea acestor relaționări se fac prin examinarea unor – să le zicem – subrelaționări care le condiționează, le alimentează și le dau specificitate spectacologică. Ne referim la raportul reprezentație-imagine, imagine-ecleraj, imagine-compoziție scenică, imagine-lumină-corporalitate, acțiune scenică-spațiu sonor, narativitate-storytelling video, recital dramatic-recital cinematografic. La fel de consistente ni s-au părut paginile, aparținând diverselor subcapitole, în care se țes rețele conceptuale și hermeneutice menite a stabili puncte de întâlnire și de divergență utile, nuanțate, între termeni-cheie precum recital actoricesc, one man(woman) show, stand-up comedy, monodramă, monolog, recitativ, spectacol solo, plurirecital, performance etc. Avatarurile recitalului dramatic, de la formele sale consacrate la recitalul-proiect al actorului implicat atitudinal, social, ori la monologul de casting, sunt urmărite din perspectivă diacronică, dar și în sincronie prin numeroase exemplificări, reprezentative pentru varii geografii teatrale și artistice din spațiul european și extraeuropean. Am spune că deasupra constatărilor și concluziilor punctuale „plutește” o întrebare fundamentală, care pare a-l urmări neîncetat pe Adrian Buliga: cea privitoare la „menirea actorului în actul cultural contemporan”. Întrebare care, pe parcursul tezei, iese din zona retoricii și capătă posibile răspunsuri, ori deschide calea altor întrebări, la fel de productive.

Acestea se profilează pas cu pas, câștigând mereu valențe prin abordarea problematicii artei actoricești din multiple perspective, în diverse momente ale cercetării și cu susținerea persuasivă a imaginilor din Anexă. Se pledează pentru menținerea, de către artizanii spectacolului, a „echilibrului, a măsurii între procedeele de expresie scenică”, pentru ca actorul să nu devină „un element dispensabil, dacă nu chiar inutil”. Remarcabile, în acest sens, ni s-au părut paginile în care se vorbește despre echilibrarea raportului proiecție video-actor, depre relaționarea actor-entitate imaterială, virtuală, despre recitalul-proiect, precum și cele în care, cu reale virtuți critice, doctorandul examinează prestații actoricești de virtuozitate ori subminate de excese patetice și trăiriste. Vocea auctorială se aude cu pregnanță, lucru demn de semnalat, cu atât mai mult cu cât ea aparține, să nu uităm, unui pedagog ce își propune în mod declarat să formeze viitori actori.

COLOCVII TEATRALE

Nu e deci întâmplător periplul teoretic și spectacologic efectuat de cercetător în spațiul teatral (și uneori cinematografic) românesc, francez, american, canadian, englez, rus, italian, japonez etc., cu oprire pe reprezentații de tip recital construite pe texte de facturi diferite, care conduc la producții ce permit detașarea unor veritabile „portete de actor”. Am remarcat, de asemenea, capacitatea cercetătorului de a intra în dialog, direct sau indirect, cu importanți teoreticieni, practicieni și comentatori ai scenei de pretutindeni, lucru ce conferă vivacitate, deschidere și nuanțe punctelor de vedere personale, lucru pe care îl considerăm decisiv în munca specifică oricărui pedagog. Cu atât mai mult a celui implicat în domeniul complex și maleabil al teatrului care presupune, chiar și în cazul recitalului, virtuozitatea unei echipe. Nu degeaba se vorbește nu o dată despre „one team show”.

Membru el însuși în numeroase proiecte de acest tip, specialistul în light-design Adrian Buliga abordează problematica luminii de scenă din multiple unghiuri. Putem spune că rolul și funcțiile eclerajului în teatru constituie, alături de prestația actricească, o axă principală de investigație, cu remarcabil potențial teoretic și practic. Perspectivele light-designului în spectacolul contemporan ni se dezvăluie treptat, producând coerența ideatică a unui liant solid, de la funcțiile eclerajului în teatrul-video, în relația cu actorul, în procesul de storytelling și până la fiecare spectacol analizat. Originale sunt, în opinia noastră, observațiile despre lumina ca personaj (la Robert Wilson, de exemplu), despre valoarea de actant a diverselor forme de ecleraj, despre ceea ce numim azi „light show theatre”, sau „Light Art”.

Vizibil pasionat de domeniul în care s-a specializat, Adrian Buliga nu se lasă însă sedus necondiționat de acesta. Dovadă stă ultimul capitol al tezei, unde cercetătorul și practicianul își împletesc vocile, propunând mizanscene pe texte de Shakespeare, Moliere și Beckett, rod al experienței trăite la iLO Amsterdam (instituut Lightontwerpen) în 2014. Maturitatea dobândită acolo (și pregătită aici, la Iași) reiese din modul în care cercetătorul justifică alegerea autorilor și pieselor-fragmentelor lucrate scenic, reiese din identificarea funcțiilor imaginii în raport cu textul, din ideile referitoare la transpunerea textului în limbaj non-verbal, din concluziile de ordin tehnic și artistic asupra valențelor pe care experimentul le capătă astăzi. Cunoaștem astfel etapele de lucru traversate, care conduc la un bilanț al propriei experiențe, cântărit cu atitudine echilibrată, fără exaltare și constant punctat de întrebări actuale privind raportul dintre forma clasică a recitalului și cea experimentală, privind

COLOCVII TEATRALE

arta actorului implicat într-un proiect-recital ce se servește de tehnicile multimedia.

Bazătă pe o bibliografie vastă și variată, ce cuprinde studii de istorie, estetică și poetică teatrală, de videologie, scenografie, tehnică multimedia, film, arta actorului, arta regizorului, temeinică, serioasă, cuprinzătoare, consecventă în argumentarea punctelor de vedere avansate, cercetarea efectuată de Adrian Buliga vine să elimine o lacună a bibliografiei noastre de specialitate. Efortul său de sinteză este remarcabil, cum valoroasă este și experiența sa de practician, care asigură discursului doctoral fluiditate și putere de convingere.

De la mimul corporal la dans, artă vizuală și formă abstractă

Alba Simina STANCIU*

Rezumat : Infinita combinații, diversitatea și tendințele performative ale secolului XX – care au fixat ca obiectiv abilitatea corpului performerului – au ca „puncte de pornire” un fenomen dezvoltat de mediul artistic francez. Mimul corporal și personajele „cheie” - Jacques Copeau, Étienne Decroux, Jacques Lecoq – accentuează importanța antrenamentului fizic în procesul construirii tehnicii de interpretare a actorului și expresie corporală, care „pun corpul într-o formă”¹. Continuatorii acestor școli extind tehnica mimului corporal către dans, compoziții sculpturale, către noi abordări ale imaginii teatrale, dar mai presus de toate către formule eficiente ce privesc antrenamentul actorului.

Cuvinte cheie : Mimul corporal, performance, antrenament, formă, improvizație, dans contemporan.

O vitală direcție în parcursul dezvoltării artei spectacolului în secolul XX – care va „afecta” atât evoluția artei actorului, regia spectacolului de teatru și coregrafie cât și alte forme performative postmoderne - este corporalitatea performerului. Sursele de „inspirație” pentru continua redefinire a fizionomiei scenice a corpului se multiplică, o mare parte datorându-se dansului contemporan care re-alfabetizează discursul scenic al acestuia. Baza reformelor corporale este condiționată de importante schimbări de atitudine a prezenței actorului în spațiul scenic, o mare amploare luând școala franceză a anilor '20, urmată de extensii sau noi abordări.

Dansul modern și pedagogii reformatori ai artei coregrafice de la începutul secolului XX – Isadora Duncan sau Rudolf Laban – sunt inevitabil influențați de noile direcții ale „prelucrării” tehnice a corpului în efervescența avangardelor primelor decade. Reformele corporale vor fi suprapuse tendințelor regizorale și scenografice, conjugate cu amploarea și „forma”

*Lect.univ.dr. la Departamentul Teatru, Universitatea „Lucian Blaga”, Sibiu

¹Lorenzo Mango, *La scrittura scenica: Un codice e le sue pratiche nel teatro di Novecento*, Bulzoni Editore, 2003, pag. 281.

COLOCVII TEATRALE

spațiului continuu direcționat către formule inedite până la proporții monumentale.

Mimul - sau povestea corpului care „desenează” în spațiu obiecte și acțiuni invizibile sau stabilește relații cu alte personaje (de asemenea invizibile) desfășurate mereu în „liniște” - va deveni „text” corporal, un purtător de coduri și executant al unui limbaj abstract, expresiv, încărcat cu semnificații. Genul face trimiteri către rădăcinile sale antice, valorificate prin neîntrerupte hibridizări artistice pe parcursul secolului XX, dar mai ales determinate de extensii și influențe din sfera artelor vizuale. Performerii și coregrafii sunt atrași de arta Greciei Antice, mimul devenind treptat un simbol și o „materie” esențială pentru drama, filmul și dansul începutului de secol.

Școala franceză - avându-l în prim plan pe Jacques Copeau și *Vieux Colombier* sau pe Étienne Decroux - fixează ca puncte de pornire și tehnici de antrenament corporal, continuate ulterior de personajecare intră treptat în sfera teatrului fizic din anii '80, și care vor contribui substanțial la dezvoltarea genurilor performative, în direcția teatrului-dans, a coregrafiei contemporane, dans-*performance*, mim – dans - instalații, etc. De la abordarea tehnică în termeni ca *pantomime blanche*, dezvoltarea mimului este accelerată prin antrenamentele corporale derulate pe teritoriul artistic francez. Școala *Vieux Colombier* și Jacques Copeau lucrează pe „masca neutră” și „masca cu expresie”, anulează personalitatea și individualitatea actorului, stimulând sistemul său gestual, „forțând” expresivitatea performerului, care este „obligat” să găsească surse și formule noi pentru a răspunde în mod creativ acestor exerciții. Sunt anulate trimiterile emoționale, tehnica este menită să stimuleze și să accentueze forma și eficacitatea expresivă. Prin folosirea măștii neutre - concepută după ideea lui Albert Marque - este permisă „extensia momentului dramatic fără a rupe fluxul participării imaginare a spectatorului”². Masca devine „nucleul” antrenamentului corporal inițiat de Jacques Copeau. În complexul de tehnici destinate explorării corporale intervin „seturi” de exerciții „inspirate” de teatrul *noh*, ce a „explodat” în perimetrul artistic european în 1921³, tehnici extinse și practicate de Suzanne Bing. Este o primă formulă de îmbinare a orientalismului cu masca din teatrul occidental de tip *commedia dell'arte*.

Interesante relații sunt create între arta mimului și infuzia de

²John Rudlin, *Jacques Copeau*, CUP Archive, 1986, pag. 48.

³Sursa : John Rudlin, *Jacques Copeau*, CUP Archive, 1986, pag. 48.

COLOCVII TEATRALE

teatralitate care apare – la începutul secolului – dinspre America spre Europa. Personajul de film mut creat de Charlie Chaplin și stilul alert al comediilor hollywoodiene reorientează o parte din direcțiile corporalității din perimetrul european. Aceste stiluri se vor infiltra în școala franceză, centrată pe mim, circ, dans, corp și gest. Anii '50 și apariția lui Marcel Marceau pe scenele vest europene marchează un nou traseu al discursului corporal. Este vorba de o abordare a mimului diferită de cea practică de Étienne Decroux, care vizează o artă elitistă, cultă, ce face trimiteri la cele mai importante momente artistice care au imortalizat corpul uman, în sculptură, pictură sau dans, și care dezagreea stilul „de consumație” cultivat în cluburi. Însă Marceau urmărește - prin „cheia” cabaretului - niveluri profunde și filosofice prin care își construiește discursul, dincolo de aparența comică. Acesta reconstituie formula abstractă a comediei și tragediei umane deopotrivă, ritualurile de trecere, momentele ireversibile ale vieții, metamorfoza și trecerea prin cele mai importante evenimente. Personajul Bip simbolizează esența și vulnerabilitatea umanului. Prin acesta Marceau devine un veritabil filosof al vieții care face confesiuni atât în liniștea scenei prin intermediul corpului, cât și în spatele ei, ajutat de cuvânt, prin care explică spectacolul și procesul de transformare a omului în obiect și invers.

O altă direcție a artei mimului apare tot în perimetrul francez prin Étienne Decroux (perioada mediană a secolului XX) care îmbină tradiția școlii *Vieux Colombier* și elementele create de Suzanne Bing cu fascinația artistului pentru compozițiile statuare ale lui Auguste Rodin. Decroux nuanțează modul de utilizare al măștii. Lucrarea *Paroles sur le mime* oferă bazele științifice ale „artei tăcerii”, exprimată printr-o serie de atitudini, de la exaltare până la căutarea sensibilităților romantice. Este dedicată laturii practice, într-un mod în egală măsură descriptiv cât și tehnic. Lucrarea va deveni unul dintre „pilonii” cercetării academice ce privește dezvoltarea teatrului fizic (fenomen emblematic pentru finalul anilor '70, anii '80, etc.). Este o sursă de bază pentru tehnica artei actorului, regie coregrafică și teatru-dans. Impune o atitudine militantă, care se aliniază reformelor regizorale ale anilor '50, insistând asupra eliminării temporare a cuvântului din teatru, a cărui scop și substanță trebuie reinventată. Este necesară revenirea la o teatralitate autentică, bazată pe corpul și mentalul actorului, pe formă, expresie și valorificarea fizicității prin toate evaluările posibile ale corpului, în special cele bazate pe latura sculpturală, extrase din diverse perioade istorice. Sculptura este explorată fizic, de la gest

COLOCVII TEATRALE

la configurația membrelor, la forma corpului. Este evident interesul pentru orice formă expresivă din sculptură, datorat studiilor în muzee, cercetării de figuri anonime, a formei corpului în orice ipostază și context istoric sau contemporan. Este căutată cea mai expresivă configurație a gestului și membrelor. De asemenea extrage linii corporale din dans sau *commedia dell'arte*, din arta mișcării marionetelor și din expresivitatea și complexitatea celor ce poartă măști. Este un „teatru de mișcare” cu valențe muzicale.

Decroux folosește fraza, forma muzicală, timbrul instrumentației în relație cu corpul, anticipând o mare parte din tendințele regizorale postmoderne sau experimentale, ce se bazează pe fanteziile și inteligența audienței, care trebuie să creeze conexiuni între stimuli și forme. Emoția umană este distilată prin formă, fie abstractă în căutare de sculpturalitate, fie în formula corpului marionetizat în dialoguri cvasimecanice din care nu este exclusă grația și eleganța. Apar relații sublimе cu ritmul, substanța muzicală și timbralitatea, sau cu orice tip de sursă sonoră. Corpul reacționează, creează o formă a sunetului, imagine, pulsuniile interioare răspund la orice stimul exterior, generând o nouă imagine statuară. Sunt create compoziții vizuale, care caută în mod voit plasticitatea nu doar a formei, dar mai ales a imaginii. Corpul devine sculptură din marmoră sau ghips, redă valențele substanței minerale. Este invocat de asemenea modelul teatrului asiatic, un teatru corporal care se transmite prin practică nu prin intermediul cuvântului. Sunt create imbinări ale ideilor lui Copeau, *tréteau nu*, cu o puternică implicație a corpului de mim, antrenat anterior după rigorile baletului clasic, inspirându-se totodată din curente de avangardă, din formulele vizuale ce privesc „explozia formei” în cubism sau suprarrealism.

Anii '80 pentru mimul corporal înseamnă momentul în care este teoretizat în mod galopant mimul modern. Étienne Decroux este ignorat, iar impactul artei creată de acesta este resuscitat abia de de Eugenio Barba. De asemenea Jerzy Grotowski mărturisește în 1997 la *College de France* că este un cunoscător al exercițiilor și al tipului de mim corporal practicat de Decroux. Este menționat „fluidul magnetic” al mișcării coordonat de pulsul vital, compozițiile în care plasticitatea se îmbină cu naturalitatea mișcării și a execuției impecabile, ce lasă impresia de lejeritate celor mai complicate și dificile configurații de mișcare a corpului. Sunt vizate categoriile estetice superioare, în compoziții pline de rafinament și sensibilitate, obținute pe baza unei „gramatici” corporale dominată de „rupturi”. Grotowski se referă și la

COLOCVII TEATRALE

fenomenul interior, pe care îl „suportă” performerul, la resursele sensibile antrenate pentru a crea finețea construcției corporale, liniile curbe sau contorsionate. Corpul este transformat într-un instrument muzical (preferabil vioară)⁴, de unde va obține calitatea „vibratorie” a discursului său corporal. Sunt create compoziții care mizează pe „importanța absenței în prezență și a prezenței în absență”⁵.

Sunt vizate compoziții de „grup statuar mobil”⁶ care dezvoltă strategii compozitionale coregrafic-pantomimice, redau fizionomia unei statui din perioada elenismului târziu, ce sunt conjugate cu un spațiu creat din figuri geometrice invizibile, care tratează în formulă de polifonie corporală grupetul, terzetul, etc.⁷ Elementele de bază ale antrenamentului sunt susținute de elemente de dinamică muzicală. Apar figuri aproape lipsite de expresie, în stare de transă, purtând alura unui ritual sculptural, în care plasticitatea compoziției este obiectivul prioritar. Totul este plasat într-un perimetru atemporal, unde sunt valabile deopotrivă coordonatele antice cât și cele cubiste, în care este menținută o atmosferă de mister vechi european, cu sublime trăsături ale teatrului corporal asiatic. Apar teme cu valențe arhitecturale cum este cazul temei „construcției catedralei”⁸ care antrenează un vocabular extrem de larg al dansului și al corporalității până la abordări contrapunctice ale mișcării, ca formule artistice ce apar ca urmare a exercițiilor de antrenament (de la „poziția zero”).

În anii '80 iau amploare produsele școlii franceze creată de Jacques Lecoq în 1967. Este vorba de o decadă în care mimul corporal este conjugat cu stiluri coregrafice sau *performance art*, cu intervenția multor personalități creative din zona regiei, teatrului, coregrafiei, mixat cu alte discipline artistice care sporesc dimensiunile expresive și vizuale ale spectacolului, acordându-se în permanență noilor tendințe performative. Se dezvoltă stiluri inedite ale mimului contemporan, cum este Daniel Stein, produs al școlii lui Decroux și al întâlnirii directe cu maestrul francez (care extinde aceste tehnici de antrenament în zona *Julliard School of Drama* și *Brown University*). Ca performer acesta vizează redarea etapelor de transformare a omului, prin intermediul pantomimei, prin confruntarea și

⁴Sursa : Thomas Leabhart, *Etienne Decroux*, Routledge, 2011, pag . 31.

⁵Thomas Leabhart, *Etienne Decroux*, Routledge, 2011, pag. 34.

⁶ Thomas Leabhart, *Etienne Decroux*, Routledge, 2011, pag. 20.

⁷*Idem, ibidem*, pag. 20.

⁸*Idem, ibidem*, pag 20.

COLOCVII TEATRALE

întâlnirea acestuia cu timpul (spectacolul *Timepiece*), orientând explorarea fizicității spectacolului către cercetările americane (Richard Schechner) sau „cercetătorii” instinctului și transei performative de pe teritoriul european (Grotowski și Barba). O soluție aparte este masca cu față dublă, care sporește semnificativ dimensiunile și sensurile teatralității. Stein coordonează improvizația și emoțiile în relație cu anumite forme, de unde va extrage surse de mișcare, teme având ca centru de interes forma. Artă sa este produsul contactului unui artist de origine americană cu tradiția și cu flamboyanța culturală pariziană. Este creatorul unui discurs corporal încărcat cu sugestii care trec „dincolo” de aparenta textură abstractă cu nuanțe comice, în compoziții create ca relație dintre corp și un obiect. Spectacolul său menține tendința către geometrie corporală, în căutarea unei „forme pure”, ale cărei repere pornesc de la surse de inspirație ca arta abstractă sau cubismul.

În arta mimului apar fără întrerupere personaje de actualitate, care mențin reperele măștrilor. Giuseppe Condello cercetează esențialismul sculptural al corpului în scenă, mizând pe construcția de compoziții puternic inspirate de stilul lui Decroux și Rudolf Laban. Mixează elemente de balet cu grupul sculptural și efectele spectacolului *multimedia*, ce au ca obiectiv reconstituirea de formule geometrice, înscrierea corpului uman într-un spațiu performativ matematic (modelul creat în anii '20 de Rudolf Laban). Nu sunt evitate elemente ce amintesc de clovnul beckettian, trimeri către imaginea lui Charlie Chaplin sau chiar reformulări ale ideilor lui Decroux. Condello insistă asupra figurii clovnului cu corp de balerin, cu care creează efectele sculpturale. Metoda de sprijin a spectacolului său este dansul ce caracterizează figura și mișcarea clovnului. Menține eleganța de cabaret, fără implicarea laturii groțeste, cu care este în mod firesc asociat clovnul. Sunt readuse în prim plan elementele de balans și echilibru ce amintesc de tehnica lui Decroux, combinate cu investiții proprii, în direcția elaborării unui spectacol „încărcat” de forme și recuzită, fără stilizări și exagerări abstracte. Plasticitatea este plină de naturalețe.

Cei mai mulți „discipoli” ai lui Decroux sau Lecoq care se impun pe scenele internaționale sunt fondatori de companii independente, care au ca obiectiv experimentul. Aceștia se impun în anii '80, decadă a amplitudinii „teatrului fizic”. Este cazul coregrafilor Jean Asselin și Denise Boulanger din Montreal, care „continuă” studiul gestului în maniera Decroux. Jean Asselin este directorul companiei de mim *Omnibus*, care explorează posibilitățile

COLOCVII TEATRALE

redescoperirii „purității actorului”, a corpului și expresiei sale, fără a se „sprijini” pe cuvânt. Emoțiile și interiorul mental sunt redade doar prin intermediul formei și al gestului. În perioada anilor '80 spectacolele mențin latura sculpturală în maniera Decroux, executate în formulă de *duo* cu Denise Boulanger, îndreptându-se treptat spre direcția unei „dramaturgii a corpului”. Poziția corpului actorului în spațiul scenic se orientează după echilibrul și plasticitatea crochiurilor, în care torsul, membrele, alura urmăresc folosirea în mod teatral a tuturor resurselor create de formă.

Un alt personaj legat de numele lui Decroux este Kari Margolis (New York) regizoare și „antrenoare” de tineri actori, cunoscută pentru „metoda Margolis”, aplicată în cadrul companiei pe care o fondează – împreună cu Tony Brown – MB Adaptors Company. Metoda lui Margolis aplică „trăsăturile” spațiului, ce sunt orientate către actor, care trebuie să se adapteze fiecărui detaliu, asperități, substanței prin care este creată forma sau obiectul. Este stimulat instinctul percepției distanțelor și al energiilor, susținute de emisii vocale care acompaniază mișcările, în vederea obținerii unui „actor războinic”, un actor ce poate percepe în mod simultan toate unghiurile spațiului indiferent de poziția sa în planul scenic. Produsele spectaculare sunt colaborative (manieră brechtiană), susținute de extensii experimentale către proiecții și film. Sunt create compoziții scenice fără susținere sonoră, mizându-se pe efectul vizual al sculpturalității către care se orienta și Étienne Decroux (*Bed experiment*). Apar tratări cvasi coregrafiate, pe bază de sincronizare de grup sau de „conflict” de grupuri. Este favorizată creativitatea liberă, din partea performerilor și a regizoarei. Multe idei performative sunt extrase din reguli aparținând științelor exacte, matematică sau fizică (legile gravitației), în direcția unei improvizații „anticipate” și controlate. Nu este exclusă figura clovnului și construcțiile relaționale dintre personaje din această categorie. Margolis folosește de asemenea un antrenament impresionant al vocii, după repere muzicale, șoapta, *adagio*, *pizzicato*. Prin voce, corală, *solo* sau în dialog cu instrumentația, dimensiunea sonoră devine un complex procedeu atât de antrenament cât și de spectacularitate.

În ultimele decade, nu în puține situații practicienii se dedică dezbaterilor teoretice, nu doar argumentând poetica proprie, ci prin continue trimiteri la surse, la triada Jacques Copeau, Étienne Decroux, Jacques Lecoq. Este cazul coregrafului Thomas Leabhart, autor de texte teoretice destinate lui

COLOCVII TEATRALE

Étienne Decroux și Copeau, în conținutul cărora autorul sugerează dimensiunea ritualică a antrenamentului, compatibilă cu o inițiere a performerului, de transfer a entității sale spirituale în sfera simbolului și a transei, ca o etapă superioară a controlului. Experimentele sunt privite în contextul anilor '20, decadă dominată de tendința de introducere a ritualului în *performance* și antrenamente, situație evidentă mai ales în dans. Tot în această direcție ca și continuatoare a școlii Decroux este Corinne Soum, personaj al cărui nume este sinonim cu compania *Théâtre de l'Ange Fou*, ce intervine în formula de dans – mim cu o formație complexă. Aceasta combină dansul cu studiul mimei lui Decroux, mixaj susținut de corporalitatea a cărei expresie este produsă de antrenamentul baletului clasic și dans contemporan. Este o exponentă a „teatrului fizic”, invocă mimul în maniera Decroux, urmărind o structură clară a discursului prin coregrafia – pantomima construită după reperele maestrului francez. Creează noi versiuni ale spectacolelor de referință ale lui Decroux.

Jacques Lecoq prin *Théâtre du geste et du mouvement* fixează „baza” teatrului fizic, valorifică mișcări corporale ne-artistice specifice sportului, ce urmează a fi conjugate cu ritmul, muzica, pulsul poetic al cuvântului, cu elemente de *commedia dell'arte* (datorate întâlnirilor benefice cu jocul practicat de Dario Fo din Italia). Lecoq stimulează creativitatea individuală, care trebuie descoperită de fiecare performer în propriile sale resurse fizice și mentale. Folosește în mod leitmotivic „masca neutră” ca rezultat al unui aprofundat studiu al măștii (în special din perioada secolului al XVI-lea), stimulat de întâlnirea cu regizorul italian Giorgio Strehler. Extinde ideile asupra mimului, pe care îl privește ca pe un „sistem de semne”⁹, centrând teatralitatea pe clown și mască. Antrenamentul lui Lecoq pornește de la masca „sterilă” care exacerbează caracterul explicativ-demonstrativ al gestului și corpului, stimulat de chipul „impenetrabil” și de „anti-mască”. Creează legături compoziționale arhitecturale între performeri, susținute de relațiile și energiile emanate unul față de altul, în funcție de plantarea acestora în spațiul scenic, sau de distanțe. Lecoq este în același timp un filosof al teatrului și un pedagog. Stilul său are ramificații nu numai în perimetrul francez, dar mai ales în spații artistice vest europene. Punctul de pornire este „teoretizarea modului cum lucrurile, materialele, ființele umane ... animalele se mișcă, cum să se reflecte ... modul cum spectacolul se comunică pe sine

⁹José Gil, *Metamorphoses of the Body*, University of Minnesota Press, 1998.

COLOCVII TEATRALE

însuși...”¹⁰.

Unul dintre capitolele cele mai importante ale spectacolului contemporan, cu rădăcini în „școala” lui Jacques Lecoq și *théâtre du geste et du mouvement* este teatrul fizic, stiluri performative practicate de companii ce se dezvoltă în anii '80. Teoriile maestrului francez oferă baza companiei britanice *Théâtre de Complicité* și spectacolul *Street of crocodiles*, în care personajul „principal” fondator al acestei companii, Simon McBurney extinde stilul și formula experimentală a mișcării din zona franceză, ce urmează a fi combinate cu tendințele „la modă” din arta britanică din anii '80. Este exacerbată componenta vizuală a spectacolului, menținând aceeași atitudine a măștrilor francezi împotriva cuvântului rostit care alterează puritatea teatralității. Pasajele solistice ale piesei și montării favorizează veritabile demonstrații ale artei mimului, devin susținătoare ale spectacolului, grupului, a amplitudinii teatralității. Coordonatele teatrului fizic creat de McBurney prin *Complicité* vizează raporturile care se stabilesc între textul scris al dramei, corporalitate și improvizație, explorând posibilitățile de expresie ale sensurilor din text, formulele de interacțiune dintre corp și imaginea teatrală. Deși sursele piesei sunt elementele biografice ale dramaturgului evreu Bruno Schulz, ideea lui McBurney este experimentul formei (corporale și vizuale) și evoluția sa expresivă, mizând pe improvizații și discursuri vizual-secvențiale, care nu compromit coerența narativă. Tema dominantă este depășirea fixității formei și supunerea acesteia unui neîntrerupt proces de schimbare. Procedul activează inteligența audienței care va avea tendința să își creeze propriile sale relații emoționale cu forma sau imaginile, cu informațiile date de elementele de scenografie sau recuzită.

O alta „nuanță” a abordării artei silențioase a mimului și a teatrului fizic este dezvoltată de compania elvețiană *Mummenshantz*. Este vorba de o formulă voit alterată a laturii reprezentationale, ce mizează pe straniețea obiectului și a formei, urmărindu-se mișcarea și comunicarea dintre obiecte. Nu este numai o provocatoare formulă de comicitate – prin relații inedite dintre formă, mișcare și capacitatea de a contura emoții și stări mentale prin eliminarea (în cele mai multe situații) elementului uman. Forma - geometrică sau fantezistă - devine executantul acțiunii scenice și suportul teatralității. Are loc o foarte teatrală trecere de la corporalitate către unesențialism al mișcării. Sunt create, doar prin aceste surse, lumi fantastice

¹⁰Simon Murray, *Jacques Lecoq*, Routledge, 2004, pag. 3.

COLOCVII TEATRALE

în care corpul uman se „deghizează” în formule geometrice cu formă fixă, fluidă sau în continuă metamorfoză. Teatralitatea apare ca rezultat al dialogurilor sau al relațiilor antagonice între forme, mișcări, acțiuni scenice. Această trecere către formule abstracte de teatralitate - ce pornește de la școala franceză creată de Jacques Copeau, Étienne Decroux și Jacques Lecoq - vizează „distilarea” ideii de mișcare. De la cunoscutul exercițiu indicat de Lecoq (căderea unei foi de hârtie) până la reabordări ale mișcării și reconstituirea „grației” autentice și firești a alunecării acestei hârtii - care trebuie să inspire mișcarea corpului actorului în scenă - au loc investiții artistice ce cumulează elementul uman cu formele abstracte. Obiectele execută acțiuni umane, elemente de bază pentru teatrul companiei *Mummenschantz*. Spectacolul menține alura vizuală de film animat, creat prin acrobații și manevre interesante ale cromaticii, tonurilor sau dimensiunilor, sau obținute prin combinații ale acestor forme dincolo de așteptări sau anticipări.

Mimul corporal și evoluția sa în secolul XXI depinde substanțial de adaptarea la noi formule spectaculare. Procesul înseamnă un beneficiu adus teatralității, artei actorului, inventivității. Sunt create diverse combinații ale corporalității, cu spectacolul *multimedia*, *performance art* sau mai ales dans contemporan. Mixajul cu dansul înseamnă noi investiții în direcția noilor repere ale teatralității, în repertoriului tehnic al mișcării scenice, a expresivității artistice. Este o formulă scenică destinată explorării și experimentului, îmbinării de stiluri performative și abordării complexe teatrale ale abisului emoțional, materializate într-o paletă largă și nonconformistă de posibilități scenice, de la circ până la variante ale corporalității mimului, „afectate” de intervențiile artiștilor din sfera artelor vizuale.

Bibliografie :

Callery, Dymphna, *Through the Body: A Practical Guide to Physical Theatre*, Routledge, 2015.

Evans, Mark, *Jacques Copeau*, Routledge, 2006.

Leabhart, Thomas, *Etienne Decroux*, Routledge, 2011.

COLOCVII TEATRALE

Lecoq, Jacques, *The Moving Body (Le Corps Poétique): Teaching Creative Theatre*, A&C. Black, 2013.

Lust, Annette, *Bringing the Body to the Stage and Screen: Expressive Movement for Performers*, Scarecrow Press, 2012.

Mango. Lorenzo, *La scrittura scenica: Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni Editore, 2003.

Murray, Simon, *Jacques Lecoq*, Routledge, 2004.

Murray, Simon, Keefe John, *Physical Theatres: A Critical Introduction*, Taylor&Francis Group, 2015.

Rudlin, John, *Jacques Copeau*, CUP Archive, 1986.

Zarrilli, Phillip B. ,*Acting (Re)considered: A Theoretical and Practical Guide*, Routledge, 2005.

COLOCVII TEATRALE

Imaginări spectaculare de coerciție sistemică

Emanuel-Alexandru VASILIU*

Rezumat: Articolul de față examinează generarea de text dramaturgic de autor în două spectacole aparținând genurilor teatral și coregrafic ("Tipografic, majuscul" – 2011, Teatrul Odeon, regie Gianina Cărbunariu și "Dedublarea" – 2007, UNATC/CNDB, coregrafie Mădălina Dan). Aportul tehnologiei video și de sonorizare în piesa de teatru, respectiv formele de improvizație coregrafică în piesa de dans contemporan sunt analizate din punctul de vedere al raportului dintre categoriile estetic-filosofice propuse și al contribuției la înnoirea limbajului teatral. Particularitățile pieselor alese spre analiză sunt asociate cu tendințele europene, în vreme ce în sprijinul comunicării dintre artele spectacolului sunt citate exemple din domeniul cinematografiei, cu un accent final pe condițiile de producție, care determină forma teatrală.

Cuvinte cheie: teatru documentar, improvizație de contact, dedramatizare, teatru de investigație

Dicotomia „utopie-pragmatism” este un reduționism ideologic, conținând o judecată implicită, pe care autorul unei contribuții la cercetarea temei trebuie să o ia în considerare. O asemenea contribuție acceptă că, spre deosebire de un trecut idealizat, în care utopia făcea parte din caracterul efemer al fenomenului teatral, „ragmatismul”, înțeles drept comunicare ținută, s-a infiltrat în această artă. Ce fel de teatru avem în vedere: canonul reținut în repertorii, dramaturgia de autor, bazată pe cercetare de teren cu tentă sociologică sau colective de tineri actori-regizori, active în stabilimente particulare? Acest articol va examina câteva producții teatrale în care ingredientele „utopie” și „pragmatism” dau un gust particular, ce poate fi deprins.

Revedicându-se de la teatrul documentar, ce a cunoscut un reviriment în anii '60-'70 pe urmele mișcărilor studențești din Europa occidentală, spectacolul *Tipografic, majuscul* (o coproducție dramAcum și Festivalul Internațional de Teatru de la Nitra, Slovacia, în parteneriat cu Teatrul Odeon, făcând parte din proiectul european *Vieți paralele – Secolul 20 văzut prin ochii*

* Doctorand în cadrul Universității de Arte „George Enescu” Iași

COLOCVII TEATRALE

Poliției Secrete), conceput de dramaturgul și regizoarea Gianina Cărbunariu, generează text dramaturgic prin studierea de documente istorice, în acest caz regăsite în arhivele poliției politice a statului român. Dincolo de orientarea ce poate face obiectul unei alte teme de cercetare, legate de politicile teatrului, voi încerca să descifrez în ce măsură „utopia” și „pragmatismul” își fac loc printre mecanismelor de generare ale reprezentației teatrale.

Prin numita raportare la „teatrul documentar”, piesa Geaninei Cărbunariu reprezintă utopia de a încerca, printr-un text, să schimbe o stare de fapt: aceea a elevului botoșenean Mugur Călinescu, decedat în urma hărțuirii la care fusese supus de agenți ai poliției politice, după ce înscrisese pe panouri care înconjurau un șantier din Botoșani mesaje transmițând nemulțumiri ale unui segment mai larg de populație. Cum poate, deci, o piesă de teatru concepută la peste 30 de ani după realitatea cercetată, să-i schimbe urmările? Spectacolul a fost însoțit de o serie de interviuri filmate cu persoane ce realizează legătura cu aspectul „pragmatic”: interviu pe parcursul documentării, mama elevului decedat subliniază realitatea atroce de la care pornește demersul dramaturgic pe care se bazează codul estetic folosit.

Se poate vorbi despre minimalism în distribuție (cinci actori joacă roluri multiple) și despre amalgamarea esteticii teatrale cu aceea cinematografică. Două camere de filmat și un video-proiector de format mic subliniază atât conotația de supraveghere a actului de a filma/înregistra, crescând, în același timp, impactul emoțional al reprezentației prin folosirea prim-planului, încadratură preferată de limbajul cinematografic american al anilor '40 (dar evitat în estetica cinematografică contemporană, tocmai datorită sentimentului de impunere pe care îl implică). Tehnologia nivelează conotația politică, o montare teatrală recentă după 1984 [2015, Playhouse Theatre, Londra, autori Robert Icke și Duncan Macmillan, după George Orwell] înfierând cu aceleași mijloace sistemul de supraveghere contemporan. Având în vedere echivalența semiotică dintre poliția politică românească și societăți globale de tehnologie a informației, demersul Geaninei Cărbunariu poate fi interpretat drept o pledoarie pentru libertate, înțeleasă drept libertate de creație sau libertatea de a crea.

Sonorizarea este un alt aspect tehnologic ce modifică substanța teatrală așa cum a fost transmisă ea prin tradiție. Acest tip de argumentație poate fi contracara prin intimidarea pe care microfoanele-lavalieră o permit jocului actoricesc. Spre deosebire de convenția impostării, a clamării și recitării

COLOCVII TEATRALE

impuse de limitele de distanță dintre scenă și public, actorul își poate reduce enunțul la un nivel mai apropiat de vorbirea normală, de emisia naturală, crescând astfel gradul de „adevăr” al iluziei teatrale.

Pe de altă parte, folosirea tehnologiei (camere de filmat, video-proiector, microfoane) transformă spectacolul într-un tur de forță ce iese din convenția „poveștii”, în care spectatorul trebuie să se introducă prin puterea gândului. Acel "suspend your disbelief" (suspendă-ți neîncrederea) nu mai e necesar, susținerea tehnologică a jocului, orchestrată prin solide cunoștințe de dramaturgie de Gianina Cărbunariu, cucerind, mai degrabă decât curtând spectatorul. Acest tip de agresivitate își poate găsi cauza în climatul concurențial al unei așa-zise „piețe a teatrului”, în care tinerii care vor să practice ce au studiat trebuie, efectiv, să lupte pentru asta. Aici intervine o altă discuție, legată de continuitatea dintre studiile universitare și piața muncii. Închipuită drept un stabiliment de lărgire a cunoștințelor generale despre lume, facultatea (în special cea vocațională) nu asigură un loc de muncă după absolvire. Rezolvabilă pragmatic printr-o separare conceptuală între universitate și loc de muncă, în sensul despărțirii conceptului de utilitate de cel „facultativ”, problema studiilor practicate ține mai degrabă de ideologie decât de forma realității (deși „niciun organism viu nu poate continua să existe prea mult în mod sănătos în condiții de realitate absolută; unii oameni cred că până și ciocârliile sau greierii visează.”¹). Astfel, devine „utopic” să practici studii, și „pragmatic” să muncești acolo unde ești „util”.

Un alt exemplu contemporan de sonorizare în teatru provine din Franța, unde piesa *Phèdre(s)*, montată în regia polonezului Krzysztof Warlikowski la Odéon-Théâtre de l'Europe, introduce astfel un avantaj în jocul actorului. Într-un interviu acordat cotidianului „Le Monde”, actrița protagonistă Isabelle Hupert reprezintă ideea că „sonorizarea poate deschide accesul la ceea ce ne imaginăm a fi gros-planul în cinema, fără a conta că în teatru nu există gros-plan. Acesta din urmă ne cere să fim prudenți, să respectăm un prag sub care nu trebuie coborât. [...] Se poate intra într-un gând interior, intim.”²

Pentru o delimitare conceptuală a temei de cercetare am ales lucrarea lui Anton I. Adămuț, *Schiță pentru o istorie subiectivă a filosofiei*. Iată câteva

¹ Shirley Jackson, *The Haunting of Hill House* în Stephen King, *Salem's Lot*, editura Hodder 2007, p. 17

² *Le Monde*, 20-21 martie 2016, p. 15

COLOCVII TEATRALE

precizări despre al doilea element al binomului utopie-pragmatism: „Pentru [W.] James, metoda pragmatică este, înainte de orice, o metodă care permite rezolvarea controverselor metafizice [...]. Metoda constă în a interpreta fiecare concepție (de pildă, este lumea unică sau multiplă?) după consecințele ei practice, imediate sau îndepărtate [...] Că Peirce va considera pragmatismul lui James ca având un caracter individualist, egoist și structurat, într-o manieră psihologizantă [...] nu ține neapărat de o deosebire de natură. [...] În prima parte a carierei sale, James a fost psiholog (iar de aici... teoria fluxului de conștiință a lui James este asemănătoare cu aceea a duratei reale a lui Bergson). [...] Sesizăm două mari deosebiri: bergsonismul crede într-un adevăr unic – viața, și apoi, pentru a descoperi acest adevăr, renunțăm la orice preocupare practică și cercetăm, dezinteresat, ceea ce este în noi. Pragmatismul este exact opusul acestei doctrine și adevărul îi este utilul”³.

Deși până în acest punct al articolului am considerat cele două noțiuni, de utopie și pragmatism în strictă opoziție, în fapt cele două se pot întrepătrunde după principiul *coincidentia oppositorum*. Un concept care le poate ilustra este cel al dublului/doppelgänger-ului. Piesa de creație coregrafică *Dedublarea* (Mădălina Dan, UNATC/Centrul Național al Dansului București, 2007) pornește de la o suită de exerciții academice de improvizație coregrafică, al căror sens autoarea le chestionează printr-o abordare ironic-creativă. Conform propriei mărturii, autoarea „se plasează în mod lucid între citate, clișee și referințe; transformă exemple nesatisfăcătoare de convenții și reguli coregrafice în material bun și utilizabil. Nu știi niciodată când frustrările devin o sursă de inspirație”⁴.

Piesa este compusă dintr-un șir de trei monologuri susținute în plin dans de interpreți costumați, respectiv, într-un arici, un canar și un cal (cu variantele măgar/asin), aceștia din urmă alăturându-i-se spre final un personaj-oaie pentru un duet improvizat. Cu excepția duetului, tenta comică a demersului e clară pe tot parcursul spectacolului, care contrapune costume zoomorfe textelor academice de indicație coregrafică. Singur, duetul dintre personajele reprezentând oaia și calul ia în serios ceva aflat dincolo de reprezentarea individuală, în contextul în care celelalte personaje nu interacționează. În acest sens, se poate identifica o trăsătură definitorie a

³ Adămuț, Anton I., *Schiță pentru o istorie subiectivă a filosofiei*, Editura Junimea Iași, 1999, pp. 33-34

⁴<https://www.youtube.com/watch?v=tsYG7i4osDK>, accesat în data de 27 aprilie 2016

COLOCVII TEATRALE

teatrului secolului XXI, care ar despărți-o de, sau poate ar marca o trecere dramatică de la cutumele secolului XX: un accent pronunțat aplicat expresiei individuale: ariciul dansează și vorbește singur, la fel canarul și calul. Doar în duet, ironia este lăsată la o parte, corpurile în expresie nesincronizată improvizând prin contact (*contact improvisation*⁵). În mod tradițional asociată muzicii, coregrafia își găsește în acest duet unicul moment de expresie muzicală, asigurat de bogat simbolizanta compoziție a lui Arvo Pärt, *Für Alina*. Filosofic, asistăm la o trecere de la demersul comunitar (binele comun), spre o căutare labirintică a potrivirii discursurilor. De aici - multiplicitatea discursului, între utopie și pragmatism.

Generarea textului care stă la baza spectacolului *Dedublarea* este în sine un demers dramaturgic, un colaj de indicații coregrafice preluat direct din experiența academică a autoarei. Textul dobândește o viață proprie prin interpretarea vocală ironică, dublată de costumul comic. Astfel, ariciul (interpretat de Carmen Coțofană) constată că „prezența este una dintre cele mai importante calități ale unui interpret pe scenă”⁶. În această ultimă privință, în *Dedublarea* se pot observa interacțiuni între noțiunea de actor și cea de *performer*/interpret, în sensul în care personalitățile fiecăruia dintre cei patru formează rolul. Astfel, Carmen Coțofană (ariciul) și Mădălina Dan (oaia) interpretează partiturile coregrafice cu o seriozitate provenită din propriul caracter, în vreme ce canarul (interpretat de Paul Duncă) este un izvor de comic exploziv, calul (Florin Flueraș) experimentând cu non-dansul, non-mișcarea, în ceea ce reprezenta atunci căutarea artistică a interpretului respectiv. De menționat ca textul a fost dezvoltat în comun cu interpreții, în tradiția lucrului colaborativ ce se poate regăsi în diferite exemple mai mult sau mai puțin renumite (compania *Theatre de Complicite*, Londra, cu piesa *Mnemonic*, scenariile scrise de regizorul american de film Richard Linklater în colaborare cu actorii principali ai trilogiei *Before Sunset*, *Before Sunrise*, *Before Dawn*).

Într-o recenzie a volumului editat de Iulia Popovici, *Sfârșitul regiei, începutul creației colective în teatrul european. The End of Directing*,

⁵ "Improvizația de contact este o tehnică de dans în care unul sau mai multe puncte de contact fizic asigură pornirea unei explorări prin improvizație de mișcare (cf. Novack, Cynthia J. (1990). *Sharing the Dance: Contact improvisation and American Culture*. University of Wisconsin Press. ISBN 0-299-12444-4)." (http://en.wikipedia.org/wiki/contact_improvisation)

⁶ Vezi nota 4

COLOCVII TEATRALE

The Beginning of Theatre-Making and Devising in European Theatre. Editura Tact. Cluj-Napoca, 2015, criticul de teatru Dana Țabrea se oprește, printre alte aspecte, asupra chestiunii responsabilității în cadrul actului artistic: „Atunci când vorbim despre împărțirea responsabilității și despre responsabilitatea comună în crearea spectacolului, intervin conceptele de bază din chiar titlul volumului: *theatre-making* (greu de tradus în limba română, așa cum subliniază și Iulia Popovici, aproximat prin „creație de spectacol”) și *devising* (colaborarea – creație colectivă). Wojtek Ziemilski se declară adeptul unei asemenea creații *devised*, când „există o resursă comună și o responsabilitate comună”.⁷ În cazul *Dedublării*, colaborarea dintre coregrafă și interpreții care-i împărtășesc practica artistică (Carmen Coțofană și Paul Duncă drept absolvenți de coregrafie, Florin Flueraș - absolvent de cursuri de dans contemporan) se găsește la granița dintre concept coregrafic și creație colectivă.

Poate un indiciu și mai clar vizavi de orientarea și abordarea piesei este chiar primul act performativ propus, acela în care cei patru interpreți avansează din spatele spațiului de joc către limita de întâlnire cu publicul; este redată pe suport optic aria *Je ve vivre dans le rêvedin* opera *Romeo și Julieta* de Gounod, în interpretarea Mariei Callas. Interpreții acceptă mesajul ariei însă pozițiile și costumele lor civile comunică o atitudine mai degrabă pasivă, am putea spune de-dramatizată față de romantismul formal al muzicii. Legătura dintre romantism și utopie apare în lucrarea *Utopie și film* (Marius Șopterean, UNATC Press, 2007). Referindu-se la „bazele culturii politice poloneze din secolul XX”, autorul le identifică originea „în două atitudini opuse ale romanticilor – Adam Mickiewicz pe de o parte și Cziprian Norwid, pe de altă parte. Viziunea tradiției romantic-eroice a primului” este, în plus, identificată de Stan Velea cu mesianismul⁸, argumentat, printre altele, de necesitatea sacrificiului. Pe de altă parte, în „viziunea realist-pragmatică a poetului Cziprian Norwid”, „fapta este gândită în sens hegelian ca „unire a ideii în acțiune cu realitatea [...], existența faptei se explică prin finalitatea ei, aceea de a modifica lumea. (...) Concepția lui Norwid asupra istoriei se completează catalitic și cu unele prelungiri teoretice ale socialiștilor utopici,

⁷ revistatimpul.ro/view-article/2627, accesat în data de 27 aprilie 2016

⁸ Velea, Stan, "Istoria literaturii polone", vol I, Univers, 1986, p. 224, citat în Șopterean, Marius, "Utopie și film", UNATC Press, 2007

COLOCVII TEATRALE

precum [...] echivalarea progresului cu libertatea individuală, națională și general-umană (la Preudhon)”⁹

Un exemplu similar de conflict între concepțiile romantic-eroică și realistă vine din domeniul cinematografiei, legate de teatru prin elementul comun al dansului. Al doilea lung-metraj al regizorul grec Yorgos Lanthimos, *Alpeis (Alpii)*, debutează cu o secvență de gimnastică ritmică avînd drept fundal sonor unextras din *Carmina Burana*, de Carl Orff. Nereușind să-și interpreteze numărul satisfăcător, personajul gimnastei solicită antrenorului o muzică „ceva mai pop”, solicitare care i se refuză pe motiv că „nu este pregătită pentru pop”. Tensiunea dintre moștenire și auto-exprimare e exprimată, pledoaria pentru naturalețe fiind construită sistematic în film prin exemple de falsitate extremă. Regizorul Yorgos Lanthimos construiește în cheie absurdă, combinînd mișcarea corporală și situațiile teatrale cu imaginea de cinema.

Din mediul teatral românesc, aș cita și piesa regizată de Ioana Păun, *Produse domestice*, avînd drept subiect cazuri de abuz comise împotriva unor muncitoare filipineze aflate la lucru în România, drept exemplu de teatru de investigație. În căutare de finanțare a unei producții, a unei practici, regizorul de teatru se poate transforma în asistat sau în asistent social. Privită din perspectiva unui act cultural, o piesă de teatru se poate supune sistemului etatist și priorităților sale, ori poate beneficia de responsabilitatea socială corporatistă în noua ordine de finanțare a culturii private. Când fiecare contribuție literară este indexată în scopuri cibernetice, fiecare text ar trebui, în mod utopic, dat din mână în mână. Publicarea ar deveni astfel un act social.

Teatrul secolului XXI nu poate fi conceput în afara aspectelor organizatorice, de responsabilitate juridică și fiscală. Chiar dacă rațiunea de existență a teatrului ca act este strâns legată de aspecte comunitare, unele dintre cele mai influente practici de înnoire a limbajului teatral în acest secol provin din partea unor *label*-uri independente (practic, entități private cu responsabilitate juridică, asemănătoare caselor de producție în domeniul cinematografiei, caselor de discuri (în cel al muzicii) sau teatrelor independente cu repertoriu curatoriat (teatrul *Ariel* din Târgu-Mureș, *Godot Cafe* – București sau spații instituționalizate, deschise experimentului: *Uzina de Teatru* din cadrul Teatrului Național din Iași) apărute în sisteme capitaliste cu experiență. Rimini Protokoll este un astfel de *label*, proiectele lor putînd fi

⁹ Șopterean, Marius, "Utopie și film", UNATC Press, 2007, p. 17

COLOCVII TEATRALE

cercetate pe site-ul propriu. Între publicitate și cuvinte-cheie indexate, revin la Adămuț, care notează: „teoria consecințelor este, la Peirce, unită cu aceea a vieții psihologice, pe care o consideră ca pe un curent heterogen în care noutatea se produce fără încetare.”¹⁰ În sisteme profund conservatoare, datorate să susțină un set de valori impuse pe cale ierarhică, teatrul secolului XXI, într-adevăr, secolul XXI nu are rațiunea de a exista. Poate de aceea, descrierea unui proiect Rimini Protokoll aici, chiar dacă el poate fi cercetat pe site-ul lor în aceeași măsură, ar fi un act în sine.

Revenind la intersecția cu cinematografia, filmul *Cosmopolis* (2012, regizor David Cronenberg) construiește o convenție la granița dintre teatru și distopie cibernetică. Locația principală e interiorul unei limuzine extra-lungi, cu care tânărul gestionar de active Eric Packer (Robert Pattison) se deplasează izolat (fonic) de traficul peste măsură de lent. În limuzină intră alternativ, ca în audiență, mai întâi un tânăr asiatic parieur pe yuan, apoi amanta matură a gestionarului de active. „Teatru” din perspectiva încastrării spațiului limuzinei, *Cosmopolis* aparține secolului XXI în primul rând prin problematica raportului dintre rapida acumulare de capital prin speculă financiară și inechitatea socială, reflectate în conflictul interior al eroului principal, tânărul gestionar de active Eric Packer.

Consultând recent un articol despre curentul de film *New Hollywood*, exemplificat prin *Rocky* (1976, regie John G. Avildsen), am identificat o strategie cultural-economică ale cărei semne devin vizibile și în România contemporană. Astfel, „în timpul anilor '70, turnura către specializare flexibilă s-a dezvoltat în filmări dispersate de-a lungul și de-a latul Statelor Unite. Deși acest lucru este, în mod necesar, dificil de cuantificat, estimări contemporane cu fenomenul sugerează că în jur de 70 la sută din producții se filmau în locație în afara Los Angeles-ului până în 1974.”¹¹ Dacă aceasta se datora, în parte, faptului că Hollywood-ul căuta locații ieftine și noi, erau și forțe care trăgeau din cealaltă direcție. Față-n față cu declinul industrial și cu baze de impozitare îndatorate, autorități locale înfometate după lichidități începeau să evite proiecte de construcții finanțate public în favoarea unor parteneriate public-private și a unor noi politici de regenerare prin cultură, care urmau să se

¹⁰ Adămuț, Anton I., *Schiță pentru o istorie subiectivă a filosofiei*, Editura Junimea Iași, 1999, p. 40

¹¹ Gene Siskel, "Filmed in Chicago", *Chicago Tribune*, October 14, 1973, e3

COLOCVII TEATRALE

răspândească în deceniile viitoare.”¹² Similară cu migrarea producțiilor teatrale în afara teatrelor naționale, tendința de regenerare prin cultură aduce noi tensiuni între diferite modalități de finanțare ale producțiilor teatrale, care le pot determina forma și apartenența estetică.

Bibliografie

Adămuț, Anton I., *Schiță pentru o istorie subiectivă a filosofiei*, Iași, editura, Junimea, 1999

Jackson, Shirley, *The Haunting of Hill House* în King, Stephen, *Salem's Lot*, Londra, Hodder 2007

Salino, Brigitte, "Huppert: «Le théâtre, c'est un hold-up»", *Le Monde*, 20-21 martie, Paris, 2016.

Șopterean, Marius, *Utopie și film*, București, UNATC Press, 2007

Webb, Laurence, "New Hollywood in the Rust Belt: Urban Decline and Downtown Renaissance in *The King of Marvin Gardens* and *Rocky*", *Cinema Journal* 54, nr. 4, august, Austin, Texas, 2015

http://en.wikipedia.org/wiki/contact_improvisation, (2016), *Contact improvisation*, Wikipedia, 27 aprilie 2016

revistatimpul.ro/view-article/2627, Dana Țabrea, (2015), Cine-i autorul?, Timpul, 27 aprilie 2016

¹² Laurence Webb, *New Hollywood in the Rust Belt: Urban Decline and Downtown Renaissance in The King of Marvin Gardens and Rocky*, *Cinema Journal* 54, nr. 4, august, Austin, Texas, 2015, p. 106

COLOCVII TEATRALE

COLOCVII TEATRALE

INTERVIURI

COLOCVII TEATRALE

Michael Smith - un fondator al mișcării Off-off Broadway

Nic ULARU*

Rezumat: Următorul articol se bazează pe memoriile nepublicate pe care domnul Michael Smith a avut amabilitatea să mi le transmită, și pe cele două interviuri pe care le-am avut cu domnia sa în decembrie 2015 și ianuarie 2016.

Cuvinte cheie: Off-off Broadway, Michael Smith, interviu.

Nu se poate vorbi despre mișcarea Off-Off Broadway fără a menționa activitatea prodigioasă a lui Michael Townsend Smith, unul din fondatorii acesteia. Între anii '60 și începutul anilor '70 tânărul critic de teatru de la ziarul *The Village Voice* a fost implicat în activitatea mai multor grupuri de teatru din New York și a colaborat cu majoritatea actorilor, dramaturgilor, designerilor și regizorilor noului teatru alternativ, non-comercial cunoscut sub numele de Off-Off Broadway.

Michael Smith s-a născut în Kansas City, Missouri, a studiat în Kansas City la Hotchkiss și apoi la Yale College. A frecventat de asemenea pentru scurt timp cursurile de actorie la *Stella Adler School of Acting* în New York City. În peste cincisprezece ani petrecuți la New York, a fost activ nu numai ca și critic de teatru pentru *The Village Voice*, dar și ca regizor, dramaturg și lighting designer, promovând constant dezvoltarea mișcării Off-Off Broadway. A regizat piesele de început ale lui Sam Shepard, Ronald Tavel, Maria Irene Forness, Emanuel Peluso, Jean-Claude Van Itallie, Soren

* Profesor la Universitatea din Carolina de Sud, Starele Unite ale Americii

COLOCVII TEATRALE

Agenoux, HM Koutoukas, și William M. Hoffman, alături de multe dintre propriile sale piese de teatru, precum și piese de Samuel Beckett, Edward Albee, Christopher Fry, Gertrude Stein etc.

Printre piesele sale se numără " Captain Jack's Revange", "Country Music", "Cowgirl Ecstasy", "Empty Pockets," și "Half Life".

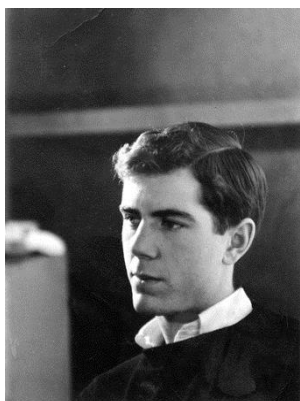
După aproape paisprezece ani de activitate intensă în teatru, Michael Smith a părăsit New York-ul și a manufacturat clavecine și piano forte într-o fabrică pentru a-și asigura existența. Perioada a coincis cu nevoia întemeierii unei familii stabile, odată cu nașterea celor doi fii ai săi. În anii 1980, s-a întors la New York ca scriitor de discursuri pentru primarul Edward I. Koch. În 1992 s-a mutat în California, a scris cronici muzicale și de dans pentru ziarul *Santa Barbara Independent* și *Santa Barbara News-Press*, a editat *Santa Barbara Magazine*, și a fondat *Genesis West*, o companie de teatru la Santa Barbara, unde a montat atât propriile piese cât și piese de teatru de Shepard, Fornes, și George F. Walker. În 2003 s-a mutat în Oregon, unde a continuat să scrie, să regizeze, și să producă piese de teatru. Ca fondator al *Fast Books Press*, o editură independentă, Michael Smith a publicat atât cărțile proprii, cât și cărți despre teatru și istoria timpurie a Off-Off Broadway-ului. Printre cele mai recente publicații se numără ultima carte de poezii a regretatei Judith Malina și o colecție din propriile sale articole de teatru de la *The Village Voice*, scrise în perioada 1960-1974.

Nic Ularu : omnule Smith, se pare că ați fost implicat în tot ceea ce privește nașterea mișcării Off-Off Broadway.

Michael Smith: Da, am fost foarte norocos pentru că am lucrat pentru *The Village Voice*, care a fost un ziar situat [geografic și spiritual] chiar în mijlocul acestei mișcări, și care mi-a oferit o platformă și un motiv pentru a merge și

COLOCVII TEATRALE

vedea spectacole. Nu am fost doar unconsumator de teatru, am fost o parte a comunității.



Michael Smith. Photo courtesy of Michael Smith

N.U.: V-ați dorit să fiți critic de teatru?

M.S.: Nu am vrut să fiu neapărat critic; mi-am dorit să fiu artist de teatru. Scopul meu când m-am mutat la New York erasă devin regizor; în schimb mi-am câștigat reputația de critic de teatru, numele meu și cronicile mele apărând în fiecare săptămână în *Village Voice*. Am fost mai util pentru alte persoane ca și critic, așa că asta a fost hotărâtor. Erau o mulțime de regizori, dar numai un singur ziar *The Village Voice*. Poziția mea de critic la acest ziar mi-a facilitat posibilitatea să văd, și am văzut cel mai bun teatru, mari actori englezi cum ar fi Olivier și Gielgud, noi piese de Williams, Inge, Miller, Osborne, Anouilh, sau stelele de pe Broadway ca Ethel Merman și Helen Hayes. Mi-a plăcut, dar teatrul profesionist părea o lume închisă pentru generația mea: snob, plat, și prea separat de public, strălucind fals în spatele rampei și al celui de al patrulea perete imaginar.

N.U.: Dumneavoastră și prietenii dumneavoastră simțeați nevoia de a face un alt fel de teatru?

COLOCVII TEATRALE

M.S.: Teatrul *Uptown* [Broadway /comercial] cu toate splendorile sale artistice, părea o relicvă dintr-un alt timp, iar premisele lui nu mai corespundeau. Noi nu încercăm să fim descoperiți sau să reușim în teatrul existent, ne doream să facem propriul nostru teatru. Vroiam ca publicul să fie în aceeași cameră cu actorii. Ne doream un teatru pe care ne imaginam că-l puteam face, legat de viața experimentală pe care o trăiam noi și de problemele timpului nostru. Am început să apreciez intimitatea, imediatul, și chiar valoarea improvizației producțiilor teatrale ale noilor teatre marginale, unde nu erau bani în joc, iar oamenii își puteau permite să încerce orice.



Michael Smith and Joe Cino. Photo courtesy of Michael Smith

N.U.: Ați încercat să faceți o schimbare din postura de critic de teatru?

M.S.: Ca și critic am refuzat să mă consider un judecător sau un sfătuitor al consumatorului de teatru, în schimb, am încercat să fiu un raportor sensibil și exemplar al propriei mele experiențe. A fost o perioadă excitantă, vie și teatrul părea proaspăt și relevant. Dramaturgii apăreau de peste tot, Beckett, Genet,

COLOCVII TEATRALE

și Ionesco din Franța, Osborne, Pinter, și NF Simpson din Anglia, Edward Albee, Murray Mednick, Sam Shepard, Ronald Tavel, Rosalyn Drexler, Rochelle Owens, Lanford Wilson, Megan Terry, Jean -Claude van Itallie, Bill Hoffman, Irene Fornés, și o serie de alte persoane care veneau în grupul special al oamenilor de teatru din *downtown* din care faceam și eu parte: actori, regizori, coregrafi și designeri care îndrăzneau să fie diferiți, încercând să profite de conjunctura pentru a reinventa un teatru care să vorbească despre starea timpului nostru. Am scris despre munca lor în fiecare săptămână în *The Village Voice*, fiind un critic într-o zonă existențială, nefiind străin de munca și oamenii care făceau teatru, ci implicându-mă în forța și calitatea sau lipsa de calitate a muncii lor – lucrând în teatru la rândul meu de câte ori am putut.



Michael Smith's production of "Icarus's Mother" by Sam Shepard, Caffè Cino, 1965. Photo courtesy of Michael Smith

N.U.: Cum ați ajuns critic de teatru la *Village Voice*?

COLOCVII TEATRALE

M. S.: Am avut la început un job decorector și editor la acest ziar, iar în 1957 Jerry Tallmer, asociatul editor și criticul de teatru al ziarului, a început să-mi dea să scriu cronici scurte pentru spectacolele la care el nu avea timpul sau dorința de a le vedea. Pentru mine a fost evident de la început că pot face asta cu multă plăcere. Jerry a fost un critic serios și un excelent exemplu pentru mine, m-a învățat principiile de bază ale jurnalismului și m-a forțat să scriu subiect: luni de zile m-a forțat să încep fiecare articol cu titlul piesei.

Cred că prima piesă la care am scris o cronică, a fost Macbeth produsă într-un subsol de biserică. Am fost extrem de atras de teatru, mereu interesat de ceea ce am văzut, mereu am avut gânduri pe care vroiam să le exprim, și imi plăcea să fiu publicat.

La început cronicile mele au fost mici, uneori coloana nedepășind cinci / șapte centimetri. Odată cu dezvoltarea ziarului, am avut mult mai mult spațiu pentru cronici. Spectacolele de teatru au început să apară peste tot, în cafenele, în spațiile bisericilor, în galerii de artă, în vitrine, în orice cameră cu ceva scaune și câteva lumini. Jerry m-a trimis de multe ori să scriu cronici la spectacole mici, în teatre marginale, și am fost încântat cu o parte din ceea ce am văzut- piese într-un act de Tennessee Williams și Beckett produse în cafenele, sau mici spectacole de music hall, la care distanța dintre spectator și spectacol era la o întindere de braț.

COLOCVII TEATRALE



Criticul și fondatorul premiilor OBIE, Jerry Tallmer la a 50-a aniversare a premiilor OBIE. Photo courtesy of American Theatre, TCG.

N.U.: Din ceea ce am citit despre începutul mișcării Off-Off, presa “oficială” nu a menționat noile spectacole produse în *Greenwich Village*. Dumneavoastră ați avut o contribuție importantă la această mișcare, scriind cronicile periodice în *The Village Voice*.

M.S.: Da, presa *Uptown* a ignorat la început mișcarea, dar, treptat, și-au dat seama că ceva nou și provocator se întâmplă. Seriozitatea și franchețea spectacolelor simple de cafenea, ce încercau să exprime preocupările vieții reale în dorința de a face ceva nou, s-au racordat la ceea ce vroiam să devin eu ca persoană: un spirit liber, sensibilizat, navigând prezentul imediat și scriind despre viitor în timp ce acesta se desfășura. Ceva nou se întâmpla acolo, și am fost perfect plasat pentru a înregistra ceea ce trăiam și vedeam. Mai târziu, după ce am devenit propriul meu editor la *The Village Voice*, am avut posibilitatea să-mi aleg piesele la care vroiam să fac cronici, și am încercat să văd cât mai multe spectacole, chiar dacă nu am scris despre toate, inclusiv spectacolele de top de pe Broadway. Majoritatea mi-au plăcut, dar odată cu întâmplările

COLOCVII TEATRALE

anilor şaizeci m-am simţit din ce în ce mai înstrăinat de valorile burgheze ale publicului obişnuit.



Nevele Adams and Charles Stanley in "Country Music" by Michael Smith, Theatre Genesis, 1971. Photo by Conrad Ward, courtesy of Michael Smith.

N.U.: Cariera de critic de teatru la New York, v-a temperat dorinţa de a fi artist?

M.S.: Am aspirat să scriu şi să lucrez în teatru şi să regizez. Scriind critică de teatru a fost oarecum pe lângă această dorinţă, dar mi-a dat un pretext să vad spectacole de teatru şi să le analizez, nemaivorbind de bilete gratuite. Scriam şi publicam, eram citit şi imi asiguram existenţa, trăind singur într-un mic apartament elegant în centrul Manhattan-ului.

COLOCVII TEATRALE

N.U.: Înainte de începutul mișcării Off-Off Broadway, Living Theatre a fost considerat ca fiind avangarda teatrului din New York. Ce părere aveți despre asta?

M.S.: Judith Malina, actriță și regizoare și Julian Beck, un pictor expresionist abstract, au fondat Living Theatre în apartamentullor de pe *West End Avenue*, în anii 1940. Jerry Tallmer, predecesorul meu la *The Village Voice*, considera Living Theatre ca fiind cel mai important teatru din New York, un antidot vital pentru comercialitatea Broadway-ului și mult mai agresiv decât Off-Broadway-ul, care era dedicat în mare parte revitalizării literaturii teatrale. La începutul anilor '60, la etajul al doilea al unui fost magazin de pe *14 Street* și *Sixth Avenue*, transformat artistic în teatru, Judith Malina, Julian Beck și colaboratorii lor, erau specializați în piese ale poezilor și maeștrilor modernismului european. Ei au avut primul succes cu piesa "Connection" a lui Jack Gelber. O felie-de-viață expresionistă, despre cațiva muzicieni de jazz așteptând droguri, piesa "Connection" a rupt tăcerea politicoasă despre heroină, deschizând o lume ascunsă și estompândabil distincția dintre artă și realitate.

N.U.: Ați văzut lucrările lor timpurii?

M.S.: Nu le-am văzut piesele înainte să se mute în teatrul de pe *14th Street*, probabil în 1959. Obişnuiau să facă spectacole speciale cu poeți, muzicieni și dansatori în fiecare luni, pentru că era ziua în care ei nu jucau, și m-am dus acolo de foarte multe ori.

Peter Hartman, un compozitor tânăr, m-a dus într-o luni seara la un spectacol de poezie și muzică la Living Theatre. A fost prima mea întâlnire cu avangarda în acțiune, în care am văzut poeți cum ar fi Frank O'Hara și Diane di Prima, dansatorii James Waring și Viola Farber, și muzicienii Cecil Taylor,

COLOCVII TEATRALE

John Herbert McDowell și Sandy Bull. Am văzut toate spectacolele Living Theatre, inclusiv "The Brig"...

N.U.: Ați avut o legătură personală cu Julian Beck și Judith Malina? Ați lucrat cu ei?

M.S.: La început, doar am scris despre ei, nu am lucrat cu ei. Apoi, am reușit să-i cunosc treptat pe Judith și Julian. A fost nevoie de o lungă perioadă de timp. Când am început să mă duc la teatrul lor eram foarte tânăr și eram foarte nesigur pe mine; ei erau "zeii" și nu am îndrăznit să vorbesc cu ei timp de câțiva ani. În cele din urmă am devenit prieteni buni și mi-au fost mentori importanți în dezvoltarea mea ca artist.

N.U.: De ce nu este Living Theatre considerat o parte a mișcării Off-Off Broadway?

M.S.: Living Theatre a fost un teatru Off-Broadway. Ei au fost un pic mai profesioniști și au avut un teatru adevărat. Specificul Off-Off Broadway-ului a fost că nu a avut loc în teatre. Acesta [teatrul Off-Off Broadway] a fost dezvoltat în felurite spații - cafenele, mansarde, biserici și orice alte locuri pe care le puteai amenaja după voie. Chiar și în ziua de azi La MaMa nu are un teatru adevărat. Judith Malina a fost educată în teatrul clasic, de marele regizor expresionist german Irwin Piscator, și a venit spre teatru din tradiția poeziei europene și a teatrului politic, premise ce nu erau comune cu intențiile Off-Off Broadway-ului. Off-Off Broadway a fost un fel de *do-it-yourself*, ceva diferit care începe de la zero și șterge tradiția. Off-Off Broadway a făcut loc pentru auto-exprimare și dezvoltarea mai multor voci individuale.

COLOCVII TEATRALE

Living Theatre a utilizat succesul comercial al piesei "Connection" pentru a finanța o serie de piese dificile de Pirandello, Brecht, William Carlos Williams și Jackson MacLow, care erau puternice, înverșunat experimentale și făceau parte dintr-o tradiție europeană de teatru necunoscută în America. Exilați din propria lor țară după 1963, au participat la mișcările din 1968 în Europa, și s-au transformat într-o comunitate anarhistă de treizeci de revoluționari non-violenți, exemplul lor personal fiind la fel de puternic ca și producțiile lor artistice. Au fost deschizătorii unei metode de creație colectivă, ducând mai departe o viziune radicală a teatrului, care fusese brutal anihilată de Hitler și Stalin. Aici [în Statele Unite] a fost un teatru care nu accepta status quo-ul, dar a încercat să-l submineze cu ceea ce descria Julian ca fiind, "imagini tulburătoare."

N.U.: Ce părere aveți despre implicarea Living Theatre-ului în politică?

M.S.: Living Theatre a fost activ politic într-o perioadă pasivă. Judith și Julian au fost avocați pasionați și sinceri pentru pacifism, revoluție non-violent și anarhism. Ei au demonstrat, inventat semne, au vorbit cu înverșunare cu presa, au făcut gesturi politice flamboaiante și în mod repetat au fost închiși pentru convingerile lor. Implicarea politică a Living Theatre-ului a fost neobișnuită pentru o perioadă în care teatrul american nu a fost deloc politic în acele zile. Nu cred că a existat foarte multă conștiință politică în mișcarea Off-Off Broadway. A fost mai mult o revoluție personală [a Living Theatre-ului]. Simpatiile celor mai mulți artiști erau de stânga; oamenii din acea generație au fost împotriva războiului din Vietnam, împotriva armamentului nuclear, împotriva modului în care guvernul a dezvoltat armata, dar Living Theatre a fost de fapt serios despre el și conștiința politică.

COLOCVII TEATRALE

Prima acțiune de care știu a fost protestul lor împotriva exercițiilor de protecție civilă, cand toată populația ar fi trebuit să meargă în adăposturi în eventualitatea unui atac nuclear. Ei au considerat măsura ca fiind pur și simplu stupidă, și au protestat împotriva ei. Credeau ca această simulare nu proteja cu adevărat pe nimeni de nimic. S-au așezat pe o bancă în *City Hall Park* în timpul alarmei de Apărare Civilă... și au fost arestați, au mers la închisoare. Și închisoarea a devenit din ce în ce mai mult locul în care Judith și Julian și-au petrecut timpul în anii următori. Ei [Julian Beck și Judith Malina] au condus o grevă generală pentru pace, care a fost coordonată de Living Theatre. Protestele au fost în centrul activității lor cu mulți ani înainte de marile proteste împotriva războiului din Vietnam și în favoarea justiției rasiale. Dar au fost numai ei, iar apoi, când teatrul lor a fost închis de către autorități și au plecat peste hotare, au luat cu ei și protestele. Living Theatre nu a avut niciodată un succes răsunător în Statele Unite ale Americii. Ei au fost întotdeauna marginalizați și au fost foarte puțini oameni de teatru care le-au recunoscut cu adevărat importanța. Ei au avut un impact mult mai mare în Europa.

La sfârșitul anilor '80, s-au întors la New York și au deschis un teatru în East Village, care nu era renovat. Era un mic teatru într-o clădire mizerabilă, dar unde au produs spectacole foarte puternice - dar au fost desființați, au primit critici proaste, nimeni nu i-a apreciat, iar publicul nu mergea în acel cartier periculos. Au plecat apoi în turneu în Europa unde au fost tratați ca artiști serioși și unde au fost receptați complet diferit. Living Theatre a avut un public foarte entuziast în Italia, Germania și Țările de Jos.

N.U.: Ce știți despre activitatea lor europeană?

M.S.: I-am vizitat la Berlin la mijlocul anilor '60, când au produs primul spectacol cu "Frankenstein", apoi am călătorit cu ei în Europa, cu scopul de a

COLOCVII TEATRALE

scrie o carte despre spectacolele lor. Mai târziu i-am însoțit în turneu și am lucrat cu ei ca lighting designer la spectacolele "The Tablet" de poetul Armand Schwerner și la producția lui Judith de "I and I" de Else Lasker-Schüler, care au fost bine primite la Berlin. La începutul primului război din Golf, au realizat la Roma piesa "Regulile de politețe," de Hanon Reznokov pe un text de George Washington; după spectacol au condus publicul la ambasada americană pentru un protest de cinci minute cu lumânări aprinse.

N.U.: Cum l-ați cunoscut pe Joseph Chaikin?

M.S.: Prin 1962, Peter Hartman mi-a cerut să facem un film după un scenariu scris de el, și în care l-a distribuit și pe Joe Chaikin. Când acesta nu a reușit să vină la a doua zi de filmare, fiind în închisoare împreună cu Judith Malina și Julian Beck pentru protestul împotriva alarmei de apărare civilă despre care ți-am spus. Ăsta a fost și sfârșitul filmului lui Peter, dar pentru mine a fost începutul unei prietenii cu Joe Chaikin care a ținut până la moartea sa. Eram amândoi pasionați de teatru, ambițioși în a înțelege ce facem și în a face mai mult [pentru mișcarea Off-Off Broadway]. Am avut multe interese comune și ne-am întâlnit practic în fiecare zi, pentru următorii doi sau trei ani, fumam marihuana, ascultam muzică și vorbeam despre teatru. Apartamentul lui Joe pe *Twelfth Street* devenise baza mea în Greenwich Village.

N.U.: Aceasta a fost perioada în care Joe Chaikin juca la Living Theatre?

M.S.: Da. El și-a imaginat că activitatea la Living Theatre era primul pas către o carieră în teatru comercial. Ura ceea ce juca în "The Connection". Nu avea nimic în comun și nu rezona cu muzicienii de jazz drogați din piesa respectivă. El iubea opera și studiase filosofia. Dar s-a regăsit pe sine însuși, vorbind direct

COLOCVII TEATRALE

publicului în piesa lui Brecht "Un Om Egal Un Om" regizată de Judith. A rezonat la ceea ce Brecht spunea prin el ca personaj: Galy Gay era un om nevinovat transformat într-o mașină de ucis datorită slăbiciunii și lingușirii.

Trăiam o perioadă în care nu mai era posibil să-ți păstrezi nevinovația; a trebuit să ne maturizăm. Brecht era greu, piesele sale erau mai angajate în realitate decât majoritatea celor din teatrul american, care nici măcar nu încercau să fie reale. Pentru noi teatrul nu era necesar să fie real sau grav, dar îl priveam ca pe ceva serios. Ne doream ceva mai mult de la teatru decât divertismentul ușor.

N.U.: Care a fost implicarea dumneavoastră în Open Theatre? Știu că ati făcut parte din grupul initial.

M.S.: Eu și Joe nu mai aspiram să facem cariera în teatru comercial, dar am realizat că suntem mult mai interesați de intimitatea și integritatea frustă a micilor teatre improvizate, în care actorii și publicul erau în același spațiu, undespectacolul era prezentat fără ambalaje elaborate și vorbea despre un stil de viață în care ne regăseam propria noastră viață. Joe era de acord cu politica făcută de Living Theatre, dar era în primul rând interesat să fie artist de teatru. A început un atelier de actorie la Living Theatre, iar atunci când profesoarului Joe s-a mutat în Israel, studenții ei actori i-au cerut acestuia să îi admită la atelierul lui. Joe a mai adăugat câțiva prieteni în grupul respectiv, a găsit o mansardă unde să lucreze și a început întâlnirile de două ori pe săptămână experimentând idei noi de expresie corporală și vocală. Când a început Open Theatre, el a vrut să aibă critici și dramaturgi în grupul respectiv, nu numai actori. I-am spus că vreau să particip, dar ca dramaturg, nu ca și critic. Și l-am adus și pe Arthur Sainer de la *The Village Voice*, care era și el dramaturg și critic de teatru.

COLOCVII TEATRALE

În afară de actori și regizori, au existat și câțiva critici în grupul original: Gordon Rogoff, care edita o revistă de teatru progresiv în Anglia; Richard Gilman, care scria critică de teatru pentru revista catolică *Commonweal*. Am fost în grupul de dramaturgi împreună cu Megan Terry, Jean-Claude Van Itallie, Irene Fornés, Sam Shepard, Sharon Thie, Susan Yankowitz, și noi toți scriam mici piese de teatru și exerciții pentru atelierul lui Joe.

N.U.: Arthur Sainer scrie în cartea sa "Radical Theatre Notebook", că Open Theatre nu a fost foarte precis [în intenții] la început, iar clasele erau cam plictisitoare.

M.S.: Joe a început totul ca un fel de clasă de actorie. Dar apoi s-a dovedit a nu fi ceea ce vroia să facă. A fost nevoie de o perioadă lungă de timp pentru ca totul să se coaguleze; s-au încercat o mulțime de lucruri diferite. Dramaturgii trebuiau să aducă piese sau idei, iar actorii trebuiau să le experimenteze. Au fost foarte multe materiale, astfel ca workshop-ul să avanseze, apoi, treptat, cred că lucrurile au devenit mai clare pentru Joe. A fost foarte confuz la început. Mă enerva rău; totul era prea lent și nu era ceea ce mă așteptam.

N.U.: Ce anume așteptați?

M.S.: Dacă scriam un text, vroiam să fie făcut așa cum îl scrisesem. Nu vroiam ca participanții doar să improvizeze pe textul respectiv. Sunt mult prea scriitor să accept asta. Am dus o piesă într-un act, numită "Refugiații", dar nu a avut nici o finalitate. Joe lucra mai puțin pe texte și mai mult pe impulsurile fragmentare, pe care le definea ca fiind "pietricele", venite de la actori și

COLOCVII TEATRALE

dramaturgi și dezvoltate ca exerciții și investigații actoricești. La început am fost de acord cu obiectivul grupului de a începe ceva nou prin experiment pur pentru a inventa un teatru nou contemporan, nu doar o alternativă la teatrul comercial, un nou limbaj teatral, care să se potrivească frecvențelor înalte la care conștiința noastră era deschisă. Modalitatea de lucru a lui Joe nu a fost modalitatea în care vroiam eu să lucrez, și, cu toate că am renunțat la Open Theatre după câteva luni, am rămas prieteni apropiați.

N.U.: Acesta a fost de fapt începutul creației colective în care actorii contribuiau la crearea textului?

M.S.: Living Theatre făcea același lucru, cam în aceeași perioadă. Incepuseră să-și scrie piesele ei înșiși [fără dramaturgi]. De fapt a fost un întreg val, de a nu juca piese de teatru, ci de a le crea colectiv. Oamenii încă mai fac asta, este cunoscut acum sub numele de "teatru concept".

N.U.: Ce îmi puteți spune despre dumneavoastră ca dramaturg?

M.S.: Scopul meu inițial când m-am mutat la New York a fost să devin regizor. La început nu m-am gândit serios să scriu piese de teatru. Eram deja scriitor, scriam, dar mă gândeam mai mult la, nu știu, ficțiune sau ceva asemănător. Am scris mici piese de teatru la început, în jurul anilor 1960, mici piese într-un act, iar una dintre ele a fost produsă la Caffè Cino. Am scris-o ca un fel de glumă despre psihanaliză; nu am tratat-o deloc ca pe ceva serios. Și apoi când a fost produsă și jucată, mi-am zis "Oh, asta este un lucru este minunat" și așa am scris o altă piesă, și încă una. Am făcut primele mele piese "întregi" la La MaMa: "The Next Thing" pe *Second Avenue* și "Captain Jack's Revenge" pe *Fourth Street*, și "Country Music" la Genesis Theatre la *San*

COLOCVII TEATRALE

Mark's Church. Am regizat propriile mele piese, dar și piese ale altordramaturgi din generația mea, după cum știi. Ulterior am scris alte câteva piese pe care le-am regizat în Colorado, California, și Oregon.

N.U.: Ce v-a făcut să plecați din New York?

M.S.: După ce am fost critic mai mult de cincisprezece ani, nu m-a mai satisfăcut ca la început. Prospețimea teatrului produs în zona de sud a orașului dispăruse, prea mulți veniți [în mișcarea Off-Off Broadway] ambițioși să facă carieră, iar ideile mele



Michael Smith at the harpsichord during his opera "A Dog's Love," music by John Herbert McDowell, La Mama, 1971. Photo courtesy of Michael Smith.

pozitive erau epuizate. Cum eram critic "influent" la *Village Voice*-am simțit excedat de responsabilități într-o zonă în care nu mai credeam cu adevărat, care avea nevoie de entuziasmul meu autentic, nu de o toleranță ranchiunosă și de acreală. În plus, nu mai vroiam să trăiesc într-un oraș care părea tot mai toxic. În anii '60 erau apartamente ieftine în *Greenwich Village* și chiar mai ieftine pe *Lower East Side*, dar lucrurile se schimbaseră. Orașul era murdar, cu

COLOCVII TEATRALE

o criminalitate crescută și practic într-o stare de faliment, astfel că totul devenise foarte dificil. Am vrut o familie și un alt fel de viață, mai aproape de natură, cu mai mult spațiu în jurul meu; nu atât de frenetic. New York-ul este un oraș mare, care atrage tineri artiști din toată America. Este un loc minunat unde poți veni împreună cu oameni creativi de toate tipurile, este extrem de provocator și competitiv. Dar dacă nu vrei cu adevărat ceva de la New York, nu merită să suporti iritarea, iar eu imi epuizasem dorința de a fi acolo. Prin 1974 *The Village Voice* a fost vândut și se schimbase într-un fel care nu-mi plăcea, și asta m-a determinat să plec.

„A fi artist înseamnă în primul rând a fi liber”

Interviu cu Prof.univ.dr. Cristian Pepino

Tamara CONSTANTINESCU*



Rezumat: Regizorul și profesorul univ. dr. Cristian Pepino face mărturisiri revistei „Colocvii teatrale” despre viziuni regizorale și scenografice, despre povești și misterul lor, despre păpuși și păpușari, despre personalități ale teatrului românesc de animație.

Cuvinte cheie: Cristian Pepino, regie, teatru de animație.

* Teatrul Dramatic „Fani Tardini” Galați - actriță
Universitatea de Arte „George Enescu” Iași –dr. , cadru didactic asociat, redactor al revistei „Colocvii teatrale”.

COLOCVII TEATRALE

Tamara Constantinescu: D-le Cristian Pepino, sunteți o personalitate marcantă a teatrului românesc de animație, cu un CV impresionant. Ați absolvit secția de regie a IATC „I. L. Caragiale” din București. Cu toate acestea, ați regizat puține spectacole în teatrele dramatice. Ce a determinat această apropiere, încă din primii ani, de lumea păpușilor, a poveștilor?

Cristian Pepino: Sunt doar unul dintre păpușarii din România. Eu am ales teatrul de animație din dorința de a fi liber. A fi artist înseamnă în primul rând a fi liber, din multe puncte de vedere. Față de prejudecăți, ideologie, politică și așa mai departe. Să îți exprimi liber propriile convingeri. În acest domeniu, al teatrului de animație, m-am simțit mai liber, mai în largul meu. În teatrele de animație am găsit mai des o atmosferă de lucru propice creației, fie datorită – înainte de '89 – unei mai mici presiuni din partea cenzurii, fie a posibilității abordării unor texte mai libere, a avantajului de a evita textele propagandistice, și nu în ultimul rând datorită faptului că păpușarii sunt un fel mai special de artiști, deschiși către experiment, fără prejudecăți, fără complexe de superioritate. Teatrul de animație are foarte rar vedete.

Pe de altă parte, teatrul de animație a fost întotdeauna o „artă marginală”, ceea ce s-a dovedit a fi un avantaj. Desconsiderat adeseori de către guvernanti, adeseori în conflict cu acestia, ridiculizând „autoritățile”. Păpușarii ambulanți au fost la noi, până prin 1970, ultimii artiști particulari, artiști liberi.

Faptul că teatrul de păpuși a fost desconsiderat de către autorități a făcut ca cenzura să nu se manifeste atât de puternic ca în cazul altor arte ale spectacolului. Avantajul bufonului care „nu e luat în serios”. Sigur, au fost și în cazul nostru spectacole interzise în perioada comunistă. Piesa mea *Lecție de zbor și cor pentru puiul de cocor*, pusă în scenă la Teatrul de Păpuși din Craiova de Daniela Peleanu, a fost interzisă prin 1987 cred, deși fusese montată în mai multe teatre până atunci. O altă piesă de-a mea, *Poveste cu un pescăruș*, a fost oprită la Timișoara după câteva reprezentații, pentru că nu am fost de acord să tai o scenă care a părut „suspectă”. Cu toate astea, sigur că aluziile la actualitate, „șoparale” cum se spunea atunci, erau prezente în multe dintre spectacolele mele. Sigur, aceste glume erau înțelese mai mult de către publicul adult. După ce se amuzau copios la ele, colegi de-ai mei imi spuneau după spectacol „M-am distrat grozav, dar ai grijă de tine...”

Totodată, în teatrul de păpuși aveam avantajul că nu trebuia să punem în scenă texte despre pionieri sau șoimi ai patriei. Dramaturgi care să scrie așa

COLOCVII TEATRALE

ceva nu erau în domeniul nostru, deși Tamara Dobrin a scris un articol în care critica faptul că în teatrele de gen repertoriul de bază erau basmele, și nu „piesele de actualitate”. Iată că și basmele au fost o formă de „rezistență” împotriva „culturii socialiste”.

Dar nu vreau să se creadă că în zilele noastre am scăpat de cenzură. Mama proștilor e mereu gravidă. Mereu aflăm vești despre spectacole de animație interzise în lume (recent, primarul dintr-un oras din Franța a interzis spectacolele cu Guignol pentru că îi ironizează pe jandarmi), ba auzim chiar și de păpușari arestați, cum este cazul acum în Spania. În urmă cu mai mulți ani mai mulți fosti studenți de-ai mei au făcut o emisiune TV cu păpuși de tipul *Spitting images*, sau *Guignol de l'info* cu personaje politice. După câteva episoade care s-au bucurat de un succes enorm, serialul a fost suspendat.

T.C.: Avându-i ca profesori pe David Esrig, Radu Penciulescu, Mihai Dimiu, regizori rafinați, nume importante ale teatrului românesc, și nu numai, ce ați translatat din viziunile regizorale ale profesorilor dumneavoastră, din spațiul teatrelor dramatice în cel al teatrului de animație?

C. P.: O viziune regizorală nu se poate nici transmite, nici prelua. De la marii regizori și profesori pe care am avut șansa să îi cunosc am învățat în primul rând că teatrul presupune multă gândire. Am mai învățat că spectacolul trebuie să aibă un mesaj pentru societatea contemporană. Apoi, am învățat multe despre profesiunea de regizor, despre înțelegerea unui text dramatic, despre structura unui spectacol. Am învățat să lucrez cu actorii. De asemenea, să încerc să am întotdeauna proiecte importante, să am un mesaj interesant pentru spectatori. Dar am avut multe de învățat și de la regizorii de gen (Petru Valter, Margareta Niculescu, Ștefan Lenkisch), de la marii artiști păpușari cu care am lucrat (Aneta Forna-Christu, Georgeta Nicolau, Vasile Hariton, Brândușa Zaița Silvestru, Mișu Pruszinski etc.), de la scenografi și așa mai departe. Multe lucruri despre teatrul de animație le-am aflat din lecturi încă din anii de liceu. Așa de pildă am cunoscut teatrul de păpuși făcut de către marele George Călinescu, piese ale lui Jarry destinate inițial teatrului de marionete, tradiția karagöz sau a teatrului indian. Nici o clipă nu am desconsiderat acest gen, ci l-am considerat a fi o artă minunată (firește, când e bine făcută). Cât despre public, cel de copii este extraordinar. Nu e satisfacție mai mare decât să îi vezi pe cei mici râzând cu poftă sau urmărind emoționați

COLOCVII TEATRALE

spectacolul de animație. Georges Sand (care l-a ajutat pe fiul ei, Maurice Sand, să își facă propriul teatru de păpuși la Nohant), spunea că teatrul de păpuși este pentru copii și pentru oamenii de spirit.

T.C.: Puteți sublinia câteva dintre reperele conceptuale regizorale, unele poate inedite, aflate de la profesorii d-voastră. Cum erau cursurile de specialitate cu dâșii?

C.P.: Concepția unui spectacol este unică. Regia înseamnă în primul rand personalitate, și aceasta se concretizează într-o concepție care este rezultatul confruntării unui regizor cu un text dramatic. Această concepție stă la baza creației actoricești, scenografice, muzicale, coregrafice. Regizorul trebuie să stimuleze creația actoricească ce reprezintă esența teatrului.

David Esrig găsea două atitudini radical opuse în teatru: sacrul (sau pateticul), care presupunea o credință, și teatrul profan (sau comic, incluzând satira, farsa, Commedia dell'arte). Sinteza dintre cele două atitudini se găsea la mari autori cum ar fi Shakespeare, care făcea un teatru poetic.

Radu Penciulescu pune accentul nu pe creativitate, ci pe adevărul jocului actoricesc, pe realismul psihologic, și pe actualitatea mesajului.

Amândoi acești mari profesori și regizori vedeau lucrurile destul de diferit, așadar. Dar de învățat, am avut multe lucruri de la amândoi.

Sunt însă de părere că „realismul psihologic” este doar o primă etapă a creației scenice actoricești. Încununarea creației actoricești, scopul ei, este expresivitatea. Dacă jocul actorului nu este **expresiv**, creativ, poetic, nu e de loc interesant, oricât de „veridic” ar fi.

T.C.: Sunteți unul dintre regizorii care au reușit să creeze spectacole cu păpuși (abordând teme importante din dramaturgie) care se adresează cu precădere adulților, spre exemplu: *Play Faust*, *Candid* sau *Play Shakespeare*. *Candid* a participat în anul 2014 chiar la FNT. Unde își află rădăcinile această parte a creației dumneavoastră?

C.P.: Teatrul de animație are o existență milenară. Vreme de câteva mii de ani a fost o formă de spectacol exclusiv pentru adulți. De-abia către sfârșitul secolului al 19-lea se va contura ideea că teatrul de animație ar putea să fie destinat copiilor. Această ramură a artei animației s-a dezvoltat în secolul

COLOCVII TEATRALE

al XX-lea, odată cu literatura și filmul pentru copii. Peste tot în lume, dar și la noi, au continuat însă să se facă spectacole de animație pentru adulți, numai că asemenea spectacole sunt obișnuite în Italia, Franța, Belgia, Japonia, India, Indonezia, Turcia etc., țări în care tradiția seculară nu a dispărut. La noi, teatrul de animație pentru adulți, în ciuda faptului că am avut și noi o asemenea tradiție până către jumătatea secolului al XX-lea, și că s-au facut spectacole remarcabile de acest fel și în teatrele stabile, de repertoriu (*Don Cristobal*, regia Margareta Niculescu, *TylEulenspiegel* – regia Cătălina Buzoianu, *Frumoasele pasiuni electrice* – regia Irina Niculescu, *Don Quijote* – regia Ștefan Lenkisch, *Petrușka* - regia Irina Niculescu la Teatrul Țândărică, *Ubu Rege*, regia Kovacs Ildiko, la Teatrul de Păpuși din Cluj, *Faust* – regia Pal Antal, la Teatrul de Păpuși din Tg. Mureș, *La serva padrona*, regia Kovács Ildikó, *Trei pantomime cu păpuși*[*Don Quijote*, *Don Juan*, *Tyl Eulenspiegel*] - pe muzică de Richard Strauss, regia Paul Fux la Teatrul de Păpuși din Oradea, etc.), este privit ca o curiozitate, ca o extravagantă, într-atât de mult este înrădăcinată prejudecata că teatrul de animație este numai pentru copii. Dar, cu asemenea spectacole pentru adulți, artiștii de gen din țara noastră s-au impus pe plan internațional. Lipsa de cultură a unor spectatori face ca această prejudecată (teatrul de păpuși ar fi doar un teatru pentru copii) să existe în continuare.

Personal, am făcut mult mai multe spectacole de animație pentru copii, pentru că publicul de bază al teatrelor de gen de la noi sunt copiii, mai ales datorită orientării conducerilor acestor instituții către spectacolele organizate cu școli sau cu grădinițe. Dar nu am neglijat niciodată pe cele destinate adulților: *Visul unei nopți de vară*, la Teatrul Țândărică, apoi o altă montare a acestei piese la UNATC, *Metamorfozele* după Ovidius la Teatrul de Păpuși Constanța – cu care am luat Marele Premiu la Festivalul PIF de la Zagreb în 1980 etc.

T.C.: Comunicați cu poveștile? Ce vă spun ele pentru a vă determina să le plămădiți într-un viitor spectacol?

C.P.: Poveștile, basmele, sunt sursa de inspirație principală a spectacolului pentru copii. Ele au fost spuse vreme de mii de ani, au fost remodelate de generații, până au ajuns la forma ideală de acum. Dar chiar și acum sunt supuse unor transformări, în funcție de valorile și normele societății

COLOCVII TEATRALE

actuale. Basmul transmite generațiilor viitoare principii morale, modele de comportament, într-un mod încântător, fără să fie niciodată didacticist. Fantasticul, fabulosul, sunt caracteristice basmului care creează un model al lumii care va fi mereu fascinant pentru public.

T.C.: În montările dumneavoastră vorbiți mult și prin imagini. Ce obstacole poate întâmpina regizorul în atingerea stării de armonie, de îmbinare perfectă între imagine, tăcere scenică și replică?

C.P.: După părerea mea, creatorul principal dintr-un spectacol, fie el de animație fie dramatic, este actorul. Armonia vine în primul rând de la el, de la modul în care gândește pe scenă, modul în care reacționează la jocul partenerului, de la simțul măsurii etc. Una dintre problemele teatrului actual este legată de lipsa simțului măsurii. Din păcate, unii consideră că trebuie să zbieri sau să te schimonosești ca să faci publicul să râdă. Cu alte cuvinte, „să îți dai poalele peste cap”. Cu așa ceva nu poți să îl faci pe spectator să admire jocul tău. O altă boală a teatrului este ignorarea partenerului de pe scenă. Sunt unii actori care joacă fără să țină cont de parteneri, fără să urmărească jocul lor, de parcă ar ține un monolog într-o stație de metrou. Teatrul presupune acțiune și contraacțiune, și reacția trebuie să fie pe măsura a ceea ce o provoacă. Și totul în funcție de caracterul personajului, în armonie cu stilul spectacolului. Asta e valabil și pentru teatrul de animație, bineînțeles.

Când am început eu să fac spectacole de animație era o practică destul de răspândită aceea de a se înregistra coloana sonoră în totalitate. La unele teatre, vocile erau făcute de actori de teatru dramatic. De multe ori însă, vocile nu se potriveau cu personajele sau cu acțiunea de pe scenă. Iar folosirea benzii înregistrate făcea ca spectacolul să nu „comunică” cu spectatorii. Din această cauză am căutat ca artiștii păpușari să își interpreteze singuri și partea vocală. Arta păpușarului e o îmbinare armonioasă între mânăuire și interpretarea vocală. Pe de altă parte, teatrul este un fel de artă care presupune contactul cu spectatorii, dialogul cu aceștia. Spectacolul se modifică de multe ori datorită reacției spectatorilor. Din aceste motive m-am îndreptat și în orientarea învățământului de gen către o pregătire complexă a viitorilor artiști păpușari.

Din fericire, am avut șansa să lucrez cu artiști păpușari fie consacrați, de mare valoare, fie cu tineri foarte talentați, cu care am făcut spectacole începând din școală, și cu care am colaborat mulți ani. E important să lucrezi cu artiști

COLOCVII TEATRALE

atât de talentați și cu care te înțelege perfect.

T.C.: Ce are un impact mai puternic pentru micii spectatori – imaginea sau replica?

C.P.: Acțiunea fizică poate avea un impact puternic. David Esrig spunea că mijlocul de expresie cel mai puternic în teatru este mișcarea. Mișcarea atrage atenția spectatorului. O imagine, dacă e statică, poate impresiona câteva secunde doar. Apoi, importantă este povestea, pentru orice fel de spectator. Dacă spectatorul se identifică cu personajul central al piesei, îi va urmări cu interes peripețiile. Apoi, sigur, este important și textul. Și nu este vorba numai despre cuvintele scrise de autor. Prin interpretarea actoricească, textul capătă noi semnificații, el poate chiar să transmită un mesaj complementar sau chiar contrar intențiilor autorului.

T.C.: În lucrarea *Istoria secretă a păpușilor. Teatrul de animație și sacrul*, analizați originile sacre ale teatrului de animație și afirmați că nici astăzi teatrul de animație nu și-a pierdut capacitatea de a transmite sentimentul sacrului. Ilustrați această idee și în construcțiile dumneavoastră scenice? Care este spectacolul care are cea mai mare încărcătură sacră, cea mai puternică apropiere de sacru? Vorbiți-ne despre el, vă rog.

C.P.: Pentru mine, teatrul (mă refer la clădire în primul rând) este un spațiu sacru. Asta a și fost la origine, un templu, o biserică. Apoi, arta actorului este sacră. El comunică prin ceea ce face cu o realitate care este mai presus de lumea noastră. La începuturi actorul a fost un șaman, un preot. Jocul actorului este, când ajunge la un nivel artistic înalt, un fenomen miraculos, actorul poate atinge zone înalte, deasupra înțelegerii noastre. Asta e și inspirația, contactul cu o realitate superioară. Apoi, spectacolul este o sărbătoare sacră (sau cel puțin așa ar trebui să fie, pentru că asta a fost la început). Mă plictisesc spectacolele care au numai pretenția că „prezintă realitatea”. Dacă spectacolul nu spune nimic mai mult decât „realitatea”, e un eșec.

Cât despre spectacolul pentru copii, el trebuie să fie în orice caz sărbătoresc, să fie ca un tort pentru ziua lui, împodobit și gustos, nu ca o mâncare de cantină sau „de regim”. E o modă în ultima vreme de a face spectacole pentru copii „minimaliste”, cu câteva obiecte în loc de personaje,

COLOCVII TEATRALE

pe baza cărora actorii „se joacă”. Sigur, e mai simplu de făcut așa ceva. Dar eu aș prefera un cadou mai frumos pentru copilul meu.

Mă mâhnește să văd spectatori care vorbesc între ei sau la telefon în timpul unui spectacol. Dar mă mâhnește și să văd un spectacol care profanează scena cu bancuri proaste, cu zbierete, cu lucruri de prost gust. Trebuie să ne străduim mai mult pentru a înlătura mitocănia, lipsa de educație, lipsa de cultură din societatea noastră.

Mircea Eliade ne-a arătat cum de-a lungul istoriei omenirii sentimentul de sacru s-a retras din tot mai multe domenii. Inițial, totul era sacru: vânătoarea, agricultura, mâncarea, toate erau însoțite de ritualuri și de conștiința participării la evenimente sacre. În zilele noastre a mai rămas poate sacru numai spațiul bisericii, un mic spațiu în care „ne dedicăm” unor rituri într-un mod din ce în ce mai superficial. Și profanul parcă amenință și acest ultim refugiu al sacrului. Vedem cum se iau oamenii la bătaie la cozile pentru agheazmă. Societatea ar fi mai frumoasă dacă am considera sacre toate aspectele vieții.

T.C.: În aceeași carte notați faptul că păpușa nu este numai o „jucărie”, ci și un „obiect sacru” și amintiți, printre altele, basmele din folclorul nostru, unde întâlnim miraculoase transformări ale unei păpuși (bucăți) de lemn în Om, sau îl amintiți pe celebrul Pinocchio al lui Carlo Collodi. Ați avut în vedere această gândire mitică în montările pe care le-ați realizat cu acest text sau poate cu altele?

C.P.: Nu scăpăm niciodată de gândirea mitică. Păpușa va fi mereu magică. Ea trezește în noi sentimentul că avem de-a face cu ceva „de dincolo”, că e poate o ființă, o divinitate, ceva înzestrat cu suflet, și nu un obiect.

În altă ordine de idei, geniala poveste scrisă de Collodi este cea a fiecăruia dintre noi, cei care ne aflăm pe un drum al „autoperfecționării”.

T.C.: Sunt voci care afirmă despre teatru, nu numai cel din domeniul teatrului de păpuși, că acesta trebuie, în primul rând, să educe, să formeze din punct de vedere spiritual și estetic; altele consideră că ar trebui să reprezinte mai ales o formă de divertisment, de relaxare. Ați realizat de-a lungul carierei un număr important de spectacole, construcțiile dumneavoastră scenice ce mesaj transmit, în acest sens?

COLOCVII TEATRALE

C.P.: Teatrul învață plăcând. Trebuie să placă, să educe, să contribuie la dezvoltarea sufletească și morală a omului. Divertismul e necesar în spectacol. Dar divertismul de bună calitate este cel care transportă și idei, sau care te face să gândești. De-abia atunci este artă.

T.C.: Aveți sau ați avut anumite convingeri legate de tot ceea ce ține de actul scenic, pe care experiența vi le-a confirmat sau vi le-a infirmat în timp?

C.P.: Am învățat că cel mai primejdios lucru în teatru sunt prejudecățile. Nu există formule universal valabile: de fiecare dată trebuie să o iei de la capăt, să regândești ce înseamnă arta, mijloacele teatrului de animație, totul. Cineva mă întreba de ce nu fac un workshop în care să transmit tinerei generații experiența mea, „formulele” mele. I-am răspuns că sper ca măcar eu să nu repet aceste formule.

Trebuie respectat spectatorul dar și pe colaboratorii cu care lucrezi. E una dintre convingerile mele puternice.

T.C.: Gordon Craig lansa la începutul secolului XX celebra idee potrivit căreia actorul va dispărea, iar în locul lui vom vedea, citez: „un personaj neînsuflețit – care va purta numele de „supramarionetă” – până când își va fi cucerit un nume mai glorios”. Sigur că aceasta nu s-a întâmplat. Ce puteți spune acum, la un secol distanță de la această afirmație, dumneavoastră care sunteți specialist în marionete, un „supramarionetist” (dacă putem spune așa, cu o undă de umor!), își doresc regizorii sau, în general, creatorii teoreticieni ca actorul să dispară?

C.P.: Și aici avem de-a face cu o prejudecată. Dacă citim cu atenție ceea ce spunea Craig înțelegem că el își dorea de fapt un tip de actorie asemănător cu cel din teatrul-dans clasic indian kathakali. El își dorea ca realitatea biologică a actorului să nu mai fie evidentă. Craig constata că o problemă fundamentală a teatrului este că există uneori o contradicție între realitatea fizică a actorului și imaginea personajului sublim. El își dorea ca din teatru să dispară actorii proști, nu cei buni. În comentariile unei piese ale sale scrisă pentru teatrul de marionete spunea că textul său poate fi jucat și cu actori, dacă sunt destul de buni. „Supramarioneta” sa e un actor ideal, nu un obiect

COLOCVII TEATRALE

neînsuflețit.

În privința „dilemei” „actor sau păpușă”, ea este falsă. O păpușă nu poate „înlocui” un om. Un păpușar bun este în primul rând un actor bun, dar care, pe lângă interpretarea vocală a rolului, are un „instrument” aparte, păpușa. Nu păpușa interpretează, ci tot un actor, chiar dacă este uneori ascuns de un paravan. Pe urmă, teatrul dramatic și teatrul de animație sunt arte diferite, chiar dacă actorii joacă uneori în spectacole de animație alături de personaje-păpuși. Păpușa nu este un substitut, ci un instrument. Ea nu poate înlocui omul, după cum nici pianul nu îl poate înlocui pe pianist.

T.C.: În ultimii ani se poate observa o migrare a elementelor, a semnelor teatrale specifice teatrului de păpuși în spectacolele teatrelor dramatice sau chiar de operă, balet, etc; mă refer la unele păpuși uriașe care apar în scenă, la un anumit stil de mișcare marionetică a actorului sau chiar la animarea decorurilor. În același timp, elemente ale spectacolului de dramă pătrund în cele de animație, cum ar fi transformarea păpușarului într-un actor care joacă „la vedere”. Ce considerați că este benefic și ce nu este, la aceste împrumuturi?

C.P.: Sunt situații în care combinarea de mijloace artistice este necesară și viabilă. Nu sunt de părere că ar trebui să existe o „puritate a mijloacelor de expresie”. Orice combinație este posibilă în orice fel de spectacol dacă este validată de public, interesantă și bine realizată în toate compartimentele. Și teatrul dramatic este o combinație între mijloacele teatrului cu cele ale literaturii, artelor plasticii și muzicii. Pe de altă parte, alăturarea dintre păpușă și actor este un procedeu străvechi. Unii oameni consideră că teatrul tradițional european (Punch and Judy, Pulcinella, Marioara și Vasilache, Petrușka, Kasperle etc.) este numai teatru de păpuși. Total greșit. Nu există spectacol de acest tip în care să nu apară în fața paravanului un comper, sau spreh, care „intră în dialog” cu păpușa. Actorul pune în valoare păpușa în acest caz. În alte situații, eu am folosit uneori mijloace combinate, justificate – după părerea mea – de text. Este un procedeu care a început să fie folosit în teatrul de animație de prin anii '70. De la început a provocat discuții aprinse, care mascau de cele mai multe ori invidia unor artiști mai conservatori față de succesul noilor procedee. „Moare păpușa!” se lamentau tot felul de „ruginiți” când la noi, prin anii '70 Constantin Brehnescu realiza la Iași spectacole excelente, novatoare pentru acea vreme.

COLOCVII TEATRALE

Sunt personaje care se pretează mai bine la interpretarea lor de către actori la vedere, altele de către actori care mănuiesc păpuși sau care sunt ascunși sub măști-costum. Importantă este, sigur, calitatea interpretării actricești sau păpușărești. În rest, mijloacele în sine nu au nici o importanță. Degeaba folosești o păpușă dacă nu este mănuită bine și nu e expresivă.

T.C.: Împreună cu d-na Cristina Pepino ați format un cuplu în viață, dar și în munca de creație. Scenografa Cristina Pepino a semnat concepția scenografică pentru majoritatea spectacolelor regizate de domnia voastră. Cum se frământa plămada viitoarei reprezentări, în acest permanent dialog dintre regizor și scenograf, la rândul dumneavoastră fiind priceput nu numai la regie ci și la grafică și desen?

C.T.: Teatrul presupune dialog, colaborare, oricum, între regizor și scenograf, regizor și actori etc. Eu am lucrat cu mulți scenografi deosebit de talentați, cum ar fi Mircea Nicolau, Eugenia Tărășescu-Jianu, Irina Borowski, Dan Jitianu, Eustațiu Gregorian și alții. Cristina a fost marea mea șansă și în teatru și în viața particulară. Cristina m-a susținut când eram la începutul carierei, când nu aveam încredere în mine. A fost primul comentator obiectiv al spectacolelor mele. Apoi, a făcut parte din echipă chiar când nu a semnat scenografia, era tot timpul alături de mine, discutam cu ea și cu scenograful. Participa la toate discuțiile, vedea toate spectacolele din festivaluri pe care le comentam împreună. După multă vreme s-a hotărât să facă scenografie. Am lucrat împreună, discutând, construind păpuși, experimentand. E drept că eu știu să desenez, dar Cristina era o mare coloristă și desena mai bine decât mine. Știu să sculptez, dar Cristina știa să facă costume, era o mare profesionistă și în acest domeniu. Știu să scriu, dar Cristina îmi scria uneori scenariile. Cristina a fost o personalitate complexă, talentată, creativă, un om cult, cu simțul umorului și cu o înaltă pregătire profesională.

T.C.: În anul 2014 a văzut lumina tiparului o lucrare extrem de minuțios realizată, închinată acestui valoros scenograf cu o reprezentativă creație în teatrul de animație, lucrare de care v-ați ocupat în exclusivitate - *Cristina Pepino Scenografie*. Aici, ați lăsat mai ales imaginile să vorbească, prin afișe sau fotografii din spectacole. Nu aveți în vedere și o carte autobiografică, în care să deschideți cititorului o fereastră spre relația deosebită pe care ați avut-o

COLOCVII TEATRALE

atât în viață, cât și în creație?

C.P. : Cristina merită pe deplin un asemenea album. Eu nu sunt într-atât de celebru încât să îmi scriu biografia. Nu știu dacă ar fi interesantă pentru cineva. Iar relația mea cu Cristina nu e un subiect pe care să îl pot aborda.

T.C.: În anii 70 Peter Brook a montat *The Conference of the Birds* (*Adunarea păsărilor*) de Farid Uddin Attar, spectacol eveniment, care a devenit reprezentativ pentru cariera acestui important regizor. În anii 90 (și reluat cu succes în 2000!) ați montat acest text, evident într-o altă viziune a traducerii realizată de Michaela Tonitza-Iordache, construind un spectacol care este reprezentativ pentru cariera dumneavoastră, a doamnei Cristina Pepino și cred că și pentru cariera actorilor păpușari interpreți. Simple coincidențe? Sau montarea lui Brook v-a impulsionat, ineditul acelui spectacol v-a determinat să construiți o reprezentare scenică extrem de originală la Teatrul Țândărică?

C.P.: Eu n-am văzut spectacolul lui Brook, am auzit numai de el. Ideea de a porni de la poemul lui Attar a avut-o Mihaela Tonitza, care mi-a dat să citesc un text tradus de ea, cred că după scenariul lui Jean-Claude Carriere. Am început să lucrez pe acest text, dar scene fără cuvinte se dezvoltau în timpul repetițiilor. După scurtă vreme am renunțat la text și am început să inventez situații și un fir narativ, diferite de cele din poem, pentru că era mult mai interesant. Nu are nici o legătură spectacolul lui Brook cu al meu, nu are cum. Iar cât despre poem, cred că am surprins ceva din esența lui, fără să respect de loc forma sa.

T.C.: Sunteți cel care a înființat, în anul 1990, secția - *Arta actorului mânăitor pentru teatrul de păpuși și marionete* din cadrul ATF (azi UNATC)?

C.P.: Nu eu singur am înființat secția de teatru de animație de la UNATC. Au fost o serie de persoane, dar în primul rând Mihaela Tonitza - Iordache, care au avut această inițiativă. Dorina Tănăsescu și Brândușa-Zaița Silvestru au pus bazele acestui învățământ. Eu am completat cu ceea ce am crezut de cuviință pregătirea studenților cu ceva istorie și teorie a genului sau cu spectacolele de licență. Apoi am beneficiat și de valoroasa contribuție a

COLOCVII TEATRALE

unor profesori de actorie, canto, mișcare scenică etc., cum ar fi Mihai Gruia Sandu, Dan Bălan etc.

T.C.: Ați fost lector, apoi conferențiar și din 1999 până în prezent profesor universitar doctor. Ați predat cursuri de teatru de păpuși, de regie de teatru de păpuși și marionete, coordonați științific doctoranzi...

C.T.: Am urmat un drum normal pentru oricine lucrează în învățământul universitar. La început, drept să spun, nu eram prea încântat de noua mea ipostază, mă simțeam stânjenit. Dar cineva trebuia s-o facă și pe asta, și altcineva decât mine se pare că nu era pe atunci. Dar experiența învățământului m-a ajutat din foarte multe puncte de vedere. În primul rând a trebuit să citesc mai mult, să îmi completez cunostințele din domeniu (istorie, construcție etc.). A trebuit să scriu cursuri, articole, cărți: *Tehnica teatrului de animație*, *Modalitatea estetică a teatrului de animație*, *Etape istorice ale artei spectacolului de animație*, *Dramaturgia teatrului de animație*, *Istoria secretă apăpușilor* etc. Pe urmă, școala m-a ajutat să lucrez mai organizat.

La un moment dat, Mihaela Tonitza mi-a spus că nu mai pot face spectacole de licență în cadrul Teatrului Tândărică. Nu știu de ce. Era un sistem bun, studenții făceau practică în condiții de teatru. Pe de altă parte aceste spectacole de licență au intrat în repertoriul teatrului, s-au bucurat de mult succes, au primit numeroase premii naționale și internaționale. Dar cine știe ce minte bolnavă a fost deranjată de aceste succese. Nici nu vreau să mă gândesc. Dar, ca de fiecare dată când pățeam ceva, și acest lucru s-a transformat într-o șansă pentru mine. Am avut ocazia să construiesc păpuși împreună cu Cristina Pepino care m-a ajutat cu generozitate, fără să fie angajată la UNATC. Când construiești păpuși ai șansa să gândești mai mult asupra sistemelor de construcție, să obții expresia dorită a păpușii, să experimentezi, ceea ce într-un teatru se poate mai puțin, timpul este mai limitat. Apoi, am avut șansa să lucrez cu artiști – studenți tineri, plini de entuziasm, fără prejudecăți, cu care am putut să experimentez fără să fiu preocupat de „teatru comercial” pe care îl practicăm frecvent în teatrele de gen. De formarea colegilor mei actuali din vremea studenției beneficiaz și acum, ne înțelegem foarte bine, sunt artiști care au ajuns la maturitate.

T.C.: După o carieră didactică de un sfert de veac, afirmați de curând în

COLOCVII TEATRALE

alte interviuri că aveți de gând să vă retrageți, pentru a lăsa loc tinerei generații. Chiar veți putea sta departe de studenți?

C.P.: Este normal ca profesorii să se retragă la un moment dat și să îi lase în locul lor pe foștii lor studenți care au ajuns să fie profesori. Nu acesta este scopul învățământului, să pregătească generațiile viitoare? Nu e nimic ciudat sau tragic în asta. Asta e firesc. Nu vreau să țin locul nimănui. Însă, deși am iesit la pensie, mai am încă doctoranzi care au fost înscriși la mine în anii anteriori, așa că activitatea mea de profesor mai continuă oricum până când își vor susține cu toții doctoratul, dacă am să fiu sănătos.

T.C.: Întreaga viață ați închinat-o teatrului, sunteți regizor, dramaturg, profesor, cercetător. Ați participat la numeroase festivaluri de teatru în țară și dincolo de granițele ei, ați fost răsplătit cu premii, onorat cu Ordinul pentru Merit în grad de cavaler. Vă considerați un creator împlinit?

C.P.: Artă presupune angajarea pe un anumit drum care îți cere să te perfecționezi, să experimentezi. Nu știi dacă există ceva care să ajungă la un moment dat la nivelul pe care și-l dorește, sau să se considere „împlinit”. E un drum care, deși are un țel, nu are un sfârșit decât cel biologic.

Premiile, distincțiile, ne ajută foarte mult pentru că ne încurajează să căutăm mai departe. Cel puțin pe mine, care sunt mai neîncrezător în capacitățile mele.

Sunt lucruri pe care le-aș experimenta acum, mijloace de expresie noi, pe care nu le-am abordat până acum. Apoi, mai am de scris, și teorie, și literatură. Asta o să fac atâta vreme cât sănătatea îmi va permite. Dar lucrul pentru care mă consider un om norocos este faptul că sunt un om liber, gândesc și mă exprim liber. Asta cred că înseamnă să fii artist.

COLOCVII TEATRALE

Maitreyi & Dragostea nu moare într-o nouă formulă scenică convorbire cu regizorul Adrian Roman, S.U.A

Cristina SCARLAT*

Rezumat: Regizor născut în România și care trăiește la New York, Adrian Roman a studiat filosofia în cadrul unui Masterat la Universitatea din Delhi, India. La Columbia University, School of the Arts a obținut un masterat în regia de teatru. A predat la Facultatea de Teatru și Televiziune din Cluj-Napoca. În România, a montat la Teatrul Național din Cluj, Teatrul de Nord din Satu Mare și la Teatrul din Baia Mare piese de Iasmina Reza (*Art*), Cehov (*Căsătoria*), Maitreyi, după romanul lui Mircea Eliade, Shakespeare (*Richard al II – lea*). În New York a montat *Lecția* de Eugen Ionescu (Riverside Theatre), *He/She* de Nanna Mwaluko (Nuyorican Poets Café), *The Redevelopment* de Vaclav Havel (Columbia University), *Hurt* de Saviana Stănescu (Manhattan Repertory Theater), *Soundwaves: The passion of Noor Inayat Khan* de Joe Martin (New York Frienge Festival Official Selection), *My Stubborn Tongue* de Anna Fishbeyn (London, SOHO Theater).

Cuvinte cheie: Eliade, Maitreyi Devi, Maitreyi, Dragostea nu moare, teatru, Baia Mare, Adrian Roman

Cristina SCARLAT: Domnule Andrei Roman, cum v-ați prezenta publicului – cititor- din România, care nu a avut acces la vizionarea spectacolelor dumneavoastră?

Adrian ROMAN: Să reușesc o descriere a mea ca regizor ar fi o surpriză și pentru mine! Un regizor este descris cel mai bine de lumea spectacolelor sale și cred că nici regizorul nu este întodeauna capabil să înțeleagă „magia” procesului său de creație. Munca de creație a unui regizor este ceva aproape mistic și enigmatic, este ceva de care regizorul nu este pe deplin conștient. Și

*Cercetător independent.

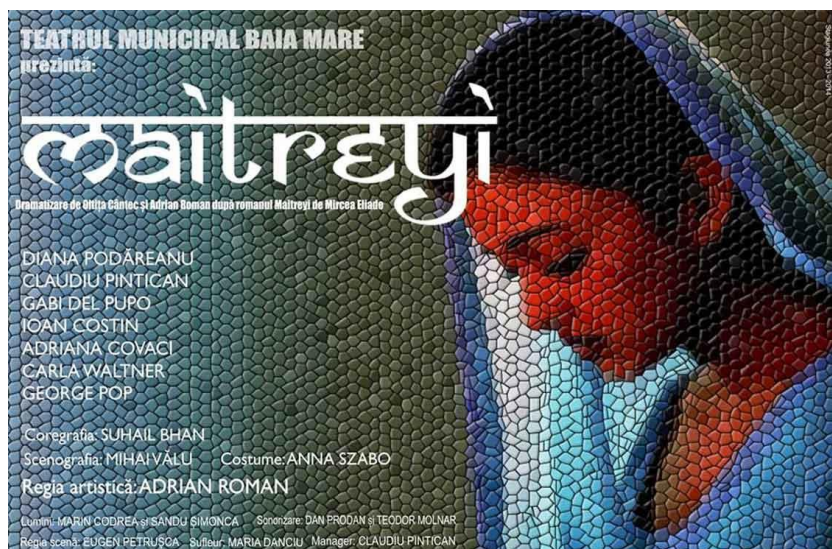
COLOCVII TEATRALE

poate așa și trebuie să fie. Necunoscutul, o stare de uimire și uneori chiar un fel de discomfort este ceea ce cred că mă definește ca regizor.

C. S.: Care vă sunt partiturile cele mai apropiate de suflet?

A.R.: Sunt multe texte de teatru pe care le iubesc și îmi sunt „aproape de suflet” și mă incită întodeauna un text bine scris, care ridică întrebări despre natura noastră umană, despre viață, dragoste sau credință. Un text dramatic, în opinia mea, devine relevant când ne ajută să definim perspective fundamentale despre noi ca oameni, despre relațiile dintre oameni, și permite publicului să-și revizuiască și concepțiile, și sistemul său de noțiuni.

C.S.: Cum s-a născut ideea montării piesei *Maitreyipescena* Teatrului Municipal din Baia Mare, care este povestea poveștii?



A.R.: Foarte simplu: managerul teatrului, actorul Claudiu Pintican, avea cuprins în programul său managerial un spectacol pe această temă și mi-a

COLOCVII TEATRALE

propus să regizez acest spectacol. Această propunere a fost totodată și o oportunitate pentru mine de-a continua să explorez întâlnirea dintre două lumi și culturi diferite, cea europeană și cea indiană. Acest subiect, al întâlnirii dintre două culturi m-a preocupat încă din vremea când am studiat în India (1999-2000) la Delhi University și continuă să mă preocupe chiar și acum, când locuiesc la New York de mai bine de zece ani.

C.S.: S-a ținut cont de celelalte versiuni-multe!- teatrale, de scenă și radiofonice- sau ideea este una inedită, ca abordare a textului?

A. R.: Din păcate aceste versiuni nu mi-au fost foarte familiare. Când am început montarea acestui spectacol la Baia Mare, auzisem că exista un spectacol pe aceeași temă, dar, datorită faptului că în prezent locuiesc la New York, nu am avut ocazia să-l văd.

C.S.: În continuarea întrebării anterioare: versiunea dumneavoastră este un exercițiu dramatic fidel textului sau o adaptare liberă?

A.R.: Spectacolul nostru este construit în jurul momentului întâlnirii dintre Eliade și Maitreyi la Chicago University, acest moment, fiind alternat cu *flashback*-uri din tinerețea lor și timpul lor din India. Dialogurile din cadrul acestor „memorii” au constituit o oportunitate de-a valorifica stilul dramatic al lui Eliade și, în consecință, din punctul de vedere al modalității de a combina cele două romane, probabil că ar putea fi considerată o „adaptare liberă”.

COLOCVII TEATRALE



Eliade și Maitreyi, Chicago, 1973¹

C.S.: Consider că formula dvs. scenică preia mai multe informații despre persoana Eliade, pentru a o transforma în personaj, trecând și prin momentul *Maitreyi*. Așa este?

A.R.: Foarte interesantă formulare: „momentul Maitreyi”. Într-adevăr, cred că „momentul Maitreyi” a devenit definitoriu pentru întreaga experiență indiană a lui Eliade. Eliade nu a mai fost același după ce a întâlnit-o pe Maitreyi. Textul dramatizat al spectacolului de la Baia Mare include momentele cheie din viața lui Eliade după ce acesta s-a mutat în casa profesorului Surendranath Dasgupta. Aceste momente sunt, de fapt, povestea de iubire dintre Eliade și Maitreyi și cred că dramatismul iubirii lor îi poate transforma pe cei doi în personaje.

¹ Sursa imaginii: Internet.

COLOCVII TEATRALE



<http://teatrulbm.ro/galerie-foto/sectia-drama/maitreyi/maitreyi-77>

C. S.: Strategia dumneavoastră regizorală de a pre-lucra un episod biografic – întâlnirea celor doi scriitori la Chicago, în 1973 - și de a readuce în prim-plan, ca flash-back-uri, momentele-cheie ale întâlnirii lor în casa profesorului Dasgupta, cu câteva zeci de ani înainte, justifică jocul actorilor titulari în dublu rol. Incursiunea în trecut e, de fapt, a lui Maitreyi și Mircea, maturi, care, cu emoția revederii și marcați evident de trecerea anilor, redau viață unor momente pe care le cunoaștem doar din romanele autobiografice, *Maitreyiși Dragostea nu moare*. Ele n-au constituit și substanța întâlnirii reale din 1973, viziunea dumneavoastră de spectacol fiind o ipostază, posibilă, a scenariului unui cititor care pleacă, imaginar, de la povestea/întâlnirea originală, dincolo de elementele reale de mai târziu. L-ați lăsat pe Adrian Roman, cititorul, să materializeze aici un posibil orizont de așteptare al oricărui alt cititor al poveștii de dragoste fără happy-end, consumată cu mult timp înainte?

A. R.: Întâlnirea dintre Maitrey și Eliade la Chicago în 1973 nu a fost o ocazie pentru cei doi de a re trăi și depăna momente din trecutul lor, ci mai degrabă o întâlnire dincolo de realitatea comună. Aceste momente și amintiri au adus-o

COLOCVII TEATRALE

pe Maitreyi la Chicago, obligându-l, într-un fel, și pe Eliade să se reîntoarcă (mitul eternei reîntoarceri!) la un trecut care i-a marcat viața definitiv. În montarea de la Baia Mare nu știu dacă m-am gândit neapărat la orizontul de așteptare al cititorilor cât, mai degrabă, am vrut să mă întreb ce a făcut posibilă o astfel de determinare, de iubire și un astfel de destin.

C. S.: Ce alte surse – video și biobibliografice - ați consultat, în afara textelor celor două romane care fac substanța scenariului piesei?

A. R.: Cea mai importantă sursă, dincolo de cele două cărți și de jurnalul lui Eliade a fost perioada de un an trăită în India. E o experiență pe care, în cele din urmă, dacă nu ai trăit-o la modul personal, este greu de înțeles doar prin citirea unor romane. Este vorba de expresia fețelor, de privirea din ochii oamenilor, de culori și arome, de o invazie a simțurilor, o experiență în urma căreia te trezești că percepi realitatea într-un fel mult mai pronunțat, într-un fel visceral.

C.S.: Faptul că personajele poartă aceleași costume de-a lungul întregii reprezentații certifică faptul că flash-back-urile gândite, concretizate prin jocul acelorași actori trasează o unitate de timp, amintirea și timpul real, concret, prezent, devin un tot, unitar. De ce această deviere de la firul biografic real al poveștii?

COLOCVII TEATRALE



<http://teatrulbm.ro/galerie-foto/sectia-drama/maitreyi/maitreyi-77>

A. R.: Ceea ce ne este cunoscut nouă despre întâlnirea dintre Maitrey și Eliade de la Chicago provine dintr-o așa-zisă variantă consemnată a poveștii. Pentru ca un spectacol bazat pe această poveste să aibă impact la public trebuie să prezinte și partea ascunsă, care a existat în sufletul și mintea celor doi. Nu putem ști cu siguranță ce s-a întâmplat în această zonă de intimitate sufletească, dar putem să ne imaginăm. Acesta a fost punctul de plecare al spectacolului pe care l-am montat la Baia Mare. În ceea ce este consemnat despre întâlnirea celor doi nu apare nimic care să sugereze că aceștia au re trăit momentele iubirii lor, dar spectacolul nostru propune un exercițiu de imaginație pentru a înțelege iubirea dintre cei doi dincolo de detaliile biografice.

C.S.: Turnura pe care o dați poveștii, construind un alt conținut de sensuri momentului întâlnirii din 1973 vă erijează în postura de *lector in fabula*(Eco): jonglați cu sensurile unui text și mergeți mai departe, construind un alt discurs și construind, în același timp, cum spuneam, un orizont de așteptare previzibil. Nu cel de happy end, pe care povestea reală nu l-a avut, ci unul de împăcare,

COLOCVII TEATRALE

de armonizare, care umple, într-un fel, tăcerea de zeci de ani și golul de informații rămas chiar după publicarea romanului-replică al scriitoarei bengaleze și a detaliilor biografice (corespondență, memorii etc.) de după momentul 1973. V-ați văzut aici în postura de cititor, nemulțumit de urmarea poveștii din anii '30, care a împlinit destinul unui text, completându-l?

A.R.: Finalul pe care l-am propus este o întâlnire a celor doi, care transcende realitatea faptică și cere audienței să facă un salt imaginar într-un tărâm spiritual. La finalul întâlnirii dintre cei doi nu este clar dacă Maitreyi are încă „nevoie” de Eliade. Așa cum arată titlul cărții ei *“It Does Not Die”*, frază preluată din Bhagavad-Gita, “Na Hanyate” și care se exprimă faptul că sufletul continuă să traiască chiar și atunci când trupul e distrus (aici iubirea este echivalentă sufletului și nu se definește doar ca un simplu sentiment) și aceasta poate fi considerată concluzia destinului ei.

C.S.: Spectacolul, nașterea lui, legătura cu (textul lui) Eliade, jurnalul spectacolului- lucrul cu echipa de actori, coagularea în partitura finală - cum le-ați descrie?

A.R.: Spectacolul s-a născut în aproximativ trei săptămâni. Dramatizarea textului a început, evident, înainte de a începe lucrul la spectacolul propriu-zis. Oltița Cîntec a conceput o primă variantă de dramatizare a textului, iar mai târziu am dezvoltat această variantă, împreună cu actorii teatrului din Baia Mare, ajungând la varianta finală prezentată la premieră. Despre jurnalul spectacolului? Nu știu ce să spun ...eu am un jurnal personal, dar nu știu dacă ar interesa pe cineva. Două aspecte interesante și de menționat în lucrul cu echipa de actori ar fi confruntarea cu preconcepțiile acestora despre cultura indiană. Aceste preconcepții aveau o bază foarte superficială, sursa lor fiind,

COLOCVII TEATRALE

În general, filmele indiene. A fost foarte interesant de observat cum actorii interpretau lumea indiană, destinele personajelor și relațiile interumane, în special cele de iubire, căsătorie sau dintre părinți și copii prin prisma culturii europene. Această interpretare s-a transpus și în jocul actorilor, care a devenit *super-melodramatic* (dacă se poate spune așa) și foarte lacrimogen. A fost foarte amuzant. Am încercat să folosesc experiența mea din India, contactul meu cu civilizația indiană, pentru a remodela această percepție a culturii indiene, care ar fi afectat jocul actorilor și dinamica situațiilor scenice. Un element pe care l-am introdus și care a devenit definitoriu pentru întregul spectacol a fost dansul clasic indian Bharatanatyam, realizat cu dansatori indieni. Aceștia au evoluat pe scenă la premieră, pregătind totodată, în cadrul unui *workshop*, dansatori ai teatrului băimărean pentru spectacolele următoare.



<http://teatrulbm.ro/galerie-foto/sectia-drama/maitreyi/maitreyi-77>

C. S.: Inserțiile de coregrafie orientală au legătură (și) cu experiența personală indiană? Biografia dvs. a fost marcată de un moment *India*...

A.R.: Ca să răspund scurt: da! În India, deși am fost student al Departamentului de Filosofie din cadrul Universității din Delhi, am asistat la

COLOCVII TEATRALE

ore de teatru clasic indian sau dans clasic indian desfășurate la *National School of Drama* (Delhi) și *Sangeet Natak Academy* și am fost cucerit de acestea. Dansul clasic indian Bharathanatyam este una dintre formele cele mai spectaculoase dintre cele unsprezece forme de dans clasic indian. Dansul indian are un fundament sacru, el reprezentând o divinitate în diverse forme de manifestare (spre exemplu Lord Shiva creează universul dansând și această manifestare a sa se numește Shiva Natraja). În spectacolul de la Baia Mare am dorit ca acești dansatori să devină un *alter-ego* al personajelor, la un alt nivel, care se manifesta într-un fel de univers metafizic paralel celui real în care există personajele. Eliade- personajul este atras în acest univers pe care îl percepe sub diversele lui aspecte metafizice. Totodată, aceste manifestări metafizice reprezentate de cuplul de dansatori funcționează ca o forță invizibilă, care provoacă în sufletul personajului Eliade o cascadă de amintiri pe care acesta le re trăiește sub ochii noștri.

C.S.: Care sunt momentele de maximă tensiune, pe care vi le amintiți? Sunt din perioada montării piesei sau din cea a scrierii scenariului?

A. R.: În general, lucrurile au mers bine dar, din păcate, dansatoarea indiană, Apoorva Shashi Booshan (partenera de dans a lui Suhail Bhan) a trebuit să se întoarcă în India, din cauza unui deces în familie, puțin mai devreme decât am fi dorit. Cei doi dansatori formau un cuplu arhetipal pe scena și perspectiva lipsei acestui element dramatic din construcția spectacolului a fost un moment tensionat

C.S.: Cum ați „modelat” scenariul, cum anume ați lucrat pe textul lui Eliade? Ce modificări ați avut, clar, în intenție?

COLOCVII TEATRALE

A.R.: Intenția a fost de a încerca să păstrez aspectul mistico-erotic al textului, chiar dacă acesta s-ar fi putut să nu fi existat decât în romanul lui Eliade. Am încercat, de fapt, să-l amplific vizual și sonor folosind mitologia și dansul indian.

C.S.: Ce modificări ați aduce acum piesei, dacă ar fi să reveniți asupra ei?

A.R.: Cred că ar depinde foarte mult de teatru și o posibilă nouă distribuție, care ar schimba în mod evident anumite aspecte ale spectacolului.

C.S.: Ce ați adăuga partiturii?

A.R.: Nu știu, nu m-am gândit. De atunci am lucrat la alte proiecte, dar în cazul în care voi relua acest proiect, cred că aș modifica mai degrabă anumite soluții scenice, în funcție de actorii și scena pe care aceasta (deocamdată ipotetica producție), ar avea loc.

C.S.: Ce părere aveți despre ecranizarea romanului *Maitreyi*, în regia lui Nicolas Klotz, 1988, (versiunea pentru televiziune *La nuit bengali*) și cea pentru marele ecran, *The Bengali Night*, cu Hugh Grant în rolul principal masculin?

A.R.: Lipsit de valoare artistică, din păcate! Interzisă de Maitrey însăși și considerată pornografică pentru societatea bengaleză.

C. S.: Credeți, în terminologie eliadescă, în faptul că Spectacolul, așa cum este el perceput astăzi, poate avea valoare și rol taumaturgice? Poate continua urcușul spiritual spre desăvârșirea spirituală, a noastră, ca națiune?

COLOCVII TEATRALE

A. R.: Așa cum se prezintă societatea în România de azi mi-e tot mai greu să cred în rolul taumaturgic al spectacolului. Azi teatrul, ca și societatea românească, de altfel, par să-și fi pierdut aspectul sacru. Teatrul tinde să devină un fel de *entertainment* sau, în cel mai bun caz, un capriciu estetic.

C.S.: Unde vedeți plasat locul lui Eliade în galeria scriitorilor ecranizați/puși în scenă?

A. R.: Eliade nu este, în principal, un scriitor dramatic ...

C.S.: Care dintre ecranizările sau punerile în scenă ale textelor lui Eliade le considerați memorabile?

A.R.: Nu cunosc astfel de montări scenice și, din păcate, nici ecranizări. Dar, dacă ar fi să menționez, totuși, câteva, atunci ar fi *Eu sunt Adam!*... al lui Dan Pita și un film indian, *Hum Dil De Chuke Sanam* în regia lui Sanjay Leela Bhansali. Ceea ce este de remarcă despre acest film este, pe lângă prezența frumoasei Aishwarya Rai, faptul că filmul este inspirat de dorința lui Maitrey de-a pleca în Statele Unite pentru a se întâlni cu Eliade. Întocmai ca și Maitreyi, și aici, o femeie indiană își caută, de data asta în Europa, iubirea din trecut. Ca și în cazul lui Maitreyi, această femeie, care este nevoită să accepte o căsătorie aranjată, este ajutată în călătoria ei în Europa de propriul soț. Maitreyi nu a fost însoțită de soțul ei în America, dar acesta a încurajat-o să facă acea călătorie. Filmul, în mod amuzant, devine un fel de pladoarie în favoarea bărbatului indian, atunci când această femeie realizează că cel care o iubește cu adevărat este cel care o ajută să-și găsească fericirea și nu (indianul europeanizat) care a sedus-o și a părăsit-o.

COLOCVII TEATRALE

C.S.: Pelicula bollywoodiană *Hum Dil De Chuke Sanama* rulat în cinematografele din România cu titlul *Din toată inima* și reprezintă o continuare a interesului cineaștilor pentru universul Eliade - Maitreyi, fiind o ecranizare nedeclarată a romanului-confesiune al scriitoarei bengaleze Maitraye Davi, *Na Hanyate*. Cum tradiția bollywoodiană se înscrie în adoptarea disprețului față de autenticitate, autorii propun secvențe amuzante: italienii vorbesc maghiara și cadre filmate în Budapesta descriu Italia. Finalul poveștii va fi, bineînțeles, unul fericit. Tânăra soție își va întâlni iubitul, ca să se convingă, astfel, că toată iubirea și recunoștința ei aparțin, de fapt, soțului. Dar, revenind: ce ați dori să transmiteți iubitorilor de teatru, celor care au văzut piesa?

A. R.: Mulțumesc mult! Vă mai așteptăm!

C. S.: Dar celor care nu au văzut-o încă?

A. R.: Să nu-și piardă speranța de-a o vedea.

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

A. R.: Toate au fost întrebări foarte bune, dar probabil ar fi fost interesant să fi avut șansa să vorbim mai mult despre posibilitatea de-a prezenta arta indiană publicului românesc.

C. S.: Cu următoarea ocazie, cu siguranță! Vă mulțumim!

A. R.: Și eu vă mulțumesc!

COLOCVII TEATRALE

Start.cercetare@uage

COLOCVII TEATRALE

Dürrenmatt și vizita absurdului ***Der Besuch der alten Dame* și *En attendant Godot*. Interferențe și conexiuni¹**

Alexndra BANDAC*

Rezumat: *Vizita bătrânei doamne*, poate cel mai cunoscut text al lui Friedrich Dürrenmatt, cu siguranță cel mai jucat, reprezintă, din punctul nostru de vedere, un barometru dramaturgic al mijlocului de secol XX. Fără a încerca o cantonare a autorului într-o anumită școală sau tendință literar-dramatică, nu putem să nu remarcăm anumite similitudini ale acestui text cu alte piese ale unor contemporani lui Dürrenmatt, pe cât de banală putând să pară această supoziție, pe atât de incitantă fiind, din punctul nostru de vedere. Inspirat de *Revizorul* lui Gogol, preocupat de oglindirea artistică a unor bulversante realități socio-politice, fidel tradiției dramaturgice și, în același timp, un avangardist al conceptelor sintetizate în replicile personajelor sale, Dürrenmatt operează cu o subtilă jonglerie a comicalului și a tragicului în operele sale, în special în cazul acestui text (scris în 1956), unde îmbinarea celor două tendințe dă naștere unui acut sentiment al grotescului. Din acest punct de vedere, dramaturgul elvețian se apropie de Samuel Beckett care, în mod similar, cu doar trei ani înainte (1953), prezenta publicului francez premiera *En attendant Godot*, spectacol al cărui text avea să dinamiteze gândirea teatrală a secolului XX. Unul dintre modalitățile preferate de Beckett în crearea dinamismului dramaturgic este tocmai această continuă pendulare între râs și plâns, între comic și tragic, grotescul fiind și la dramaturgul irlandez unul dintre motivele recurente. Pornind de la premisa aceasta, vom încerca să exploatăm interferențele și conexiunile dintre textele de teatru semnate de Dürrenmatt și Beckett, oprindu-ne asupra creațiilor centrale ale acestora, anume *Vizita bătrânei doamne* și *En attendant Godot*.

Cuvinte cheie: Friedrich Dürrenmatt, Samuel Beckett, *Vizita bătrânei doamne*, *Așteptându-l pe Godot*.

¹Articolul a fost prezentat în cadrul forumul studențesc al Colocviului Internațional *Receptarea lui Friedrich Dürrenmatt în secolul XXI*, organizat la Universitatea „Al. I. Cuza”, Iași

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

COLOCVII TEATRALE

La joncțiunea dintre tradiție și contemporaneitate, pilduitor al unei lumi răstălmăcite de sens și judecată, Friedrich Dürrenmatt apare într-un spațiu neutru și, după cum el însuși îl caracteriza mai târziu, *claustrofob*, al neutralității socio-politice de mijloc de secol al XX-lea. Născut în Konolfingen, un orașel apropiat de Berna, Dürrenmatt va rămâne legat de țărâmul natal pentru tot restul vieții, încercând să cuprindă în scriitura sa sinuosul contur al geografiei spirituale al poporului elvețian. Textele sale, din păcate prea puțin jucate și cunoscute la nivel mondial, surprind o continuă speculare a sensului, a valorii ce se îndârjește să răzbească chiar și în cele mai crunte situații și contexte. Interesantă, din punctul nostru de vedere, este o permanentă *răzvrătire* ce se citește printre rânduri în scriitura sa, în sensul unei nestatornice relativizări a conceptului de reper al umanului. Pentru a dezvolta câteva dintre aspectele regăsite în dramaturgia lui Dürrenmatt, am ales drept suport unul dintre cele mai explorate texte ale sale, *Vizita bătrânei doamne*, piesă ce ne-a frapat, încă de la prima lectură prin similitudinea conceptuală cu viziunea beckettiană asupra lumii și teatrului.

Aparent, între universul creator al dramaturgului irlandez și cel al virulentului scriitor elvețian există un abis al neconcordanței, unul fiind încadrat mișcării absurdului, celălalt excelând în teatrul epic. Însă disjuncția îi apropie, în mod paradoxal; dincolo de paralelismul existenței și creațiilor literare, Dürrenmatt și Beckett luptă, prin mijloace stilistice diferite, pentru aceeași cauză: aceea a înțelegerii rostului ființei într-o lume bulversată și sărăcită de sens, într-o societate căreia i s-a furat continuitatea, într-o vreme a recalibrării spirituale și ontologice.

Există, însă, o întâlnire la nivel ideatic și, pe alocuri, în construcția personajelor sau în structura dramatică dezvoltată de cei doi dramaturgi. Din creația beckettiană am optat, de asemenea, pentru unul dintre cele mai

COLOCVII TEATRALE

cunoscute texte ale sale, anume *Așteptându-l pe Godot*, pentru a puncta câteva repere în incursiunea noastră.

Poate cel mai evident punct de legătură este cel al paradigmei ontologice. Ne referim aici la un anume mod de interpretare a realității, a ancorării ființei într-o actualitate debusolantă, în contextul post-belic. O continuare a tradiției literar-dramatice sau a stilului de joc pe scenele europene nu mai putea fi posibilă, întrucât războiul nu a operat doar schimbări sociale sau politice, ci a lăsat o adâncă cicatrice spirituală, pecinginind conștiințe, tradiții, idealuri. Evident, o schimbare era necesară. Raportul cu lumea se metamorfozase într-o nebuloasă, haosul materializat al conflagrației mondiale nu putea să nu transforme ființa. Iar teatrul, ca barometru al timpului și timpurilor, își recalibrează nu doar forma, cât și conținutul.

În primul rând, recurentă în creația lui Dürrenmatt este problematica justiției, legată intrinsec de noțiunea de putere. Fără a-și menaja personajele, elvețianul etalează în așa-zisele comedii întregul tragism al ființei contemporane. Un tragism modern, actualizat, în care nu mai există eroi, poate doar reminiscențe ale unui anti-erou (Dürrenmatt recunoaște, în repetate rânduri, că este fascinat de Georg Buchner și de al său *Woyzeck*). Căci, la fel ca la Beckett, pendularea între mijloace ale comicului și ale tragicului devine un leit-motiv. Desigur, ideea de comedie o explică însuși dramaturgul elvețian: este singura formă de portretizare a tragicului, nu în sensul unei caricaturi ironice a defectelor umane, ci în sensul relativizării noțiunii, ca în *Divina Comedie* a lui Dante: ceea ce vedem pe scenă e o joacă, iar conștientizarea acestui fapt, a nedivinității scenice, ne face să declanșăm, din perspectivă pasivă, simțul critic, să analizăm, să recunoaștem valențe ale propriilor defecte sau calități. Aceste atribute transformă, din punctul de vedere al lui Dürrenmatt, textul de teatru într-o comedie. Nu crede în „puritatea” comediei sau a tragediei, căci adevărată, umană, demnă de pus în scenă este tocmai

COLOCVII TEATRALE

alăturarea acestora, închegarea lor în paradox. În mod similar, poate nu atât de expozitiv precum contemporanul său elvețian, Beckett jonglează cu tristețile aproape abisale ale personajelor sale, printre care se strecoară, fugitiv, sclipiri de comic buf, gaguri, bancuri intelectuale sau, pur și simplu, automatisme gestual-verbale ilare.

Dacă la Beckett putem vorbi despre o dinamitare a structurii dramatice, căci renunță la unitatea de timp, spațiu și acțiune, plasându-și personajele din *Așteptându-l pe Godot* într-un decor sterp, definit axiomatic prin liniaritatea unui drum de țară și verticalitatea copacului aproape uscat, Dürrenmatt mai păstrează ceva din canoanele dramaturgiei clasice. Firul poveștii din *Vizita bătrânei doamne* urmărește evoluția sau, mai bine spus, involuția personajelor o dată cu sosirea în Gullen a mult-așteptatei Claire Zachanassian, multimilionară și fostă rezidentă a acestui oraș. Alternând personaje cu personalitate distinctă (Claire, Alfred III, soția și copii acestuia, convoiul de aghiotanți ai Clarei – Roby, Toby, Loby, Bobby, precum și soții acesteia) cu apariții stereotipe (Primarul, Doctorul, Preotul, Profesorul sau gullenezii, comasați într-un cor modern al colectivului abrutizat), Dürrenmatt realizează o fuziune între tradiție și contemporaneitate. De altfel, relativizarea mijloacelor de expresie dramatică este, pentru scriitorul elvețian, o preocupare constantă, considerându-și scrierile drept piese neterminate, demne de a fi mereu actualizate sau recalibrate, mai ales în urma montărilor scenice. Rescrie, transformă relațiile dintre caractere, updatează, mai ales în urma vizionării unor spectacole ce au la bază piesele sale. Fără a condamna sau blama creația regizorală, insistă totuși asupra *stilului* ce trebuie abordat în mizanscenarea pieselor sale: nu e un teatru realist, personajele nu sunt apariții psihologizate în sens stanislavskian, nu este nevoie ca regizorul să înfățișeze naturalismul situațiilor (într-un interviu acordat în 1969 jurnalistei Violet Ketels, povestește despre ratarea sensului profund al *Vizitei bătrânei doamne*

COLOCVII TEATRALE

de către un regizor ce a considerat necesar să creeze pe scenă șina de tren, semn pregnant al prezenței Clarei în Gullen; textul său are alte puncte-cheie, străine de semnificația călătoriei). Același Dürrenmatt schimbă, în fiecare act al piesei, decorul: îl interesează spațialitatea exterioarelor, desfășurarea acțiunii pe mai multe planuri (în actul al II-lea, Claire veghează de la balconul hotelului unde este cazată dezumanizarea generată de multiplele datorii în care se înglobează gullenezii, hămesiți, prost îmbrăcați, disperați în sărăcia lor ce îi animalizează și îi transformă într-o haită a disperării). E un soi de scenă a balconului resemantizată, un Romeo îmbătrânit, care a trădat-o pe Julieta și, la senectute, plătește pentru erorile juneții, și o Julieta ce și-a sacrificat puritatea pentru a răzbi într-o lume a bărbaților. Shakespeare este, de asemenea, unul dintre modelele lui Dürrenmatt, care afirmă, în același interviu, că astăzi nu mai putem înțelege poezia marelui Will, poveștile sale pierzându-și din tâlc tocmai datorită dezechilibrării unui etalon spiritual al ființei contemporane. Se poate vorbi, prin urmare, despre un soi de intertextualitate la care apelează Dürrenmatt. În mod similar, Beckett spicuiește în discursul celor doi vagabonzi ai sorții, Vladimir și Estragon, frânturi din *Richard al III-lea*, versuri ciunțite și sărăcite de sens ce par ecouri distorsionate ale unor monoloage spuse poate, cândva, pe scenă.

Critica teatrală a remarcat în mișcarea teatrului absurdului, renunțarea la psihologia personajului. Eroul din teatrul absurdului, anti-eroul, personajul mecanicizat, embrionul rațional, acestea sunt unele încorsetări ale acestui tip de teatru, în încercarea clasificării acestuia. Din punctul nostru de vedere, în special în cazul lui Beckett, nu se poate vorbi despre anularea dimensiunii psihologice. Există, în mod just, o lipsă a biografiei personajelor, un aici și acum al existenței lor scenice, un parcurs sinuos și abracadabrant al dialogului, gestului și stării, renunțându-se la evoluția sau involuția cuantificate în sensul tradițional. Ființa absurdă ce apare pe scenă este, asemenea omului postbelic,

COLOCVII TEATRALE

un conglomerat de stări: anxietăți, speranțe, injurii, prejudecăți, depresii, poezie, zâmbete, gaguri, gafe, necesități, inutilități, aberații, raționamente, acțiuni, nimicuri. Toate coexistă, unele în antagonism, anulându-se sau, dimpotrivă, potențându-se, aceste fărâme ale umanului sunt amestecate într-un haos generator de angoasă. Căci lipsa ordinii, a puținței de înțelegere a rostului ființei, a lumii, a existenței, în general, duce către un acut sentiment al inutilității. Personajul lui Beckett se străduiește să înțeleagă, așteaptă, încearcă prin rațiune să răstălmăcească sensul vieții, eșuează, apelează la afect, dar cruzimea cosmogonică îl anihilează, apoi se avântă într-un aberant experiment al rostuirii prin logică a sentimentului și prin afect al rațiunii. Fără a-și condamna personajele, Beckett le dă libertatea de a critica, de a se critica, de a se juca și de a conștientiza ludicitatea existenței lor scenice, în mod similar ca la Dürrenmatt. După epuizarea tuturor încercărilor, când așteptarea devine insuportabilă, nu doar prin procesul său, probă a anduranței, cât, mai ales, prin incertitudinea rostului primordial al acestui demers, singura soluție viabilă ar fi doar una: neantizarea. Totuși, Vladimir și Estragon nu își pun capăt zilelor. Ar putea, dar nu o fac. Copacul uscat ce contrapunctează liniaritatea drumului de țară va înmuguri, în actul al II-lea, căci, dincolo de orice formă de rateu, dincolo de cele mai angoasante eșecuri, rămâne umanul, speranța. Nu credem în lașitatea personajului beckettian sau în lipsa sa de profunzime, îndârjirea acestuia de a rezista este, mai degrabă, o probă a complexității acestuia. Chiar dacă este prizonier al unui spațiu sărac, chiar dacă universul ontologic accesibil ființei beckettienne se aseamănă unei bule a inconștienței, surpriza lui „ce-ar fi dacă aș lua-o de la capăt” devine un resort esențial în continuarea așteptării.

Dacă la Beckett putem vorbi despre această nebănuită resursă a umanului, ce răzbește dincolo de efemeritatea unei banale existențe, Dürrenmatt, în mod similar, își echipează personajele cu o bogată resursă de iubire și de libertate,

COLOCVII TEATRALE

în sensul existențial: individul are posibilitatea de a alege, de a evolua către o societate justă și spre o libertate a spiritului. Iubirea devine un resort al generozității, o dovadă de acceptare supremă a celuilalt, dincolo de încercarea de a-l schimba. Claire nu încetează să-l iubească pe Alfred, însă conjunctura transformă sentimentul erotic într-o grotescă răzbunare, iar răul, pentru a fi anihilat, trebuie „înghițit” de un rău mai mare, mai profund. Nedreptatea din tinerețe, minciuna, sperjurul devin arme de restabilire a echilibrului și adevărului: martorii mincinoși vor fi castrați și transformați în animale de companie ale Clarei, judecătorul de odinioară din Gullen este acum „cumpărat” pentru dreptate, iar lașitate și greșeala lui Alfred trebuie pedepsite, trebuie anulate prin sentința finală. Recompensa? Banii. Totul are un preț, până și umanitatea.

La fel ca și Beckett, Dürrenmatt operează în denumirea personajelor cu diminutive metaforice: soții Clarei, aghitanții, toți angajații săi au nume ilare Toby, Roby, Moby, Loby, Boby, creându-se o diferențiere clară în ierarhia puterii. Le sunt cumpărate personalitățile, părerile, ideile, rațiunea, sunt uniformizați în faptă și în cuvânt spre a-i sluji Clarei. Beckett, pe de altă parte, construiește o dimensiune mai profundă a diminutivelor: Gogo și Didi amintesc de un soi de infantilitate, în sensul recuperării unei inocențe de mult pierdută, demers ce este, evident, sortit eșecului. Jocul poreclelor, cumulat cu infantilismul gestual și verbal redimensionează un univers stratificat al înțelegerii dramatice, căci nu tot ceea ce se spune are exact același înțeles, dincolo de aparență există mai mereu și o coordonată nebănuită.

În sfârșit, putem recunoaște în scrierile ambilor dramaturgi, o apetență pentru omul aflat la baza societății: Vladimir și Estragon, vagabonzi ai sorții, nu sunt aleși întâmplător, căci situația de veșnic „wanderer” este o temă recurentă la Beckett. Ierarhic, sunt la baza piramidei sociale, nu mai au nimic de pierdut sau de câștigat, prin urmare, prin simplul lor statut, devin un

COLOCVII TEATRALE

barometru al umanului, un reper al reminiscentelor spiritual-pragmatice. Dürrenmatt, pe de altă parte, alege să surpindă evoluția acestui tip de personaj: Claire Wascher devine multimilionara Zachanassian, depășește statutul precar, îndârjită, mai ales, de refuzul lui Ill de a accepta paternitatea fiului lor, în favoarea unui mariaj mulțumitor cu fiica băcanului din Gullen. Pentru a-i face pe concetățeni să înțeleagă drama sărăciei, Claire va falimenta orașul său natal, demonstrând că a învățat și a asimilat lecția dură a justiției coruptibile.

Deși dezvoltă stilistici teatrale diferite, Dürrenmatt și Beckett rămân repere ale dramaturgiei de mijloc de secol XX, fiind promotori ai teatrului post-dramatic, tocmai prin înțelegerea necesității unei schimbări: pledează amândoi pentru o reformare nu doar a scriiturii dramatice, cât, mai ales, pentru o profundă recalibrare a stilului de joc ce trebuie să reflecte realitățile socio-politice și afective ale unei lumi răstălmăcite de sens, în care omul, fără o coordonată axiologică concretă, este văduvit de posibilitatea pătrunderii sensului unor întrebări esențiale, concentrate într-o interogație aproape banală: de ce?

TEATRUL DINCOLO DE SCENĂ

COLOCVII TEATRALE

Pragmatismul american (re)vizitat la Tracy Letts: *Acasă în miezul verii* pe ecran/ scena teatrului național ieșean

Ana-Magdalena PETRARU*

Rezumat: *Acasă în miezul verii* de Tracy Letts, dramaturg contemporan premiat (o dată Pulitzer și de cinci ori Tony), se pretează unei interpretări pragmatice sub raportul relațiilor de familie și a conflictului dintre generații. Așadar, după o scurtă incursiune în opera mai puțin cunoscută a autorului și încadrarea sa în dramaturgia americană contemporană, ne propunem să aplicăm precepte precum maximă și consecințe pragmatice sau contingenta punctelor de plecare textului pus în scenă și ecranizat, fără a stăruia asupra diferențelor dintre teatru și film pe care le găsim irelevante scopurilor noastre. Nu vom ignora, desigur, nici raportul dintre pragmatismul filosofic și cel critico-literar, cu aplicații genului dramatic, de unde ne extragem metodele.

Cuvinte cheie: (auto)ficțiune, pragmatism, relații de familie, piesă/film, dramaturgie americană contemporană.

Tracy Letts dramaturg

Reprezentant al naturalismului contemporan, și mai “murdar” în teatru datorită unor Sam Shepard (*Buried Child*) sau Jez Butterworth (*Jerusalem*), Tracy Letts, cu a sa *August Osage County/ Acasă în miezul verii* și cele trei etaje din casa părintească Weston de pe scenă oferă alte “felii de viață” decât naturalismul istoric al lui Zola de acum o sută de ani și cu siguranță personajele învață o altă lecție decât cele ale lui Mrozek din *Casa de pe graniță*, atât de brutal tăiată în două pentru ilustrarea scopurilor suprealismului politic. Un alt argument al acestui naturalism contemporan ar fi și personajele „bine situate” din clasa mijlocie, dacă ar fi să dăm crezare preceptelor din manualele de artă dramatică². Despre piesele sale (*Killer Joe*, *Bug*, *The Man from Nebraska*) s-a mai spus că îmbină “cruditatea emoțională” a lui Sam Shepard cu darul senzațional al povestirii al lui Quentin Tarantino³.

* Cadru didactic asociat limba engleză, postdoc, Universitatea “Alexandru Ioan Cuza”, Iași.

²Cf. Toscan, Richard, “Playwriting seminars 2.0: a handbook on the art and craft of dramatic writing, with an introduction to screenwriting”, United States: Franz Press, 2011, p. 170.

³ McNulty, Charles, “Anyone for sex, cruelty, squalor?”, *Los Angeles Times*, 20 martie 2005, <http://articles.latimes.com/2005/mar/20/entertainment/caletts20> Accesat 20 martie 2016.

COLOCVII TEATRALE

Canonic vorbind, Letts poate fi încadrat în noul val de teatru “in-yer-face” britanic și american care nu face decât să (s)pună publicului verde în față din 90 încoace o estetică a extremismului în limbaj ofensator, violență extremă, umilință și sex explicit (inclusiv incest)⁴. Puținii exegeți ai operei sale sunt de părere, însă, că stilul dramaturgului este mai mult decât șocant prin efect și alarmant prin situație; se vorbește de un nou grotesc, o fuziune de elemente contradictorii și stiluri disparate precum horror și comedie deopotrivă, acte de violență naturaliste pentru buna aducere aminte a publicului de realismul pieselor și provocarea unei reacții viscerale. Prin tragicomicul său, nuanțele de gri și lumea fragmentată și confuză pe care o ilustrează, *August Osage County/ Acasă în miezul verii* ar fi mai puțin grotescă decât piesele anterioare ale lui Letts în ochii aceleași critici.⁵ Autorul însuși admite, încheind astfel clasicul pact autobiografic cu cititorul à la Lejeune, că n-a făcut decât să spună povestea copilăriei din casa părintească din Oklahoma.⁶ Bunicul său s-a sinucis când avea 10 ani – o experiență care îl va traumatiza timp de 30 de ani –, iar bunica a căzut pradă stupefiantelor. Cea din urmă devine matriarhala Violet din piesă/ film, limba ascuțită chemând la ordine pe oricine îi iese în cale într-o paralizie meduzantă, în ciuda cancerului bucal care ar fi trebuit s-o amuțească – pedeapsa divină aleasă au(c)torial care ne dovedește că autorul (de teatru) mai trăiește încă, în sensul barthesian.

Piesa este una de familie, numitorul comun suprem despre care se poate scrie; cu toții avem probleme în familie, iar cei care n-au, nici că-și vorbesc, e de părere dramaturgul. Nu există dramă fără conflict, iar exprimarea acestuia este profund personală și subiectivă, chimic naturală și educațională.⁷ Dacă locul acțiunii, Oklahoma, este renumit datorită *Fructelor mâniei* de Steinbeck, protagoniștii, Westonii, asemenea Lettșilor au rămas în felul lor pe meleagurile natale, ca și familia de okies din romanul amintit în vremea marii crize. Aceeași Westoni au fost comparați cu Lomanșii din *Moartea unui comis*

⁴ Aleks Sierz, *apud* Kochman, Deborah Ann, "How to Get from Here to There: Poetic Connections in Tracy Letts's "Man from Nebraska," "August: Osage County" and "Superior Donuts."" (2011), p. 9. *Graduate Theses and Dissertations*. <http://scholarcommons.usf.edu/etd/3187> Accesat 21 martie 2016.

⁵ Gregory Stuart Thorson, *apud* Kochman, Deborah Ann, *op. cit.* p. 10.

⁶ Jones, Chris "A 'Woolf' at Steppenwolf's Door", *Los Angeles Times*, 5 decembrie 2010, <http://articles.latimes.com/2010/dec/05/entertainment/laca1205lettsmortonwoolf201012051>. Accesat 22 martie 2016.

⁷ Long, Colleen "Chicago Stage Is Home", *Los Angeles Times*, 4 ianuarie 2008, <http://articles.latimes.com/2008/jan/04/entertainment/etletts4>. Accesat 22 martie 2016.

COLOCVII TEATRALE

voiajor de Arthur Miller și *Lungul drum al zilei către noapte* de Eugene O'Neill⁸, ambele jucate și la noi în țară⁹.

Pragmatism filosofic, pragmatism teatral

Fărăpretenții filosofice exhaustive, dorim să aplicăm principiile pragmatismului american și maxima pragmatică formulată de Pierce pentru claritatea expresiei argumentului logic, teatrului lui Letts și adevărului opiniilor Westonilor, a cunoașterii lor lumești prin apropierea (in)finită de realitate, ca mediu de opinie al comunității ființelor raționale și (auto)ficționale din Oklahoma.

Pragmatismul teatral a făcut deja carieră și aici e suficient să amintim shakespeareologi de seamă ca Lars Engle care, atât în *Shakespearean Pragmatism* (1993), cât și în chintesențialul "Pragmatism" din *The Oxford Handbook of Shakespeare* (2012), pleacă de la o premisă filosofico-terapeutică a curentului de gândire american. Autorul e de părere că pragmatismul ne aduce cu picioarele pe pământ, punând accentul pe mutabilitatea socială, reevaluarea conceptelor de bine și rău, instabilitate și adevărul ca termen onorific aplicat de comunități (fie ele și interpretative, am spune noi, în sensul pe care un Stanley Fish îl va da mai târziu în critica receptării), credințelor certe care ne au pe noi ca statut sensibil, dar efemer într-un permanent schimb de cuvinte, lucruri, gene și angajamente. Critica adusă filosofiei moderne se leagă de scopul științei și filosofiei, deopotrivă, de a oferi reprezentări veridice ale naturii, independente de poziția celui care emite judecăți de gândire pentru a ajunge la relațiile dintre lucruri; or pragmatismul consideră că adevărul nu poate evolua în afara comunităților discursive umane, fiind așadar cel mai bun când este semnifica(n)t în acțiune, sugerând că așa au stat lucrurile dintotdeauna.

Pragmatismul critic literar în general și cel teatral în special se aliniază unor poziții post-structuraliste disparate, anti-realiste și anti-idealiste, de unde și locul comun de cea de-a treia cale în filosofia secolului XX; prezentarea

⁸ Moore, John, "August Osage County", *The Denver Post Theatre*, 29 iulie 2009, http://www.denverpost.com/theater/ci_12939453. Accesat 22 martie 2016.

⁹ Despre Arthur Miller s-a spus că e un subiect insuficient tratat și un dramaturg prea puțin jucat la noi. Excepție fac *Toți fiii mei* și *Moartea unui comis voiajor* (cf. Ciortescu, Elena, *The Impact of Significant Economic, Political and Social Events on Arthur Miller's Work*, Craiova: Universitaria, 2012, p. 196) iar recent, *Un dușman al poporului* pe scena teatrului național ieșean.

teatrală a experienței este pusă în lumină de relațiile pragmatice dintre experiență și practică, critica literară pragmatică (cel puțin sporadic printr-un Louis Menard) deturnând ideea de bază anterioară a primatului logicii și teoriei asupra practicii și experienței. Consecințele pragmatice rortiene (în ciuda poziției detractoare a filosofului cu privire la pragmatismul în critica literară) sunt cele aplicate de Engle teatrului shakespearean, contingența punctelor de plecare și loialitatea față de semenii cu care rătăcim împreună în întuneric și poate împotriva acestuia și nu speranța de a îndrepta cumva lucrurile, pretându-se cel mai bine genului dramatic. Contingența punctelor de plecare ar corespunde primelor acte ale unei piese din perspectiva alegerilor operate dramatic și a consecințelor acestora, precum și a ceea ce au experiențele în comun. Pe de altă parte, spectatorii *Regelui Lear*, *Macbeth* sau *Așteptându-l pe Godot* stau împreună în/ împotriva întuneric(ului), în accepțiunea metaforică rortiană. Alături de poezie și retorică, teatrul ar putea fi privit ca parte corporală a unui *doppelgänger* implicit al filozofiei, după cum răspunde, neimplicit și Paul Woodruff, în *The Necessity of Theater*, potrivit aceluiași Engle.¹⁰

Puncte de plecare, consecințe și maxime pragmatice în *Acasă în miezul verii*

Așa cum am stabilit mai sus, punctul de plecare (auto)fițional al piesei îl reprezintă copilăria dramaturgului, sursă de inspirație și consecință (pragmatică) pentru copilăria grea a lui Violet Weston, o *mater dolorosa* modernă, dependentă de medicație psihiatrică, de eufemisticele 'tonice musculare' din prima parte a piesei și de Beverly, *pater familias* care dispare și se sinucide lăsând în urmă o slujnică indiană să aibă grijă de casă. Înainte de a pleca, chiar la începutul piesei, el mărturisește publicului că soția ia pastile și el bea, acesta fiind doar unul dintre compromisurile căsniciei lor; nu că el ar bea pentru că ea se îndoapă cu pastile, dar în ceea ce privește viceversa a învățat demult că Violet nu e femeia cu care să te pui sau în numele căreia să vorbești. Faptele vorbesc și ele fac din ce în ce mai grea rutina americană tradițională: plata de facturi, cumpăratul celor trebuincioase casei, spălarea rufelor, etc. Ca un inculpat disperat, Beverly pledează vinovat, abandonându-

¹⁰ Engle, Lars, "Pragmatism". În Arthur F. Kinney (ed.) *The Oxford Handbook of Shakespeare*, OUP, 2012, pp. 641-648, *passim*.

COLOCVII TEATRALE

și soarta în fața Instanței Supreme.¹¹ O astfel de scenă nu poate decât să lase publicul în întuneric și să-l unească împotriva lui în sensul contingenței punctelor de plecare definită în subcapitolul anterior; publicul devine, așadar, *lectorin fabula*, pornind la plimbare prin pădurea dramatică a teatrului lui Letts. Desigur, cei care cunosc ecranizarea hollywoodiană din 2013 se așteaptă ca înjurăturile lui Violet, atât de bine impersonată de Meryl Streep, să fie la fel de plastic redată și pe scenă, iar așteptările nu le sunt înșelate, clasicul *f..k* fiind transpus prin româneasca trimitere la origini. Da, Violet e furioasă căci a cunoscut de mică furia partenerilor mamei sale, sora ei, Mattie Fay, și mai și, încasând lovituri de ciocan s-o apere pe cea dintâi; nici dezamăgirea nu-i este străină lui Violet, a simțit-o din plin la primirea unor cizme uzate și murdare de Crăciun în locul celor mult visate. Beverly a trăit în mașină cu familia lui până la câțiva anișori și aici numai publicul român poate decide dacă spațiul locativ i-a determinat conștiința, în sensul deprins de pe băncile școlii de la Petrini, din ultimul roman al lui Preda. Tot în accepție românească, Violet și Beverly sunt primii care au lăsat opincile la barieră, au mers la universitate, au devenit profesori, el poet premiat deși n-a mai scris poezie din 60. Copiii, cele trei fete, au beneficiat și ele de educație universitară și acum cred ca li se cuvine totul. N-au avut niciodată mari probleme așa că și le-au făcut singure. Prăpastia dintre generații își spune cuvântul și de aici disfuncționalitatea familiei americane în chestiune și comedia neagră din textul autorului. În comunitatea din Oklahoma, asasina de canari și soțul ei nu au plecat mai departe și s-au așteptat de la copiii lor să facă la fel. Când el se sinucide, lasă bilet, dar ea ignoră pericolul și merge la cutia de valori căci aceasta le fusese înțelegerea. O face pe Barbara, care se năpustește asupra ei cu cuțitul, la fel de răspunzătoare de moartea lui: ingrata, preferata tatălui, a plecat și i-a părăsit, au rămas singuri în întuneric, abandonați după o viață dedicată îngrijirii copiilor. El nu murea așa dacă ea nu pleca¹², spune Violet la mânia, într-o logică a absurdului care poate fi înțeleasă doar prin prisma gândirii generațiilor vechi, inclusiv cea a comunității din Oklahoma de atunci. Noi am spune că părinții aduceau pe lume copii să aibă de la cine primi o cană de apă la bătrânețe, copii care să nu-i facă de râs și să ducă o viață cât mai aproape de așteptările părinților. Textul original al piesei are ca motto un citat

¹¹ Letts, Tracy, *August: Osage County*, New York: Theatre Communications Group, 2008, p. 17.

¹² *Idem*, p. 189.

COLOCVII TEATRALE

despre familie din romanul politic al lui Robert Penn Warren, *Toți oamenii regelui*: părinții își așteaptă acasă copiii să-i știe sub același acoperiș ca și ei, ceea ce nu-i dragoste, doar ceva care îi seamănă, un glas al sângelui ce ne deosebește de animale. Ne vor lănga dânsii, căci o dată cu nașterea noastră, ei au pierdut o parte din ei pe care vor încerca toată viața s-o recupereze. Copilul devine, așadar, un cal care trebuie înhamat cu ocazia reuniunilor de familie și a picnicurilor – adevărate salturi într-un acvariu locuit de o caracatiță.¹³ Așa e și reuniunea prilejuită de dispariția lui Beverly căci fetele Weston au plecat de acasă, singura care a rămas prin preajmă e Ivy (Julianne Nicholson/ Haruna Condurache) și plănuiește să-și încerce norocul la New York cu micuțul Charles (Benedict Cumberbatch/ Cosmin Maxim). Dar cum ar putea când el nu e vârul, ci fratele ei, așa cum află Barbara, mai întâi de la mătușa grăsană, apoi de la mamă care a știut (și) că soțul știa, deși n-au vorbit niciodată despre asta. Jocul actoricesc matriarhal (prin Meryl Streep pe ecran și Mihaela Arsenescu Werner pe scenă) este cel care șterge izul telenovelistic american al piesei, nu că Barbara (Julia Roberts/ Doina Deleanu), Ivy (Julianne Nicholson/ Haruna Condurache) sau Mattie Fay – corpulentă în film și silfidă în piesă (Margo Martindale/ Tatiana Ionesi) ar fi mai prejos. Modelul patriarhal al vechii generații, cel al soților ținuti sub papuc: prin Beverly (Sam Shepard/ Emil Coșeru) și cumnatul său, Charlie (Chris Cooper/ Teodor Corban) se opune celui reprezentat de noua generație, cu mult mai îndrăzneț: Bill (Ewan McGregor/ Constantin Pușcașu) urmează s-o părăsească pe Barbara pe care o iubește dar n-o mai poate suporta, pentru o studentă și Steve (Dermot Mulroney/ Călin Chirilă), logodnicul lui Karen (Juliette Lewis/ Petronela Grigorescu), îi face avansuri lui Jean (Abigail Breslin/ Ioana Corban), fiica Barbarei și a lui Bill. Consecințele pragmatice ale educației părinților se văd la micuțul Charles, veșnic repezit încoace și încolo (nici n-aveai cum să te-aștepți de la el să prindă autobuzul și ajungă la unchiul lui la înmormântare), precum și în atitudinea sa de marionetă, dar și în obrăznicia lui Jean care de părinți nu ascultă (cine se cred să-i facă morală după acuzațiile aduse lui Steve sau s-o judece când se grăbea să ajungă de la înmormântare să vadă *Fantoma de la Operă* din 1925?); cum ar putea când tata e pe punctul s-o lase pe mama pentru una nu cu mult mai mare ca ea?

Acestea ar fi doar câteva dintre exemplele care ilustrează pragmatica relațiilor de familie din piesa lui Letts, iar maximele formulate pe fondul

¹³*Idem*, p. 15.

COLOCVII TEATRALE

tensionat, în vreme de moarte și boală nu fac decât să adâncească conflictul dintre generații: respectul purtat de copii părinților se diminuează în progresie geometrică de la cei vechi la cei noi (adânc la Violet și Mattie Fay care îi știau mamei de frică, însă aproape inexistent la copiii lor și nepoată, mai puțin la micuțul Charles pe care oricum nu-l ia în seamă nimeni). Reuniunea de familie scoate, așadar, la lumină adevăruri tănuite (infidelitatea dintre soț și cumnată n-a fost niciodată un secret pentru Violet, personajul total) și pune capăt unei tentative de incest (Ivy oricum n-ar fi plecat nicăieri cu micuțul Charles, că-i fire slabă, n-are tăria lui Violet sau a Barbarei, nu se machiază, arată ca o lesbiană și nu atrage decât pierde-vară) dar și unei molestări de minori (nu că Jean, la cei 14 ani ai săi, n-ar fi avut partea ei de vină, se va plânge mai târziu Karen, Barbarei), lăsând-o pe Violet din nou singură, doar cu slujnica indiană, moștenire de la defunctul soț.

Bibliografie

Ciortescu, Elena, *The Impact of Significant Economic, Political and Social Events on Arthur Miller's Work*, Craiova: Universitaria, 2012.

Engle, Lars, "Pragmatism". În Arthur F. Kinney (ed.) *The Oxford Handbook of Shakespeare*, OUP, 2012, pp. 641-662.

Jones, Chris "A 'Woolf' at Steppenwolf's Door", *Los Angeles Times*, 5 decembrie 2010,
<http://articles.latimes.com/2010/dec/05/entertainment/laca1205lettsmortonwoolf201012051>. Accesat 22 martie 2016.

Kochman, Deborah Ann, "How to Get from Here to There: Poetic Connections in Tracy Letts's 'Man from Nebraska,' 'August: Osage County' and 'Superior Donuts.'" (2011). *Graduate Theses and Dissertations*.
<http://scholarcommons.usf.edu/etd/3187> Accesat 21 martie 2016.

Letts, Tracy, *August: Osage County*, New York: Theatre Communications Group, 2008.

Long, Colleen "Chicago Stage Is Home", *Los Angeles Times*, 4 ianuarie 2008,
<http://articles.latimes.com/2008/jan/04/entertainment/etletts4>. Accesat 22 martie 2016.

COLOCVII TEATRALE

McNulty, Charles, “Anyone for sex, cruelty, squalor?”, *Los Angeles Times*, 20 martie 2005, <http://articles.latimes.com/2005/mar/20/entertainment/caletts20> Accesat 20 martie 2016.

Moore, John, “August Osage County”, *The Denver Post Theatre*, 29 iulie 2009, http://www.denverpost.com/theater/ci_12939453. Accesat 23 martie 2016.

Toscan, Richard, “Playwriting seminars 2.0: a handbook on the art and craft of dramatic writing, with an introduction to screenwriting”, United States: Franz Press, 2011.

Parisul lui Matei Vișniec

Cristina SCARLAT*

Rezumat: Parisul lui Matei Vișniec este unul al nostalgiilor, al spectacolului stradal cotidian, al bucuriei de a trăi într-un orizont în care trecut și prezent, poveste și istorie reală se împletesc armonios și viu, colorat. Documentarul realizat de TVR Iași în 2015 reprezintă o altă pagină emoționantă semnată direct de un alt mare român stabilit la Paris. Cioran, Ionesco, Eliade, Tzara, Brâncuși au respirat acolo și și-au căutat acolo liniștea, libertatea, împlinirea. S-au remarcat cu asupra de măsură și s-au dincolo de țară, devenind voci care s-au făcut auzite peste granițele și ale Franței, și ale României. Au semnat pagini de glorioase revelații artistice și împliniri, care par cât se poate de firești, cât se poate de în matca generoasă a vieții culturale universale, devenind marcă și simbol de netăgăduit. Matei Vișniec, alături de George Banu se adaugă listei de *ilustri*, firesc, bogat, plin, luminos. Amândurora, aplauzelor la scenă deschisă le adăugăm pe cele ale gândului și ale cuvântului. Așa cum o face pentru Matei Vișniec și documentarul semnat de Andreea Știliuc, purtând marca TVR.

Cuvinte cheie: *Paris, Matei Vișniec, spectacol, cotidian*

Documentarul realizat de TVR Iași în 2015¹, *Parisul lui Matei*, prezentat în aula „Mihai Eminescu” a Universității „Alexandru Ioan Cuza” din Iași în 19 ianuarie 2016 vine ca o continuare, pentru nostalgici, a lecturii celor două volume din *Parisul personal* ale lui George Banu².

Conceput ca un ghid vizual al Parisului personal al celui mai tradus și jucat autor de teatru românesc contemporan, gândit și prezentat de autorul însuși, Parisul lui Matei Vișniec este unul al nostalgiilor, al spectacolului stradal cotidian, al bucuriei de a trăi într-un orizont în care trecut și prezent, poveste și istorie reală se împletesc armonios și viu, colorat.

Documentarul nu reprezintă decât o altă pagină emoționantă semnată direct de un alt român stabilit la Paris, care a făcut, de aici, carieră

* Cercetător independent.

¹ Documentar TVR Iași, 2015. Realizator: Andreea Știliuc. Montaj: Dragoș Brehnescu. Imagine: Relu Tabără.

² George Banu, *Parisul personal. Autobiografie urbană*, Editura Nemira, 2013 și *Parisul personal. Casa cu daruri*, Editura Nemira, 2015.

COLOCVII TEATRALE

internațională. Cioran, Ionesco, Eliade, Tzara, Brâncuși au respirat acolo și și-au căutat acolo liniștea, libertatea, împlinirea. S-au remarcat cu asupra de măsură și s-au împlinit acolo, devenind voci care s-au făcut auzite dincolo de granițele și ale Franței, și ale României. Au semnat pagini de glorioase revelații artistice și împliniri, care par cât se poate de firești, cât se poate de în matca generoasă a vieții culturale a lumii, devenind marcă și simbol de netăgăduit. Matei Vișniec, alături de George Banu se adaugă listei de *ilustrii*, firesc, bogat, plin, luminos. Amândurora, aplauzelor la scenă deschisă le adăugăm pe cele ale gândului și ale cuvântului. Așa cum o face și documentarul purtând marca TVR.

Excursul pe care ni-l propune Matei Vișniec este unul emoționat și emoționant, al nostalgiilor, al amintirilor. Re-amintirea primelor momente la Paris ale românului plecat din România comunistă este marcată de Monica Lovinescu, de Virgil Ierunca, de Radio Europa Liberă, care au trasat aureole și arcuiri de destin ce l-au reșezat pe românul exilat în matca justă.

Apartamentul în care scriitorul și-a instalat viața, imaginația, familia, în *arrondissement*-ul 13, e plin de „cărți, obiecte, amintiri”, cu „multă memorie” – 19 ani de viață, unde și-a scris o mare parte din piese și romane. Castanii din fereastră, prin care lumina se revarsă generos în spațiul intim, fac parte din decor. Grădina de legume amenajată în mijlocul Parisului reprezintă, și ea, o oază neașteptată în păienjenișul arhitectural parizian, în care albastrul lavandei și culorile legumelor se împletesc, și ele, inedit, în tușe groase de rusticitate și de *Acasă* – de Rădăuți? Ritualul ciocolatei calde și *alcroissant* – ului savurate dimineața (în fața Statuii lui Jeanne d’Arc din același *arrondissement*) - și scrisul, în același decor, în fața spectacolului stradal cotidian viu, sonor, colorat, completează tabloul unei dimineți ideal pariziene.

COLOCVII TEATRALE



Din Gare d'Austerlitz, de unde pleacă RER-uri⁴ care leagă regiunile din jurul Parisului, scriitorul ia metroul care-l duce la RFI⁵- „o constelație de emisiuni pentru întreaga planetă” care face și ea parte, generos, din decorul cotidian.

³ Sursa imaginilor: arhiva personală C. S. și Internet.

⁴ RER - *Réseau Express Régional*.

⁵ RFI - *Radio France Internationale*

COLOCVII TEATRALE



Pentru Matei Vișniec, un alt loc de re-amintire și o vultură de destin îl reprezintă Radio Europa Liberă, locul din care în perioada roșie a României se auzeau vocile care o ajutau să respire și deschideau o fereastră spre lume. Celebrele „Teze și antiteze”, emisiunile de cultură, polemicile prezentate de la microfonul Radio Europa Liberă de Monica Lovinescu, „o mare doamnă”, radiografiau și susțineau moral, de departe, un popor urgisit. Ea este cea care, alături de Virgil Ierunca, l-au sprijinit și pe Matei Vișniec în primele momente, de exilat, și nu numai. Cariera sa pariziană și universală a început de aici. Discuțiile din redacție cu mari figuri ale exilului românesc se prelungeau deseori, îndelung, la Café de Flore, în fața căreia există, și azi, restaurantul cu specific românesc, *Doina*. Prin familia Ierunca, Matei Vișniec l-a cunoscut, printre mulți alții, pe Alain Paruit, „o voce fabuloasă” (ca prezentator radio) și unul dintre cei mai cunoscuți traducători de literatură română și promotori ai acesteia în limba franceză.

COLOCVII TEATRALE



Un alt loc cu rezonanțe speciale și cu notă de *altceva* este Rue Mouffetard, „o bijuterie parfumată a Parisului”, în care clădiri de secol XVII, case medievale din cărămidă și bârne rezistă alături de construcții de ultimă generație arhitecturală. Oamenii din cartier sunt „într-un balet calm”, într-un „ev mediu comercializat.” Bucuria respirării străzii, a parfumului, a aerului parizianeste o marcă specifică ce se păstrează de la 1800-1900. „A ieși în stradă”, la *promenadă*, reprezintă principală bucurie a omului de rând, „parfumul total”.

COLOCVII TEATRALE



Un alt loc special, pe care scriitorul îl vizitează de câteva ori pe săptămână este Jardin des Plantes, cu aleile sale speciale, cu arbori seculari purtători de legende, cu canguri și alte animale exotice pe care le poți vedea aici; un loc care, ca multe altele din Paris, te proiectează în afara lui, în afara timpului obișnuit, te direcționează pe alte coordonate și-ți imprimă un alt ritm și-un alt ton de respirație, măcar pentru câteva ore.



Nu putea lipsi teatrul! *Gare au théâtre* este un loc pluridisciplinar în care scriitorul se simte ca acasă. Un spațiu amenajat într-o gară, pe linia inaugurată de Napoleon III, care leagă Parisul de Orléans. Aici sunt prezentate

COLOCVII TEATRALE

spectacole de teatru, se organizează dezbateri pe teme culturale, se întâlnesc artiști și creatori din domenii complementare.



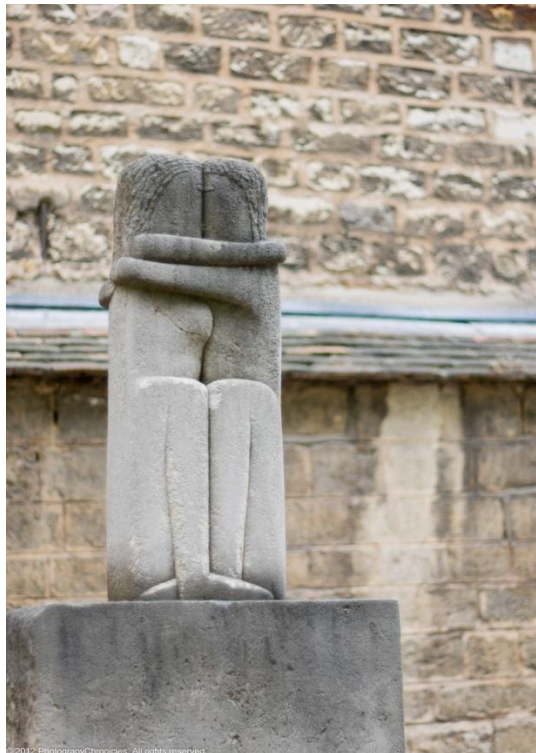
Plimbarea poate fi continuată în cimitirul Montparnasse, și acesta marcat fiind de români celebri: Ionesco, Cioran, Brâncuși, Tzara. Matei Vișniec se întreabă altundeva: „Ce anume i-a făcut pe cei patru să fie înmormântați în același cimitir? Cine știe, poate întâmplarea, sau poate că există o doamnă care se numește Istoria Artei și care se mai joacă din când în când cu repartiția copiilor ei în locurile de veci... Un lucru este sigur însă: cu excepția Franței, nici o altă țară nu este reprezentată mai bine decât România prin artiștii ei în acest cimitir.”⁶Un alt loc al poveștilor celebre, al uimirilor, al întâlnirilor spectaculare. *Sărutul* lui Brâncuși, celebra statuie, veghează aici somnul etern al unei tinere, într-o anexă a cimitirului, supravegheat de camere de luat vederi. Cioran, Ionesco, Tzara, Brâncuși își dorm somnul în același spațiu al liniștii eterne, într-un pământ care le e străin dar care i-a primit ca acasă.

Și nu avem altcum, și noi, aici, căutându-le somnul pentru a le aprinde o lumânare și a le lăsa un gând, decât să îngroșăm rândul de „turiști culturali comemorativi.”⁷

⁶ Matei Vișniec, „*Sărutul* lui Brâncuși în cimitirul Montparnasse”, <http://jurnalul.ro/editorial/sarutul-lui-brancusi-in-cimitirul-montparnasse-521964.html>

⁷ *Idem.*

COLOCVII TEATRALE



Casa lui *de* Balzac - în *arrondissement* – ul 16, în care se pot vedea, încă, zone neschimbate de aproape două sute de ani - reprezintă, și ea, un loc de atracție pentru nostalgici. Ca să ajungi la ea, din stația de metrou ai de mers pe străduțe șerpuite (*ruelles*), să cobori scări și să te imprimi, până la ea, cu un alt aer și cu alte ritmuri, tăcut-adânci, coborâtoare în poveste și în istorie, ale Parisului.



COLOCVII TEATRALE

Un alt loc special este *Maison d'Europe et d'Orient*, o librărie/editură în vitrina căreia sunt expuse volume de teatru semnate de autori români, unde Dominique Dolmieu, directorul companiei care-și desfășoară activitatea sub aceeași titulatură, traduce texte, promovează nume, trupe și spectacole din convingerea că limbajul artei este unul universal și că voci singulare își pot transmite mesajul prin intermediul acesteia.



Teatre, biblioteci, cafenele, muzee. Oamenii, metrourele, parcurile, fântânile, artiștii anonimi...Toate compun, clipă de clipă, ceea ce înseamnă Parisul: *la Scène*, scena vie, parfumată, zgomotoasă, vibrantă, a orașului, azi. Un ecran uriaș, gigantic, viu, colorat, zgomotos, aiuritor...Alături de *la Seine*, care alunecă, legendar, între cele două maluri cărora le-a marcat istoria.

Retic, Matei Vișniec se întreabă: „Ce-aș mai putea să mai adaug eu frumuseții Parisului?” Cu siguranță, spectacolul savuros al unui oraș tradus în forme care să-i încapă savoarea și suflul legendar, parfumul, cutumele, neajunsurile, ritmul cotidian trepidant împletit cu liniștea absolută a istoriei, nostalgiiile și reveria clipei. Surprinse în texte vii. Extrem de vii.

COLOCVII TEATRALE

COLOCVII TEATRALE

PAGINI DIN STAGIUNE

COLOCVII TEATRALE

Jurnal de Festival

Anca Doina CIOBOTARU*

Rezumat: Festivalul este – prin definiție – un spațiu al întâlnirilor, în cadrul căruia toți participanții își demonstrează realizările, fapt ce poate determina transformarea acestui tip de manifestare într-o ipotetică „școală intensivă”. Puțini sunt însă cei care au șansa parcurgerii integrale a programului. Lupta cu problemele administrative-financiare ale organizatorilor este cu atât mai dură cu cât dimensiunile și standardele vizate cresc.

Cuvinte cheie: teatru de animație, festival, spectacol, Galați.

Așadar, invitațiile implică participare secvențială; doar gazdele, juriul și reprezentanții presei pot beneficia de o scufundare totală în programul integral. Strategiile de politică culturală au eludat problema acestui tip de investiție - necesară și obligatorie - în cei care creează și generează în comunitate valori și viziuni; autoritățile locale au posibilități limitate. Rămân trei stâlpi: *energia, dorința și implicarea necondiționată* a celor ce cred în nevoia vitală a breslei actorilor/păpușarilor de a participa la festivaluri, de a se întâlni.

Aceeași stâlpi dau contur și Festivalului Internațional de Animație „Gulliver” organizat de Teatrul Gulliver din Galați, ajuns la cea de a XXIV-a ediție (fără a uita relația oficială cu Teatrul „Fani Tardini”). Am avut privilegiul de a face parte din juriu, alături de actorul Mihai Gruia Sandu și directorul Bibliotecii Județene „V.A. Urechia” – profesorul Ilie Zafir, fapt ce mi-a permis participarea la toate spectacolele.

Festivalul „Gulliver” nu e doar un prilej de întâlnire, ci și de competiție. Asemeni eroilor din povești, participanții trec prin acest concurs ca printr-o etapă firească a parcursului lor de desăvârșire profesională; trânta dreaptă sau lupta cu paloșul pentru *mâna domniței* sunt înlocuite cu dorința de a câștiga inima și mintea publicului; armele actorilor și regizorilor sunt mult mai sofisticate: rostirea, imaginea scenică, obiectul metamorfozat în metaforă. Corpurile actorilor își abandonează statutul cotidian și se transformă în semne

* Conf. univ. dr.habil., Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

COLOCVII TEATRALE

teatrale; sunetele și luminile conturează spații și atmosfere. Regizorii Gabriel Apostol, Nicolae Bănică, Constantin Brehnescu, Nona Ciobanu, Radu Dinulescu, Radu Ghilaș, Toma Hoge, Ciprian Huțanu, Varga Ibolya, Claudia Negroiu, Ioana Petre, Jose Antonio Puchades, Gil Tsernovitch, Todor Valov, Atilla Vizauer au propus formule scenice diferite; drumul către spectatori a fost străbătut în ritmuri proprii fiecărei identități creatoare.

O radiografie a acestei ediții ne aduce în atenție tendințele ce marchează teatrul de animație din România (și nu numai), dar și câteva întrebări ce ar trebui să frământă breasla. Astfel, se poate observa apetența pentru utilizarea păpușilor tip bunraku, opțiunea păpușarilor pentru controlul direct al păpușilor (cu precădere al mâinilor și picioarelor). Păpușile cu trei tije (denumite în limbajul obișnuit – tip „wayang”) s-au strecurat - și ele – refuzând să fie uitate în ladă. Grațioase, cu forme nonconformiste sau clasice, marionetele și-au revendicat locul – le-a susținut regizorul Radu Dinulescu oferindu-le partituri în două dintre spectacolele sale: *Prințesa Mecanică* (Teatrul pentru Copii „Ciufulici”, din Ploiești) și *O Mie Și Una De Frontiere* (Teatrul Regina Maria – Trupa Arcadia). Le remarc pentru că sunt îndrăgostită, declarat și iremediabil de ele. În fapt, cred că spectacolele sale ne incită să ne întrebăm: „Arta teatrului de păpuși...încotro? Câtă tehnologie digitală și câtă animare se cuvine a păstra în lumea păpușilor? Ce își doresc copiii și ce ar trebui să le oferim pentru a-i sprijini în dezvoltarea inteligenței spirituale?”

Printre trupele mari își fac loc două familii, din generații și locuri diferite, așezate parcă într-o stranie și miraculoasă oglindă. De o parte îi voi așeza pe Vlad Tănase (scenograf) și Petronela Purima, actor păpușar la Teatrul „Țândărică” din București; de partea cealaltă, Angela (scenograf) și Valeriu Josan (marionetist la „Teatrul de Marionete” din Chișinău). Petronela Purima și Valeriu Josan apar înscriși în programul Festivalului cu două momente de recital; au avut curajul să își asume și declame, în imagini scenice, crezul. Călătorind spre viitorul proiecțiilor sau sistemelor combinate atipice (P. P.) sau promovând jocul clownului marionetist (V.J.), ei poartă mai departe destinul păpușarilor care fac din arta lor un mod de viață. Detaliile și analizele tehnice își pierd relevanța; esențială este dorința și puterea lor de a se dăruia și de a crea; într-un context aproape ostil, ei au generozitatea de a propune workshop-uri, de a educa și experimenta în egală măsură – pe cont propriu, în

COLOCVII TEATRALE

mod intenționat, depășindu-și propriile credințe limitative. Sunt doar două exemple de familii ce duc mai departe tradiția păpușarilor - rătăcitori idealști.

Privit cu detașare și obiectivitatea, Festivalul capătă conturul unui puzzle; imaginea nu e întotdeauna clară, dar poartă cu sine umbrele căutării. Din loc în loc, apar fisuri, ca într-o pictură marcată de timp. Dincolo de fisuri, întrebări cu privire la necesitatea existenței unor formule de antrenare a actorilor într-un sistem postuniversitar, care să păstreze sau să amplifice energia creatoare, dorința de perfecționare a tehnicii interpretative, să focalizeze atenția către semnul teatral – expresiv, cu impact, cu semnificații puternice. Într-o lume cu valori răsturnate, ce l-ar putea determina pe actorul păpușar să își dorească să fie mai bun decât el însuși, decât partenerul său, decât cel mai bun păpușar pe care l-a întâlnit vreodată? Ce l-ar putea împiedica? Cât meșteșug și câtă artă? Care este cel mai potrivit tip de discurs teatral? Întrebările s-au născut din pauzele dintre spectacole, ce musteau de comentarii, și retorică. Suntem subiectivi în receptări pentru că un spectacol atinge, întotdeauna, mai întâi inima; mi-am activat toate resursele de obiectivitate și am parcurs drumul către scenă sprijinindu-mă pe canoanele fundamentale ale esteticii artei teatrului de animație. Modul de ocupare al spațiului de joc, structurarea relațiilor dintre personaje, privirea acestora, rostirea, ascultarea, gestul și atitudinea, forma plastică și expresivitatea corpurilor în mișcare s-au transformat din criterii în obsesii.

Întrebările se lasă greu descifrate; pentru artă nu s-a inventat cântar. Când ești în juriu, ești asemeni unui urs într-un magazin cu miniaturi de porțelan; riști în fiecare secundă să sfârâmi ceva – ceva nedefinit, imposibil de cuantificat și minunat: secunda de trăire artistică.

Există o singură soluție: o reverență în fața tuturor celor ce își asumă efortul, riscul și neliniștea organizării unui „Festival Internațional de Animație”, dar și în fața celor ce se dăruiesc necondiționat pentru bucuria spectatorilor – păpușarii, cei ce trăiesc în umbra personajelor, sub steaua generozității, actori ce își abandonează identitatea și își transformă trupurile în instrumente.

COLOCVII TEATRALE

COLOCVII TEATRALE

Un „clown” de elită. Mihai Curagău

Însemnări pe marginea spectacolului Angajare de clowne la Teatrul Satiricus - Chișinău

Dumitriana CONDURACHE*

Rezumat: Tragicomedie cu final tragic, *Angajare de clown*, prin regia lui Sandu Grecu, dezvăluie calitățile de tragediograf ale dramaturgului Matei Vișniec. Pe o construcție regizorală solidă, un actor de mare talent poartă emoția întregului spectacol către sală. Mihai Curagău este un actor ale cărui talent și știință scenică îl fac unul dintre cei mai buni interpreți ai „clownului” Peppino, dintr-o piesă devenită clasică în dramaturgia contemporană românească și universală.

Cuvinte-cheie: clown, *Angajare de clown*, Mihai Curagău, Matei Vișniec, Sandu Grecu, tragedie



Trupa teatrului Satiricus după *Angajare de clown*, 25 martie 2016, Chișinău.
În centru, de la stânga la dreapta: Valeriu Cazacu, Matei Vișniec, Sandu Grecu, Mihai Curagău, Jan Cucuruzac. Foto Relu Tabără

* Asist. univ. dr., Universitatea de Arte „George Enescu” Iași

Chișinău, 25 martie 2016. Teatrul Satiricus „I. L. Caragiale”. Zilele „Matei Vișniec”, ediția I¹, sub genericul „De la Cehov la Vișniec”. *Angajare de clown*, de Matei Vișniec, regia Alexandru Grecu².

Să începem. Soarta unui text dramatic e asemănătoare cu a unui mesaj aruncat, într-o sticlă, în mare. Dacă mâna și ochiul potrivit îl culeg, atunci se produce Întâlnirea. Mi s-a întâmplat de câteva ori, ca spectator, să trăiesc acel moment de zguduire emoțională – care este declanșat de clipa teatrală, dar are legătură de fapt cu adevărul propriului suflet.

Întâlnirea între piesa *Angajare de clown* și trupa teatrului Satiricus din Chișinău, în regia lui Alexandru Grecu, este o împlinire a textului. Este important că, după o îndelungată „carieră”³ pe scenele țării și ale lumii, inclusiv în teatrul radiofonic, montarea de la Chișinău înseamnă o confirmare a lecturii de adevăr adânc uman al piesei. *Angajare de clown* este o piesă serioasă, grea, de factură aproape realistă (deși în Larousse este considerată a fi pe filiație directă a absurdului). În orice caz, clasică prin valoarea pe care și-a impus-o în istoria teatrului și a dramaturgiei contemporane. Spectacolul de la Satiricus este unul în care regizorul are știința punctului culminant, declanșează și amplifică patosul, apoi îl controlează și îl relansează, atunci când este nevoie. Alegerea muzicii și intensitatea ei contribuie la purtarea emoției către spectator.

Pe o construcție regizorală foarte bună și inspirată, actorul de mare talent „zboară” către sală, lovind cu emoția exact în inima spectatorului și purtând, astfel, întreg spectacolul cu sine. Peppino, al treilea dintre clownii sosiți să concureze pentru mica slujbă de clown bătrân, este un rol scris „pentru” Mihai Curagău⁴. El este cel care face elogiu teatrului adevărat, jucat

¹Programul a inclus o serie de acțiuni cultural-artistice cu participarea dramaturgului, printre acestea fiind inaugurarea Expoziției „Matei Vișniec – 60 ani”, lansarea unui volum de dramaturgie, discuții privind evoluția dramaturgiei și teatrului modern, prelegeri ținute de Matei Vișniec, dar și prezentarea în sălile de teatru a șase spectacole după piesele sale. În Bucovina, Zilele Matei Vișniec sunt anul acesta, 2016, la a IV-a ediție și s-au desfășurat între 8 și 15 mai. Pe 28 martie, în cadrul Galei Uniunii Teatrale din R. Moldova, Matei Vișniec a primit Premiul de Excelență, iar pe 14 mai, la Suceava, i s-a înmănat Premiul UNITER pentru cel mai jucat dramaturg, premiu pe care l-a luat la Gala UNITER de pe 9 mai a.c. și care i-a fost oferit de Ion Caramitru pe scena nou-înființatului Teatru „Matei Vișniec” din Suceava.

²director artistic al Teatrului Național Satiricus „Ion Luca Caragiale”, președinte al UNITEM

³ Piesa a primit Premiul UNITER pentru Cea mai bună piesă românească în anul 1991 și este ultima piesă pe care a scris-o dramaturgul înainte de plecarea în Franța

⁴ Actorul Mihai Curagău este Artist al poporului

COLOCVII TEATRALE

pe scândură, cu sentimente și personaje autentice, nu al „circuitului”, al „divertismentului”. Clovnul de teatru nu este clovn de circ. El este purtătorul tragicomедiei, nu doar al dexterității și al meșteșugului. În primul dintre punctele culminante mari ale spectacolului, cei trei actori-clovni asistă, din avanscenă, la o izbucnire de energie, sunet și culoare: trece circuitul, întreaga trupă a Teatrului Satiricus⁵, cu mare aplomb și veselie, printre spectatori și prin fața scenei, o dată. Și încă o dată. Cei trei strigă disperăți: Hei! Heii! – dacă nu ca să fie luați din nou cu trupa, cel puțin ca să fie recunoscuți drept clovni, salutați. Planurile sunt, însă, diferite. Circuitul colorat din sală este în prezent, clovni bătrâni sunt definitiv în trecut. Acesta este punctul în care actorul știe să se „urce” pe construcția regizorală, să ia „mingea” și să o arunce. Mai exact, să fie atât de mult acolo, să încaseze atât de puternic drama condiției personajului său, de fost mare clovn, „astăzi” uitat, încât acel strigăt de „Hei” aduce cu sine toată singurătatea și disperarea de care poate fi în stare. Straturile suprapuse de dramă, comedie, vodevil, în care s-a exersat de-a lungul carierei sale Mihai Curagău face să „nu știi de unde vine” efectul pe care îl produce asupra publicului. Ne dă el singur cheia, „M-am obișnuit cu toate felurile de roluri. Să trăiești momentul. Nu să faci comedie, și întorsături și... Dar să trăiești momentul. Și-atunci, spectatorul primește tot.”⁶

Peppino, actorul atât de talentat, dar și cu un meșteșug atât de avansat încât își convinge colegii că e mort, are nevoie de parteneri, de „clovni” de același calibru, care să îi ridice mingea la plasă și care în spectacol sunt alți doi maeștri: Nicollo, Valeriu Cazacu și Filippo, Jan Cucuruzac. Scenografia minimalistă și costumele moderne, patinate ale Vioricăi Perju, lumina minimalist-sugestivă lasă relațiile, situația și personajele în prim-plan. Elementul central este ușa, o lumină violacee iese prin fanta pe care scrie Angajăm clovn bătrân. Tot pe acolo, în finalul într-adevăr apoteotic, ies două sute (!) de baloane colorate, care invadează scena, apoi sala, înghițindu-ne într-o euforie copilărească amestecată cu lacrimi: din „cer”, un monument alb coboară, Peppino înghețat, într-un nor de fum, care pare o emanație a gheții

⁵Cornescu Viorel, Cașu Vasile, Rusu Irina, Oleinic Aliona, Cazacu Lilia, Gheorghita Ludmila, Grosu Ion, Țapu Vitalie, Delinschi Valentin, Mitreanu Igor, Finiti Sergiu, Toderico Nina, Răcilă Arcadie, Caraman Natalia, Crîlov Alexandru, Matcovschi Eugen, Cernat Eduard, Oleacu Artiom, Negrescu Elena, Popov Alina, Carapascal Tudor

⁶ „Fara machiaj: Mihai Curagău”, sursa youtube, un interviu de Olga Topor, 7 aprilie 2007, postat pe 25 aprilie 2010, la adresa <https://www.youtube.com/watch?v=ZMzqdmWUKEw>

COLOCVII TEATRALE

coborâte în lumea caldă a celor vii. Cel mai bun – pierdut, dar revenit într-o ipostază „imortalizată” – le provoacă puternice remușcări celor doi rămași. De dincolo de UȘĂ, se pare, cineva l-a ales... Talentul și umanitatea lui Peppino îi fac să regrete pe cei doi. Dacă spectacolul este tragicomedie pură, balanța înclină, în final, spre tragic, prin zguduirea emoțională fără nume, de tip catartice. Regizorul a dezvăluit potențialul de adâncime al textului, dramaturgul Matei Vișniec revelându-și, în piese ca *Angajare de clovn*, *Recviem* – ca să nu numim aici decât două –calitățile de tragediograf contemporan.

Deși piesa a fost și va mai fi jucată și de actori tineri, actorii „de vârstă” poartă cu sine o istorie artistică personală, dar și a teatrului pe care l-au trăit, creat, îmbogățit, cu care s-au luptat și cu care au fost și sunt într-o relație pasională. „Dacă este dragoste, lucru-l faci cu plăcere. Dar dacă nu este dragoste, nici viață nu este.”⁷, ne mai dă Mihai Curagău o cheie, atât de simplă aparent, a „metodei” sale de a face teatru.

Cuvintele mele nu sunt nici o cronică (deși conțin elemente ale unei cronici), nici doar un eseu, sunt mai curând un omagiu pe care am dorit să i-l aduc unui actor pe cât de talentat și carismatic, pe atât de modest: „Sunt stimat, am roluri, am spectatorii mei, ce-ți mai trebuie?”⁸ – și din al cărui public fac, începând cu 25 martie 2016, parte.

⁷ Ibidem

⁸ Ibid.

RECENZII

COLOCVII TEATRALE

COLOCVII TEATRALE

Cărțile Editurii ARTES premiate la Salonul EuroInvent

La ediția din 21 Mai 2016 a Expoziției Europene a Creativității și Inovării, Editura ARTES a fost prezentă, din nou, cu titluri din toate domeniile artistice. Domeniul Teatru s-a făcut remarcat nu doar prin numărul lucrărilor propuse, ci și prin calitatea acestora, remarcată și răsplătită și de Juriu.

Medalia de aur

365 de dialoguri teatrale, Bogdan Ulmu și Călin Ciobotari, Iași, Editura Artes 2016

Dialoguri imaginare cu filmul. Cinematografia europeană între controversă și underground, de Ioana Petcu, Iași, Editura Artes, 2015

Medalie de argint

Valențe ale personajului feminin în teatrul ionescian și beckettian, de Tamara Constantinescu, Editura Artes, 2015

Nostalgia nemuririi. Explorări ale fantasticului în arta teatrală românească, de Irina Popescu Boieru, Editura Artes, 2016

Medalie de bronz

Modernitatea clasicului Molière, de Oana Sandu, Iași, Editura Artes, 2015

Pantomima sau drumul de la joc la artă, de Emanuel Florentin, Iași Editura Artes, 2015

COLOCVII TEATRALE

Recenzie

Odette BLUMENFELD*

Mihaela Mîrțu, *L'Acteur dans les rets de la fiction*, Editura Universității „Alexandru Ioan Cuza” Iași, 2014, pp.317.

Cartea Mihaelei Mîrțu, *L'Acteur dans les rets de la fiction*, se alătură suitet impresionant de studii, atât cu profil academic cât și practic, dedicate actorului unanim recunoscut drept stâlpul de susținere al teatrului, cel care reprezintă cea mai importantă figură retorică în teatru – oximoronul – eu sunt un altul (o figură imaginară în discursul altcuiva + trăsături fizice concrete căci el este, după cum spune Grotowski, „cineva care lucrează în văzul tuturor, cu propriul corp”). Totuși, accentul central al acestei abordări cade asupra unui aspect mai puțin analizat – actorul ca personaj în lucrări de ficțiune – Mihaela Mîrțu alegând să se concentreze asupra unor nume sonore ale scenei, transformate în astfel de protagoniști, și actori-personaje, pentru care multitudinea rolurilor interpretate reprezintă un real ajutor în înțelegerea meandrelor unei vieți traumatizante, în construcția unei identități complexe, contradictorie și unitară în același timp.

Un proiect atât de ambițios presupune nu doar o lectură aprofundată a textelor literare supuse analizei, dar și vaste cunoștințe despre viața și cariera actorilor celebri care s-au aflat în centrul unora dintre ele, despre perioada în care aceștia au trăit, dar și despre contextul în care au apărut respectivele lucrări. În unele cazuri, analiza a trebuit să stabilească legături cu alte texte ale aceluiași scriitor, oferind astfel exemple convingătoare de intertextualitate. Pe scurt, o înțelegere atât adinamicii textuale cât și a proceselor de creație tipice pentru actor nu poate fi atinsă fără a se acorda o atenție deosebită interacțiunii dintre diversele contexte – teatral, socio-politic, cultural - în care actorii și scriitorii luați în discuție și-au desfășurat activitatea.

* Prof. univ. dr., Universitatea „Al.I.Cuza” Iași

COLOCVII TEATRALE

Această cunoaștere profundă este parte integrantă a excelenței acestui studiu; punctul său forte este reprezentat de recurgerea la idei, teorii și opinii formulate în cadrul unor domenii variate, pentru a pune mai bine în lumină, a da o forță sporită și a îmbogăți interpretarea originală pe care o propune Mihaela Mîrțu. Aria acestor domenii include teoria și istoria teatrului, critica literară, filosofia, psihologia, sociologia, semiotica, misticismul creștin, antropologia culturală, artele vizuale, în special pictura, și chiar și alchimia sau numerologia. Cu această abordare inter- și transdisciplinară, o urmărim pe Mihaela Mîrțu făcând lucrul la care se pricepe cel mai bine: să intre într-un dialog fructuos cu interpretări anterioare, să deschidă noi orizonturi interpretative în cadrul exegezei dedicate scriitorilor ale căror opere de ficțiune le-a supus unei analize detaliate.

Cu alte cuvinte, este greu să nu fii impresionat de cunoștințele atotcuprinzătoare, de capacitatea de a percepe în profunzime ideile, motivele, descrierile protagoniștilor și a varietății contextelor, de maniera abilă în care sunt folosite câștigurile dobândite în domeniile menționate mai sus în propriul discurs, toate acestea fiind subsumate efortului de a scoate în relief problematica principală a acestui studiu, exprimată atât de concis și elocvent chiar în titlu. Cu alte cuvinte, Mihaela Mîrțu aduce un valoros aport de erudiție la un domeniu inepuizabil, cartea meritând din plin a fi citită pe îndelete și a se reflecta cu seriozitate asupra ei. Savantă dar și accesibilă, ea poate fi privită ca punctul culminant al unei întregi cariere dedicate lecturii și scrisului despre teatrul în general și arta actorului în special, o realizare majoră a autoarei în calitate de critic de teatru și teoretician.

Prima parte a cărții, *Mythe de l'acteur romantique*, se deschide cu un capitol ce conține referințe la precursorii actorului romantic ca tip bine individualizat. Această trecere în revistă începe cu secolul al XVII-lea, o perioadă în care actori precum Mlle Duclos, care se bucură de o prezentare detaliată, au reușit să dezvolte un stil de joc rece, artificial, în directă legătură cu cerințele modelului comportamental aristocratic, civilizat, rafinat, tipic pentru curtea regală sau palatele nobililor. Rezultatul a fost faimosul stil declamator care a stimulat, prin efectele speciale ale unei voci atent exersate, un interes mai degrabă pentru text decât pentru alte elemente ale spectacolului teatral ca întreg.

În următorul secol, rolul sporit al burgheziei și al clasei de mijloc în viața socială a făcut ca actorii să devină mai sensibili la gustul noilor

COLOCVII TEATRALE

spectatori. Pentru a le satisface exigențele, au trebuit să aducă schimbări în stilul de interpretare. În consecință, au început să pună în practică posibilitățile expresive ale corpului și feței, și-au folosit mai intens spontaneitatea și imaginația, fiind interesați de redarea sentimentelor și pasiunilor cu impact emoțional imediat asupra publicului. În aceste circumstanțe, pentru orice studiu serios ca cel de față, referirile la viața, cariera și aspectele originale din stilul de joc al unor nume „sacre” ale scenei ca Adrienne Lecouvreur, David Garrick, Talma sau Lemaître devin o necesitate. Portretele concise ale acestora, izvorând dintr-o sinteză a unui material bibliografic extrem de bogat, atent evaluat de ochiul critic al Mihaelei Mîrțu, constituie unul dintre punctele forte ale acestui capitol.

Demnă de menționat, de asemenea, maniera iscusită prin care unele dintre ideile și opiniile lui Diderot despre arta actorului au fost introduse în prezentările vedetelor menționate mai sus. Printre ele, de o atenție specială se bucură: accentul pus pe expresivitatea corpului actorului; importanța acordată unui concept precum „energia” (p. 32) în redarea stărilor emoționale; evoluția concepției sale asupra geniului; „capacitatea actorului de a asigura unitatea în diversitate” (p.38); un înalt grad de verosimil în imitația de pe scenă; folosirea picturilor înfățișând pasiuni ca o sursă de inspirație pentru actori. Reversul acestui ultim deziderat este de asemenea adevărat: numeroși pictori, ca Reynolds, Gainsborough sau David, au realizat portrete ale acestor mari actori în diferite roluri. Pe bună dreptate Mihaela Mîrțu conchide că ele reflectau, fie și indirect, preocuparea acestor stele ale scenei pentru imagine și afișarea ei în public, ingredient important a ceea ce urma să devină cultul pentru vedete.

Un capitol special îi este dedicat lui Edmund Kean, marele actor shakespearian din prima jumătate a secolului al XIX-lea, care și-a câștigat spectatorii atât în țara natală cât și peste hotare prin fascinantele sale abilități actoricești, dar i-a și șocat prin consumul exagerat de alcool și comportamentul scandalos, geniul său și excentricitățile sale stimulându-i pe scriitori să-l transforme într-un personaj literar. Un astfel de exemplu binecunoscut este cel al piesei scrise de Alexandre Dumas special pentru actorul francez Frédèrick Lemaître, cel care se aseamăna izbitor cu Kean în privința conduitei și temperamentului.

Analiza acestui text, construit pe baza unui amestec de ingrediente derivate din drama romantică, drama burgheză și melodramă, trece în revistă aspecte precum: axele interpretative deschise de cele două cuvinte-cheie din

COLOCVII TEATRALE

subtitlu – „dezordine și geniu”; diversele spații de joc care sugerează, la rândul lor, stratificarea socială responsabilă pentru maniera diferită în care protagonistul este perceput în cercurile înalte, în propria intimitate sau printre colegii săi de breaslă, percepții care îi accentuează poziția ambivalentă; imaginile contradictorii și diverse care definesc identitatea lui Kean, evidențiată și de situațiile în care se găsește; necesitatea ca actorul să țină sub control dualitatea/ duplicitatea sa atunci când joacă un rol, altfel, în momente de disperare sau de criză a identității, momente prin care trece Kean al lui Dumas, expunerea publică a propriei personalități s-ar putea dovedi mai puternică, actorul eșuând în tentativa de păstrare a poziției de „mediator între personaj și public”(p.92); privirea Celuilalt ca factor cu impact decisiv pentru actorul-vedetă; diferitele tipologii de spectatori (celelalte personaje) și opiniile acestora în privința vieții, personalității și măiestriei actricești a protagonistului.

Mai bine de un secol mai târziu, Jean Paul Sartre, conștient de „dimensiunea mitică”(p.96) a actorului britanic, a adaptat textul lui Dumas pentru Pierre Brasseur, o vedetă în devenire a epocii, dându-i titlul de *À propos de Kean* (1953). Analiza acestei piese de teatru pornește de la premiza că ideea principală în jurul căreia Sartre și-a organizat textul se referă la „pierderea identității ca o amenințare pentru actor”(p.96), subliniază impactul unora dintre ideile sale existențialiste asupra evoluției personajelor – Kean ilustrează conceptul de „a ființa pentru Celălalt”, propriul său eu fiind astfel anihilat; Kean este de asemenea prezentat ca fiind conștient de distincția sartriană dintre act și gest, dar ca nefiind sigur pe care dintre ele l-a săvârșit - , și se referă la contextul social care i-a impus multiple interdicții marelui actor cu o notabilă excepție, cea de a-i îngădui să-și dezvolte pe deplin identitatea de amoret, o stare de fapt împotriva căreia reacționează. Este demn de remarcat că prezentarea detaliată a acestui ultim aspect, și anume comentariile asupra legăturilor dintre Kean, Prințul de Galles și Eléna, se bazează pe ceea ce René Girard numea „dorința triumghiulară” (p.99). Ideile și opiniile lui Sartre cu privire la actor ce și-au lăsat amprenta asupra creionării protagonistului, pe larg comentate în carte, o conduc pe Mihaela Mîrțu spre o concluzie care conține, *in nuce*, ceea ce diferențiază cel mai mult textul lui Sartre de cel al lui Dumas: acesta a adăugat o dimensiune cinică protagonistului și l-a transformat dintr-o „figură tragică într-una comică” (p. 156).

COLOCVII TEATRALE

În 1998, Eric-Emmanuel Schmitt publică *Frédéric ou le Boulevard du Crime*, o piesă de teatru dedicată, după cum o arată și titlul, primului interpret al personajului Kean din drama lui Dumas. Analiza textului începe cu o serie de referiri la ceea ce o deosebește de textul sartrian. În capul listei se află felul în care Schmitt îl vede pe protagonist, „un individ al acțiunii eficace” (p.159), și încercarea acestuia de a sublinia caracterul eterogen al personajelor, „dimensiunea lor multiplă și dorința de a depăși antinomiile” (p.162). Acesta este de asemenea un capitol în care Mihaela Mîrțu își etalează temeinicile cunoștințe despre teatrul francez al secolului al XIX-lea: notele ample de subsol oferă detalii legate de unele personaje care erau actori în carne și oase la vremea respectivă, în timp ce câteva pagini sunt dedicate unei scurte istorii a unui loc de distracții, Boulevard du Temple, preferat de parizieni în acea perioadă. Piesa de teatru încearcă să reînvie atmosfera de atunci cu ajutorul unor flashback-uri, anecdote și personaje imaginare cu nume ale căror posibile conotații sunt atent descifrate de Mihaela Mîrțu în comentarii extrem de interesante.

Discursul critic identifică și unele dintre clișeele legate de actorul romantic și decodează referirile la diverse evenimente și incidente care au avut loc în lumea teatrală a aceluia loc, includerea acestora în textul piesei de teatru făcând, indirect, trimiteri la cealaltă profesie a scriitorului, aceea de istoric. Analiza se mai concentrează și asupra finalului, moartea protagonistului, ce contrastează cu finalul fericit atât din piesa lui Dumas cât și din cea a lui Sartre, cât și asupra faptului că moartea aceasta are loc în același timp cu „demolarea teatrului” pe scena căruia actorul a jucat cel mai mult, les Folies Dramatiques, coincidență care, după cum remarcă autoarea, confirmă, fie și indirect, începutul declinului tipului de actor pe care F. Lemaître l-a întruchipat atât de strălucit.

În partea a doua a cărții, *Protée, le cameleon et coïncidentia oppositorum*, analiza sporește în densitate. Textele alese – scrierea în proză *Une belle matinée* de Marguerite Yourcenar și romanul *Le premier jardin* de Anne Hebert – practică o scriitură incifrată de alchimie și ocultism. Nu se mai vorbește despre metamorfoza unor actori care au existat cândva în personaje fictive ci de personaje fictive ancorate însă în momente esențiale pentru istoria teatrului: prima jumătate a secolului al XVII-lea, definitorie pentru profesionalizarea artei actorului, dar și moment de criză, și mijlocul secolului

COLOCVII TEATRALE

al XX-lea, etapă a marilor renovări în dramaturgie și de reflecție asupra artei actorului.

Lazare – personajul imaginat de Marguerite Yourcenar – visează, în contact cu universul shakespearean, o experiență alchemică de androgenie spirituală ce-i va permite metamorfoza proteică. Analiza ține seama de invitația scriitoarei de a relaționa *Une belle matinée* cu un text anterior *Un homme obscur* ceea ce are ca rezultat o amplă deschidere intertextuală a cărei reper principal este etica lui Spinoza identificată în personajul Leo Belmonte. Complexe probleme identitare, istorice, religioase și sociale dau amploare analizei. Situațiile, personajele, numele proprii, spațiul, obiectele amănunțit descifrate permit o concluzie ce justifică alegerea textului: adevărat “comedien desincarné” (p. 212) în *nuce*, Lazare are intuiția dublei dimensiuni ludice și spirituale a creației shakespeareiene în căutarea sacrului, căreia este gata să-i sacrifice propriul eu pentru a încarna personaje diverse și contradictorii conciliind astfel contrariile.

Ideea că „miracolul metamorfozelor în spațiul sacru al creației face din teatru mijlocul de cunoaștere cel mai adecvat” se regăsește în romanul *Le premier jardin* al scriitoarei Anne Hebert. Personajul central, o actriță în pragul vârstei a treia, se pregătește să interpreteze rolul lui Winnie din celebra piesă beckettiană *Oh, les beaux jours* și să-și înfrunte trecutul. Și în acest caz, analiza observă detalii legate de istoria Canadei, de istoria gândirii din secolul al XX-lea, de complexe metamorfoze camelionice ale personajului. Numerologia cu tainele sale, alchimia cu dimensiunea sa spirituală sunt principalele axe de analiză ale textului.

Ambele autoare sugerează, asemenea lui Juvet, că “teatrul este replica dată de oameni adevărilor revelate, expresie a dorințelor de a se acorda la Unul traversând experiența multiplicității” (p. 254).

După ce s-a ocupat de texte dramatice și de texte în proză, ultimul capitol propune analiza unui celebru poem de Apollinaire *Crépuscule*. Prezentarea artei mimului și în special a apariției și semnificației Arlechinului preced analiza. Poemul, considerat a fi o replică la *La Famille de l'Arlequin* a lui Picasso, se organizează în funcție de “o serie de antinomii grupate în jurul ultimului rit de trecere” (p. 270). Și aici, o “lectură alchemică” permite identificarea lui Hermes Trismegistul, “reprezentare antropomorfă”, “expresie temporală a sintezei contrariilor” (p. 276).

COLOCVII TEATRALE

Rebis sau androginul hermetic este figura în jurul căreia se organizează întreaga analiză. *În chip de concluzie* este un capitol ce permite o perspectivă istorică asupra acestui “periculos” exercițiu alchimic.

Bogat în analize de finețe, acest studiu oferă antidotul perfect pentru cei ce suferă de iluzia că nimic nu se mai poate scrie despre actor și arta sa. A pune întrebări și a da răspunsuri înseamnă de fapt a dori să înțelegi și cunoaște; a cunoaște înseamnă a dori să identifiți și să ieși în stăpânire un teritoriu “virgin”. Este exact ceea ce autoarea acestei cărți reușește din plin să o facă. Mai mult, această cercetare întărește arhicunoscuta idee că teatrul nu există într-un vacuum. El este, pe de o parte, produsul mediului social, politic și cultural care îl înconjoară, iar, pe de altă parte, el exercită o influență asupra acestui mediu. Unul din meritele de netăgăduit ale acestui studiu constă în faptul că insistă asupra unor astfel de interacțiuni. Cu toate acestea, nu este vreo altă modalitate de a avea acces la bibliografia bogată și bine asimilată, la analiza ce descifrează adevărate drumuri inițiatice, la iconografia interesantă decât doar prin lectura cărții.

COLOCVII TEATRALE

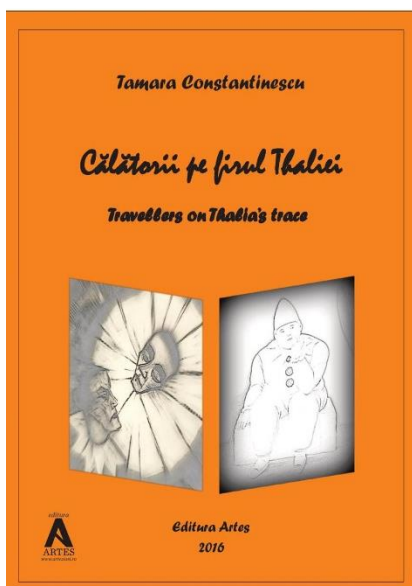
Invitație la lectură

Anca Doina CIOBOTARU*

Rezumat: Festivalul buzoian GALA VEDETELOR, ajuns la a XIII – a ediție, are o identitate bine conturată; remarc doar faptul că e un festival care invită la lectură. Și anul acesta, secțiunea Conferințe/ Lansări de carte a reprezentat un punct forte. Programul anunța lansarea a trei cărți: *Călătorie pe firul Thaliei*, de Tamara Constantinescu, prezentată de Anca Doina Ciobotaru, *Muzici și muze*, purtând semnătura Mariei Zărnescu, însoțită de dezbaterile cu tema „Musicalul – extravaganță și teatralitate” moderată de Carmen Stanciu și *Toca¹ se povestește*, volum îngrijit și prezentat de Florica Ichim și *Măria sa Teofil Vâlcu*, volum realizat și prezentat de Ștefan Oprea.

Foaierul Teatrului „George Ciprian” găzduiește un stand cu cărți și reviste despre și „cu”... teatru; biografii, studii, interviuri, cronici, dramaturgie – volumele stau frumos înșiruite în așteptarea lectorului potrivit. Mă las ispitită și îmi asum riscul consemnării volumelor lansate în mod oficial.

Cuvinte cheie: teatru, musical, regie, festival, conferințe



Călătorie pe firul Thaliei
autoare: Tamara Constantinescu

În volumul *Călătorie pe firul Thaliei*, Tamara Constantinescu și Editura Artes ne invită la o retragere deliberată într-o zonă înafara oricărui confort psihologic, cea a dezbaterilor centrate pe o temă fundamentală - CONDIȚIA UMANĂ ȘI ARTELE -, construită din note de lectură provocatoare și substanțiale, realizate pe marginea operelor lui Dante, I. L.

* Conf. univ. dr. habil., Facultatea de Teatru, Universitatea de Arte „George Enescu”, Iași

¹ Regizorul Alexandru Tocilescu

COLOCVII TEATRALE

Caragiale, A. P. Cehov, Eugène Ionesco, Yoshi Oida.

La prima vedere am putea fi tentați să acceptăm, fără rezerve, ideea că ne este oferită o serie de eseuri prin intermediul cărora ne sunt prezentate păreri personale; un jurnal de lectură, cu accente de sinceritate, mărturii ale neliniștilor adunate în timp de *omul de teatru* Tamara Constantinescu: „Opera de artă nu e numai strigătul sincer al unui suflet, dar și produsul unei dibăcii care să câștige pentru sine și înțelegerea oamenilor. Nu este un document exclusiv al sincerității creatorului. Artistul nu poate fi intuit în lucrarea sa ca printr-un mediu transparent, căci ea îl poate ascunde, făuritorul de artă nefiind numai sincer ci și disimulat.” Totuși, notele de subsol, citatele și bibliografiile, ce însoțesc fiecare secvență a volumului, ne aduc în atenție preocuparea pentru *argument*. Formatul ales devine, astfel, un mod de atragere într-o imaginară dezbatere în care autoarea utilizează tehnici diferite de abordare a subiectelor – de la cele proprii cercetării la cele specifice polemicilor - fără a se sfii să fascineze sau șocheze lectorul.

Nuanțe particulare rezultă și din trasarea unei axe temporale ce leagă Antichitatea de Postmodernism. O asemenea distanță impunea utilizarea unui *vehicul* adecvat, eficient; ca atare, ideile ne sunt transmise prin intermediul unei scriituri dense, bine ținute, cu fraze scurte și expresive, structurate ca urmare a unei asumări declarate a unui dublu statut – de cercetător/istoric și artist –, dar și a principiilor aristoteliene: „Istoricul, sublinia înțeleptul, nu se deosebește de poet prin aceea că unul se exprimă în proză și altul în versuri, ci pentru că unul înfățișează fapte cu adevărat întâmplare, iar celălalt fapte ce s-ar putea întâmpla.” Autoarea dezvoltă modelul într-unul triadic - rezultat din întrepătrunderea neliniștii poetului, rigoarea istoricului/cercetătorului și creativitatea actorului - posibil ghid într-o imaginară bibliotecă.

Muzici și muze

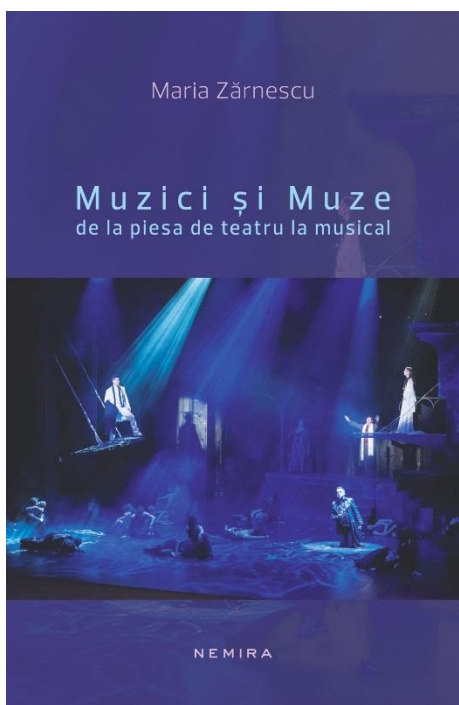
Autoare: Maria Zărnescu

Prin intermediul Editurii Nemira și UNATC PRESS, Maria Zărnescu oferă lectorilor/spectatorilor din România, puțin familiarizați cu regulile și tehnicile specifice *musicalului*, un dar special – volumul *Muzici și muze – de la piesa de teatru la musical*, rezultat al unei cercetări doctorale, fapt ce se reflectă în rigoarea structurii, sistematizarea informațiilor și temeinicia

COLOCVII TEATRALE

documentării. Primim instrumentele necesare accesului la înțelegerea unui gen de artă scenică aflat, în țara noastră, încă sub semnul prejudecăților. Suntem conduși (prin intermediul unor axe spațio-temporale bine definite) pe lungul și fascinantul drum al piesei de teatru către musical. „De la piesă la teatrul musical este un drum lung, dar metamorfoza se lasă descoperită și analizată. Iar rezultatul este de actualitate: datorită *elementului său spectaculos*, musicalul în mileniul trei – ca teatru de artă popular – va continua să fascineze publicul de pe Broadway sau West End, din Europa, America Latină și Asia, de la San Francisco până la Tokyo, trecând prin România, firește.”

Apoi lectorul este ajutat să înțeleagă caracteristicile elementelor de limbaj scenic, specifice celor două forme de spectacol, și tainele meșteșugului



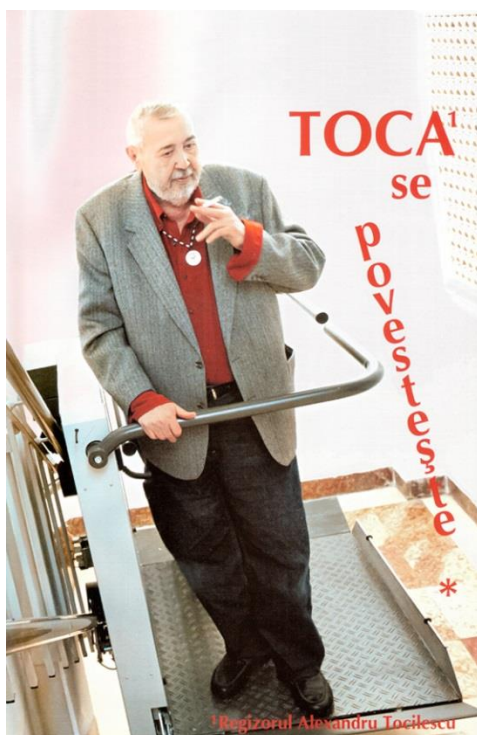
metamorfozei unui text dramatic în scenariu pentru un musical. Capitolul dedicat Sandei Manu și contribuției acesteia la structurarea unei Școli orientate către această direcție în România constituie doar un exemplu despre cât de puțin cunoaștem despre cei care au slujit învățământului teatral și căutările lor.

În ciuda bogăției informațiilor, a descifrărilor conceptuale și exactității datelor prezentate, Maria Zărnescu are știința unei scriituri care te captivează, te face curios și dispus să îți accepți prejudecățile și limitele de înțelegere în raport cu genul de spectacol analizat; printre rânduri - creativitatea, pasiunea și cunoașterea transmit energie și invită la reflectare, în egală măsură.

Cartea trebuie înscrisă pe lista lecturilor obligatorii a regizorilor, actorilor, teatrologilor și, de ce nu, a spectatorilor care vor să... știe. Puntea dintre poveste și știință este asemeni unui drum inițiat, ce poate conduce spre formarea actorului total și a spectatorului informat. Argument pentru pledoarie îmi oferă chiar autoarea: „Într-o lume divizată, pulverizată de tehnologie, cu instinctele amorțite de rețelele de socializare, cu atenția agresată de

COLOCVII TEATRALE

publicitatea omniprezentă, musicalul ne poate aduce înapoi la acea umanitate simplă și caldă, pe care, cu siguranță, nu am pierdut-o de tot.”



Toca se povestește
volum îngrijit și prezentat de Florica
Ichim

Fundația „Camil Petrescu” și Revista „Teatrul azi” au îmbogățit „Galeria Teatrului Românesc” cu un nou portret/autoportret fascinant, insuficient înțeles, dar necesar. Mi-am asumat riscul inițiativei de a scrie despre volum și m-am trezit prinsă în capcana unei spaime a goliciunii cuvintelor. Am o singură șansă să înțeleg ce au scris ce-i care l-au cunoscut; iată un fragment lămuritor din „Notă asupra cărții”(semnată de către Florica Ichim): „Personaj fabulos, regizor pe măsura personajului, considerându-se liber într-o țară carcerală și-ntr-o lume agresivă, Alexandru Tocilescu nu poate fi reconstituit doar de cei dinafara sa, care s-au bucurat de prezența ori disprețul său (...) L-am lăsat pe Toca să povestească doar ce vrea el și am completat cu ceea ce au înțeles ceilalți din spectacolele lui.”

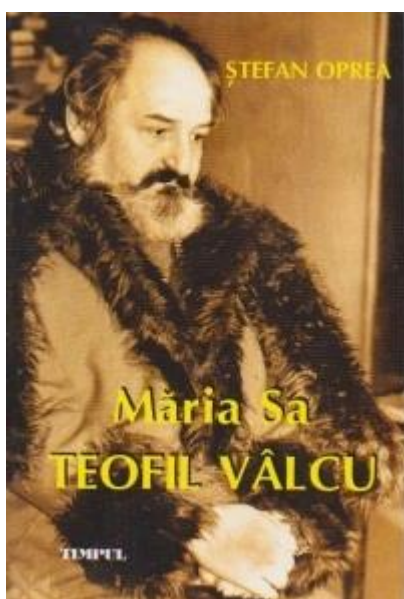
Și pentru ca spaima să îmi fie deplină, descopăr la pagina 22 o mărturie a regizorului, cuprinsă într-un dialog cu Ilinca Tomoroveanu („Despre teatru și ale lui”): „Nu cunosc ceva mai plictisitor decât o conferință. Ea se aseamănă doar cu o lansare de carte, când vin niște oameni care vorbesc numai de bine despre cartea respectivă, n-am auzit niciodată, pe la lansările pe unde am fost, pe cineva să critice aspru o carte, deși a doua zi, prin ziare era aspru criticată.”

Dintre paginile cu interviuri, confesiuni și amintiri își fac apariția chipurile unor oameni care au dat sens vieții slujind scena - actori, regizori, cronicari pe care nu-i poți întâlni decât în imaginar; cei mai mulți dintre ei

COLOCVII TEATRALE

trăiesc deja într-o altă dimensiune. Povestesc despre viață și dau sens și viață poveștii. Citești și descoperi zbuciumul căutării, nesiguranță, spaimă, distanțare, dar și omenească nostalgie. E timpul rostirii nerostitului: „Sunt în panică, pentru că mă tem că n-o să mai am timp să spun ce am de spus și, de aceea lucrez în regim de urgență. N-am vreme să aștept.”

Lectura acestui volum ne apropie nu doar de regizorul Alexandru Tocilescu, ci de o lumea teatrului, a omenescului ascuns dincolo de replici, lumini și mucava și – dacă pășim cu sfială – ne poate apropia și de ... noi înșine.



Măria sa Teofil Vâlcu

Ștefan Oprea

Exercițiul recenziei devine complicat atunci când subiectul te implică emoțional: aparțin locului și generației pentru care Voievodul Ștefan cel Mare are chipul și vocea lui Teofil Vâlcu. Salvatoare, și de această dată, este confesiunea autorului, scriitorul și criticul de teatru Ștefan Oprea: „Am socotit un fel de datorie a mea să realizez această carte - o datorie față de un mare actor, care nu trebuie să fie lăsat să fie învăluit de uitare, și o datorie față de un

prieten.” Cu migală și rigoare, autorul ne prezintă date biografice, activitatea artistică (din teatre, film, televiziune), grija pentru valorificarea actorilor, din perioada directoratului, opinii critice referitoare la ediția I, astfel încât lectorul de astăzi să poată avea o imagine cât mai clară și mai cuprinzătoare a actorului și directorului, ce a purtat timp de șapte ani (1972 – 1977) responsabilitatea bunei orânduiei în Teatrul Național „Vasile Alecsandri” din Iași. Mă simt tentată să număr roluri interpretate, prezentate în ordine cronologică, în capitolul „Teatrografie – Filmografie”; mă opresc la timp – nu contabilitatea contează, ci arderea, modelul oferit, dorința de a fi mai bun decât el însuși, de a nu-și dezamăgi publicul.

COLOCVII TEATRALE

Viața lui Teofil Vâlcu devine o pagină a istoriei teatrului și cinematografiei românești; confesiunile sale pot deveni principii fundamentale de slujire a artei teatrale: „Munca de perfecționare în meseria mea nu încetează niciodată, nu trebuie să înceteze. Dar satisfacția actoricească, adică acel moment unic în care simți că ai găsit cheia personajului, frumusețea aflării acelui numitor comun cu eforturile regiei, momentul în care încetezi a mai fi Teofil Vâlcu și devii *Arbore* din *Viforul*, *Ștefan* din *Apus de soare* sau Falstaff din Shakespeare, îți dă o satisfacție ce plătește nopțile de nesomn și zilele de trudnică frământare.

Iată, așadar, o muncă în care bucuria cea mare se consumă în atelier, spectacolul de mai târziu și aplauzele fiind doar rodul pângurit al acestei bucurii. De fiecare dată însă aderența sălii mă readuce între contemporanii mei și atunci când coboară cortina iar personajul se înclină, actorul se simte emoționat ca la debut și gândul îl duce spre locurile care l-au dat țării.” (p. 10)

Texte și imagini, date și metafore, confesiuni și analize – toate ordonate cu grijă pentru a nu știrbi imaginea nobilă a actorului și prietenului. Volumul îmbogățește seria monografiilor valoroase din „Galeria Teatrului românesc” preluată, în acest caz, de către Editura Cheiron din București; fiecare Școală de teatru ar trebui să-l aibă în bibliotecă, fiecare iubitor de teatru ar trebui să-l citească.

COLOCVII TEATRALE

Semnal editorial

Editura Artes, Centrul de cercetare – „Arta teatrului, studiu și creație” din cadrul Facultății de Teatru, cu sprijitul Școlii Doctorale de Teatru din Iași, au organizat vineri, 27 mai, 2016, un amplu eveniment dedicat cărții. Au fost prezentate și lansate o serie de publicații care văzuseră lumina tiparului foarte recent.

Iată câteva momente.

FIE FESTIVALUL INTERNAȚIONAL AL EDUCAȚIEI 2016
www.fieias.eu

UAGE Iași
Facultatea de Teatru
Centrul de Cercetare „ARTA TEATRULUI - STUDIU ȘI CREAȚIE”

Vineri, 27 MAI 2016
ora 10:00, Sala Studio Teatru

In Memoriam Bogdan Ulmu
365 de dialoguri teatrale de Călin Ciobotari

Cărți, autori, oameni de teatru

- *Poveste mică* de Anca Doina Ciobotaru și lansarea seriei *Art Junior* la Editura Artes
- *Spectacolul-recital în teatrul de animație* de Anca Ciofu prezintă Conf. univ. dr. Anca Doina Ciobotaru
- *Marin Iorda - schiță de artist* de Ioana Bujoreanu prezintă Prof. univ. dr. Sorina Bălănescu și Ovidiu Lazăr
- *Influența poieticilor teatrale în dezvoltarea Atelierului experimental* de Iulia Moraru prezintă Prof. univ. dr. Sorina Bălănescu
- *Dramaturgia românească post-decembristă. Texte, autori, spectacole* de Laura Bilic, prezintă Prof. univ. dr. Anca Maria Rusu
- *Modernitatea clasicului Molière* de Oana Sandu prezintă Prof. univ. dr. Anca Maria Rusu
- *La limita cuvântului. Despre cuvântul poetic în teatru* de Dumitriana Condurache prezintă Lect. univ. dr. Ioana Petcu

Invitat: Lect. univ. dr. **Diana Andron**
directorul Editurii Artes, UAGE, Iași

Moderator: **Ioana Petcu**

Stagiunea: 2015 - 2016 Intrarea liberă T: 0232 / 276 020 evenimente.artice.uage@gmail.com

PARTENERI MEDIA



COLOCVII TEATRALE



Evocându-l pe Bogdan Ulmu – Călin Ciobotari



Poveste mică (în colecția Art Junior) și *Spectacolul recital în teatrul de animație* – au prezentat Anca Doina Ciobotaru și Anca Zavalichi

COLOCVII TEATRALE



Marin Iorda – schiță de artist, văzută de Ioana Bujoreanu



Iulia Crețu și Influența poieticilor teatrale în dezvoltarea Atelierului experimental

COLOCVII TEATRALE



Anca Maria Rusu și Laura Bilic prezentând *Dramaturgia românească post-decembristă*



Anca Maria Rusu vorbind în continuare despre *Modernitatea clasicului Molière* de Oana Sandu

COLOCVII TEATRALE



Dumitriana Condurache – *La limita cuvântului. Despre cuvântul poetic în teatru*

Fotografii de Carmen Antochi

COLOCVII TEATRALE

THEATRICAL COLLOQUIA

**21ST CENTURY THEATER BETWEEN
UTOPIA AND PRAGMATISM**

THEATRICAL COLLOQUIA

Stage Combat – Informative Resources of the Dramatic Text

Bogdan LUPEICĂ•

Abstract: Stage combat - informative text resources dramatic issues that arouse aggressive manifestations, especially the antisocial nature, have always existed and are very topical, daily media highlighting the presence of violence in our society in terms of its highly and impressive: murders, robberies, rapes, attacks hand armed attacks etc. That is why abuse is a social problem for which a solution is expected. In this context, in a world characterized by an increase in aggressiveness both in the interpersonal relationships and the level of international scientific study of the causes of violence and the means to reduce their prevalence gains importance majeure. This prompted us to take into account both the structuring stage battles and the composition teaching strategies.

Key words: violence, aggression, teaching strategies.

Stage combat - informative text resources dramatic issues that arouse aggressive manifestations, especially the antisocial nature, have always existed and are very topical, daily media highlighting the presence of violence in our society in terms of its highly and impressive: murders, robberies, rapes, attacks hand armed attacks etc. That is why abuse is a social problem for which a solution is expected. In this context, in a world characterized by an increase in aggressiveness both in the interpersonal relationships and the level of international scientific study of the causes of violence and the means to reduce their prevalence gains importance majeure. This prompted us to take into account both the structuring stage battles and the composition teaching strategies.

Like many other psychological ideas or concepts, terms to which we refer are those of aggression or aggression and violence belong both common and technical arsenal sphere of psychology, both views may not coincide with necessity. Without accede necessarily a philosophy that man is especially good (and society is one that

• Teaching professor PhD candidate, Drama Department, George Enescu University of Arts, Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

perverts) or bad (and society is one that directs, guides and inhibits nature man in the street), we try to distinguish several ways of defining aggression and its roots; as follows: "(...)

- a) a natural and instinctual behavior to each his own;
- b) generated a social constraints, difficulties of life in common;
- c) a reaction to frustration;
- d) learned behavior. "¹

These issues are reflected both in theoretical research and practical applications that have been made in areas like biology, ethnology, sociology, psychology and psychosociology. Regarding efforts to define, analyze and interpret the aggression by experts in the field, we note that not only meet general consensus, but it seems that the multiplicity of points of view expressed is higher than other psychological phenomena.

Underlying the violence is therefore the idea of force, the idea of a natural powers exerted on an object or on another person. Notion violence refers to illegitimate and illegal use of force and can be defined as an acute aggressive behavior, characterized mainly by using natural power. In this sense, defining violence is a form of force, as strong, sharp force, which is characterized by resorting to physical means to harm another. It can be exercised in a manner that directly or indirectly involves different levels (murder, injury or just a threat) and is focused on some different levels, such as faith, freedom or physical integrity.

One of the most common expressions is physical violence that occurs in a situation of interpersonal interaction. It can be played as a direct attack, body against a person takes a triple character: brutal, exterior and painful. Violence is therefore using material force measured by injury, more or less serious, the voluntary done at the expense of others. Therefore, if a violent act of aggression may have forms and nonviolence notion of violence refers to an act aggressively as dress ongoing use of

¹ Norbert Sillamy, *Psychology Dictionary*, translation Gavriliu Leonard, Ed Encyclopedic Universe, Bucharest, 1996.

THEATRICAL COLLOQUIA

force, physical coercion, it represents one of for my major manifestation of aggression.

In terms of social violence should be placed in a perspective that allows its understanding of reality, they take many forms and complexity. Michel Wieviorka violence distinguish individual and collective violence: "Violence is subdivided into individual criminal violence can be deadly (murder), physical (beatings and injuries) and sex (rape); violence may also noncriminal in the case of the suicide or accidents. Collective violence subdivide in violence against the power of organized groups (terrorist strikes, revolution-), power violence against citizens (state terrorism, violence institutionalized tu-țiționalizată) and paroxysmal violence (war)"².

The presence of violence in different forms show reflect the human need to express desire to dominate or defend themselves, including through violence. In performing the role and structure of stage fight scenes, students / actors must understand and assume all these theoretical.

Violence used in performances is one nonviolent, that is a form that gives the feeling of violence, but every movement and every action is calculated and directed to the last detail just to make viewers think the fight is real, but without negative consequences for protagonists. The use of violence within moments performances should be very careful not to distort the character. Too much or too little can alter the character used violence, can do far too aggressive or too irritable, or on the contrary to be too calm character and change the character just when the battle stage. Therefore the student has learned to rein in, or let their intensity level of interpretation violence, so as not to distort the character what it has built.

In fact, in recent decades there has been extensive research on violence and aggression, both concepts being - yet - subject of dispute. Social psychology offers multiple theories and formulations. "... Aggression can be defined as a set of hostile

²Wieviorka, Michael, *Society and Terrorism*, Claudiu Alexandru Rata translation, European Idea Cultural Foundation Publishing House, Bucharest, 2001, p. 55

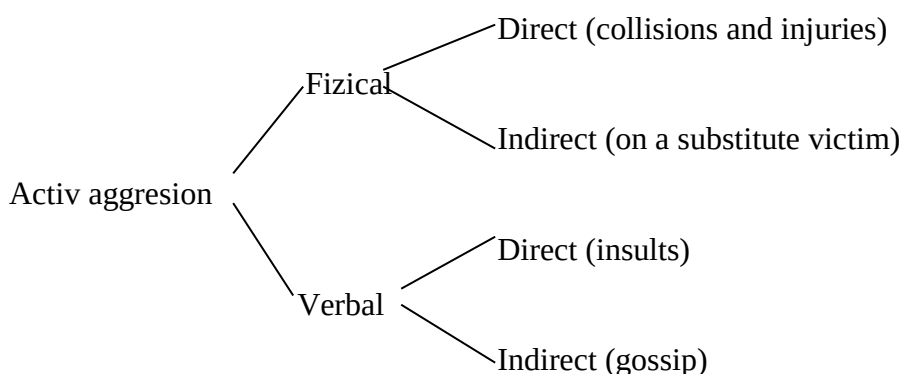
THEATRICAL COLLOQUIA

behaviors that may occur in the plan conscious or unconscious fantasy for destruction, degradation, coercion, denial or humiliation of a person, an object invested with social significance or self-oriented (self-harm) such as behaviors defeating encountered some mental disorders or even outside them (suicide rational) "3.

For students / actors is important to know those theories explaining the origins, forms and consequences of bullying on the bullied, so documenting become a understanding about the character and his actions, not specific to an interpreter in his daily life.

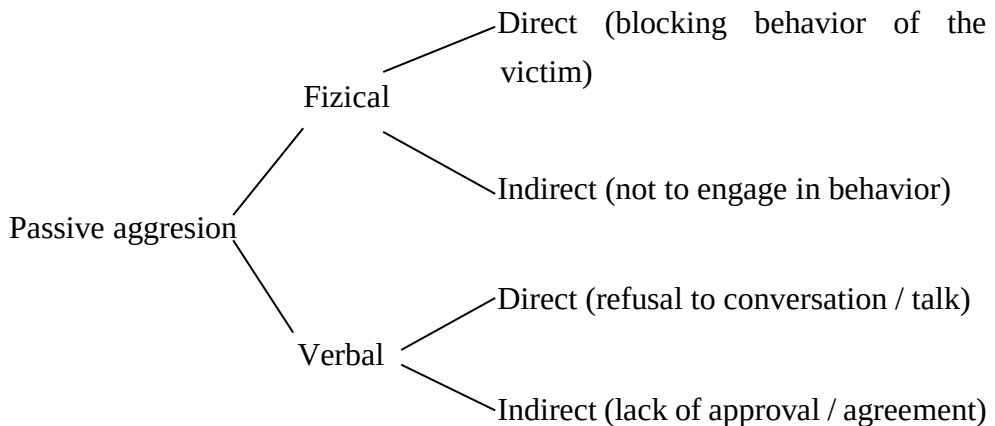
The literature distinguishes response arrangements and forms of aggression, classifying them according to the age of those involved, their status and rules accepted in society. Context of actions is also a variable that must be taken into account. And the aggressive stance of interpreting a character actor has to wonder how and why it becomes an conduct condemned by written or unwritten laws of the place.

To synthesize all of this we use a scheme proposed by Buss Perry:



³ Gorgos, Constantin - *Encyclopedic Dictionary of Psychiatry*, Medical Publishing House, Bucharest, 1987, pp. 110-111

THEATRICAL COLLOQUIA



Types of aggression (by Buss, 1961)⁴

Types of aggression (by Buss, 1961) the degree of "aggressiveness" approach may differ from one director to another, even if transposition same dramatic scenes and use the same type of battle scenic aspect explained by differences in the vision of violence, occurring from one human to another. This should, however, influence the character transposed scenic qualities. In fact, the fighting stage theatrical sign turns into violence following key scenic expression of the character and becoming the communication bridge between character and spectator; are moments of dramatic tension, the capture of public shock and surprise. Keeping balance is essential; company's exposure to violence through performances (theater, film, etc.) can cause:

- desensitization, especially in children by observing the violent scenes it will seem normal to have such behavior can become suspicious of people around them, expecting them to behave violently at any time;
- Mimicking scenes watched;
- Justification for violent behavior; a person who has already had this type of behavior will be considered less guilty and will continue to be aggressive because it saw in watching the show.

⁴Florea, Marius - *Types of aggression and multiple causes*,
www.humanistica.ro/anuare/2006/ANUAR_2006.../art05

THEATRICAL COLLOQUIA

Bibliography:

Florea, Marius - *Types of aggression and multiple causes*,
www.humanistica.ro/anuare/2006/ANUAR_2006.../art05

Gorgos, Constantin - *Encyclopedic Dictionary of Psychiatry*, Medical Publishing House, Bucharest, 1987

Norbert Sillamy, *Psychology Dictionary*, translation Gavrilu Leonard, Ed Encyclopedic Universe, Bucharest, 1996

Wieviorka, Michael, *Society and Terorism*, Claudiu Alexandru Rata translation, European Idea Cultural Fundation Publishing House, Bucharest, 2001, p. 55

Young Theatre – a New Dimension of the Dramatic

Diana NECHIT*

Abstract: Notions like education through theatre, theatre for the young public, the moralist role of theatre, theatre as social action are concepts the popularity of which has increased in the Romanian dramatic and performative areas, a little bit slower than their occidental and North-American models. The reality is way too stringent, aggressive and exigent to be ignored by the performative area, and the public, especially the young one, has a strong need of identification with this reality in which they live. The public doesn't want anymore to pass by this reality, the public doesn't want anymore a refuted, cosmeticized reality, but a brutal, invasive one. The chosen theatrical forms respect the theatrical conventions formally, but not textually. This article wants to determine a radioscopy of the actual status of the theatre, discussing the first consistent attempts in the young theatre direction in Sibiu, on an age category considered problematic in the theory of reception of the artistic act, the 14+ years public.

Key words: young theatre, education theatre, social theatre, child, family, violence, Sibiu

It is the 20th century when the claiming of artistic theatre played by full-aged actors for a young audience occurs. Before this moment, the child and more precisely, the young spectator, either stayed in the theatre hall, accompanied by an adult, or took part in shows performed by those like him. Not to mention the numberless examples of child-spectators placed (either by their parents' ignorance, or by an inadequate implication of the theatre's staff to warn the audience about the age limit required to watch the show) in front of a performance that was improper for their emotional development. Examples might continue indefinitely: from students brought almost by force, within non-formal activities inside certain institutional structures (the entire class, for instance), to parents guiding their

*Lecturer PhD, The Department of Theatrical Art, Faculty of Letters and Arts, Lucian Blaga University of Sibiu.

THEATRICAL COLLOQUIA

children to watching shows that were above their level of understanding – all these accidents, more or less privileged of some form of education, still seem to be included, unfortunately, in the current society.

In this article, I will not refer to the history of this new or not so new theater forms, although the history of universal theater records hybrid forms even since the Antiquity and the Middle Ages. Instead, we will try to approach an aesthetic and especially semantic determination of the concept and the forms in which it is found in our century. We cannot talk about theater for young people ignoring the perspective of the audience, of the reception and representation of this kind of text by a live, dynamic, diverse and, especially, very honest, sometimes innocent audience. While these theatrical forms are not recent, their applied discourse is new in the European, and especially Romanian space. There are age subgroups that correspond to the children and young audience based on physical, emotional and mental development. It is impossible to detach the artistic component of this theatre from the profoundly educational, therapeutic or moralistic components. The stake of this type of theater is to detach from the obvious trap of a moralizing speech, attempting to mix by means of textual and visual metaphor its components into an easily comprehensible block.

In relation to these premises, Françoise Dolto, psychoanalyst, talks about a reversal of the educator (the adult) – learner (child) roles in the work *La cause des enfants*, shifting the traditional hierarchy, through which the child could educate his parent by questioning his own needs and desires: “Un rôle nouveau est assigné par les éducateurs à l’adulte: il ne doit plus contraindre l’enfant comme il le faisait autrefois, mais l’observer, le garder, l’aider à s’épanouir. La relation traditionnelle adulte-enfant se trouve inversée: c’est l’adulte désormais qui devra s’adapter à l’enfant et non le contraire.”¹. François de Singly, talking about the place and the role in the contemporary society to the same extent, mentions the necessity of

¹ Dolto, Françoise, *La cause des enfants*, Robert Laffont, 1985.

THEATRICAL COLLOQUIA

decoding, understanding and expounding of children needs: “L’enfant a changé d’identité : non parce que les adultes s’inclineraient devant l’enfant roi, mais parce que tout individu, jeune ou non, est consacré roi dans une société individualiste.”²

Jean-Marie Schaeffer³ talks about childhood as the period of prominent aesthetical experiences that will influence the aesthetical vision of the later adult. Also, the category *theater for children* aims to change its name and statute becoming *young theatre*, following the French phrase *théâtre jeunes publics*, in the European and Romanian areas. The child stops being considered an educable spectator and becomes an autonomous *full* spectator, a member of the collectivity with selected preferences, expectances and specific aesthetical values. The French phrase met a continuous oscillation, switching from singular to plural, and this form did not occur in the Romanian language; this might be decoded by the Occidental tenderness to include the child into a new category. The usage of the plural implies the distinction between the collective audience and the singular spectator, trying to preserve the perspectives of plurality and singularity of a certain peace of art and the spectator joint.

In the modern age, the child and the youngster are acknowledged as part of the population, a community with specific needs, with preoccupations that tend to become known and accepted by the other members of the collectivity they belong to. The North-American researchers have had an increased interest into the “literature of trauma” which was addressed to this age category, a literature with healing effects for the emotional side of the victims belonging to different categories of abuses: collective traumas – immigration, war – or individual traumas, like racial, ethnic, sexual discrimination etc., of physical and emotional abuses and even aggressions like bullying. In fact, the real trauma consists in the lack of a mental training to inevitable events that are easily identifiable on the social and emotional track of a

² De Singly, François, *Le statut de l’enfant dans la famille contemporaine*, in De Singly, François (dir.), *Enfants-adultes: vers une égalité des statuts?*, Universalis, coll. “Le tour du sujet”, Paris, 2004, pp. 20-21.

³ Schaeffer, Jean-Marie, *Adieu à l’esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 2000, p. 15.

THEATRICAL COLLOQUIA

young person, due to the lack of adequate communication and especially due to the absence of explanations adapted to the suitable age level for social and political matters that are exposed in an inappropriate language. Theatre, through its forms of active art (forum theatre, documentary theatre, psychological theatre), is a means of mediation and artistic transposing of the relationship that exists between the child or the youth and their familial, social, professional, ethnic, sexual, racial context etc.

Along these forms of representation, a dramatic literature has been developed for children and youth, in order to expose mirrored characters of full-grown heroes who recall their childhood. The specific problem is placed in new textual patterns that avoid or at least try to avoid the moralizing role of writings that are addressed to children. There is a new notion that appears, that of the anti-hero, and of course, alongside with the inevitable dilemma – whether the young audience is corrupted or not through a non-fake and non-cosmeticized reality.

The authors of texts that are addressed to youth rely on themes that have marked their own childhood and their personal experience is crucial; this way, their writing gets curative valences. There are no more taboos, no more restricted themes, anything can be pronounced as long as the literary and aesthetical conventions comply. New themes like sexuality and the deviations from common *normality* that becomes more and more questionable show up; your own death, the death of the relatives, the family and the familial relationships that sometimes are constrictive and restrictive, the ethnical and genetic heritage, the identification to a past that is difficult to assimilate. The actual borders and limitations of any type – physical, territorial, mental, emotional, racial, sexual – belong as well to the approached themes; the reality of the miscellaneous fact becomes so much *terrifying* through its proximity and immanence. The violence and the physical aggression become recurrent themes into a dramaturgy of the immediacy, of a necessary endoscopy, intrusive on short term, but also curative.

The everyday characters, the shy and retractile neighbor, the abusive classmates, the popular girl, the obese, the victim, the local gang make their way

THEATRICAL COLLOQUIA

powerfully, displacing fairies, elves and fabulous animals invested with magical powers, of course each of them adopting a sincere speech, non-infringement, easily recognizable, identifiable by receptors.

Theatre as artistic education has a mainstream role in building the personality, individual development, continuous renewal of the vision of self and world. The textual substance of this type of theatre and its repository passed several evolution stages. In 1970 there showed up the first forms of impugnement as young theatre, owning some features of the contemporary society (totalitarianism, sexism, advertising, pollution, children-parents relationship) and criticizing the rumored models from the side of the traditional literature for children. Unfortunately, on a militancy background and a profoundly social *generosity*, the texts from that age, as well as the performances could easily fall into simplicity and mannerism which could harm the quality of the artistic creations. At the end of the seventh decade, there were approached subjects which depended more on the interiority of the child, of that *non-dit* zone, of the dreams, of the unconsciousness and of the irrational and which started more from a situation theatre, an improvisation one, than from a text. Theatre constituted in that time also as a reaction against the institutionalized theatre, with a rigid repertory. The performances since then, like the ones from nowadays, wanted to achieve, to awaken the children's sensibility through performances dedicated to all senses.

In the last twenty years, we have been witnessing the rebirth of the dramatic literature for the young public, thanks to the dramatic efforts of some theatre publishers, confident in this new theatre formula. The creation of the Lansman Publishing House of Belgium is remarkable and has developed a well-known niche in the theatre books area, by promoting francophone play-writers who write for the young public in publishing and festival projects. We could already talk about a real publishing, economic and artistic phenomenon, but also about a multiplication, a textual and formal diversity of this new kind of theatre for the adult actors in front of a young public. If we have to face a profile of the playwright who writes for the

THEATRICAL COLLOQUIA

young theatre, we could establish some general marks. On the one hand, we have the playwrights who write only young theatre, in literary residences, during some festival projects or at the will of some theatre companies, on the other hand, we have the theatre creators (*écrivains de scène*) who practice the theatrical writing already existent and who create real masterpieces, like *Cendrillon*, by Joël Pommerat.

Recently, even in Romania, there has appeared the necessity of a new theatrical area, focusing on the young public, a need resented by the spectators and by the theatre creators fascinated by the freshness and the dynamic content, strongly emotional and involved, on the problematic identified in the nowadays young public. In Sibiu, we have such examples of active theatre, focused on the young people's desires, and the success of a performance as *Antisocial* created by Bogdan Georgescu (Radu Stanca National Theatre Sibiu, 2015) has become a truly national phenomenon.

In order to illustrate the new spectacular zone focused on the young public, I will discuss about two of the performances recently played in Sibiu, directed by Eugen Jebeleanu, which perfectly illustrate two actual ways: on the one hand, the re-adaptation of the literary texts, on the other hand, the original creations which attacks the actuality, the occurrence. The first performance is *Alice* (Gong Theatre for Children and Young Public Sibiu, 2015, directed by Eugen Jebeleanu) – original text written by Yann Verburgh based on the two novels of Lewis Carroll (*Alice in Wonderland* and *Through the Looking-Glass*) – which celebrates 150 years since the first publication of the novel in 1865. The text debates the adaptation issue of the children literature, by rewriting some classic texts.

The text of the Belgian playwright is engaged, almost militant, interrogative, based on a strong identification with the characters and with the language, the discourse. The language used by the writer is modern, but also poetic and innocent, based on plenty references and allusions to the reality of the public. The text was not written based on an educational, moralist strategy of the writer who didn't behave as

THEATRICAL COLLOQUIA

a superior receptor comparative to his public, but on an egalitarian perspective, in which the text fraternizes with the public in a friendly way.

We can observe the playwright's attempt as a mark of the dramatic literature for the young public in the French expression literary space, acting with mirrors literature, an interrogative literature, but not an explicit one in a permanent halving game, in which the adult discusses the child he once was. The child-spectator is not innocent, he questions, and he tries to understand the adult world, to identify its lies, its mistakes and its lacks, without condemning it. Yann Verburgh is the creator of an honest theatre, in-yer-face theatre, which does not dissimulate the reality, just interrogates it.

In the rewritten story of the Belgian author, Alice is a girl who tends to become the image of Wonderland Company and who embodies the feminine ideal of beauty of the teenage girls. Nadia becomes Alice in this initiatory voyage, through the lens of a photo camera, meets a series of characters (the White Rabbit, the Queen of Cups, the Caterpillar, Tweedle Dee and Tweedle Dum, the Hatter and the March Hare) which metaphorically and visually reflect all the social typologies of the nowadays consumerist society, obsessed with image. *Alice* becomes, though, the story of a little girl who discovers that what her parents, her mom, especially, want from her becomes more important than her own desires. With the help of the mirrors adopted by the bizarre characters she meets in her voyage, the little girl rediscovers herself and figures out that she can make her own decisions. The scenography device used by Eugen Jebeleanu is extremely modern and rebuilds an atypical photo studio, bordered by a skate-park formed by two high, lateral, symmetric slopes supported by a screen. All happens in a white decor which alternates bright colors (pink, blue and green), like in the commercials for luxury products for children, in which the lack of substance is attractively shiny packed sand. The scenographic modernity is increased by the modern beat of electro music.

Firstly, Nadia ceases to be an independent human being, she is transformed by the others in a product of the consumerist society, of the image culture, of the

THEATRICAL COLLOQUIA

social and gender taboos, of the value target set by the family and social context, of the institutions which shape existence since the beginning of our lives. The symbol, the keyword of the performance, is the image, the cosmeticized image which sells best. From the shiny decor, to the gorgeous, expensive and trendy clothes, like the showbiz characters, all is meant to captivate and put you away from yourself. Conceptually, the performance is, on the other hand, a smooth critique of the postmodern society, tributary to consumerism and to appearances, in which naturalness and essence are strongly excluded by the ones who own the successful life recipe: the image promoters.

A completely different type of theatre, which opposes this kind of metaphoric and shiny performances, is *The 20th of November* (Gong Theatre for Children and Young Public Sibiu, 2016) directed by the same Eugen Jebeleanu, which proposes a trenchant and brutal vision of the daily life, by analyzing in the forms of documentary-theatre a real event happened in Germany. Written by Lars Noren, the text represents the confession of a student who, right before he takes his life, he commits an armed attack against his own classmates, under the impulse of a cumulative hatred based on the repeated abuses he suffered. Both the text and the directing mechanism seem, this time, to bring almost ostentatiously in front of the public (direct witness of the suicide) moralist messages against an absurd society. We face, in this case, a real lecture based on the absurdity of a world the cruelty and indifference of which obsess the human existence. The uselessness of social gestures, of educational programs, of finding a purpose in life, all this daily monstrous machinery culminates, in this whole lucid dehumanization process, into an explosion of lights and noises which shortcircuits the atmosphere around the stage.

Without having the pretention to consume such a rich subject, I have set a purpose offering a theatrical frame of a dramatic and spectacular reality which could not be ignored any more, neither by the performance world, nor by the public and the theatre and scenography passionate public. The young theatre, without isolating it of its educational and moralist valences, tends to become an independent aesthetic

THEATRICAL COLLOQUIA

product, with specific writers, beginning to appropriate a strong, aesthetically well-appreciated area of the theatrical forms of the last decade in Romania. This kind of theatre is an area opened through brand new formal, textual, scenography manipulations, all those in a process the principal cause of which is the revelation of the problematics the young people confront with, during the beginning of the 21st century.

Bibliography:

De Singly, François, *Le statut de l'enfant dans la famille contemporaine*, in De Singly, François (dir.), *Enfants-adultes: vers une égalité des statuts?* Paris, Universalis, coll. *Le tour du sujet*, 2004.

Dolto, Françoise, *La cause des enfants*, Paris, Robert Laffont, 1985.

Moldovan, Alina-Maria, *Teatrul ca joc și metodă de formare*, București, Tritonic Publishing House, 2016.

Schaeffer, Jean-Marie, *Adieu à l'esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 2000.

THEATRICAL COLLOQUIA

Fascination of the Enormous. Utopian Constructions on the XXIst Century's Stage

Ioana PETCU*

Abstract: If we question *utopia* in the theater, we will notice multiple semantic levels on which we have to discuss it: utopian spaces, utopian times, performative utopias which include idealistic messages. But certainly, the great theater visionaries aimed for shaping their ideal worlds, some of them resuming on projects and theories, others, increasingly more numerous, beneficiaries of advanced technologies, building for real their beautiful and disturbing dreams. We focused on those directors, stage mesmerizers themselves, who, together with gifted set designers, made possible for the public to see most incredible worlds (and ideas). In this context, we analyzed theater works of Fank Castorf and Tomaž Pandur. Although apparently different, in message and style of expressing, too, both of them belong to the courageous, provocative and oneiric artists' gallery. Beyond the fascination of gigantesque, easily noticed due to the spectacular visual mark, they "fight" for a miraculous theater and for a future that will never drain creativity from the human brain.

Key words: theatrical utopias, stage design, directing, light design.

The theater is, by its dominant features, the very definition of the utopia. A non-existent place, but a place which can materialize for a few hours in front of the spectator, the place an author can only dream about and a place which, ghostly, appears just in order to disappear. The theater is the place where the most unexpected dreams were born, setting the pace for some of the most whimsical theories (at E.G. Craig or A. Artaud), the place where the gods tell the story of their lives or where people die to allow the assistance to conclude about the virtuousness they should embrace. The theater is by definition the utopian prototype, that is a fact asserted by Professor Denis Guénoun, too. In his article *Outre le lieu*¹ he says that "La scène est cet espace qui ne se forme ou ne s'ouvre qu'à la condition expresse d'être rendu vide,

*Lecturer Ph.D, Drama department, George Enescu University of Arts, Iași

¹ Denis Guénoun, «Outre le lieu», *Agôn* [Enligne], Dossiers, (2010) N°3: Utopies de la scène, scènes de l'utopie, mis à jour le : 01/02/2011, URL : <http://agon.ens-lyon.fr/index.php?id=1374>.

THEATRICAL COLLOQUIA

dégagé, pour être rempli de ce qui ne s'y installera jamais, et, jamais construit à demeure, n'y sera toujours que temporaire, essentiellement distinct de l'emplacement qui l'accueille (...) La scène est un transcendantal pratique: voici le lieu, ménagé comme lieu, pour que toute fable errante, sans logement approprié dans l'effectivité du monde, y entre"². Evanescent and always transformable, the scene, whether it was an amphiteater, or an insland or bare baseboard, hosted and made possible idealistic strongholds, impossible supermundane places, it forged by its meanings, *The Bald Soprano* or the absent *Godot*.

From the pendent city hanging between earth and sky, which is desired by Pisthetairos³ (*The Birds* by Aristophanes), to the luxurious backdrops of the baroque century designed by Carlo Vigarani for *Les Plaisirs de l'Île enchantée* (directed by Molière and J. B. Lully) and to the metaphors in white belonging to Giorgio Strehler (*The Tempest* by W. Shakespeare, staged in 1978), the texts, the stage designers and directors produce visionary scenes⁴. On the other hand, this theatre of ephemeral forms tries every time to issue ideas about the individual person – these ideas being, perhaps, the only durable ones, the only ones giving a meaning to the launching in utopia. It happens so

²“The scene gives birth to a space that does not form or open unless it fulfills the very condition of being emptied, freshened, in order to be filled up with something that will never be solid and built to resist, it will be only temporary, essentially distinctive from the place it is composed. (...) The scene is a practical transcendence: here is the place, a protected location, for any wandering fable, without any proper dwell in the physical world, to be received.” (our translation), Ibidem.

³ Pisthetairos speaks to the birds about an imaginary city, a glorious one, a real principle of urbanity, in Aristotelian sense, but eventually ironized: “First I advise that the birds gather together in one city and that they build a wall of great bricks, like that at Babylon (...) Then, when this has been well done and completed, you demand back the empire from Zeus; if he will not agree, if he refuses and does not at once confess himself beaten, you declare a sacred war against him!” (Aristophanes – *Birds*, <http://classics.mit.edu/Aristophanes/birds.html>). In likewise manner, another character from the same Greek comedy speaks about the perfect proportions an ideal city must have. Meton brags about his ability to measure the air: “With the straight ruler I set to work to inscribe a square within this circle; in its center will be the market-place, into which all the straight streets will lead, converging to this center like a star, which, although only orbicular, sends forth its rays in a straight line from all sides.” (Idem). It is revealed though that he does nothing else but sells illusions, a thing that under the sign of Aristophanes equates the hoax.

⁴ Antonin Artaud, Edward Gordon Craig and, closer to us, Ion Sava or Aureliu Manea were visionaries on theatre's realm, a thing certified also by the critique voices. Bound to them can be Reza Abdoh (American experimental director who staged in abandoned buildings), John Jesurun (multimedia artist, the author of the modern saga *Chang in a Void Moon*), Felix Barrett (the founder of *immersive theatre* concept and of Punchdrunk company).

THEATRICAL COLLOQUIA

due to the fact that the triade dramatist-director-stage designer is joined, especially in the last two centuries, by activism. We think mainly of the last two centuries, although the tendency of educating an ideal public (and as a consequence, a paragon citizen), existed since the beginning of the theatrical tradition. But only in the modern era it has been insisted upon the direction of engagement, of usefulness, of educating and motivating by theatre. The spectacle becomes the vehicle by which a clear message reaches the human: for a city of perfection and cleverness, there is required a man who thinks, acts with care, a man who is aware and searches for answers. In fact, this type of militant theatre, highlighted by Living Theater, Open Theater, Performance Group or Bread and Puppet Theater, is a theatre of hope. As the term utopia involves the idea of *hope*, the performative act aimed in the XXth century, and continues to do so now, in the XXIst century, for a better man in a better world. Somehow, there is nothing new, nevertheless, the image of this *better* has changed. About a *there* or a *beyond* have spoken Antonin Artaud, Julian Beck, and Judith Malina, but also Robert Wilson – each one in his or her own manner. Yet a thing is obvious, namely that if among those mentioned here, the French poet dwelled at the theory level, Beck and Malina, or Wilson, manage to put in acting, to properly build up the construction of an utopian theatre. Of course, using for their goal the texts of their European forerunner. This way there is shown a ghostly theatre of the perishable, still living on through the “adherents” of Living Theater or those people who understand the multi-valent Wilson. The Catharsis, brought in by the activation of subconsciousness, or by visual-auditive enchantment created by the author of such a spectacle as *Einstein on the Beach*, the strength to live somewhere beyond (elsewhere⁵) even for only a few moments, represents the hope. For a person living in an era of fastness and hyper-technologized things, escaping in a perfect world, although a delusive one, is a chance of previewing the future. A future that this individual can change.

And the person changed the future, as the years passed by: he brought back the Agora or the amphitheatre, accomplishing it on great, plenteous plank scaffolds, or which belonged to the fantastic area and to the written only goals.

⁵ About catharsis and its role in forming the utopia atmosphere impression speaks Jill Dolan: “Being moved at the theater allows us to realize that such feeling is possible, even desirable, elsewhere. People use their audience experiences at the theater in myriad ways; everyone relates differently to what it means to be a spectator”. (Jill Dolan, *Utopia in Performance. Finding hope at the theater*, The University of Michigan Press, 2005, p. 15)

THEATRICAL COLLOQUIA

Whether we like it or not, the theatre man's ally today is technology. The software helps the stage designer, or the light designer, or even the director to bring the virtual to life. The projections draw layers in the acting area, give colour and light effects, bring theatre closer to the cinematographic arts, making it up-to-date. The eye of today's individual, used to seeing the big screen, used with the micro-screen on his pocket, with the iPhone through which he comes to live, discovers on the scene, as well, a world close to his resonances. Like a little deceiving deity, but also necessary, the computer opens new possibilities, new aesthetical roads coming into fashion. A double engine that has entailed the apparition of new "îles de plaisirs", of lost paradises: on one hand, the desire to thing big, on the other, the satisfaction of astounding the audience. We have never depleted the taste for "too much" or for copious stage designs, intended to take our breath away and having also a goal of putting the actor's power to test. These features are not enough in order to have in front of us an artistic masterpiece, yet it would be wrong if we wouldn't consider them important.

An Alluvial Theatre and an Encyclopedic Theatre: Frank Castorf and Tomaž Pandur

Considered to belong to the post-dramatic theatre movement, Frank Castorf has a special power to recycle myths and restructure them in a manner which, sometimes, hardly lets them be recognized. He searches for the shock, sometimes the parody, and he is in a perpetual debate regarding the theatrical language and the text's elements. "Radical artist" and "illogical character" are attributes which the critique does not spare about the German director. It is told about him that he wants, at any costs, to obtain a reaction from the audience. Not rarely was that reaction one of disapproval. And one of the coordinates he rests upon in his fight against the criteria of European bourgeois coming to the theatre is the proportion of set design construction. Re-engaging the plays of Shakespeare, Schiller or Dostoyevsky's texts, he creates hugely dimensioned spaces, where harmony meets cruelty. In order to shape dreams on stage, his main colaborator is the stage designer Aleksandar Denić – an artist with origins in Serbia, with an eye appropriate for theatre, opera, but also

THEATRICAL COLLOQUIA

for film⁶. The imaginary strongholds the two men build – the director and the stage designer – are not symbols of beauty, but they impress through the contrast of reason and madness, and through grandeur, too. They are open perimeters, heights that seem to blur away somewhere above the stage. We have to deal with a theatre going to the extreme, from one case to another, managing even to exasperate, in its relationship with the viewer. The eye contemplates, the spectator wonders about the meaning of crowding items with different significances in a single episode. And when to the director's surplus of meaning there are added the light design effects and video projections, we may almost question the ethics behind this waterfall of visualism. The artist bewilders audiences, and in his relentless aim to keep the spectators alive and attentive, present, he ends in giving them thrills or even disgusting them. "To do away with unambiguities, to cut the ground from under the feet of meanings – that's what I always wanted to do!"⁷

With Castorf, ideal is not the world he wants represented on scene, but the shape in which he melts the phantasms taken from the texts of authors he approaches, the lightning-like images he builds with the mind's eye. The director himself made his own utopian place, where the public sees a bizzare spectacle, like a sort of echo of the real world, a public which still accepts the bet on the weirdness, the terrific, the scabrous. The beauty is born through pain, from the impressive scenery and from the unexplained. If this makes some people hoot – as it happened when *Ring of the Nibelungs* was staged at Bayreuth Theatre⁸ –, then it makes others skeptic, criticizing, and others are made meditative. But you can not be dismissive of Castorf's "folies", often constructed on stage by Aleksandar Denić. The scenic achievements on the Wagnerian tetralogy *Ring of the Nibelungs* were nominees for the International Opera Awards. It is certain that the Serbian born artist can move

⁶ In theatre, he made stage settings for: *Faust* (Residentztheater München, director: Martin Kušej), *Uncle Vanya* (Teatro Stabile Sloveno Trieste, director: Ivica Buljan), *America* (Schauspielhaus, Zürich, director: Frank Castorf), *The Lady of the Camellias* (Théâtre de l'Odéon, Paris, director: Frank Castorf), *The Demons* (National Theatre in Belgrade, director: Tania Mandic Rigonat), *Hedda Gabler* (Henrik Ibsen National Theatre, director: Snazana Trisic) etc. He also was set decorator for *Rasputin* (a HBO production, director: Uli Edel) and for *Underground* (1995, director: Emir Kusturica).

⁷ <http://www.goethe.de/kue/the/reg/reg/ag/cas/enindex.htm>

⁸ That was not the sole reaction of this kind. For example, *The Lady of the Camellias/ La Dame aux camélias* (Théâtre de l'Odéon, Paris, 2012) was forbidden to audiences under 14 years of age. But even for the adult spectator, the messages issued by the scene setting were not easy to receive, in view of their grossness.

THEATRICAL COLLOQUIA

the action of *Rhine Gold* in a gas station where, in fact, the parties of the oil market are confronting, and the forest from *Siegfried* is guarded by some mountains where, after the Mount Rushmore model, the graven faces of Marx, Lenin, Stalin and Mao keep watching over. The fantastic grandeur and aureole of Richard Wagner's opera is retrieved in an ambitious stage design, but a confusing one at the same time, as it is built on multiple layers and floors. For Denić there is not a single stage, as Castorf does not accept a sole aesthetic option, either. Just as Wagner aimed to amplify and multiply the layers of a dramatic opera.

In all four parts, the set design is elevated on a revolving stage, leaving the spectator the possibility to admire, to enter with curiosity from any view angle of hotels or streets gathered altogether on the enormous rotary layout. About this concept, Aleksandar Denić says that the place was thought like a wide playing area for kids. Like in a doll house, the artist raised a polymorphic world, a world of different and opposed meanings which intercross, with no need for a precise meaning altogether. A laundry basket remained on the living room floor, there are leftovers from supper on the table, in a room there is a woman watching a TV show, while outside the thieves are set to pillory. All details are realistic, but the whole leaves the impression of a fantasy universe. The old mythologies are transformed in new ones. The gods are mobsters who have in their control the money and commodity market, Brünnhilde dreams herself a star, the drug equals the dream, the ludic spirits are slaves or frauds in *a society of spectacle*, if we were to retrieve the idea belonging to Guy Debord. The imbrication confuses the individual from the audience, he hears an aria, but simultaneously has the opportunity to watch a filmed scene projected on an extra-scenic aisle of the story. This way, he asserts himself as eyewitness. The eye runs from one level to another, gets dizzy then withdraws in a somehow chaotic space, a *mythos* masticator. Finally, it could be concluded that for Frank Castorf, by his directing-stage designing utopia, there is created a decadent world, a world of the black gold – the oil, and of Eros transformed in sexuality, a world of crying as expression of exaltation. And above all there can be heard an obscene, unstoppable laugh.

Hans Thies Lehmann understands the German director's style as being a politicized one, but which, in the same measure, describes a particular aesthetics: "In a clever mode of triviality, Frank Castorf's productions relate theatre to colportage and banality and in this way articulate a witty – though

THEATRICAL COLLOQUIA

occasionally simply silly – rebellion, which is, however, becoming increasingly artistically weak and hollow as the distance from its ‘origins’ in the former GDR grows.”⁹ For the former manager of Volksbühne, does the utopia target only the obsession of a world of plenty, a luxurious one, in a certain sense, baroque, which he represents by the means of stage settings? Or is there something else? The will to make a new connexion between the nimbus of classical text/author and the society, or the Europe of our century? Does the reviewing of the “golden past” of certain eras which, at their times, wanted to be better, closer to perfection, include also such an endeavour that belongs to utopias? By melting the metallic core of the old culture, can the alchemist with the name of director obtain once again the desired gold?

The process of deconstruction and remaking of the myth is also interesting for Tomaž Pandur. But the wall of aesthetical manner separates him from the revolted Castorf, and from his vexatious lack of unity of the whole. Being at the opposite pole, the Slovenian director prefers the ample breath, the simple, but impressive stage sets. Like a real alchemist, he sublimates the matter (the text, the decors etc) to rich ideas with an inarguable clarity and universality. In his flasks there entered, one by one, some of the most relevant masterpieces of universal literature: *Medea*, *Divina Commedia*, *Hamlet*, *King Lear*, *Richard II*, *Richard III*, *Faust* and *Caligula*. Mostly, the director’s mind is not satisfied with a single version of a text and, relentless, it returns to the named texts and rearranges them, for pleasing its loyal audience, which has this way the chance to compare and observe the artist’s evolution. It seems that Pandur embodies at stage’s height an immense delusive theatre, a theatre of shapes that quickly vanish, of multiplication and scumbling. A theatre no less colossal, where recurrently, from *Medea* to *Divina Commedia*, the water floor forms an uncontrollable surface, reflecting the vertical of the stage’s micro-universe. And from *Babylon* to *Carmen*, also recurrently, the sand is the playground, keeping hidden into itself the sense of death, of the unstable or of the easy transformable feature.

Since the 2000s, the designers’ group Numen (Sven Jonke, Christoph Katzler and Nikola Radeljković) joined him, regarding the stage concept. This way there were born stage enactments which greatly amazed the public and demanded from the actor more than an accurate interpretation of the text.

⁹H.T.Lehmann, *Postdramatic Theater*, translated by Karen Jürs Munby, London, Routledge, 2006, p. 122

THEATRICAL COLLOQUIA

Mainly in terms of physical and vocal performance. The actors sing with their heads downwards, hanging by rods suspended up high above the floor (*Inferno*, 2001-2002, Thalia Theater, Hamburg, Germany), fight hand-to-hand in water, speaking their lines at the same time (Barocco, Teatro Fernán Gómez, Centro cultural de la villa Madrid). But the director tries to assure that it is not only the spectacular scenic machinery that represents the art. What makes his stage settings unique resides also in the greatly endeavoured ineffable: “In theatre grandeur is not measured with majestic scenography and the abundance of costumes. The theatre I’m interested in can be neither a theatre of images, nor a theatre of words or a theatre of movement or of statics, because theatre has been all of this for thousands of years and because it transforms itself daily according to time and rebears itself anew. I enter the theatre everyday like an operating room – I like to say that I perform open-heart surgery. The procedures are known, but with every project an entirely new and unpredictable world opens”¹⁰.

Because the stage offers him all the possibilities (none of them long-lasting), the director from Slovenia creates there a modern *theatrum mundi*. He uses for his enormous dark fresco the video projections, light design, and for a consistent atmosphere, he works with a series of composers and sound designers. The tragedy – under the sign of antiquity or of the romantic century – turns into a state. The violence is much introverted, and when it can not be controlled anymore, it blazes in bursts of gestures and words. The chiaroscuro, the contrasts, the world of effects, all are liked by the director. We stand in front of a canvas on which there are depicted forms of beauty, but on which there slides afterwards, to agglutinate everything, the power of ugliness and evil. Yet this *theatrum mundi* is also impregnated with a strong feeling of nostalgia. *Nóstos álgo*s – the sadness of returning devastates the souls of characters, and then contaminates the state of spectator. Coming in the world of appearances, of virtualities, of dreams that get into existence just to fade away, we, the audience, are spellbound, yet too soon definitively abandoned, without a chance for turning back. And when that turning back is possible, the perceptions will never repeat. In theatre, too, the seekers of past perceptions can not retrieve the past time.

Faust, a spectacle Pandur wanted to design as a speech, meditation and thought one, is an accomplished canvas of human inner scissions. The play is

¹⁰ <http://www.pandurtheaters.com/#!/repertoire/98/richard-iiii/liminary-notes>

THEATRICAL COLLOQUIA

set on a water floor – with the same referential function of mirroring the stage set, doubling it into a vibrating, hallucinatory surface – in a black and white decor. Two high walls in center of the stage, form, by their closing and opening, different play designs. It seems that we are inside an enormous cavernous space, unresting and infernal, where Mephisto gradually frames up the most unbelievable things. The acting is surpassing, Branko Šturbej (Mephisto) is always in a counterpoint with Igor Samobor (Faust), the man seeming to offer himself to the darkness, intentionally. Faust knows about Mephisto's power and accepts it. The abyssal cliffs are projected on background walls and they are melting at the devil's apparition, to the disappointment of the wise man. In the same manner dissipates Margaret, the playful spirits or the study room of old sage. The ages and the beauty, too. Nothing lasts, all is only a huge perishing spell, leaving place, each time, for a heartbreaking feeling of inaccuracy and helplessness. Faust and Mephisto, like the spectator and theatre, the former hopelessly accepting to be deceived, the last being seductive, by his main features. On the realm of lemurs, the protagonist decides to build a borough. An ideal one, by the impossibility of its building: "And in the centre here, a Paradise, / Whose boundaries hold back the raging tide, (...) Free earth: where a free race, in freedom, stand."¹¹ The walls that must keep safe this mighty place, turning the magus into a great architect, are in the spectacle the illusion created by the devil, too. Mephisto departs from Faust hitting the water with a paddle – the sound gets an echo, amplifies, then its sound gets more and more muffled, as the two central gates are closing again, swallowing the hell messenger, as if they would give him the satisfaction of a hidden intrigue. On the background is projected the word UTOPIA. The letters' contour is trembled, a sign that the significance itself obeys the instability. This Sun City is just a virtual image. It is a haze that blurs the sight for a few moments, instilling hope in it. The whole scene gets darkened, Faust has told the moment to stand still and he falls now on a grave-bed which, in the same place, initially represented the bed in his study room. Goethe's hero remains laying there, facing the audience, and from the letters Mephisto appears to speak his last lines: "Past! A stupid word. Then, why? /

¹¹ J.W. Goethe, Faust, the English translation by A.S. Kline,
www.poetryintranslation.com/PITBR/German/Fausthome.htm

THEATRICAL COLLOQUIA

Past, and pure nothing, complete monotony! / What use is this eternal creation!
/ Creating, to achieve annihilation!”¹²

With help from the team which handled the stage imagery (stage designer Sven Jonke (Numen), video designer Dorijan Kolundžija, and wardrobe designer Felype de Lima), the Slovenian artist managed to render the intensity and feeling of grandeur also felt by the reader while reading the rhymes.

The ambition of setting on the stage ample spaces, to mesmerize the spectator, he also has for *Inferno*, the variants of 2001 and 2005. At Thalia Theater Hamburg, the stage tries to render with fidelity the barathrum structure which Dante imagined. Circularly designed¹³ on vertical, the acting place means a challenge for the actor, who climbs and comes down the hell's paths. An electrifying blurred light pervades the various floors, and down shines a black waterhole, reminding of Lethe, the river of oblivion and regrets. In the 2005 version, at Teatro María Guerrero (Madrid) the displaying of the pit's outlook imagined by Dante is abandoned, in favor of the way of connotation. The base structure is, this time, a cube with translucent walls, between these walls being girders on which the unfortunate ones are writhing. The spectacle is more powerful, also from the view of lights and iconoclastic images. The pace of text or motions is variable, sometimes fiendish, sometimes slow, the lights penetrate the obscurity, drawing unsubstantial jail bars in the air. A kind of Rocky horror show takes place in front of the audience, only mitigated by the poet's musing. About the spectacle, its author noticed: “The age of idols. The new Babylon of mental flaws. These images are archaic projections, preceding words and morals. You see the Imperial Theatre of Sex, the supreme Temple of the Western eye. The pagan past, never dead, burns again in our mystic hierarchies of stardom.”¹⁴ Once again, the stage is a space where the fantastic falls into place. The word becomes physical, palpable, it turns into matter, and the director builds beyond the great themes of Dante's masterpiece a colossal scenic machinery. It is thought to amaze us and to give the feeling that we are nothing but the dwellers of a platonic cave, poor knowers of the shown images only, prisoners of the illusion of being. “Abandon hope all ye

¹² Idem, p. 371.

¹³ Here the stage set is signed by the artists from Numen, as well.

¹⁴<http://www.pandurtheaters.com/#!/repertoire/13/inferno-la-divina-commedia/preliminary-notes>

THEATRICAL COLLOQUIA

who enter here” – are the vaguely heard words of another Mephisto, the one knowing the secrets of directing.

For Tomaž Pandur, the scene becomes a laboratory where the text glows after a meticulous arrangement through distillatory vessels and where the image forms that *elsewhere* of impossible turned into possible – even for a few moments. The scenic virtuality helps him greatly.

Summing-up with suspense

And, after all, why should we talk today about utopia in theatre? A possible reply could depend, maybe, on the next conclusion: because this is the obsession retrieved on a conscious level in the artist’s mind and, subconsciously, for his public. Tomaž Pandur stated in an interview: “Total artworks function in this way: the more the spectator demands, the more he receives (...) I try to penetrate the fields of the unconscious, the unresearched, open a few doors that have until now been closed, to ventilate the spirit and to pose ever new questions”¹⁵. Indeed, there is a mutual determination, because the artist feeds from the audience’s illusions, and the public “vampirizes” the art product. Both sides know that they obey the natural laws and also know that the chasing of the dream never ends. Even so, they willingly get into this game, accept the rules and push the limits, each time, quite enough. One of the sculpture works of Jan Fabre is entitled *Searching for Utopia*. It is a huge, golden art work, placed on the sea shore. It displays the artist mounted on a turtle, looking to the horizon, on the line where sky meets the immensity of the sea. This art work – inspired by and dedicated to Thomas More’s *City Of The Sun* – is a self-portrait: a moment of thinking, of contemplation of a romantic spirit, a little turned away from the daily noise. Loneliness among the crowd. This hypostasis reminds somehow of Faust’s stance, at the end, when after he had watched the city raised on the quicksand, he went towards the waves and said his final words before death. *Searching for Utopia* secretly contains, as well, an elegy. The serene sight of the artist’s statue replica aims for a spot – also delusive. Yet there is so much calm in this stance, that we, as watchers, can only place ourselves as Fabre did and search for our own Utopia. “The setting sun is beautiful because of all it makes us lose” says Antonin Artaud, highlighting once again the essence of this issue. We talk about utopia

¹⁵<http://www.pandurtheaters.com/#!/repertoire/98/richard-iiiiii/preliminary-notes>

THEATRICAL COLLOQUIA

in the XXIst century, too, perhaps the more so as it makes us cheer up and believe that war can be put to an end, the valours will resist, the impossible is possible.

Bibliography:

Dolan, Jill, *Utopia in Performance. Finding Hope at the Theater*, The University of Michigan Press, 2005.

Lehmann, Hans-Thies, *Postdramatic Theater*, translated by Karen Jürs-Munby, London and New York, Routledge, 2006.

Guénoun, Denis, “Outre le lieu”, AgônDossiers, Nr. 3, *Utopies de la scène, scènes de l'utopie*, 2010.

Webography:

<http://www.goethe.de>

<http://www.pandurtheaters.com>

Acting Recital through Doctoral Research

Anca-Maria RUSU*

Abstract: A living body, therefore adaptable, theater has been experiencing both the virtual space and also the extension of boundaries of theatricality, always reconsidering its ways of expression, a rich field of investigation that has been explored in this research. Turning his attention to actor's performance in a recital, Adrian Buliga in his doctoral research that took several years of hard work clearly defined this area of research, namely, specific features of actor's art shaped by the use of multimedia theater techniques and working methods; without hesitating to bring back into discussion the notion of "acting recital". This has been the first research investigating this topic in a doctoral program.

Key words: recital, multimedia techniques, postmodern theatrical language, video images, Light-Art

The research carried out during several years by Adrian Buliga and completed as a doctoral dissertation—*Acting Recital in Multimedia Context* is a premiere in our doctoral research. It aimed to investigate various forms of today's acting recital in the context of theatrical postmodernism that itself has been conditioned by the "click existence" of *homo zapping* or *videns* or *digitalis*.

A living organism, therefore adaptable, theatre has been continuously experiencing the virtual space, "surfaces covered by pixels" and the extension of boundaries of theatricality, always reconsidering its ways of expression. Focusing on the performance of the actor in the recital, Adrian Buliga starts from several fundamental questions, real lines of research throughout his research: "What is the actor's place and image? What dimension will the stage gain in the age of all possibilities? What are the challenges that will arouse creative minds and open unknown paths in the deepening of dramatic art?" Aware of the multitude of answers, the author establishes a clearly defined area of research, namely, specific features of actor's art shaped by the use of multimedia theater techniques and working methods, not hesitating to bring

*Professor Ph.D. George Enescu University of Arts, Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

back into discussion the notion of “acting recital” in order to discover its current features, its gains and losses brought by the use of software and equipment by means of “sophisticated effects”.

I noticed during our collaboration an important aspect: Adrian Buliga, the practitioner and the teacher, is not only interested in what the scenic act is, but also in its impact on the spectator, a holder of a visual culture, a potential agent in the modified scheme of issuer-message-receptor. We also appreciated his valuable and balanced view of performances seen live, recorded or the ones he worked on, being specialised in light-design (and not only), avoiding to be drawn by his passion for experiment and multimedia tools. People interested in spectacology are provided with a very useful study, irrespective of who they are, students, practitioners or researchers. The author provides his own reading of this topic, providing personal reviews of performances included in his research.

The research includes an extensive literature review filtered through author's eyes providing new aesthetic meanings and solutions that reshape such basic notions as “sincretism”, “theatricality” and “performance”. In addition to its focus on acting recital, the study also generates ideas and provides conclusions on modern theatre, explains why and how the meaning of theatricality became broader and the theatrical language went through the process of hybridization and innovation. It becomes evident why the opening of artistic borders led to the division of labor on stage and to the appearance of new artistic professions as noted by Oltița Cîntec. Discovering the aesthetic potential of stage lighting, the fact that light on its own may create a show, may become a character, may intensify the drama, underline the tensions, etc., made it necessary that some artists specialized in light design. A more extensive use of new technology increased the spectacular feature of performances, multiplied characters, allowed simultaneous actions otherwise not possible, and offered a new creative context, the interactive virtual environment that led to the appearance of the multimedia designer, a specialised technician having artistic skills. Multimedia technology started as an insinuation, then imposed itself and now is almost an unavoidable presence on the modern stage.

George Banu is right when he states that light on stage appeared out of fashion, but this does not mean that we do not recognize that productions managing to fully incorporate technology reveal better the pleasure of an artist,

THEATRICAL COLLOQUIA

certain exuberance, a playful joy. Video images alternate the perspectives, the place on stage expands, building imaginary spaces and worlds or captivating mental projections that are almost impossible to capture otherwise. A video image may guide you to a wrong path, it may be deceiving. “Video image is a theatre declaration” noted the same George Banu, cited justly by Adrian Buliga.

These are valuable comments supporting the doctoral research divided into five chapters preceded by an introduction and followed by conclusions where the author’s stance appears constantly and clearly. A special attention should be given to an impressive appendix comprising dozens of representative images (accompanied by explanations) from different performances to which references are made in the body of the study, meta text images helping to read the text by making it more dynamic and flexible.

A well-structured material (content that is not easy to manage) around a central issue has several ramifications, whether related to theatre as image or street theatre or even video theatre or hybrid performance where the notion of recital appears containing excessive visual elements or even leading to “image saturation”. Adrian Buliga presents his critical stance, launches bravely his questions, even when he reviews performances produced by famous national and international directors: Silviu Purcărete, Radu Afrim, Richard Foreman, Robert Wilson, Pippo Delbono, Klaus Obermaier and others. His criticism appears even when he reviews recent performances of independent theatre companies and from videomapping. Also, he presents clearly his personal experience as a light-designer and director.

Self-reflection is also another feature of his doctoral discourse in all chapters of his study; it does not distract readers’ attention from the main lines of the study: the acting recital and performance technology, the relation between an actor and the scenography art, the relation between an actor and the stage light, the issue of sound space and video projection, the relation of tradition, innovation and experiment. The investigation and the dissection of these relationships was conducted by means of sub-relations conditioning, enriching and conferring to these relationships specific performative features. We refer to the relation between representation and image, image and stage lighting, image and scenic setting, image-light-body, scenic action and sound space, narration and story-telling video, dramatic recital – cinema recital. We believe that extremely important are the pages in different sub-chapters

THEATRICAL COLLOQUIA

presenting concepts and hermeneutics aimed to set useful common and divergent elements distinguishing between such key-terms as acting recital, one man(woman) show, stand-up comedy, monodrama, soliloquy, recitative, solo performance, multi-recital, performance, etc. Dramatic recital avatars starting from their traditional forms to recitals of a single actor have been investigated diachronically and synchronically by means of several examples, representative for various geographical and artistic theatrical regions in Europe and overseas. We could say that beyond main conclusions, one question seems to continuously follow Adrian Buliga: what is the main “mission of an actor”. The question is not just a rhetorical one, it provides possible answers and opens way to new, more productive questions.

These appear step by step, gaining new meanings by approaching the issues of acting art from multiple perspectives in different places of the study and by means of persuasive support provided by the images in the Appendix. The study pleads that producers maintained a “balance, measure between methods of scenic expression”, so as actors could not become “unnecessary or even useless elements”. We found very interesting pages discussing the balance in the relation between video projection and the actor, the relation between the actor and immaterial entity, virtual world, the relation between the recital and the project. The doctoral student shows a real critical voice in the way he examines highly-skilled and poor performances displaying an excess of pathetic and emotional elements. The authorial voice is worth mentioning especially taking into account that it is a voice of a teacher who aims to educate future actors.

It is therefore not accidental that the researcher undertakes a theoretical and performative journey into the Romanian, French, American, Canadian, English, Russian, Italian, Japanese theatre (and cinema) focusing on recitals based on different types of texts leading to productions that present real “actor portraits”. Also, I noticed the researcher’s ability to get into a direct or indirect dialogue with important theorists, practitioners and commentators of stage from all over the world conferring vividness, openness to personal attitudes which I believe are essential for any teacher. These attitudes are even more important for someone working in a complex and flexible world of theatre depending on the virtuosity of a team, even in case of a recital. That is why “one team show” has been mentioned several times.

THEATRICAL COLLOQUIA

Being a member himself of several projects of this type, a specialist in light design, Adrian Buliga approaches the issue of stage light from various angles. We may state that the role and functions of stage light in theatre together with acting skills are the main issues of this research which have theoretical and practical value. The perspectives of light-design in modern performances are revealed to us step by step creating an ideational coherence; starting from the functions of stage light in video theatre, its relationship with the actor, its importance in storytelling and ending with stage light in each analyzed performance. We believe that truly original are the observations referring to light as a character (in Robert Wilson, for example), discussing the acting value of various types of lighting and comments on what we call today “light show theatre” or “Light Art”.

Extremely passionate about this field, Adrian Buliga does not adhere to it unconditionally. The final chapter proves it, as in the last chapter of his dissertation the voices of the theorist and practitioner intertwine, suggesting stages based on the texts of Shakespeare, Moliere and Beckett, the result of his experience at iLO Amsterdam (instituut Lightontwerpen) in 2014. The maturity gained there (and prepared in Iași) appears in the way the researcher justifies the choice of authors and plays – fragments prepared for the stage – and in the identification of the function of images related to texts, in ideas related to text transformations into non-verbal language, in the technical and artistic conclusions regarding the importance of experiments in today’s world. So, we witness the stages the author went through in his work showing the results of his own experience, presented in a balanced view, without exaltation and that discuss the relation between classical and experimental forms of recital, the art of the actor involved in a recital project using multimedia tools.

Based on an extensive and rich literature that includes studies in history, aesthetics and theatrical poetics, videology, scenography, multimedia tools, film, actor’s art, director’s art, Adrian Buliga’s research is a thorough, serious, and comprehensive study supporting his ideas and eliminating a flaw in our specialized literature. Researcher’s summarizing skills and his experience as a practitioner are remarkable conferring to doctoral discourse fluency and persuasion.

From Corporeal Mime to Dance, Visual Art and Abstract Form

Alba Simina STANCIU*

Abstract: The infinite combinations, diversity and performative tendencies of the 20th century - which have as main objective the ability of the performer's body - have as “starting points” a phenomenon developed in the French artistic environment. The corporeal mime and its “key” figures - Jacques Copeau, Étienne Decroux and Jacques Lecoq - emphasize the importance of physical training in the process of building the acting technique and the expresiveness of the body, which “puts the body in a form”¹. The continuators of these schools extend the corporeal mime technique towards dance, sculptural compositions, new approaches of theatrical image, but above all towards efficient formulas which concern the performer's training.

Key words: corporeal mime, performance, training, form, improvisation, contemporary dance.

A vital tendency during the development of performance in the 20th century – which “affected” not only the evolution of acting, theatre directing, choreography but also other postmodern spectacular forms – is the performer's corporeality. The sources of “inspiration” for the continuous process of redefining the body's scenical physiognomy are multiplying, partly due to contemporary dance which re-alphabetizes its scenic discourse. The basis of the corporeal reforms is conditioned by the most important changes of attitude in the presence of the actor on the performative space, influenced by the French school of acting which developed starting in the 20ies. The phenomenon is followed by new extentions and approaches.

Modern dance and the reformers-pedagogues of choreography from the beginning of the 20th century – Isadora Duncan and Rudolf Laban – are inevitably

*Lecturer PhD, Drama Department, Lucian Blaga University, Sibiu

¹ Lorenzo Mango, *La scriitura scenica, Un codice e le sue pratiche nel teatro di Novecento*, Bulzoni Editore, 2003, p. 281.

THEATRICAL COLLOQUIA

influenced by the new directions of technical “forging” of the actor's body, in the middle of avantgardes and artistic effervescence of the first decades. The corporeal reforms were conjugated with both directing and scenographical tendencies, the amplitude and the “form” of the space becoming continuously oriented towards surprising solutions and monumental compositions.

The corporeal mime – or the story told by the actor's body which “writes” objects and invisible actions in the space, or creates relationships with other characters (also invisible) – always in silence – will gradually become a “corporeal text” which bears codes and performs a both abstract and expressive language, charged with meanings. The scenical genre sends the imagination back to its ancient roots, harnessed by infinite artistic hybridizations during the 20th century, but also influenced by extensions from the visual arts. The performers and choreographers are fascinated by the ancient Greek art, the corporeal mime gradually becoming a symbol and an essential “material” for the drama, cinema and the dance at the beginning of the century.

The French school – which has as foreground characters Jacques Copeau, the Vieux Colombier and Étienne Decroux – fixes as “starting points” ideas and techniques of corporeal training, subsequently continued by practitioners “framed” as artists belonging to physical theatre, who will bring a substantial contribution to the development of new performative genres as dance theatre, contemporary dance, mime-dance-installations, etc. From the technical approach, in terms of *pantomime blanche*, the development of the corporeal mime is accelerated by the physical training unfold on the French artistic territory, especially in the begining and the middle of the century. The methods of training practiced at the Vieux Colombier focus on “neutral mask” and “expressive mask”, and cancel the actor's personality and individuality, by stimulating his/her gestural system and enhancing the performer's expressivity who is “compelled” to find sources and new paths in order to respond creatively to these excercices. There are eliminated any emotional references, the technique is meant to both stimulate and emphasize the

THEATRICAL COLLOQUIA

form and the expressive effectiveness. By using the “neutral mask” - conceived after Albert Marque's idea – there is allowed the “extension of the dramatic moment without breaking the flood of the performer's imaginary participation”². The mask becomes the corporeal training's “center”. In the complex of techniques destined to the corporeal exploration interfered sets of exercises “inspired” by *Noh* theatre, which expanded in the European artistic environment in 1921³, techniques extended and put in practice by Suzanne Bing. The process was one of the first attempts of mixture between the orientalism and the mask from the European theatre genre *commedia dell'arte*.

Interesting relationships are created between the art of the corporeal mime and the investment of theatricality which appears – at the beginning of the century – from American cinema towards Europe. The silent movie character, Charlie Chaplin, and the vivacity of the comedies created in Hollywood orient an important part of the directions of corporeality training in the European artistic perimeter. These styles will “infiltrate” the French movement theatre, focused on corporeal mime, dance, body and gesture. The 50ies and Marcel Marceau who appeared on the Western European stages mark a new direction for the corporeal discourse. It is an original approach of the corporeal mime, as compared with the art practiced by Étienne Decroux (who aims towards an elitist and cultivated art which refers to the most important historical stages of body representation, sculpture, painting and dance) who also disagreed with the manner of corporeal rendition practiced in cabarets. Through the “key” of the cabaret, Marceau aims towards profound and philosophical levels of performance, through which he builds his discourse, beyond the comical appearance. The artist reconstructs the abstract form of both human comedy and tragedy, the essential rituals and the irreversible moments of life, the metamorphoses and the crossing through life's stages. The character Bip created by Marceau symbolizes the human essence and vulnerability. Marceau

²John Rudlin, *Jacques Copeau*, CUP Archive, 1986, p. 48.

³Source: John Rudlin, *Jacques Copeau*, CUP Archive, 1986, p. 48.

THEATRICAL COLLOQUIA

becomes a philosopher of life who offers confessions surrounded by the stage's silence through the body, and also behind the stage helped by “words” through which he explains his performance, and the process of scenical metamorphosis of the human in object.

Another direction of the corporeal mime, also practised in the French artistic environment by Étienne Decroux (the middle part of the 20th century) combines the tradition of the Vieux Colombier acting school, the training elements created by Bing with the artist's fascination for the statuary compositions created by Auguste Rodin. Decroux creates nuances of the ways to use the mask. In *Paroles sur le mime* he offers the scientific basis of the “art of silence”, expressed through a series of attitudes, from exaltation until the search for romantic sensitivities. The theoretical work is dedicated to the performative practice in a both analytical and descriptive manner, and will become one of the most important texts for the academic research concerned with the emergence of physical theatre. It is a continuous source for the development of the actor's technique, choreography and dance theatre. It also imposes a militant attitude – in resonance with the directing movements of the 50ies – by insisting on the temporary elimination of the word from the theatre, the purpose and substance of which must be reinvented. It emphasizes the necessity of returning to an authentic theatricality, based on the actor's body and mind, on form, expression and physical “values”, through the possible body's evaluations, especially those based on the sculptural aspect, extracted from different historical periods. The sculpture is “exploited” from a physical point of view, from the smallest details of gesture until the visual configurations of hands and legs, due to the studies made in museums, research of anonymous faces and silhouettes, or any visual version of body representation in both historical and contemporary context. He also extracts corporeal lines from dance or *commedia dell'arte*, from the theatre of marionettes, from the expressivity and performative complexity of those who wear masks. It is a movement focused theatre with musical qualities.

Decroux uses the musical phrase, expression and the instrumental

THEATRICAL COLLOQUIA

timbre in relationship with the body, anticipating an important part from the postmodern and experimental directing tendencies, based on the audience's fantasy, which must create connexions between stimuli and visual forms. The human emotion is “distillated” through form, either abstract or in search of sculpturality, or as a marionette body in quasi-mechanical dialogues from which grace and elegance is not excluded. Sublime relationships are conjugated with the rhythms and musical substance or with any type of sound. The body responds, creates the “form of the sound”, image, the interior pulses “answers” to exterior stimuli, generating a new statuesque image. He creates extreme visual compositions which aim at plastic spectacular coordinates, not only of the form, but also of the image. The body becomes a sculpture of marble or gypsum, expresses the qualities of mineral substance. The compositions also invoke the model of Asian theatre, a corporeal theatre transmitted through practice not through words, expressing a “caustic” attitude towards the word in theatre, in favour of the live body which surpasses any coherent expression. There appear combinations between Copeau's ideas (*tréteau nu*) with strong influences of miming corporeality, previously trained after the rigours of classical ballet, in the same time inspired by the avantgardes, from visual forms which concern the “formal development” in Cubism or Surrealism.

For the corporeal mime, the 80ies signify the moment of emergence of new theories. Étienne Decroux is almost ignored and the effect of his art is resuscitated by Eugenio Barba. In 1997, at College de France, Grotowski asserts that he also was a *connoisseur* of Decroux's exercises and corporeal mime. He mentions the “magnetic fluid” created through movement coordinated by the vital pulse, compositions in which the plastic elements are combined with natural movements and impeccable executions, which leaves a delicate impression to the most complicated and intricate body configurations. He aims towards the superior aesthetical categories, in refined and sensitive compositions, obtained as result of a corporeal “gramatics” dominated by “ruptures” of coherence. Grotowski also refers to the performer's interior phenomenon, the sensitive resources trained in order to

THEATRICAL COLLOQUIA

create the corporeal's *finesse*, curves or contorsionated body lines. The body is transformed into a musical instrument (preferably a violin)⁴ from where he will obtain the “vibrant” quality of his corporeal discourse. He creates compositions based on the “importance of the absence in presence and the presence in the absence”⁵.

The artist creates compositions with “mobile statuary groups”⁶ which develop visual strategies of the choreographic-pantomimic group, render the physiognomy of the late Hellenistic period, conjugated with a space created from invisible geometricality, which treat poliphonically the *grupetto*, *terzetto*, etc⁷. The training's basic elements are conditioned by elements of musical dynamics. The characters are without expression, in trance, bearing the appearance of a sculptural ritual, where the plasticity of composition is the main objective, placed in an atemporal perimeter, where there are juxtaposed the antique and Cubist coordinates, and where there is maintained an old European mystery flavour, with subtle nuances of Asian corporeal theatre. There are also architectural themes as “building the cathedral” which involve a large corporeal vocabulary, until contrapunctive approaches of movement, resulted in artistic formulae and exercises (from “zero position”)⁸.

In the 80ies the “products” of the school of Jacques Lecoq create their own companies and performative styles. It is a decade when the corporeal mime is conjugated with choreographies and performance art, with the interferences of stage directors, theatre and dance, or is mixed with other artistic disciplines which enhance the visual and expressive dimensions, continuously harmonizing with the newest performative tendencies. Daniel Stein is a “product” of Decroux's school and the “result” of the direct encounter with the french *maestro* (who extends these

⁴Source: Thomas Leabhart, *Etienne Decroux*, Routledge, 2011, p. 31.

⁵Thomas Leabhart, *Etienne Decroux*, Routledge, 2011, p. 34.

⁶Thomas Leabhart, *Etienne Decroux*, Routledge, 2011, pag. 20.

⁷Idem, *ibidem*, p. 20.

⁸Idem, *ibidem*, p. 20.

THEATRICAL COLLOQUIA

techniques at Julliard School of Drama and Brown University). As performer, he renders through pantomime the stages of human metamorphosis, the encounter and confrontation between the human being and time (*Timepiece*), orienting the physical explorations of the performance towards the American theatrical research (Richard Schechner) and the European researchers of performative instinct and trance (Grotowski and Barba). An inedite solution is the double faced mask, which significantly enhances the dimensions and meanings of theatricality. Stein coordinates the improvisation and the emotions in relationship with a particular form, which will become a source of movement. He is the creator of a corporeal discourse with suggestions placed “beyond” the apparent abstract texture with comical nuances, as relationships between body and object. His performance maintains the tendency towards corporeal geometry, searching for the “pure form”, with points of reference that can be traced to sources of inspiration as abstract art and Cubism.

The corporeal mime is continuously refined by artists who maintain the guidelines imposed by *maestros*. It is the case of Giuseppe Condello who researches the body's sculptural essentialism, a process sustained by compositions strongly inspired by Decroux and Rudolf Laban. Condello creates a mixture of elements from classical ballet, effects of multimedia performance which have as objective the reconstruction of geometrical visual forms, the framing of the human body in a mathematical performance space (the model created in the 20ies by Rudolf Laban). The artist does not avoid the elements which remind of the Beckettian clown, Charlie Chaplin, or versions of Decroux's compositions. Condello insists upon the image of the clown with the dancer's body, through which he creates the sculptural effect. The basic method of creating the performance is dance, which characterizes the clown's image and movement. He maintains the elegance of the cabaret, without involving the grotesque elements. He brings in the foreground balance elements which remind of Decroux's technique, combined with his own artistic investments, towards the elaboration of a type of performance with forms and props, without abstract elements. The visual aspect relies on the naturalistic image.

THEATRICAL COLLOQUIA

Most of Decroux or Lecoq's disciples known on the international stages are the founders of independent companies. They start in the 80ies, the decade of development of physical theatre, as the case of coreographers Jean Asselin and Denise Boulanger from Montreal, who extend the study of gesture in Decroux's manner. Jean Asselin is the director of the mime company *Omnibus* which explore the possibilities of discovery of the “actor's purity”, the body and expression without any word support. The emotions and the mental interior are rendered through form and gesture. During the 80ies the performances maintain Decroux's sculptural manner, performed as *duo* with Denise Boulanger, gradually aiming towards the direction of the “corporeal dramaturgy”. The position of the actor's body in the scenic space is guided by the balance and the sketches of plastic qualities, where the torso, arms, image aim towards a theatricality created by form.

Another artist linked with Decroux is Kari Margolis (New York), stage director and “trainer” of young performers, known for the “Margolis Method” applied as performative language in the programme of her theatre company (founded together with Tony Brown), MA Adaptors Company. Her method applies the space's “features”, orientated towards the actor, who must adapt his performance to any detail and substance which creates the form and the object. There are stimulated the instinct of distance and energetic perception, sustained by vocal expressions which accompany the movement, in order to obtain a “warrior actor”, a performer who can simultaneously perceive all the space's angles no matter of his/her position in the scenic perimeter. The performative “products” are collaborative (Brechtian manner), sustained by experimental extensions towards projected images and film, through which are underlined the antagonistic stage situations. There are created scenical compositions without sound support, based on the visual effect of sculpturality in the manner of Étienne Decroux (*Bed experiment*), quasi-choreographed approaches, as a synchronized or conflictual group. Free creativity is favoured, from both performers and stage director. Many performative ideas are extracted from mathematics or physics (gravity laws) as both anticipated and “controlled”

THEATRICAL COLLOQUIA

improvisation. There are not to be excluded the clown character and the relation-based constructions between the characters from this category. Margolis also uses voice training, in musical manner, whisper, *adagio*, *pizzicato*. Through voice, choral, solistic or in dialog with an instrument, the sound dimension is a complex procedure for both training and stage performance.

In the last decades many practitioners are involved in theoretical debates, not only exposing their own poetics, but also continuously referring to the important sources, Jacques Copeau, Étienne Decroux, Jacques Lecoq. It is the case of Thomas Leabhart, author of theoretical texts dedicated to the three French *maestros*, suggesting a ritualic dimension of their training, compatible with a performer's initiation, as transfer of his/her own spirituality at a symbolic and trance level, as a superior stage of self control. The experiments are seen in the context of the 20ies, decade dominated by the tendency of introduction of the ritual in both performance and training, situation visible especially in dance. Another follower of Decroux's school is Corinne Soum, whose name is linked with Théâtre de l'Ange Fou, and who “interferes” in the dance-corporeal mime formula with a complex background. She combines elements of dance with Decroux's mime, sustained by a corporeality the expression of which is the result of her classical ballet training and contemporary dance. She becomes emblematic for the physical theatre, in the same time maintaining a clear structure of her performative discourse created through the choreographed pantomime. She creates new versions of Decroux's performances.

With his theoretical work *Théâtre du geste et du mouvement* Jacques Lecoq fixes the “basis” of physical theatre, using non-artistic elements as gymnastics, subsequently conjugated with the rhythm, music, the word's poetic pulse, *commedia dell'arte* (beneficial encounters with the Italian Dario Fo). Lecoq stimulates the individual creativity, which must be discovered by every performer in his/her own physical and mental resources. He leitmotivically uses the “neutral mask” inspired by a profound study (especially dedicated to the 16th century) inspired by the Italian stage director Giorgio Strehler. He extends the idea of corporeal mime,

THEATRICAL COLLOQUIA

seen as an abstract “system of signs”⁹, focusing his training on clowning and mask. Lecoq technique starts with the “sterile” mask which exacerbates the gesture and body's explanatory – demonstrative dimension, stimulated by the “impenetrable” face and “anti-mask”. He creates architectural compositional connexions between performers, sustained by their relationships and energies, which depend on their position in the scenic space, or distance. Lecoq is at the same time a philosopher of theatre and a mentor. His style has ramifications not only in the French artistic environment, but also in other Western European artistic perimeters. The starting point is “the theorisation of how things, materials, human beings... animals move, how to be reflected... the way the performance communicates itself...”¹⁰.

An interesting chapter of contemporary dance, with “roots” in the school of Jacques Lecoq and the *théâtre du geste et du mouvement* is the physical theatre, unique performing styles practiced by artists and companies developed in the 80ies. The theories of the French *maestro* are the basis for the British company Complicité and the performance *Street of crocodiles* in which the founder of the company, Simon McBurney, extends the style and the experimental approach of the French school, combined with the latest tendencies of the British art of the 80ies. The visual level is exacerbated, maintaining almost the same attitude of the French mime practitioners against the spoken word that alters the purity of the performance. The play's solistic moments favour demonstrations of corporeal mime which sustain the theatricality of performance. The coordinates of the physical theatre created by McBurney through Complicité aim towards a balance between the written text of drama, corporeality and improvisation, exploring the expressive possibilities and the meanings of the text, the modes of interaction between the performer's body and the theatrical image. Despite the fact that the sources for the play rely on the Jewish dramatist Bruno Schultz, McBurney's idea is the experiment on form (corporeal and visual) and its expressive progression, with improvisations and visual-sequential

⁹José Gil, *Metamorphoses of the Body*, University of Minesota Press, 1998.

¹⁰Simon Murray, *Jacques Lecoq*, Routledge, 2004, p. 3.

THEATRICAL COLLOQUIA

discourses which don't compromise the narrative coherence. The dominant theme is the process of surpassing of the form's fixity and its continuous metamorphosis. The strategy activates the audience's intelligence, who will feel the impulse of connecting the performing image and situation with their own emotional data.

Another “nuance” of approaching the silent art of the corporeal mime and physical theatre is developed by the Swiss company Mummenschantz, an altered formula of representation, based on the comic appearance of the objects and form, on the movement and “dramatic” communication between objects. Their theatre is not only a visual provocation due to the relationship established between form – movement – the capacity of creating emotions and moods through the elimination of the human element. The form, either geometrical or fantasist, performs the scenical action and sustains theatricality. There is a theatrical passage from corporeality towards an essentialism of movement. The artists design flamboyant worlds where the human body is “disguised” in geometrical forms either fixed, fluid or in metamorphosis. Theatricality appears as result of both dialogue and antagonistic relationships between forms, movements, scenical actions. The passage – from the specific style of expressiveness to the influence of the corporeal mime and the French school created by Copeau, Decroux and Lecoq – starts with the “distillation” of movement. From the exercise indicated by Lecoq (falling of a sheet of paper) to approaches of movement through the reconstruction of the authentic and natural grace which characterize the slide of a paper, which must inspire the movement of the body in the stage, there are investments which cumulate the human element with the abstract forms. The objects perform human actions, the basic elements for the theatre created by Mummenschantz. The performance maintains the image of an animated movie, created through acrobatics and interesting manoeuvres of chromatics, tones and dimensions, or obtained through combinations beyond expectations or anticipations.

The corporeal mime and its evolution during the 21st century depend enormously on the adaptability to new performative styles, situation which seems to

THEATRICAL COLLOQUIA

threaten its original purity. The process also means a benefit for theatricality, acting and creativity. There are created various corporeal combinations, with multimedia performance, performance art and especially contemporary dance. The mixture with dance means new investments of theatricality in the technical repertory of scenical movement and scenic expressivity. The corporeal mime is destined for exploration and experiment, combinations of performative styles and a complex theatrical approach of human emotions, materialized in a large and nonconformist palette of scenical possibilities, from circus to variations of body techniques, strongly “affected” by the interferences of visual artists.

Bibliography:

Callery, Dymphna, *Through the Body: A Practical Guide to Physical Theatre*, Routledge, 2015.

Evans, Mark, *Jacques Copeau*, Routledge, 2006.

Leabhart, Thomas, *Etienne Decroux*, Routledge, 2011.

Lecoq, Jacques, *The Moving Body (Le Corps Poétique): Teaching Creative Theatre*, A&C. Black, 2013.

Lust, Annette, *Bringing the Body to the Stage and Screen: Expressive Movement for Performers*, Scarecrow Press, 2012.

Mango, Lorenzo, *La scrittura scenica: Un codice e le sue pratiche nel teatro del Novecento*, Bulzoni Editore, 2003.

Murray, Simon, *Jacques Lecoq*, Routledge, 2004.

Murray, Simon, Keefe John, *Physical Theatres: A Critical Introduction*, Taylor&Francis Group, 2015.

Rudlin, John, *Jacques Copeau*, CUP Archive, 1986.

Zarrilli, Phillip B., *Acting (Re)considered: A Theoretical and Practical Guide*, Routledge, 2005.

THEATRICAL COLLOQUIA

Instanciations of Systemic Coercion in Theatre and Contemporary Dance

Emanuel-Alexandru VASILIU*

Abstract: This article examines the generation of dramaturgical texts in two recent performances belonging to the genres of theatre and contemporary dance (*Tipografic, majuscul* – 2011, Teatrul Odeon, directed by Gianina Cărbunariu and *Dedublarea* – 2007, UNATC/CNDB, choreography by Mădălina Dan). The use of audio-visual technology in the play and of improvisation techniques in contemporary dance are analysed with respect to the suggested aesthetic and philosophical categories, as well as the element of newness brought to their respective genres. The particular aspects of the pieces under analysis are compared to similar traits found elsewhere in Europe. Examples supporting the communication between performing arts are provided from the field of cinema, with a final focus on production values determining the particular form of theatricality.

Key words: documentary theatre, contact improvisation, dedramatisation, investigative theatre

The dichotomy between “utopia” and “pragmatism” is ideologically redundant, as it features implicit judgement, which the author of a contribution to researching this topic needs to take into consideration. Such a contribution will need to accept that, as opposed to an idealised past when utopia was part of the ephemereal character of theatre, “pragmatism” as targeted communication has nowadays infiltrated this art. What sort of theatre do we have in mind: the canon which has been retained in repertoires, authored dramaturgy based on field research with a sociological hue, or collectives of young actors/directors active in private establishments? This article will examine a few theatrical productions in which the ingredients of “utopia” and “pragmatism” convey a particular taste, which may be acquired.

Taking inspiration from the documentary theatre developed in the 1960s and '70s in the wake of the student movements in Western Europe, *Tipografic, majuscul* (translating roughly as *Typed in Capitals*), conceived by dramaturge and director Gianina Cărbunariu generates dramaturgical text by studying historical documents,

* Ph.D. Candidate in Theatre and Performing Arts, George Enescu University of Arts in Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

found, in this case, in the police archives of the Communist regime in Romania. Beyond the politics of theatre, I will try to decipher to what extent “utopia” and “pragmatism” can be found among the mechanisms of generating a theatrical representation.

Through the above-named reference to “documentary theatre”, Gianina Cărbunariu's play represents the utopia of trying to change a state of being through a text: that of high-school student Mugur Călinescu, deceased after being interrogated by agents of the secret police. He had written protest messages on concrete walls in his home town, Botoșani, conveying the social-welfare grievances of a wider segment of the population. How can a dramaturgical text written over 30 years after the fact under research change its consequences? Interviewed on video in the course of documentation, the mother of the deceased student represents the atrocious reality reflected by the dramaturgical concept, which the aesthetic code is based on.

The distribution is minimalistic (five actors play multiple roles), while theatrical aesthetics and those of cinema are intertwined. Two video-cameras and a small projector underline the surveillance of filming/recording, while also increasing the emotional impact of the representation by using close-ups, a type of framing preferred by the American cinema language of the 1940s (but avoided in contemporary cinema aesthetics because of the feeling of obligation it imposes). Technology levels political connotation out, as a recent staging of *1984* (2015, Playhouse Theatre, London, authors Robert Icke and Duncan Macmillan, after George Orwell) indicates to the contemporary surveillance system by using the same means. Given the semiotic equivalence between the Romanian state police and, let's say, global IT companies, Gianina Cărbunariu's attempt can be interpreted as advocating for freedom, understood as freedom of creation or the freedom to create.

Sound is another technological aspect, which modifies theatrical substance as it has been conveyed through tradition. This type of arguments can be countered through the increased intimacy that microphones allow in acting. As opposed to the convention of recitation imposed by the distance between the stage and the public, actors can reduce their enunciation to a level closer to normal speech, to natural emission, thus increasing the degree of “truth” in the theatrical illusion.

On the other hand, using technology (video-cameras, beamer, microphones) changes the performance into a *tour de force*, which eludes the convention of the “story”, where spectators need to introduce themselves by the power of thought. The expression “suspend your disbelief” is no longer necessary, as the technological support of the acting, orchestrated through solid dramaturgical knowledge by Gianina Cărbunariu conquers, rather than courts spectators. This type of aggressiveness can find a cause in the competition climate of a so-called “market

THEATRICAL COLLOQUIA

of theatre”, where young people who wish to practice what they studied have to fight for it. Another topic can be derived here, related to the continuity between tertiary studies and the labour market. Conceived of as an establishment of widening one's general knowledge of the world, (vocational) university courses do not necessarily lead to a job after graduation. Solvable pragmatically through complete separation between university and place of work, in the sense of dividing the concepts of useful(ness) and of (what the) “faculty” (can do), the issue of practiced studies is ideological, rather than clinging to a form of reality (although “No live organism can continue for long to exist sanely under conditions of absolute reality; even larks and katydids are supposed, by some, to dream”¹). This is how practicing in one's studied field becomes “utopian”, while it becomes “pragmatic” to work where you are “useful”.

Another contemporary example of amplification which favours acting can be found in the play *Phèdre(s)*, staged under the direction of Krzysztof Warlikowski at Odéon-Théâtre de l'Europe. In an interview given to daily *Le Monde*, protagonist Isabelle Hupert represents the idea that “sonorisation can open access to what we imagine as being the close-up in cinema, without it having to matter that theatre has no close-ups. The latter requires us to be prudent and observe a threshold under which we shouldn't go [...] One can enter an inner, intimate thought.”²

For a conceptual delineation of the topic of research, I have chosen Anton I. Adămuț's work, *Schiță pentru o istorie subiectivă a filosofiei* (*Sketch of a Subjective History of Philosophy*). Here are a couple of notes on the second element of our dichotomy: “For [W.] James, the pragmatic method is, first of all, a method allowing the solving of metaphysical controversy [...] The method consists in interpreting every concept (for example, is the world unique or multiple?) after its immediate or distant practical consequences [...] That Peirce will consider James's pragmatism as having an individualistic, egotistical and structured character is psychological in fashion [...] and does not have to do with a differentiation in nature [...]. In the first part of his career, James was a psychologist (James's theory of the flow of consciousness is similar to Bergson's theory of the real duration). We notice two grand differences: Bergsonism believes in a unique truth – life and then, in order to discover this truth, we give up any practical preoccupation and perform disinterested research into what lies within us. Pragmatism is the exact opposite of this doctrine and its truth is the useful.”³

¹ Shirley Jackson, *The Haunting of Hill House* in Stephen King, *Salem's Lot*, Hodder 2007, p. 17

² *Le Monde*, 21-21 March 2016, p. 15

³ Adămuț, Anton I., *Schiță pentru o istorie subiectivă a filosofiei* (*Sketch of a subjective history of philosophy*), Junimea Publishing House, 1999, pp. 33-34

THEATRICAL COLLOQUIA

Although by this point in the article we have considered the notions of utopia and pragmatism in strict opposition, the two can intermingle in a *coincidentia oppositorum*. A concept which can illustrate that is the double/the doppelgänger. Contemporary dance piece *Dedublarea* (Mădălina Dan, UNATC/Centrul National al Dansului București, 2007) departs from a series of academic exercises in choreographic improvisation, the sense of which she questions in an ironical approach. According to her own testimony, the author “places herself lucidly among quotations, clichés and references; she transforms unsatisfying examples of choreographic conventions and rules in good and useful material. You never know when frustration becomes a source of inspiration.”⁴

The piece is composed of three monologues held, while dancing, by performers costumed in a hedgehog, a canary and a horse, respectively, with the latter joined towards the end by a sheep-character for an improvised duo. With the exception of the duo, the comical streak of the attempt is clear throughout all the performance, which counter-balances zoomorphic costumes to academic texts of choreographic indication. Solely the duo of characters representing the sheep and the horse goes beyond individual representation, in a context where the other characters do not interact. In this sense, a defining feature of 21st century theatre can be identified, which would divide it or maybe mark a dramatic passage from the customs of the 20th, i.e. a pronounced accent placed on individual expression. The hedgehog dances and speaks on its own, much as the canary and horse do. Only in the duo is irony left aside, as the bodies in unsynchronised expression contact-improvise. Traditionally associated to music, choreography finds here a unique moment of musical expression, ensured by Arvo Pärt's richly symbolic piece *Für Alina*. Philosophically, we are witnessing a passage from community endeavours (the common good) to a labyrinthine search for the matching of discourses.

Generating the text for *Dedublarea* is a dramaturgic attempt of collating choreographic indications extant in the author's academic experience. The text is interpreted ironically, with the costumes adding to the comical effect. Thus, the hedgehog (performed by Carmen Coțofană) claims that “presence is one of the most important qualities of a performer on stage”. As far as this is concerned, *Dedublarea* features interactions between the notion of *actor* and that of *performer*, in the sense that the personalities of each of the four performers are modelling the role. This is how performers Carmen Coțofană (the hedgehog) and Mădălina Dan (the sheep) perform choreographic scores with a personal brand of seriousness and dedication; the canary (performed by Paul Duncă) is a well of explosive humour, while the horse

⁴<https://www.youtube.com/watch?u=tsYG7i4osDK>, accessed on 27 April 2016

THEATRICAL COLLOQUIA

(Florin Flueraş) experiments with non-dance, non-movement in what represented then the respective performer's artistic search. It should be mentioned that the text was developed together with the performers, in the tradition of collaborative work which can be found in various more or less renowned examples (the company Complicité, London, with the play *Mnemonic*, the scripts written by American film director Richard Linklater in collaboration with the main actors of feature films *Before Sunset*, *Before Sunrise*, *Before Dawn*).

In a review of the volume edited by theatre critic Iulia Popovici, *The End of Directing, The Beginning of Theatre-Making and Devising in European Theatre* published at Tact, Cluj-Napoca, 2015, theatre critic Dana Țabrea stops, among other aspects, on the issue of responsibility within an artistic action: "When we speak of sharing responsibility and common responsibility in creating a performance, the basic concepts found in the title of this volume step in: *theatre-making* and *devising* (collaboration – collective creation). Wojtek Zemilski declares himself an adept of such a devised creation, when "there is a common resource and a shared responsibility."⁵ In the case of *Dedublarea*, the collaboration between the choreographer and the performers sharing her artistic practice (Carmen Coțofană and Paul Duncă as choreography graduates, Florin Flueraş – as a graduate of contemporary dance classes) can be found on the thin line between choreographic concept and collective creation.

Maybe an even clearer hint regarding the orientation and the approach of the piece is the first performative act, in which the four performers step concurrently from the back to the front of the stage; the soundtrack reproduces the aria *Je veux vivre dans le rêve* from Gounod's opera *Romeo and Juliet*, performed by Maria Callas. The performers accept the message of the aria, but their civilian postures and costumes communicate a rather passive, even dedramatised attitude to the formal Romantic character of the aria. The connection between Romanticism and utopia is revealed in the work *Utopie și film* (Marius Șoptorean, UNATC Press, 2007). Referring to the "basics of Polish political culture in the 20th century", the author identifies their origin "in two opposing attitudes of the Romantics – Adam Mickiewicz on the one hand and Cziprian Norwid, on the other. Additionally, the vision of the romantic-heroic tradition of the former is identified by Stan Velea with a Messiah-type attitude⁶ supported, among other things, by the necessity of sacrifice. On another hand, in the "realist-pragmatic vision of poet Cziprian Norwid", "an act

⁵ revistatimpul.ro/view-article/2627, accessed on 27 April 2016

⁶ Cf. Velea, Stan, *Istoria literaturii polone (The History of Polish Literature)*, vol. I, Univers, 1986, p. 224, quoted in Șoptorean, Marius, *Utopie și film (Utopia and Film)*, UNATC Press, 2007

THEATRICAL COLLOQUIA

is conceived of in Hegel's understanding as a 'union of the idea in action with reality [...], the existence of the deed is explained through its finality, that of changing the world [...] Norwid's concept of history is completed by some theoretical outcroppings of utopian Socialists, like [...], the equivalence of progress with individual, national and generally human freedom (with Proudhon)'."⁷

A similar example of conflict between the Romantic-heroic and Realistic concepts comes from an instantiation of cinema, where the *mise-en-scene* favours the free manifestation of dance. Greek director Yorgos Lanthimos's second feature-length film *Alpeis* (*The Alps*) begins with a sequence of rhythm gymnastics on a classical-music background (an excerpt from Carl Orff's *Carmina Burana*). Unsatisfied with her exercise, the character of the dancer asks her coach to allow "pop music" as sound-track, a request denied on the grounds that she "might not be ready for pop". The tension between inheritance and self-expression is expressed, while advocating for natural behavior is systematically built upon examples of extreme falsehood. In the film, Yorgos Lanthimos uses the convention of the absurd to combine movement and theatrical situations with cinema.

A pragmatic example of investigative theatre in the Romanian environment is the play *Produse domestice* (2015, dir. Ioana Păun) documenting the abuse against Filipino female workers in Romania. Looking to finance a production, theatre directors alternately inhabit the roles of the socially assisted and of social workers. Regarded from the perspective of a cultural act, a play can be staged within national theatre systems or it can benefit from corporate social responsibility in the new order of privately financed culture; in this last instance, the act of theatre returns to the medieval status of entertaining imperial courts. When every literary contribution is indexed to cybernetic aims, texts should be conveyed from hand to hand, with publication as an act of social benevolence.

In the 21st century, theatre cannot be conceived of as outside organisational aspects of legal and fiscal responsibility. Even if the *raison d'être* of theatre as an action is closely related to community aspects, some of the most influential practices of renewing the language of theatre in this century come from independent *labels* (in Romania, examples can be found in the likes of Ariel Theatre in Târgu-Mureș, Godot Cafe in Bucharest or institutionalised spaces open to experimentation such as Uzina de Teatru, part of the National Theatre of Iași) functioning in experienced capitalist systems. Rimini Protokoll is one such label, with projects to be researched on their website. Between advertising and indexed key words, I return to Adămuț, who notes: "With Peirce, the theory of consequences is united to that of the psychological life,

⁷ Șoptorean, Marius, *Utopie și film*, UNATC Press, 2007, p. 17

THEATRICAL COLLOQUIA

which he considers to be a heterogeneous current in which newness is produced incessantly”⁸. In profoundly conservative systems upholding hierarchically-imposed sets of values, the theatre of the 21st century, indeed the 21st century has no reason to exist. Maybe that is why the description of a Rimini Protokoll project here, when it can equally be researched on their website, would be an action in itself.

Returning to the cross-roads with cinema, the film *Cosmopolis* (2012, dir. David Cronenberg) builds a convention at the border between theatre and cyberdystopia. The main location is the interior of an extra-long limousine, which young asset manager Eric Packer (Robert Pattison) uses to travel in sonic isolation in extremely slow traffic. He is visited in the limousine by a young Asian specialised on betting on the *yuan* and then by his mature girlfriend. *Cosmopolis* belongs to the 21st century through the inner conflict plaguing young asset manager Eric Packer, a conflict between the fast accumulation of capital through financial engineering on the one hand, and social inequality on the other.

While recently browsing through an article on “New Hollywood”, which took *Rocky* (1976, dir. John G. Avildsen) as an illustration, I came across a cultural-economic strategy, which is becoming visible in contemporary Romania. Thus, “During the 1970s, the turn to flexible specialisation developed in [...] shooting [...] across the United States. Although this is necessarily difficult to quantify, contemporary estimates suggested that around 70 percent of production was being filmed on location outside of Los Angeles by 1974. If this was due in part to Hollywood's search for cheap and novel locations, there were also forces pulling from the other direction. In the face of industrial decline and eroding tax bases, cash-starved municipal governments were beginning to turn away from publically funded construction projects in favour of public-private partnerships and new policies of culture-led regeneration that would become widespread in the decades to come.”⁹ Similar to the migration of drama outside of the network of national theatres, culture-led regeneration causes new tension between the various ways of financing theatrical productions, which can determine their aesthetic form and orientation.

⁸ Adămuț, Anton I., *Schiță pentru o istorie subiectivă a filosofiei*, ed.cit., p. 40

⁹ Laurence Webb, *New Hollywood in the Rust Belt: Urban Decline and Downtown Renaissance in The King of Marvin Gardens and Rocky*, Cinema Journal 54, no. 4, August, Austin, Texas, 2015, p. 106

THEATRICAL COLLOQUIA

Bibliography

Adămuț, Anton I., *Schiță pentru o istorie subiectivă a filosofiei*, Iași, Editura Junimea, 1999

Jackson, Shirley, *The Haunting of Hill House* in King, Stephen, *Salem's Lot*, London, Hodder 2007

Salino, Brigitte, “Huppert: «Le théâtre, c'est un hold-up»”, *Le Monde*, 20-21 March, Paris, 2016

Șopterean, Marius, *Utopie și film*, București, UNATC Press, 2007

Webb, Laurence, “New Hollywood in the Rust Belt: Urban Decline and Downtown Renaissance in *The King of Marvin Gardens* and *Rocky*”, *Cinema Journal* 54, no. 4, August, Austin, Texas, 2015

http://en.wikipedia.org/wiki/contact_improvisation, (2016), *Contact improvisation*, Wikipedia, 27 April 2016

revistatimpul.ro/view-article/2627, Dana Țabrea, (2015), “Cine-i autorul?”, *Țimpul*, 27 April 2016

THEATRICAL COLLOQUIA

INTERVIEWS

THEATRICAL COLLOQUIA

Michael Smith, a Pioneer of the Off-Off Broadway Movement

Nic ULARU*

Abstract: The following article is based on the unpublished memoirs Mr. Smith graciously allowed me to use, and on the two interviews we had in December 2015 and January 2016.

Key words: Michael Smith, Off-Off Broadway, interview.

One cannot talk about Off-Off Broadway movement without mentioning the prodigious activity of Michael Townsend Smith. Between the '60s and early '70s the young theatre critic of *The Village Voice* was involved with several key theatre groups in New York and collaborated with the actors, playwrights, designers and directors of the new alternative, non-commercial theatre known as Off-Off-Broadway.

Michael Smith was born in Kansas City, Missouri, got his education in Kansas City and at Hotchkiss and Yale, and was briefly an acting student of Stella Adler.

During his more than a decade in New York, he was active not only as a theatre critic for *The Village Voice*, but as a director, playwright, and lighting designer who promoted the development of the Off-Off-Broadway movement. He directed early works by Sam Shepard, Ronald Tavel, Maria Irene Forness, Emanuel Peluso, Jean-Claude van Itallie, Soren Agenoux, H. M. Koutoukas, and William M. Hoffman, as well as several of his own plays and plays by Samuel Beckett, Edward Albee, Christopher Fry, Gertrude Stein, and others. His plays include *Captain Jack's*

*Professor of theatre, University of South Carolina, USA

THEATRICAL COLLOQUIA

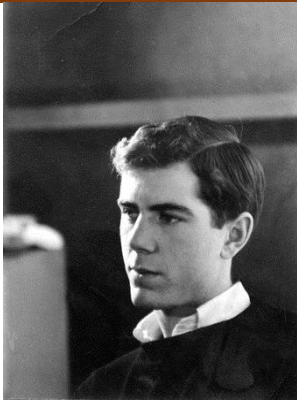
Revenge, Country Music, Cowgirl Ecstasy, Heavy Pockets, and Half Life.

After more than a decade of theatre activity in New York City, Michael Smith left the city and worked as a harpsichord and fortepiano maker while bringing two sons into the world. In the 1980s he returned to the city as a speech writer for Mayor Edward I. Koch. In 1992 he moved to California, wrote music and dance reviews for the *Santa Barbara Independent* and the *Santa Barbara News-Press*, edited *Santa Barbara Magazine*, and founded Genesis West, a Santa Barbara theatre company, presenting his own plays and plays by Shepard, Fornes, and George F. Walker. In 2003 he moved to Oregon, where he continued to write, direct, and produce plays. As the founder of Fast Books Press, an independent micropublisher, he has published books by himself and others about theatre and the early history of Off-Off Broadway, most recently a final book of poems by the late Judith Malina and a collection of his own theatre columns from *The Village Voice*, 1960-74.

Nic Ularu: Mr. Smith, it seems that you have been involved in everything regarding the birth of Off-Off Broadway.

MICHAEL SMITH: Well it was very lucky because I was working for *The Village Voice*, which was right in the middle of it, and gave me a platform and a reason to go. I wasn't just going as a consumer, I was going as part of the community.

THEATRICAL COLLOQUIA



Michael Smith. Photo courtesy of Michael Smith

N.U.: Did you want to be a critic?

M.S.: I didn't really want to be a critic. I wanted to be a theatre artist. My aim in moving to New York was to be a director; instead I was gaining a reputation as a critic, my name on reviews every week in *The Voice*. I was more useful to other people as a critic, so that was what was reinforced. There were plenty of directors, only one *Village Voice*.

My position as *Voice* critic got me into any play I wanted to see, and I saw the best theatre there was, great English actors like Olivier and Gielgud, new plays by Williams, Inge, Miller, Osborne, Anouilh, Broadway stars like Ethel Merman and Helen Hayes. I loved it, but the professional theatre seemed like a world that was closed to my generation, snooty, slick, and too separate from the audience, glittering behind the proscenium and imaginary fourth wall.

N.U.: Did you and your friends feel that there was a need for another type of theatre?

M.S.: The uptown theatre, for all its artistic splendors, seemed like a holdover from another time, its premises no longer applicable. We weren't trying to be discovered or succeed in the existing theatre, we wanted to make our own theatre. We wanted the audience to be in the same room with the actors. We wanted theatre we could

THEATRICAL COLLOQUIA

imagine ourselves doing, hip to the experimental lives we were living and the issues of our time. I came to value the intimacy, immediacy, even the makeshift production values of the new little out-of-the-way theatres, where there was no money at stake and people could afford to take chances.



Michael Smith and Joe Cino. Photo courtesy of Michael Smith

N.U.: Did you try to make a change as a theatre critic?

M.S.: As a critic I resisted seeing myself as a judge or consumer adviser but tried to be an exemplary sensibility reporting on my own experience. It was an exciting time, and the theatre felt freshly relevant. Playwrights appeared from all over, Beckett, Genet, and Ionesco from France, Osborne, Pinter, and N. F. Simpson from England, Edward Albee, Murray Mednick, Sam Shepard, Ronald Tavel, Rosalyn Drexler, Rochelle Owens, Lanford Wilson, Megan Terry, Jean-Claude van Itallie, Bill Hoffman, Irene Fornés, and a host of others emerging in the particular stratum of downtown theatre I was part of, actors, directors, choreographers, designers daring

THEATRICAL COLLOQUIA

to be different, trying to seize the high ground and reinvent a theatre that would speak to the contemporary condition. I wrote about their work every week in *The Voice*, playing critic with an existential edge, not standing back from the work and the people doing it but implicated in the thrust and quality or lack of quality of the work—doing it myself whenever I could.

N.U.: How did you end up as theatre critic at *The Village Voice*?



Michael Smith's production of *Icarus's Mother* by Sam Shepard, Caffè Cino, 1965. Photo courtesy of Michael Smith

M.S.: I had a job copy-editing and proof-reading for the paper, and in 1957 Jerry Tallmer, the associate editor and drama critic of *The Voice*, began assigning me to write short reviews of plays he did not have the time or desire to see. Almost immediately it was obvious that this was something I could do. Jerry was a serious critic and set me an excellent example, teaching me sound principles of journalism and forcing me to write to the subject: for months he had me start every piece with the title of the play.

THEATRICAL COLLOQUIA

The first play I reviewed, I think, was *Macbeth* in a church basement. I was highly susceptible to theatre, always interested in what I saw, always had thoughts I wanted to express, and loved being published.

At first my reviews were tiny, sometimes no more than two or three inches. As the paper expanded, there would be much more space. Plays had started popping up all over the place, in coffee houses, church halls, art galleries, storefronts, any possible room with seats and a few lights. Jerry had often sent me to review shows at small, out-of-the way theatres, and I was delighted with some of what I saw—Tennessee Williams and Beckett one-acts in coffee houses, sprightly little musical revues practically within arm's reach.

N.U.: From what I read about the beginning of the Off-Off movement, the established press didn't review the new shows produced in Greenwich Village. You have had a great contribution by writing reviews about them in *The Village Voice*.



Jerry Tallmer, critic and founder of the OBIE awards, at the 50th anniversary of the OBIE awards. Photo courtesy of American Theatre, TCG.

M.S.: Yes, the uptown press hardly noticed at first, but gradually they realized something new and provocative was going on. The raw earnestness of the bare-bones

THEATRICAL COLLOQUIA

café shows, scraped together to express real-life concerns and try to make something new, called out to the person I was trying to become: a sensitized free spirit surfing the immediate present and writing up the future as it unfolded. Something was happening here, and I was perfectly placed to record it.

Later on, after I became my own editor, I had my pick of assignments, and I tried to see every show of any consequence even if I wasn't reviewing it, including much superlative artistry on Broadway. I loved it all, but as the sixties got going I felt increasingly alienated from the bourgeois values of the mainstream audience.



Nevele Adams and Charles Stanley in *Country Music* by Michael Smith, Theatre Genesis, 1971. Photo by Conrad Ward, courtesy of Michael Smith.

N.U.: Did your career as a theatre critic in New York temper your desire to be an artist?

M.S.: I aspired to write and to work in the theatre and direct plays. Reviewing was somewhat beside the point, but it gave me a pretext to see plays and think about

THEATRICAL COLLOQUIA

them, not to mention free tickets. I was writing and being published, being read and scratching out a living, living by myself in a neat little walk-up apartment in midtown Manhattan.

N.U.: Before the Off-Off Broadway movement started, the Living Theatre was considered as being the avant-garde of the theatre in New York. What is your opinion about this?

M.S.: Judith Malina, an actress and director, and Julian Beck, an abstract expressionist painter, had founded the Living Theatre in their West End Avenue apartment in the 1940s. Jerry Tallmer, my predecessor at *Village Voice*, considered the Living Theatre to be the most important theatre in New York, a vital antidote to the commerciality of Broadway and bolder than Off-Broadway, which was largely devoted to literary revivals. In the early '60s, in their arty handmade theatre on the second floor of a former department store at Fourteenth Street and Sixth Avenue, Judith Malina and Julian Beck and their collaborators specialized in plays by poets and modernist European masters. They had a hit with Jack Gelber's *The Connection*. An expressionistic slice-of-life play about jazz musicians waiting for a fix, *The Connection* broke the polite silence about heroin, opening up a hidden world and cunningly blurring the distinction between art and reality.

N.U.: Did you see their early works?

M.S.: I didn't see them until they were in the theatre on 14th Street, probably in 1959. They used to do Monday night special shows with poets and musicians and dancers, because it was the night they didn't perform, and I went to those very often.

Peter Hartman, a young composer, took me to Monday night poetry and music at the Living Theatre, my first glimpse of the avant garde in action—such poets as Frank O'Hara and Diane di Prima, dancers James Waring and Viola Farber, musicians Cecil

THEATRICAL COLLOQUIA

Taylor, John Herbert McDowell, and Sandy Bull. I saw all the shows they did including *The Brig* of course...

N.U.: Did you have any personal relation with Julian Beck and Judith Malina? Did you work with them?

M.S.: I was just writing about them, not working with them. Then, I very gradually got to know Judith and Julian. It took a long time. When I first started going there I was very young and was very unsure of myself; they were the “gods,” you know, and I didn’t dare to talk to them for a few years. Eventually we became good friends, and they were important mentors in my development as an artist.

N.U.: Why is the Living Theatre not considered a part of the Off-Off-Broadway movement?

M.S.: The Living Theatre was an Off-Broadway theatre. They were a little more professional, and they had a real theatre. The thing about Off-Off-Broadway was that it wasn’t in theatres. It was in other kinds of spaces – coffee houses, lofts, churches, and other spaces you could arrange anyway you want. Even to this day La Mama doesn’t really have a real theatre. Judith Malina was trained in classical theatre under the great German Expressionist director Erwin Piscator, and came to it from the tradition of European poetic, political theatre, which was not really what Off-Off Broadway was about. Off-Off-Broadway was do-it-yourself, it was a different thing, start from scratch and erase the tradition. Off-Off-Broadway made room for self-expression and the development of many individual voices.

The Living Theatre used the success of *The Connection* to finance a series of difficult plays by Pirandello, Brecht, William Carlos Williams, Jackson MacLow, stark, fiercely experimental, part of a European theatre tradition otherwise unseen in America. Exiled from their own country after 1963, they participated in the 1968

THEATRICAL COLLOQUIA

upheaval in Europe, and morphed into a roving anarchist community of upwards of thirty rampant non-violent revolutionaries, their example as potent as their work. They went on to pioneer a method of collective creation, carrying forward a radical vision of theatre that had been cut short by Hitler and Stalin. Here was a theatre that did not buy into the status quo but aimed to undermine it with, in Julian's phrase, "disturbing images".

N.U.: What about their involvement in politics?

M.S.: The Living Theatre was politically active in a thoughtlessly passive time. Judith and Julian were passionate, outspoken advocates for pacifist, non-violent, anarchist revolution. They demonstrated, brandished signs, spoke fiercely to the press, made flamboyant political gestures, and repeatedly went to jail for their beliefs. It was unusual for The Living Theatre to be political because American theatre was really not political in those days at all. I don't think there was much political consciousness in Off-Off Broadway. It was more a personal revolution that was going on. It really didn't have much politics in it. Most peoples' sympathies were with the left, people of that generation were against the war in Vietnam, against nuclear armaments, against the way the government was building up the military, but The Living Theatre was actually serious about it and political, consciously political.

The first protest I knew about was when they protested the civil defense drills, where you were supposed to go into the subways if there was a nuclear attack. They thought that was just stupid and protested it because it was just a cover-up. It didn't really protect anybody from anything. They sat on a bench in City Hall Park during the Civil Defense drill... and they were arrested, went to jail. And then it became more and more what Judith and Julian were spending their time on. They led a general strike for peace, which was based at The Living Theatre. Protest was central to what they were doing, several years before the big protests against the Vietnam

THEATRICAL COLLOQUIA

War and in favor of racial justice. But only them, and then when their theatre was closed by the authorities and they went abroad, they took that away with them. The Living Theatre never had any regard in the United States. They were always marginalized and there were very few people who acknowledged their importance. They had much more impact in Europe.

In the late '80s, they came back to New York and had a theatre in the East Village, which was not gentrified yet. It was a miserable little theatre, but they did very strong work in it – and they were trashed, they got bad reviews and everything, nobody liked it, nobody wanted to come to that neighborhood. Then they took it on tour to Europe and they were treated as serious artists, and it was like completely different. They had eager audiences in Italy, Germany and the Netherlands.

N.U.: What do you know about their European activity?

M.S.: I visited them in Berlin in the mid-60s, when they first produced *Frankenstein*, and traveled with them in Europe, working on a book. I later went on tour with them twice as their lighting designer. We toured *The Tablet* by the poet Armand Schwerner and Judith's production of *I and I* by Else Lasker-Schüler, which was well received in Berlin. We performed *Rules of Civility*, Hanon Reznokov's play on a text by George Washington, in Rome at the beginning of the first Gulf War, and led the audience afterwards to the American Embassy for a five-minute candlelight protest.

N.U.: How did you meet Joseph Chaikin?

M.S.: Around 1962 Peter Hartman asked me to shoot a film he had written, and Joe Chaikin was in the cast. When he failed to appear for the second day of shooting, it turned out he was in jail, having been arrested with Judith Malina and Julian Beck for protesting the civil defense drill I told you about. That was the end of Peter's movie, but for me it was the beginning of a close, lifelong friendship with Joe

THEATRICAL COLLOQUIA

Chaikin. We were both excited about theatre, ambitious to understand more and do more. We had many interests in common and got together practically every day for the next two or three years to turn on, listen to music, and talk. Joe's apartment on Twelfth Street became my base in Greenwich Village.

N.U.: This was the period when Joe Chaikin was involved with Living Theatre?

M.S.: Yes. He had imagined doing a play there as a stepping stone to a career in the commercial theatre. He hated acting in *The Connection*. What did he have to do or want to have to do with these junkies and too-cool jazz musicians? He loved opera. He was a student of philosophy. But when he found himself talking directly to the audience in Brecht's *Man Is Man*, the next play Judith directed him in, he heard what Brecht was saying through him and who he was: Galy Gay, an innocent man transformed into a killing machine by a weakness for flattery.

It was no longer possible to be innocent; we had to grow up. Brecht was tough, his plays more engaged with reality than most American theatre, which was not even trying to be real. Theatre is not required to be real or serious, but we were serious about it. We wanted something more from it than easy entertainment.

N.U.: Can you tell me about your involvement with the Open Theatre? I know you were there when they declared themselves "Open Theatre".

M.S.: Joe and I no longer aspired to break into the consumer theatre but found ourselves more interested in the intimacy and raw integrity of smaller, rougher theatres, where the actors and audience were in the same space, where the play presented itself without fancy wrapping and addressed the kind of life we saw ourselves living. Joe agreed with Living Theatre politics but was primarily interested in being a theatre artist. He started an acting workshop at the Living Theatre, and when his own acting teacher moved to Israel, her students asked to join Joe's

THEATRICAL COLLOQUIA

workshop. He added some friends to the mix, found a loft to work in, and began meeting twice a week to experiment with new ideas of physical and vocal expression. When he first started the Open Theatre, he wanted to have critics and playwrights as well as actors. I said I want to come, but I want to come as a playwright, I don't want to come as a critic. And I brought Arthur Sainer from *The Village Voice*, who was also a playwright as well as a critic.

Besides actors and directors, there were a handful of critics in the original group: Gordon Rogoff, who had edited a progressive theatre magazine in England; Richard Gilman, who was reviewing for the Catholic magazine *Commonweal*. I was there along with Megan Terry, Jean-Claude van Itallie, Irene Fornés, Sam Shepard, Sharon Thie, Susan Yankowitz, all of us writing plays and exercises for Joe's workshop.

N.U.: Arthur Sainer wrote in his *Radical Theatre Notebook* that The Open Theatre was not so focused in the beginning, and the classes were a kind of boring.

M.S.: Joe originally started it as a kind of acting class. But then it turned out not to be what he wanted to do. So, it took a long time for it to find its way; they tried a lot of different things. Playwrights would bring their plays and ideas and the actors would try them out. There was a lot of input so it kept moving, and gradually Joe became clearer, I guess. It was very unclear in the beginning. It drove me crazy; it was too slow and not what I was expecting.

N.U.: What did you expect?

M.S.: I wrote something and I wanted it to be done the way I wrote it. I didn't want people just improvising on it. I'm really too much of a writer for that. I brought in a one-act, called *Refugees*, but nothing came of it. Joe worked less from texts than from fragmentary impulses he referred to as "pebbles", from which the actors and writers developed exercises and investigations. I shared the group's aim of beginning

THEATRICAL COLLOQUIA

anew by pure experiment to invent a contemporary theatre—not just an alternative to commercial theatre, but a new theatrical language that would match the higher frequencies at which our consciousness was opening up. Joe's way was not the way I wanted to work, though, and I dropped out of the Open Theatre after a few months, although we remained close friends.

N.U.: That was the beginning of the collective work. Were the actors a part of the creation of the text?

M.S.: The Living Theatre did that too, around the same period. They started making things themselves. There was a whole wave of it, of not doing plays, just creating things. And people are still doing it, what is now known as “devised” theatre.

N.U.: What about you as a playwright?

M.S.: My original purpose in moving to New York was to become a director. At first I hadn't really thought about writing plays. I was already a writer, I was writing, but I was thinking more of, I don't know, fiction or something. I wrote a couple of little early plays, around 1960, little one-acts, and one of them was done at the Caffè Cino. I wrote it as kind of a joke on psychoanalysis; I was not serious about it at all. And then once I'd done that, once I had a play on, I thought 'oh this is wonderful' and so I wrote another play, and wrote another play. I did my first full-length plays at La Mama, “The Next Thing” on Second Avenue and “Captain Jack's Revenge” on Fourth Street, and “Country Music” at Theatre Genesis at St. Mark's Church. I directed most of my own plays, and I also directed plays by other writers of my generation, as you know. Subsequently I wrote quite a few more plays and staged them in Colorado, California, and Oregon.

N.U.: What made you leave New York?

THEATRICAL COLLOQUIA

M.S.: After being a critic for more than fifteen years I was not enjoying it anymore. The freshness of the downtown theatre was gone, too many people jumping aboard, focused on making careers, my positive ideas exhausted. As the "powerful" critic of *The Village Voice*, I felt oppressed by responsibilities to a scene I no longer wholly believed in, which needed my genuine enthusiasm, not grudging toleration and sour grapes. Plus I just didn't want to go on living in the city, which was getting more and more toxic. In the '60s there were cheap apartments in Greenwich Village and even cheaper on the Lower East Side, but that was coming to an end. The city was filthy and crime-ridden and practically bankrupt so everything was becoming very difficult. I wanted a family and another kind of life, closer to nature, with more space around me, not so frantic. New York is a great city that attracts young artists from all over the U.S. It's a wonderful place to come together with creative people of all kinds, tremendously challenging and competitive. But unless you really want something from New York, it's not worth putting up with the aggravation, and I had exhausted that kind of hunger. By 1974 *The Village Voice* had been sold and was changing in ways I didn't like, and I was ready to move on.

THEATRICAL COLLOQUIA

THEATRICAL COLLOQUIA

“Being an artist means, first of all, being free”

An Interview with Professor Cristian Pepino, PhD

Tamara CONSTANTINESCU•



Abstract: Director and Professor Cristian Pepino, PhD, shares with the magazine “Theatrical Colloquia” some of his thoughts on directing and set design, stories and their mystery, puppets and puppeteers, and great figures of the Romanian animation theatre.

Key words: Cristian Pepino, directing, animation theatre

Tamara Constantinescu: Mr. Pepino, you are one of the important figures of the Romanian animation theatre, and you have an impressive resume. You graduated

• Fani Tardini Dramatic Theatre, Galați - actress
George Enescu University of Arts, Iași – Adjunct Professor, PhD, editor at “Theatrical Colloquia”.

THEATRICAL COLLOQUIA

the directing program at the I. L. Caragiale IATC, in Bucharest. However, you have directed only a few performances in dramatic theatres. What was the reason for your very early entrance in the world of puppets, of stories?

Cristian Pepino: I am but one of the puppeteers in Romania. I have chosen animation theatre out of a wish for freedom. Being an artist means, first of all, being free, from several points of view. Free from prejudice, ideologies, politics and so on. Freely expressing your own beliefs. In this area, that of the animation theatre, I've felt more free, more at ease. I have more frequently found a working environment good for creation in animation theatres, either – before '89 – because there was a smaller pressure from the censors, or because of the possibility to approach texts that were more freely written, the advantage of avoiding propaganda texts, and, last but not least, because of the fact that puppeteers are a special type of artists, they are open to experiment, unprejudiced, with no superiority complexes. There are scarcely any celebrities in animation theatre.

On the other hand, animation theatre has always been a “marginal art”, which has proven to be an advantage. Often unconsidered by rulers, often in conflict with them, ridiculing the “authorities”. Up until the '70s, travelling puppeteers were our last independent artists, free artists.

The fact that puppet theatre wasn't considered by authorities made it possible for censorship to be less strongly present than in the case of other performing arts. The advantage of the “not to be taken seriously” fool. Of course, we also had productions closed and forbidden during the communist era. My own play, *Lecție de zbor și cor pentru puiul de cocor* (*Flight and Choir Lesson for the Baby Crane*), staged at the Puppet Theatre in Craiova by Daniela Peleanu, was forbidden in 1987, I think, although it had previously been staged in several theatres. Another play I had written, *Poveste cu un pescăruș* (*Story with a Seagull*), was closed in Timișoara after a couple of performances, because I wouldn't agree to cutting a scene that looked “suspicious”. However, of course there were hints to the actuality, “weasel words” as we thought of them back in the day were present in many of my productions. Of course, these jokes were primarily understood by the mature public. After entertaining themselves with these jokes, some of my colleagues would tell me when the performances were over “I had a blast, but you should watch out for yourself...”

At the same time, animation theatre gave us the advantage of not being obligated to stage plays about pioneers or Falcons of the Homeland. Playwrights who would render such themes were not related to our area, although Tamara Dobrin once wrote an article in which she slammed puppet theatres for having fairytales as their

THEATRICAL COLLOQUIA

main repertoire, and not “plays on the contemporary”. Therefore, even fairytales were a way to express “resistance” against the “socialist culture”.

But I don’t want to give the impression that nowadays we have escaped censorship. The mother of fools is always pregnant. We constantly hear of animation performances from around the world that are forbidden (recently, the Mayor of a French town decided to forbid Guignol performances because they mock the gendarmes), we even witness the arresting of puppeteers, as is the case now in Spain. Years ago, some of my former students made a TV show with puppets, in the style of *Spitting images*, or *Guignol de l’info* with political characters. After a couple of episodes that had reaped an enormous success, the show was cancelled.

T.C.: Having learnt from professors like David Esrig, Radu Penciulescu, Mihai Dimiu, distinguished directors and important names in the history of Romanian theatre, and not only, what can you say that you transferred from your professors’ directorial views on dramatic theatre to animation theatre?

C. P.: A directorial view can be neither transmitted, nor taken over. From the great directors and professors that I was lucky enough to have met, I learnt, first of all, that theatre implies a lot of thinking. I have also learnt that a performance must speak to the contemporary society. Then, I have learnt a lot about the profession of being a director, about understanding a dramatic text, about the structure of a staging. I have learnt how to work with actors. Also, that I should always strive to have important projects, interesting messages for the audience. But I have also learnt a lot from animation theatre directors (Petru Valter, Margareta Niculescu, Stefan Lenkisch), from the great puppeteers I have worked with (Aneta Forna-Christu, Georgeta Nicolau, Vasile Hariton, Brândușa Zaița Silvestru, Mișu Pruszinski etc.), from set designers and so on. Many things about animation theatre I have also learnt from books I had read as far back as my high school years. This is how I learnt about the puppet theatre of the great George Călinescu, for instance, plays by Jarry that were initially meant for marionettes, the karagöz tradition or that of the Indian theatre. I have never thought little of this kind of theatre, not even for a moment, but I have always considered it a wonderful art (of course, when it is well made). And on the topic of audiences, those consisting of children are extraordinary. There is no greater satisfaction than seeing the little ones laughing hysterically or watching emotionally the animated performance. Georges Sand (who helped her son, Maurice Sand, open his own puppet theatre in Nohant) used to say that puppet theatre is for children and witty people.

T.C.: Can you highlight some of the, maybe original, directing conceptual

THEATRICAL COLLOQUIA

guidelines that you learnt from your professors? How were the classes they held?

C.P.: Conceiving a performance is unique. Directing means, first of all, personality, which results in a concept that arises from the confrontation between a director and a dramatic text. It is the basis of all creation, acting, set design, sound design, choreography. The director has to stimulate the actor's creativity, which is the essence of theatre.

David Esrig outlined two radically different attitudes in the theatre: the sacred (or the pathetic), which implies faith, and the secular theatre (the comical theatre, including satire, farce, Commedia dell'arte). A synthesis of the two attitudes is to be found in the writings of great authors, like Shakespeare, who wrote a poetic theatre.

Radu Penciulescu would emphasize not the creativity, but rather the truthfulness of acting, psychological realism, and the actuality of the message.

Therefore, these two great professors and directors had rather different views. But there were plenty of things to be learned from both of them.

Yet, I believe that "psychological realism" is just the first step in what an actor can create on stage. The fulfilment of an actor's creation, its purpose, is expressiveness. If acting is not **expressive**, creative, poetic, it is of no interest, no matter how "true to life" it is.

T.C.: You are among the directors who have succeeded in creating puppet performances (on major themes of drama) that are meant especially for adults, for instance: *Play Faust*, *Candid* or *Play Shakespeare*. *Candid* was even in the program of the National Theatre Festival, in 2014. Where are the roots of this side of your work?

C.P.: Animation theatre has been around for several millennia. For some of these thousands of years, it was a type of performance destined for grownups only. It was only near the end of the 19th century that there appeared the idea that it could be destined for children. This area of animation art developed during the 20th century, along with children's literature and movies. All around the world, including in our country, animation performances for grownups continued to be made, but this type of performances are usual in Italy, France, Belgium, Japan, India, Indonesia, Turkey, etc., countries where the ages-long tradition had not disappeared. In our country, animation theatre for grownups is seen as a curiosity, as an eccentricity, because there is a deep-rooted prejudice that animation theatre is for children only, despite the fact that we too used to have the aforementioned tradition, up until the mid-twentieth century, and that there have been remarkable productions of this type in stable, repertoire theatres (*Don Cristobal*, directed by Margareta Niculescu, Tyl

THEATRICAL COLLOQUIA

Eulenspiegel – directed by Cătălina Buzoianu, *Frumoasele pasiuni electrice* – directed by Irina Niculescu, *Don Quijote* – directed by Ștefan Lenkisch, *Petrușka* – directed by Irina Niculescu at the Țândărică Theatre, *Ubu Rege*, directed by Kovacs Ildiko, at the Puppet Theatre in Cluj, *Faust* – directed by Pal Antal, at the Puppet Theatre in Tg. Mureș, *La serva padrona*, directed by Kovács Ildikó, *Trei pantomime cu păpuși* [*Don Quijote*, *Don Juan*, *Tyl Eulenspiegel*] – with music by Richard Strauss, directed by Paul Fux at the Puppet Theatre in Oradea, etc.). With such performances meant for mature audiences, artists from our country came to international prominence. The lack of culture on the side of some spectators is the reason for this prejudice (that puppet theatre is only children's theatre) to keep being carried on.

Personally, I have directed more animation performances for children, as they are the majority of the audiences for this type of theatre in our country, especially because of the preference of these institutions' managers for events organized with schools or kindergartens. But I have never neglected staging for grownups: *A Midsummer Night's Dream*, at Țândărică Theatre, another staging of the same play at UNATC, *Metamorphoses* by Ovid at the Puppet Theatre in Constanța – which was awarded the Grand Prize of the PIF Festival in Zagreb in 1980 etc.

T.C.: Do you communicate through stories? What do they tell you so that they determine you to mould them in a future production?

C.P.: Stories, fairytales, they are the main source of inspiration for a performance for children. They have been told for thousands of years, they have been reshaped by each generation until they could reach their present, ideal form. But even now they are subjected to transformations, according to the values and norms of the present society. Fairytales pass to the future generations moral principles, ways of behaviour, in a delightful style, without a trace of didacticism. The fantastic and the fabulous are specific to the fairytale which creates a pattern of the world which will always be fascinating for the audience.

T.C.: In your stagings, you also communicate a lot through images. What are the obstacles that can keep a director from reaching the state of harmony, of perfect balance between image, silence and spoken word?

C.P.: In my opinion, the main creator of a performance, be it dramatic or animated, is the actor. Harmony comes mainly from him, from the way he thinks on stage, the way he reacts to his partner's acting, from his sense of measure, etc. One of the problems with theatre nowadays is the lack of this sense of measure.

THEATRICAL COLLOQUIA

Unfortunately, there are some actors who think that one has to shout or pull long faces in order to make the audience laugh. In other words, “to act as crazy as a peach-orchard boar”. This is not the way to make the spectator admire your acting. Another kind of sickness in the theatre is ignoring the stage partner. There are some who act their parts without considering their partners, without paying attention to their acting, as if they were delivering a monologue in a subway station. Theatre means action and reaction, and the latter has to measure up to that what provokes it. And everything must be done according to the character, and in harmony with the style of the performance. Obviously, this also applies to animation theatre.

When I started directing animation performances, there was a rather usual practice of entirely recording the soundtrack. In some theatres, the voices would be dubbed by actors from dramatic theatres. But it would often happen that the voices were not suitable for the characters or the action on stage. And using a recorded tape made the performance unable to “communicate” with the audience. Because of this, I wanted to have the puppeteers interpret their own vocal parts. Puppetry is a harmonious intertwinement between handling and vocal interpretation. On the other hand, theatre is a type of art that requires a contact with the audience, a dialogue with the spectators. Often, the performance is modified because of their reactions. These are the reasons for guiding my pedagogical efforts to delivering a complex forming program to the future puppeteers.

Fortunately, I have had the chance of working either with renowned, valuable artists, or with very gifted young students whom I made performances with during their school years and continued to collaborate with for many years after their graduation. It is important to work with such talented actors whom you get along with perfectly.

T.C.: What has a greater impact on the little spectators – the image or the line?

C.P.: Physical action can have a great impact. David Esrig used to say that the most powerful means of expression in the theatre is movement. Movement takes a hold on the spectator’s attention. A static image can only impress for a couple of seconds. Then, no matter the spectator’s age, the story is of great importance. If the spectator identifies with the main character, he will pay great attention to his story. Then, of course, there is also the importance of the text. And I don’t mean the words that were written by the author. The actor’s interpretation can give the text new meanings, in that he could even render a different or even opposite message to what the author intended.

THEATRICAL COLLOQUIA

T.C.: In your book, *Istoria secretă a păpușilor. Teatrul de animație și sacrul* (*The Secret History of Puppets. Animation Theatre and the Sacred*), you analyse the sacred origins of animation theatre and you state that even nowadays it still has the ability to give a feeling of the sacred. Do you also depict this idea in your work for the stage? What is your production with the greatest sacred component, the strongest connection to this realm? Please, tell us about it.

C.P.: To me, the theatre (and I'm mainly referring to the building) is a sacred space. This was its original function, it was a temple, a church. Then, acting is sacred. Through it, the actor communicates with a reality far greater than our world. In the beginning, the actor was a shaman, a priest. When it reaches a high artistic level, acting is a miraculous phenomenon, the actor can reach higher areas, way above our understanding. This is what inspiration is, too, the contact with a superior reality. Then, the performance is a sacred celebration (or, at least, this is what it should be, as this was its original purpose). I get bored by performances that only try to "depict reality". If a performance conveys nothing more than this "reality", than I deem it a failure.

As for the performance for children, it has to be something celebratory, something like a birthday cake, tricked up and tasty, not like a cafeteria or "diet" meal. There is this recent trend to stage "minimalist" performances for children, with a couple of objects instead of characters, that the actors "play" with. Of course, this is easier to be done. But I would rather give my kid a more beautiful present.

I am sad to see that there are spectators who speak with one another or at their phones during performances. But I am just as saddened by a performance that dirties the stage with bad jokes, screams, tacky stuff. We must strive more to chase churlishness, lack of education and of culture out of our society.

Mircea Eliade has shown us the ages-long historical process through which the sacred has disappeared from more and more areas. In the beginning, everything was sacred: hunting, agriculture, food, everything came along with a ritual and the conscious engagement in a sacred event. Maybe, nowadays, the only sacred space there is left is the church, a small space in which we "commit" to rites in an increasingly superficial manner. And the profane seems to threaten even this last refuge of the sacred. We see people starting fights while they wait in line for the holy water. Society would be more beautiful if we were to consider every aspect of life as sacred.

T.C.: In the same book, you wrote that the puppet is not only a "toy", but also a "sacred object", and you mention, among other things, the fairytales in our folklore,

THEATRICAL COLLOQUIA

where there are the miraculous transformations of a puppet (piece) of wood to a Human, or you recall Carlo Collodi's famous Pinocchio. Have you considered this mythical thinking in your stagings of this text, or others?

C.P.: We can never escape mythical thinking. The puppet will always be magical. It makes us aware of the fact that we are encountering something "from the other side", that it can very well be a living creature, a deity, something endowed with a soul, not a mere object.

Otherwise, Collodi's brilliant story is the story of each and every one of us, those on the road to "self-improvement".

T.C.: There are voices stating that theatre, and not just the animation theatre genre, must first of all educate, contribute to the spiritual and aesthetical formation; others believe that it should be entertainment, a means to relaxation. Throughout your career, you have staged an impressive number of plays, so what is the message your productions carry in this respect?

C.P.: Theatre can teach while being enjoyed. It has to amuse, to educate, to contribute to man's emotional and moral development. Entertainment is necessary in a production. But high quality entertainment is the one that can also carry ideas, or that can get people thinking. Only then is it art.

T.C.: Do you presently have or have you previously had opinions on the performing arts that your experiences have come to confirm or contradict?

C.P.: I have learnt that the most dangerous thing in the theatre is having prejudices. There are no general formulas: each time, you have to start from square one, to rethink what art is, what are the means of animation theatre, everything. Somebody asked me why I don't hold workshops to transmit to the young generation my experience, my "formulas". I replied that I hope that at least I wouldn't repeat those formulas.

You have to respect the spectator, but also your collaborators. It is one of my strongest beliefs.

T.C.: At the beginning of the 20th century, Gordon Craig gave us his famous idea that the actor would disappear, and his place will be taken by, and I quote: "the inanimate figure – which will first be called the Über-marionette – until it will have made a more glorious name for itself". Of course, this has not happened. What can

THEATRICAL COLLOQUIA

you say now, more than a century apart from that idea, you who are a specialist in marionettes, a “Über-puppeteer” (if we may jokingly say so), do directors, or generally creators-theoreticians wish that the actor disappeared?

C.P.: Here, as well, we face a prejudice. If we carefully read Craig’s statement we will understand that he wished for an acting style similar to that from the classic Indian dance-theatre kathakali. He wanted for the actor’s biological reality to be less prominent. Craig noticed that one of the main problems with theatre is that there sometimes is a contradiction between the actor’s physical reality and the image of the sublime character. He wanted for bad actors to disappear from the theatre, not the good ones. In the comments to one of the plays he had written for puppet theatre, he mentioned that the play could also be staged with actors, were they good enough. The “Über-marionette” is an ideal actor, not an inanimate object.

In regard to the “dilemma” of “actor or puppet” – it is entirely false. A puppet cannot “replace” a human being. A good puppeteer is, first of all, a good actor, but one who has, aside from the vocal interpretation of the part, a special “instrument”, the puppet. It is not the puppet that interprets, but an actor, even if he is sometimes hidden behind a screen. Furthermore, dramatic theatre and animation theatre are different arts, even if sometimes actors perform alongside puppet-characters in animation performances. The puppet is not a substitute, it is an instrument. It cannot replace the human being, just as the piano cannot replace the piano player.

T.C.: In recent years, there has been a sort of migration of elements, of theatrical signs specific to puppet theatre that are now present in drama performances or even in operas, ballet, etc.; I’m referring to giant puppets that appear on stage, at a certain style of marionette-like movement for the actors or even the animation of the set. Meanwhile, elements of the drama performance have come to be used in animation theatre, like the transformation of the puppeteer into an actor who performs “in full view”. What do you believe is beneficial, and what is not, in what concerns these crossovers?

C.P.: There are instances where the mix of artistic means is necessary and viable. I don’t believe there should be a “purity of expressive means”. Any combination is possible in any type of performance, on the condition that it is validated by the public, interesting and well made on all levels. Dramatic theatre in itself is a combination of theatrical, literary, visual and musical means. On the other hand, joining a puppet and an actor is, in fact, an ancient practice. Some people think that traditional European theatre (Punch and Judy, Pulcinella, Marioara and

THEATRICAL COLLOQUIA

Vasilacke, Petruchka, Kasperle etc) is only puppet theatre. Completely wrong. There is no such performance without a compeer who appears in front of the screen and “speaks” to the puppet. In this case, the actor gives value to the puppet. In other instances, I have sometimes used mixed means that were – in my opinion – motivated by the text. It is a method that has come to be used in the animation theatre since the ‘70s. It has given rise to quarrels from the beginning, the underlying issue being the envy of conservative artists towards the success of the new practices. “The puppet is dying!” was the lament of all sorts of “rusties” as a reaction to Constantin Brehnescu’s excellent productions in Iași during the ‘70s, which were innovative for that period.

There are characters that are better suited for being performed by an actor, in full view, there are others who should be created by actors who handle puppets or who are hidden under masks-costumes. Obviously, what matters is the quality of the acting or of the handling. Otherwise, the means themselves are of no importance. There is no point in using a puppet if it is poorly handled or inexpressive.

T.C.: Together with Mrs. Cristina Pepino, you formed a couple both in private life and in your work. The set designer Cristina Pepino created the sets for most of your productions. How was the planning of future productions, in this incessant dialogue between director and set designer, as you are yourself a director who is also good at drawing and graphics?

C.T.: Theatre is, anyway, a dialogue, a collaboration between the director and the set designer, the director and the actors etc. I have worked with many incredibly gifted set designers, like Mircea Nicolau, Eugenia Tărășescu-Jianu, Irina Borowski, Dan Jitianu, Eustațiu Gregorian and others. Cristina was my great fortune, both in theatre and in private life. Cristina supported me when I was at the beginning of my career and I had no faith in myself. She was the first objective critic of all my performances. Then, she was a part of my team even when she wouldn’t be in charge of the set design, she would always be by my side, I would discuss with her and the set designer. She would take part in all our discussions, she would watch all the performances held in festivals and we would discuss them together. After some time, she decided to start designing. We worked together, talking, building puppets, experimenting. It is true that I know how to draw, but Cristina was the greater colourist and the better one at drawing. I know how to sculpt, but Cristina knew how to make costumes, she was a great professional in this domain, too. I know how to write, but Cristina would sometimes write my scripts. Cristina was a complex personality, talented, creative, a cultured individual with a good sense of humour and

THEATRICAL COLLOQUIA

a high professional training.

T.C.: In 2014, there was published an extremely minutely realised work, dedicated to this valuable set designer who had remarkable creations in animation theatre, and this work you had edited exclusively on your own - *Cristina Pepino Scenografie (Cristina Pepino Scenography)*. Here, you let mainly images speak, through posters, or photographs from performances. Have you thought about an autobiographical work, in which you could shine a light for the reader on the special relationship that you had both in life, and in art?

C.P.: Cristina fully deserves such an album. I am not famous enough to write my biography. I don't think it would be of interest. And my relationship with Cristina is not a subject I could approach.

T.C.: In the '70s, Peter Brook staged *The Conference of the Birds* by Farid Uddin Attar, a truly unique performance that would become a milestone in this great director's career. In the '90s (and successfully remade afterwards!) you too staged this text, obviously in another vision, based on a translation by Michaela Tonitza-Iordache, making a production that is representative for your career, Mrs. Cristina Pepino's and those of the puppeteers who performed in it. A simple coincidence? Or was Brook's staging an impulse for your own, did the uniqueness of his performance determine you to stage an extremely unique performance at the Țândărică Theatre?

C.P.: I haven't seen Brook's performance, I have only heard about it. The idea of using Attar's poem belonged to Mihaela Tonitza, who had given me a text translated by her, I believe it was after Jean-Claude Carriere's script. I began working on this text, but there were wordless scenes developing during rehearsals. Shortly, I gave the text up and began developing situations and a storyline, different from those in the poem, as I found it to be more interesting this way. Brook's staging has nothing to do with my own, it couldn't. As for the poem, I believe I caught something of its essence, without respecting its form.

T.C.: Are you responsible for the 1990 establishment of the department of *Art of the Actor Handler of Puppets and Marionettes* in the ATF (nowadays UNATC)?

C.P.: I did not establish this department by myself. We were several people behind this initiative, chiefly Mihaela Tonitza-Iordache. Dorina Tănăsescu and Brândușa-Zaița Silvestru laid the ground for this type of education. I filled in with

THEATRICAL COLLOQUIA

what I saw fit, some history and theory of the genre, or the graduation performances. There was also the valuable contribution of some of the acting, canto and stage movement teachers, like Mihai Gruia Sandu, Dan Bălan etc.

T.C.: You were a Lecturer, then an Associate Professor and since 1999 you have been a Professor. You have taught puppet theatre, directing for puppet and marionette theatre, you are a PhD advisor...

C.T.: I have walked the usual path of anyone working in academia. To be honest, at first I wasn't terribly excited with my new position, I was a little abashed. But somebody had to do it, and it looks like there was no one else back then. But the experience of teaching has helped me in different aspects. First of all, I had to read more, to have more knowledge in the domain (history, construction etc.) I had to write courses, articles, books: *Tehnica teatrului de animație (The Technique of Animation Theatre)*, *Modalitatea estetică a teatrului de animație (The Aesthetic Mode of Animation Theatre)*, *Etape istorice ale artei spectacolului de animație (Historical Phases of the Animation Performance)*, *Dramaturgia teatrului de animație (Dramaturgy of Animation Theatre)*, *Istoria secretă a păpușilor (The Secret History of Puppets)* etc. Then, school has helped me work in a more organized way.

Once, Mihaela Tonitza told me that I could no longer stage graduation performances at the Țândărică Theatre. I don't know why. It was a good system, students could practise in theatre conditions. On the other hand, these productions for BA degrees also became part of the theatre's repertoire, they were successes and received multiple national and international awards. But who knows what twisted mind was disturbed by these successes. But, as with every occasion when something bad happened, this too turned into an opportunity for me. I had the chance of building puppets together with Cristina Pepino who had generously helped me, without being hired at UNATC. When you build puppets, you have the chance to pay greater attention to the construction systems, to reach the desired expression of the puppet, to experiment, something that rarely happens in a theatre, because time is more limited there. Then, I had the chance to work with artists – young students, full of enthusiasm, unprejudiced, who I could experiment with without being preoccupied by the “commercial theatre” we frequently encounter in theatres. I still benefit from training my present colleagues during their formative years, we get along very well, they are artists who have reached maturity.

T.C.: With a didactic career spanning over a quarter of a century, you have recently stated in interviews that you plan on retiring to make way for the young

THEATRICAL COLLOQUIA

generation. Do you really believe you could stay away from students?

C.P.: It is only normal that professors retire at a certain time and leave in their place their former students who have themselves become professors. Isn't this the point of teaching, that of preparing the future generations? There is nothing weird or tragic about this. It is natural. I don't want to occupy anyone's place. However, even if I am a retiree, I still have Doctoral Students to advise from previous years' admissions, so my activity as a Professor will carry on, if I am still healthy, until they all will have defended their theses.

T.C.: You have dedicated your entire life to theatre, you are a director, a playwright, a professor, a researcher. You have participated in many festivals, both in the country and beyond its borders, you have received awards, the honour of being granted knighthood in the Order for Merit. Do you think of yourself as an achieved creator?

C.P.: Art means taking a path that requires you to better yourself, to experiment. I don't believe there is anyone who ever reaches the level they desire, or thinks of themselves as "achieved". Even if it has a purpose, this path has no other end than the biological one.

Prizes, awards, they help us greatly because they encourage us to keep searching. At least, in my case, as I am not very confident in my own abilities.

There are things I would experiment with now, new means of expression that I haven't yet used. Then, I still have to write, both theory, and literature. But I consider I am a lucky man, because I am a free man, I think and I express myself freely. I believe this is what being an artist means.

THEATRICAL COLLOQUIA

THEATRICAL COLLOQUIA

Maitreyi & It Does Not Die as a New Stage Approach

Interview with Director Adrian Roman, U.S.A

Cristina SCARLAT*

Abstract: A theatre director born in Romania and living now in New York, Adrian Roman has studied Indian philosophy at Delhi University, India, in Master of Philosophy Program and he holds a Master of Fine Arts degree in Theatre Directing from Columbia University, School of the Arts, USA. He has taught at the Theatre and Television Faculty in Cluj-Napoca. In Romania, he has also staged plays by authors such as Yasmina Reza (*Art*), Chekhov (*The Wedding*), Mircea Eliade (*Maitreyi*), Shakespeare (*Richard II*) working with the National Theatre in Cluj, Teatrul de Nord in Satu Mare and Teatrul in Baia Mare. In New York and U.K., he staged *The Lesson* by Eugen Ionescu (Riverside Theatre), *He/She* by Nanna Mwaluko (Nuyorican Poets Café), *The Redevelopment* by Vaclav Havel (Columbia University), *Hurt* by Saviana Stănescu (Manhattan Repertory Theatre), *Soundwaves: The passion of Noor Inayat Khan* by Joe Martin (New York Fringe Festival - Official Selection), and *My Stubborn Tongue* by Anna Fishbeyn (SOHO Theatre in London, UK).

Key words: Eliade, Maitreyi Devi, The Bengali Night, *It Does Not Die*, theatre, Adrian Roman, Baia Mare

Cristina SCARLAT: Adrian Roman, how would you describe yourself to our readers in Romania, who did not have a chance to see your performances live?

Adrian ROMAN: To describe myself as a theater director will be a real surprise even for me! A director is best described by the worlds of his shows and I believe even the director is not always able to understand the “magic” of his creative process. The creative work of the director is something almost mystical and enigmatic, something the director may not be fully aware of... and maybe that is how it should be. The unknown, a state of wonder and even a sense of discomfort is what I believe defines me as a director.

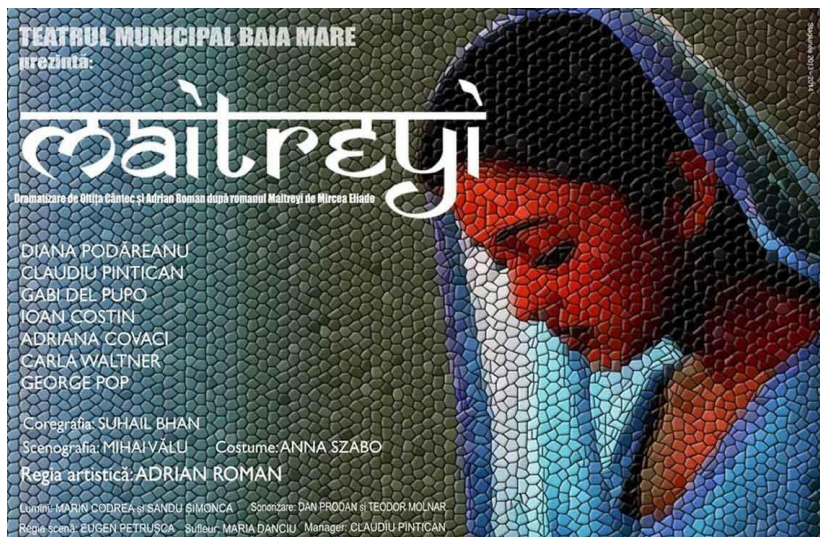
* Independent researcher.

THEATRICAL COLLOQUIA

C. S.: Which material that you have worked with in the past is very close to you?

A. R.: I love many theatre plays and I am always excited by a text that is well written and makes me examine questions about human nature, our existence, love, and faith. A dramatic text, in my opinion, becomes relevant when it can help define a fundamental view of the human being and our relationships with others, and enable the audience to question their own views and system of beliefs.

C. S.: How did the idea of staging *Maitreyi* at the Municipal Theatre in Baia Mare come about, what is the story of the story?



A. R.: Relatively easy, as the actor Claudiu Pintican, the manager of the theatre, had already decided to include a performance on this subject during the theatre season and I was asked to get involved and direct the play. This was an opportunity for me to further explore the meeting between the European and the Indian cultures. This topic has preoccupied me since I spent a year in India (1999-2000) studying philosophy at Delhi University, and it continues to preoccupy me even today after living in New York for longer than ten years now.

¹Internet.

THEATRICAL COLLOQUIA

C. S.: There are several interpretations of this play (theatrical, stage or radiophonic) - have you taken any inspiration from these or did you approach the text in a completely original way?

A. R.: Unfortunately, I was not familiar with any other stage or radiophonic interpretations of the play. When we started working on the show at Baia Mare, I had heard that there was another show on the same subject, but due to the fact that I live in New York, I did not have the chance to see it.

C. S.: Further to my earlier question: is your own version then a dramatic interpretation that is truthful to the novel or rather a free adaptation?

A. R.: Our show is centered around the moment when Eliade and Maitreyi meet at University of Chicago, and this moment is interspersed with flashbacks from their pasts in India. Dialogues that are contained in these memories represented an opportunity for us to interpret Eliade's dramatic style and by combining the two novels we arrived at something that resembles a "free adaptation."



Eliade and Maitreyi, Chicago 1973.²

C. S.: I believe your staged version of the story is based on various informations about Eliade's life including the "Maitreyi moment" and transforms him into a dramatic character. Is that true?

²Internet.

THEATRICAL COLLOQUIA

A. R.: I found your concept “Maitreyi moment” to be very interesting. Indeed I believe that the “Maitreyi moment” had become a defining moment for Eliade’s Indian experience. Eliade was never the same after meeting Maitreyi. The text on which our show was based includes the key moments of Eliade’s life after he moved into the house of Surendranath Dasgupta. These moments are in fact the love story of Eliade and Maitreyi and the dramatic aspects of their love transform them into theater characters.



C. S.: Your directorial strategy of interpreting a biographical episode – the meeting of the two authors in Chicago in 1973 – and revisiting as flashbacks, the key moments of this meeting in Professor Dasgupta’s house several decades earlier, underlines the performances of the main actors in double roles. The journey in the past is in fact taken by Maitreyi and Mircea, as mature adults who, marked by the emotion of their reunion and the passing of age, re-live some of the moments we came to know from his autobiographical novels *Maitreyi* and *Love Does Not Die*. These moments are not entirely reflected by the essence of the real meeting of 1973, but rather are your vision of the show as a possible scenario of a reader’s playscript which starts hypothetically from the real story/meeting. Have you allowed Adrian Roman, the reader, to create here a possible horizon of expectations for any other reader of this love story without a happy-ending, which takes place much earlier?

THEATRICAL COLLOQUIA

A. R.: The meeting between Maitreyi and Eliade in Chicago in 1973 was not an opportunity for the two of them to re-live and reminisce about past memories, but rather an encounter that transcended ordinary reality. These moments and memories brought Maitreyi to Chicago, forcing Eliade, in a way, to return (as he was always talking about the myth of the eternal return) to a past which marked his life permanently. When staging the play at Baia Mare, I did not think necessarily of setting up a “horizon of expectations” for other readers, but rather I wanted to question what made possible such determination, love and destiny.

C. S.: What other sources – video and bibliographic - have you consulted, apart from the texts of the two novels that form the basis for the script?

A. R.: Apart from the two books and Eliade’s journal, the most important source that I relied upon was the one-year long experience I had in India. It is one of those experiences that, if not lived on a personal level, are hard to understand simply by reading novels. It is about people’s expressions, the look in people’s eyes, colors and smells on the streets, an invasion of your senses that makes you perceive reality in a much more pronounced, visceral way.

C. S.: The fact that the characters wear the same costumes throughout the show justifies the unspoken flashbacks highlighted by the performance of the same actors, which become a time measuring unit, enabling the memory and the real present time to become a whole. Why such a deviation from the real biographic story line?

A. R.: Our knowledge about the meeting between Maitreyi and Eliade in Chicago comes from the so-called written record of the story. In order for a show to have a real impact on the audience, it needs to reveal the minds and souls of the characters. We will never know with certainty what happened in the spiritual intimacy between Eliade and Maitreyi, but we can try to imagine... And this was the starting point of the show staged at Baia Mare. There was nothing in the written record about their meeting at the University of Chicago that would lead us to believe that they relived their love, but our show proposes an imaginary version of this meeting that may help us to understand their love beyond the biographical details.

C. S: The turn of events within your story, leading to a new range of meanings of the meeting in 1973, makes you pose as a *lecturer in a fable* (Eco): that is, you play

THEATRICAL COLLOQUIA

with the meanings of a text and go further by building a different discussion and building at the same time, as I was saying, a predictable horizon of expectations. Not the one with a happy ending, which the real story did not have, but one of reconciliation, harmony, that fills in a way the silence of decades and the emptiness of information that still remained even after the publishing of her reply-novel by the Bengali author and her biographical details (correspondence, memorials, etc.) post 1973 moment. Have you found yourself as a reader, unhappy with the follow-up of the story of the 1930s that fulfilled the destiny of a text by completing it?

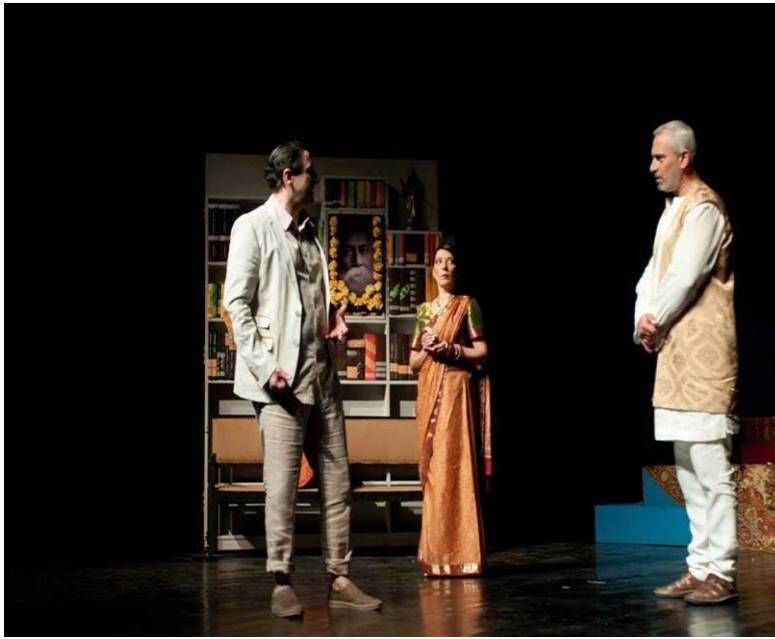
A. R.: The ending I am proposing for their story is a reunion between two lovers that transcends real facts and asks the audience to take a leap of imagination into a spiritual realm. At the end of their meeting, it is not clear whether Maitreyi still “needs” Mircea, the conclusion of her destiny being in line with the title of her book *It Does Not Die*, or as written in Bhagavad-Gita “*na hanyate*”, the translation of which means that even when the body is destroyed and aged by the passing of the years, love (and here love has the meaning of soul, not of a human feeling) persists and does not die.

C. S.: How would you describe the show: its inception, its relationship to Eliade (and his text), the show’s journal, the programme, working with the actors, and its final preparations?

A. R.: The show itself took shape in approximately three weeks. Naturally, the text dramatization started earlier. Oltița Cîntec was the one who conceptualized a first version, which was later developed, together with the actors of the Baia Mare theatre, into the version that finally premiered on stage. I do have my own journal that I kept during the show, but I don’t know if anyone would be interested in it. There are, however, two important aspects to mention regarding working with the actors. It was interesting to observe how the actors considered the characters’ destinies and their human relationships, in particular love, marriage, relationships between parents and children, from a European cultural perspective. These preconceptions also translated into their acting, which became super-melodramatic (if one can say that) and very tearfully moving. I used my own experiences from India, my contact with Indian civilization, to try to work with the actors’ perceptions of the Indian culture and influence their acting and dynamic of the play. I introduced Indian classical dance Bharatanatyam, performed by authentic Indian dancers, which became the defining

THEATRICAL COLLOQUIA

aspect of the show. These dancers performed on stage at the premiere and also held a workshop to prepare the dancers of the Baia Mare Theatre for the following shows.



C. S.: Are the oriental choreography elements related in any way to your own Indian experience? Your biography also has its own India moment...

A. R.: To answer your question in short: Yes! While I was studying Indian philosophy at Delhi University, I also attended classes on Indian classical theatre and Indian classical dance at the National School of Drama (Delhi) and Sangeet Natak Academy. Bharathanatyam is one of the most spectacular dance forms among the eleven forms of Indian classical dance. Indian dances are actually representations of deities and sacred manifestations. For instance, Lord Shiva creates the universe through dance and that manifestation is called Shiva Nataraja. In the show at Baia Mare, I wanted these dancers to become an “alter-ego” of our characters, which exists in a metaphysical universe that is parallel to the one inhabited by our characters. Eliade, the character, is fascinated by this universe and tries to perceive its diverse metaphysical aspects. At the same time, these metaphysical manifestations illustrated by the dancers act as an invisible force that inspires in the character Eliade a rush of memories that are being relived before our very own eyes.

THEATRICAL COLLOQUIA

C. S: What are some of the moments of maximum intensity that you remember? During the staging of the play, or during the writing of the playscript?

A. R.: In general, all went well, but unfortunately, one of the Indian dancers Apoorva Shashi Booshan (the dance partner of Suhail Bhan) had to return to India earlier than expected due to a death in her family. The two dancers formed an archetypical couple and the idea of the show missing this dramatic element was pretty stressful.

C. S.: How did you “write” the script, how exactly did you work with Eliade’s text? What changes did you intentionally want to make, if any?

A. R.: My intention was to maintain the mystic-erotic aspect of Eliade’s text. For this purpose, I used Indian mythology and dance to amplify the audience’s visual and auditory experience.

C.S.: What changes would you bring to the text now, if you were to revisit it?

A. R.: I think it would depend very much on the theatre and the actors who would potentially impact the show.

C. S.: What would you add to the dramatization?

A. R.: I worked on other projects since then, but if I had to revisit this show, I would perhaps change some staging decisions, depending on the actors and the stage that this (hypothetical) new production would take place on.

C. S: *What would you like to say to theatregoers, or to those who saw your play?*

A. R.: Thank you very much. Please come again!

C. S.: *And to those who haven’t seen it yet?*

A. R.: Not to lose hope to see it one day.

THEATRICAL COLLOQUIA

C. S.: What do you think of the screen version of the novel *Maitreyi*, directed by Nicolas Klotz, 1988, the version *La nuit bengali* for TV and *The Bengali Night* for the big screen, starring Hugh Grant?

A. R.: Lacking in artistic value...I'm afraid! Banned by Maitreyi herself and considered pornographic by the Bengali people.

C. S.: Do you consider, from an Eliade perspective, that the show, as it is perceived nowadays, could potentially have a thaumaturgic (dramaturgic) value and role? In other words, could it enable the spiritual ascent towards our own spiritual fulfillment as a nation?

A. R.: Judging by the Romanian culture nowadays, it is becoming increasingly difficult to believe in the social value of theatre. In today's society, it seems that theatre has become more of a form of entertainment and has lost its mythological and magical values.

C. S.: Where do you place Eliade among the plethora of authors that have been staged/adapted for screen?

A. R.: Eliade is not primarily a dramatic author, but he is a fascinating writer and can be very interesting to stage.

C. S.: Which of the stage or screen adaptations of Eliade's texts would you consider memorable?

A. R.: I am not aware of these stage or screen adaptations. But if there are some similar films, I would like to mention *Eu sunt Adam!...* by Dan Pita and an Indian film called *Hum Dil De Chuke Sanam* directed by Sanjay Leela Bhansali. What is remarkable about this film, in addition to the presence of the beautiful actress Aishwarya Rai, is that it was inspired by Maitreyi's wish to go to the United States to meet with Eliade. Similar to Maitreyi, an Indian woman here also searches for her past love, this time in Europe. And like Maitreyi, this woman, who has been in a pre-arranged marriage, is helped by her own husband to travel to Europe. Even though Maitreyi was not accompanied by her husband in America, she was very much encouraged by him to make the trip. The film becomes a plea for the Indian husband,

THEATRICAL COLLOQUIA

when this woman realizes that, by trying to help her find her happiness, he is the one who truly loves her and not the European Indian man who left her after seducing her.

C. S.: *Hum Dil De Chuke Sanam*, the Bollywood film, was in the Romanian cinema halls with the title *Din toată inima* and it represents a sequel of cineasts' interest for Eliade's universe – Maitreyi, being an undeclared filming of the novel-confession belonging to the Bengalese woman writer Maitraye Davi, *Na Hanyate*. As the Bollywoodian tradition focuses on the adoption of contempt towards authenticity, authors propose amusing sequences: Italians speak Magyar language and in scenes filmed in Budapest they describe Italy. The end of the story will be, of course, a happy one. The young wife will meet her lover only to convince herself that all her love and gratitude belong, in fact, to her husband. But, coming back to our discussion: what question would you have liked to see in this interview and did not have the opportunity to address? What would have been your answer?

A. R.: These were all great questions, but I guess it might have been interesting to have the time to further explore presenting authentic Indian theatre and dances to our Romanian audiences.

C. S.: Thank you!

A. R.: Thank you too!

.

THEATRICAL COLLOQUIA

Start.research@uage

THEATRICAL COLLOQUIA

Dürrenmatt and *The Visit Of The Absurd* *Der Besuch Der Alten Dame* and *En Attendant Godot* Interference and Connections¹

Alexandra BANDAC*

Abstract: *The Visit*, perhaps the most famous text written by Friedrich Dürrenmatt, certainly the most played one, is, from my point of view, a theatrical barometer for the mid-XXth-century. Without aiming to quarter the author in a specific theatre tendency or drama school, I cannot help but remark certain similarities of this particular text and other plays written by Dürrenmatt's contemporaries, and if one may spot the apparent trite of this statement it is, nevertheless, an exciting research path. Inspired by Gogol's *The Government Inspector*, preoccupied to reflect the socio-political struggles of his time, faithful to dramatic tradition and yet a vanguardist when it came to the means of expressions, Dürrenmatt juggles with subtle nuances of comedy and tragedy in his works, especially in this particular text (written in 1956), where the combination between the two opposite concepts creates a certain sense of grotesque. From this perspective, the Swiss playwright is thought in mind with Samuel Beckett who, in a similar way, with just three years before (in 1953), presented the public his *En attendant Godot*, a performance based on a text which was about to blow up the entire theatre perspective of the XXth century. One of Beckett's favorite ways of creating rhythm within the text is this continuous oscillation between laughter and tears, between comedy and tragedy, the grotesque being one of his recurrent themes. Starting from this point, I shall try to exploit the interference and connections between the texts of Dürrenmatt and Beckett, focusing on their mile-stone creations, which are *The Visit* and *Waiting For Godot*.

Key words: Friedrich Dürrenmatt, Samuel Beckett, *The Visit*, *Waiting For Godot*

At the junction between tradition and contemporaneity, exemplary of a distorted world of sense and judgement, Friedrich Dürrenmatt appears in a neutral

¹This article was presented in the International Colloquia *Friedrich Dürrenmatt Reception in 21st Century*, at Al. I. Cuza University of Iași

*Ph.D. Candidate at Drama Department, George Enescu University of Arts, Iași

THEATRICAL COLLOQUIA

and, as he himself later characterized him, claustrophobic, socio-political state of being in the middle of the twentieth century. Born in Konolfingen, a town near Bern, Dürrenmatt shall remain linked to his homeland for the rest of his life, trying to catch in his texts the sinuous spiritual geography of the Swiss. His plays, unfortunately too little played at a global scale, capture a continuous speculation of the meaning, of the value which stiffens to conquer even in the worst situations and contexts. Interesting, from my point of view, is the permanent sense of *rebellion* which emerges from within his words, that is to say Dürrenmatt relativises the concept of human. In order to develop certain aspects found in this playwright's texts, I have chosen as support one of his most famous texts, *The Visit*, play which I find strikingly similar to Beckett's opera and vision upon the world and theatre.

Apparently, there is an abyss of inconsistency between the creative universe of the Irish playwright and that of the virulent Swiss writer, the first being classified as an exponent of the absurd, while the latter excelling in the epic theatre. However, disjunction nears them: beyond their parallel existence and creations, Dürrenmatt and Beckett fight, through different means of expression, for the same cause: that of understanding the essence of the being in a world confused and impoverished of sense, in a society whose continuity has been stolen, in a time of spiritual and ontological recalibration.

There is, also, a common ideational level and, sometimes, their characters strike resemblance. From Beckett's creation, I chose one of his best known texts – *Waiting for Godot*, in order to state a few similarities and disjunctions between the two authors.

Firstly, recurrent in Dürrenmatt's creation is the problem of justice, intrinsically linked to the notion of power. Without sparing his characters, the Swiss author displays in his so-called comedies the complete sense of tragedy of the contemporary being. A tragedy which is so modern, updated, in which there are no heroes, perhaps just some reminiscent parts of an anti-hero (Dürrenmatt admits, in numerous interviews, that he is fascinated by Georg Buchner and by his masterpiece

THEATRICAL COLLOQUIA

– Woyzeck). Therefore, as in the case of Beckett, the swing between the means of comedy and tragedy becomes a leitmotiv. Of course, the idea of comedy, through the eyes of Dürrenmatt, is explained by the author himself: it is the sole form of portraying tragedy, not by ironically caricaturing human defects, but in the relative meaning of the notion, similar to Dante's *Divine Comedy*: that which we see on stage is a mere game, and by acknowledging this, the scenic lack of divine, makes us trigger, from a passive point of view, our sense of judgement, makes us analyze, recognize our own defects or qualities. All these attributes transform, from Dürrenmatt's point of view, any theatre script into a comedy. He doesn't believe in the *purity* of the genre, because humane, worthy of staging is the joining of comedy and tragedy, their clotting into a paradox. In a similar manner, perhaps not as expository as his Swiss contemporary, Beckett juggles with the almost abysmal sadness of his characters, through which, fugitively, slip certain sparkles of ludicriuos comedy, gags, intellectual jokes or downright hilarious verbal or gestural automatisms.

If Beckett dynamites the dramatic structure, giving up upon the unity of time, space and action, placing his characters from *Waiting for Godot* in a barren décor, axiomatically defined by a country road and the verticality of an almost dead tree, Dürrenmatt still uses some of the classical canons of playwriting. The story from *The Visit* follows the evolution, or, to put it better, the involution of the characters sprung by the arrival in Gullen of the famous Claire Zachanassian, multimillionaire and former resident of this town. Interchanging characters having distinct personalities (Claire, Alfred Ill, his wife and children, Claire's convoy of aids – Roby, Toby, Loby, Bobby, and her husbands) with stereotypical apparitions (The Mayor, The Doctor, The Priest, The Teacher or the Gullen people, merged into a modern choir of the brutalized collective), Dürrenmatt creates a fusion between tradition and contemporaneity. Needless to say, the relativity of the dramatic means of expression is, for the Swiss author, a constant preoccupation, always considering his works as being unfinished, always subject to updates and recalibrations,

THEATRICAL COLLOQUIA

especially when staged. He rewrites, transforms the relationships between the characters after seeing certain stagings after his works. Without blaming or condemning the direction's creation, he insists upon the *style* which is to be approached when working with his plays: it isn't realist theatre, the characters are not psychological appearances, in Stanislavski's tradition, it isn't necessary for the director to depict the naturalism of the situations (in an interview from 1969, with journalist Violet Ketels, he narrates about one director's particular failure of depicting the core meaning of *The Visit*, who considered worthy of placing the train rail on stage, pregnant sign of Claire's presence in Gullen; his text has other key-points, different from the metaphor of travel). The same Dürrenmatt changes in each act of his play, the scenery: he is interested in the spatiality of the outside, simulating numerous playing plans (in the second act, Claire watches from the balcony of her hotel room the general dehumanizing trend provided by the multiple debts of the Gullen people, who are starving, have poor clothing and overall desperate in their poverty which makes them act similar to animals). It is a sort of balcony scene, reinvented by Dürrenmatt, with an aged Romeo, who has betrayed Juliet and, in his old days, is paying for the errors of his youth and, on the other side, a Juliet who has sacrificed her purity in order to surpass ordeals into a world of men. Shakespeare is also, as Dürrenmatt confesses, one of his mentors, and also states that people nowadays cannot understand his poetry, his stories have somehow lost their sparkle and this is because our norm of spiritual sensitivity has changed dramatically in the contemporary world. However, we can suggest a certain intertextuality which Dürrenmatt uses in his play. Similarly, Beckett gleans in the speeches of his characters, Vladimir and Estragon, the absolute wonderers, distorted verses from *Richard the IIIrd*, like echoing fragments of long forgotten monologues spoken, perhaps, on stage sometime.

Theatre critics have remarked that the theatre of the absurd operates with a certain distortion of the psychology of the character. The hero, in the theatre of the absurd, the anti-hero, the mechanical character, the rational fetus these are some of

THEATRICAL COLLOQUIA

the straitjackets created by critics, in order to classify this new theatre. From my point of view, especially when it comes to Beckett, we cannot talk about the elimination of the psychological dimension. There is, undoubtedly, a lack of biographical evidence of the character, a here and now of their existence on stage, a sinuous and abstruse journey of the dialogue, gesture and feeling, dissolving the concept of evolution or involution quantified in a traditional manner. The absurd being who appears on stage is, similar to the post-war being, a congeries of fragments: anxiety, hope, injuries, prejudice, depression, poetry, smiles, gags, blunders, necessities, inutilities, aberrations, reason, actions, nothings. All coexist, some in antagonism, neutralizing each other, or perhaps enhancing each other, all these bits and pieces of humanity are melted into a chaos generating anguish. The lack of order, the incapability of understanding the meaning of life, of the world, of existence in general, creates an acute feeling of nothingness. Beckett's character strives to understand, waits, tries to unravel these mysteries through reason, fails, resorts to affection, but the cosmogonic cruelty annihilates him; then, the character soars in an aberrant experiment of finding reason through feeling and of taming affectivity through intellect. Without condemning his characters, Beckett gives them the liberty of criticizing their own life and of acknowledging the lucidity their scenic existence, similarly to Dürrenmatt. After exhausting all their attempts, when the waiting becomes unbearable, not only because of the duration of it, obstacle of endurance, but because of the uncertainty of the primordial meaning of this encounter, the sole viable solution remains annihilation. However, Vladimir and Estragon do not commit suicide. They could, but they don't. The dead tree, counterbalancing the linearity of the road, will blossom in the second act, because, beyond any form of failure, beyond the most terrifying defeat, there is still hope, there is still a trace of humanity left. I do not believe in the poltroonery of Beckett's characters or in their lack of meaning, their stubbornness of holding up is proof of their complexity. Even if he is the prisoner of an empty space, even if the ontological universe accessible to Beckett's characters resembles a bubble of unconsciousness,

THEATRICAL COLLOQUIA

the surprise of “what if I try again” becomes an intimate and essential spring in continuing to wait.

If in Beckett’s case we can talk about this unsuspected resort of humane, which ploughs beyond the transiency of a commonplace existence, Dürrenmatt, in a similar way, equips his characters with a valuable resource of love and freedom, in the existential meaning: the individual has the possibility of choice, of evolving towards a just society and towards the freedom of the spirit. Love becomes a mark of generosity, proof of the supreme acceptance of the other, beyond the selfish attempt of changing the other’s personality or habits. Claire never ceases to love Alfred, but conjuncture transforms the erotic feeling into a grotesque vengeance, and evil, in order to be annihilated, must be “swallowed” by a greater evil. The injustice from her youth, lies, perjuries, all become weapons of reestablishing equilibrium and truth: the false witnesses shall be castrated and transformed into pets belonging to Claire, the former judge from Gullen is now “sold” in order to establish the truth and Alfred’s mistake and cowardice must be punished, must be neutralized by the final sentence. The reward? Money. Everything and everyone has a price, even humanity.

Similar to Beckett, Dürrenmatt operates in naming his characters with meaningful diminutives: Claire’s husbands, her aids, all her employees have funny names, such as Toby, Roby, Moby, Loby or Bobby, stating a clear hierarchy. She has bought their personalities, their opinions, their ideas and reason, they are evened in fact and word in order to serve Claire. Beckett, on the other hand, creates a deeper dimension of the diminutives: Gogo and Didi suggest an infantile era, a certain demarche of salvaging a long lost innocence, but this attempt is bound to failure. The game of nicknames, cumulative with infantile gestures and verbal nonsense create a multilayer realm of dramatic understanding, owing to the fact that what is said does not have the same meaning, always covering a hidden coordinate.

Lastly, I recognized in both authors’ writings a certain propensity for the man at the bottom of society: Vladimir and Estragon, wanderers of life, are not random choices, because the *wanderer* is a recurrent theme in Beckett’s texts. Hierarchically,

THEATRICAL COLLOQUIA

they are at the bottom of the social pyramid, they have nothing to lose or gain, that is to say, through their status, they become a barometer of humanity, a tee of spiritual reminiscences. Dürrenmatt, on the other hand, chooses to surprise the evolution of the same type of character: Claire Wascher becomes multimillionaire, Zachanassian by her husband, and overruns her precarious status, stubborn, triggered by Ill's refusal in accepting their son's paternity, owing to his engagement with the local grocer's daughter. In order to make her fellow citizens understand what poverty meant to her, Claire willingly bankrupts Gullen, demonstrating that she has learnt and assimilated the harsh law of corrupted justice.

Even if they develop different theatrical stylistics, Dürrenmatt and Beckett remain milestones of mid XXth century drama, being the promoters of post-dramatic theatre, precisely because they understood the urgency of change: both of them pled for a reformation of dramatic writing and a core recalibration of acting which is supposed to reflect the socio-political and affective realities of a twisted world, impoverished of meaning, where the individual, without a concrete axiological coordinate is widowed of the possibility of pervading the meaning of essential interrogations, all merging into the core question: why?

THEATRICAL COLLOQUIA

THEATRICAL COLLOQUIA

THEATER BEYOND STAGE

THEATRICAL COLLOQUIA

(Re)Visiting American Pragmatism in Tracy Letts's *August Osage County*, Its American Screening and Romanian Staging

Ana-Magdalena PETRARU*

Abstract: *August Osage County* by Tracy Letts, contemporary playwright, one time Pulitzer prize and five times Tony-prize winning author can be interpreted pragmatically from the perspective of family relations and the generation gap. Consequently, after an overview of the author's work which is less familiar to most and the assessment of his place in contemporary American drama, we aim at applying precepts such as pragmatic maxim and consequences or contingency of starting points to the text that has been both staged and screened. However, we will not insist on the differences between drama and film as we find them irrelevant to our purposes. Certainly, we will not ignore the rapport between philosophical and critical-literary pragmatism with applications to drama on which our methods draw.

Key words: (auto)fiction, pragmatism, family relations, play/film, contemporary American drama.

Tracy Letts – playwright

Representative of contemporary naturalism, even “dirtier” in theatre than in other genres due to Sam Shepard and his *Buried Child* or Jez Butterworth's *Jerusalem*, Tracy Letts and his *August Osage County*/ *Acasă în miezul verii* and the three-floor building of the Weston family home serves us other “slices of life” than Zola's historical naturalism one hundred years ago; moreover, characters definitely learn a different lesson from Mrozek's in *Home on the Border*, so brutally cut in half to illustrate the purposes of political surrealism. Another argument for this contemporary naturalism would also be the wealthy middle class characters, if we were to follow the precepts of dramatic art handbooks¹. His plays (*Killer Joe*, *Bug*, *The Man from Nebraska*) are said to combine Sam Shepard's emotional rawness with the sensational storytelling of Quentin Tarantino².

Canonically speaking, Letts is part of the “in-yer-face” British and American drama which has been telling the audience the naked truth since the 90s in an

* Associate assistant of English, postdoc, Alexandru Ioan Cuza University of Iași.

¹Cf. Toscan, Richard, *Playwriting seminars 2.0: a handbook on the art and craft of dramatic writing, with an introduction to screenwriting*, United States: Franz Press, 2011, p. 170.

² McNulty, Charles, “Anyone for sex, cruelty, squalor?”, *Los Angeles Times*, 20 March 2005, <http://articles.latimes.com/2005/mar/20/entertainment/caletts20> Retrieved on 20 March 2016.

THEATRICAL COLLOQUIA

offending language, subscribing to the aesthetics of extremism, extreme violence, humility and explicit sex (including incest)³. The few exegetes of his work feel, however, that the playwright's style is much more shocking by effect and alarming in situation; there's a new grotesque in town merging contradictory elements and various styles such as horror and comedy altogether, naturalistic acts of violence for the audience's remembrance of realism in plays and to trigger a visceral reaction. By means of its tragicomedy, the shades of grey and the fragmentary and confusing world it illustrates, *August Osage County/ Acasă în miezul verii* would be less grotesque than Letts's previous plays according to the same critics.⁴ In an autobiographical stance à la Lejeune, the author himself admits that he did nothing else but telling the story of his childhood from the Oklahoma family home.⁵ His grandfather committed suicide when he was 10 – an experience that would haunt him for the following 10 years –, and his grandmother became a drug addict. The latter becomes the matriarchal Violet in the play/ film whose sharp tongue teaches respect to anyone in her way in a Medusa-like paralysis, despite the mouth cancer that should have silenced her – a divine punishment auctorially chosen to prove us that the playwright is not dead yet, in the sense given by Barthes.

The play is a family one, the ultimate common denominator one can write about; Letts believes that we all have family problems and the ones that don't, do not even speak to each other. There is no drama without conflict and the way of expressing it is deeply personal and subjective, on the one hand and chemical 'nature versus nurture', on the other hand.⁶ If the setting, Oklahoma, made history due to Steinbeck's *Grapes of Wrath*, similarly to the Letts family, the Weston characters did not leave home; in this respect, they also resemble the Okies from Steinbeck's novel set in the time of the Great Depression. The Westons were also compared to the Lomans in *Death of a Salesman* by Arthur Miller and *Long Day's Journey into Night* by Eugene O'Neill⁷, both staged in Romania, as well⁸.

³ Aleks Sierz, apud Kochman, Deborah Ann, "How to Get from Here to There: Poetic Connections in Tracy Letts's "Man from Nebraska," "August: Osage County" and "Superior Donuts."" (2011), p. 9. *Graduate Theses and Dissertations*. <http://scholarcommons.usf.edu/etd/3187> Retrieved on 21 March 2016.

⁴ Gregory Stuart Thorson, apud. Kochman, Deborah Ann, *op. cit.* p. 10.

⁵ Jones, Chris "A 'Wolf' at Steppenwolf's Door", *Los Angeles Times*, 5 December 2010, <http://articles.latimes.com/2010/dec/05/entertainment/laca1205lettsmortonwoolf201012051>. Retrieved on 22 March 2016.

⁶ Long, Colleen "Chicago Stage Is Home", *Los Angeles Times*, 4 January 2008, <http://articles.latimes.com/2008/jan/04/entertainment/etletts4>. Retrieved on 22 March 2016.

⁷ Moore, John, "August Osage County", *The Denver Post Theatre*, 29 July 2009, http://www.denverpost.com/theater/ci_12939453. Retrieved on 22 March 2016.

⁸ Arthur Miller was said to be insufficiently dealt with and staged in Romania except for *All My Sons* and *Death of a Salesman* (cf. Ciortescu, Elena, *The Impact of Significant Economic, Political and*

THEATRICAL COLLOQUIA

Philosophical pragmatism, theatrical pragmatism

Without exhaustive philosophical pretences, we aim at applying the principles of American pragmatism and the pragmatic maxim coined by Pierce for the clarity of expression in the logical argument to Letts's theatre and the truth of the Westons' opinions; moreover, we will consider their knowledge of the world by means of the (in)finite approach to reality, as setting for the opinions of (auto)fictional rational beings of Oklahoma.

Theatrical pragmatism is tributary to figures such as Lars Engle who, both in his *Shakespearean Pragmatism* (1993) and the quintessential "Pragmatism" from *The Oxford Handbook of Shakespeare* (2012) departs from a philosophical-therapeutic premise of the American current of thought. The author believes that pragmatism brings us down to earth, emphasizing social mutability, revaluating the concepts of good and evil, instability and truth as honorific term applied by communities (be they interpretive as subsequently coined by Stanley Fish in reader-response criticism) to immutable beliefs that have us in a sensible, yet ephemeral status in a permanent exchange of words, things, genes and commitments. The criticism it brings to modern philosophy pertains to the purpose of science and philosophy to provide true representations of nature, independent of the position of the thinker in reaching the relations between things; on the contrary, pragmatism considers that truth cannot evolve beyond discursive human communities, being at its best when signified/ significant in action, also suggesting that it has always been this way. Pragmatism in literary criticism, in general and in theatre, in particular draws on remote post-structuralist, anti-realist and anti-idealist positions, hence the common place of the third way in 20th century philosophy; the pragmatic relations between experience and practice shed light on the theatrical presentation of experience, pragmatic literary criticism (at least sporadically via Louis Menard) diverting the fundamental idea of logic before theory, that has previously ruled, in favour of practice and experience. Rorty's pragmatic consequences (despite the philosopher's position against pragmatism in literary criticism) are applied by Engle to Shakespeare's theatre; thus, the contingency of starting points and the loyalty towards others, companions in our wandering through the dark and perhaps against it and not the hope of somehow making things right, best suit drama. The contingency of starting points would correspond to the first acts of a play from the perspective of the changes made in drama and their consequences, as well as the

Social Events on Arthur Miller's Work, Craiova: Universitaria, 2012, p. 196). His *An Enemy of the People* has recently been staged at Teatrul Național Iași.

THEATRICAL COLLOQUIA

commonality of experiences. But on the other hand, the spectators of *King Lear*, *Macbeth* or *Waiting for Godot* stand together in/ against the dark in Rorty's metaphorical acception. Along poetry and rhetoric, theatre may be regarded as part of an implicit *doppelgänger* to philosophy, as Paul Woodruff asserts, in a non-implicit manner, in *The Necessity of Theater*, according to the same Engle.⁹

Starting points, pragmatic consequences and maxims in *August Osage County*

As established above, the (auto)fictional starting point of the play is the playwright's childhood, source of inspiration and pragmatic consequence to Violet Weston's tough childhood, a modern *mater dolorosa* and drug addict despite her claim in the first part of the play that she is under no psychiatric treatment, just some medicine for her muscles; Beverly, the *pater familias* takes French leave to commit suicide leaving an Indian woman to attend the family home. Before leaving, just at the beginning of the play, we hear his confession:

"My wife takes pills and I drink. That's the bargain we've struck . . . *one* of the bargains, just one paragraph of our marriage contract . . . cruel covenant. She takes pills and I drink. I don't drink *because* she takes pills. As to whether she takes pills because I drink . . . I learned long ago not to speak for my wife. The reasons why we partake are anymore inconsequential. The facts are: my wife takes pills and I drink. And these facts have over time made burdensome the maintenance of traditional American routine: paying of bills, purchase of goods, cleaning of clothes or carpets or crappers. Rather than once more assume the mantle of guilt . . . vow abstinence with my fingers crossed in the queasy hope of righting our ship, I've chosen to turn my life over to a Higher Power."¹⁰

Such a scene can only leave the public in darkness and unite the spectators against it in the sense of the contingency of starting points defined in the previous chapter; consequently, the public becomes *lectorin fabula* taking a walk in the dramatic woods of Letts's theatre. Certainly, the ones familiar with the 2013 Hollywood film expect for Violet's swear words, marvellously played by Meryl Streep, to be as vividly rendered in the Romanian version of the play; they are not

⁹ Engle, Lars, "Pragmatism". In Arthur F. Kinney (ed.) *The Oxford Handbook of Shakespeare*, OUP, 2012, pp. 641-648, passim.

¹⁰ Letts, Tracy, *August: Osage County*, New York: Theatre Communications Group, 2008, p. 17.

THEATRICAL COLLOQUIA

disappointed as the classic *f..k* is translated by its Romanian equivalent with pussy in it. Yes, Violet is angry because she has known the fury of her mother's partners as a little girl and her sister, Mattie Fay, even more, the latter being beaten with a hammer to defend the former; disappointment is also familiar to Violet, she strongly felt it when receiving a pair of worn boots for Christmas instead of the new one she desired. Beverly lived in the family car with his own as a child and only the Romanian public is able to decide whether the living space determined his conscience in any way as learned by any Romanian at the Romanian literature class from Petrini, the main character of Marin Preda's last novel. Violet and Beverly are the first generation to get college education, as a Romanian would say, they left their peasant shoes home to go to school, they became teachers; Beverly even wrote poetry and received a prize for it although he stopped sometimes in the 60s. Their three children benefited from college education, as well and now they believe the world is at their feet. They've never had any problems so they made some up, hence the generation gap of the dysfunctional American family in question in a black comedy background. In the Oklahoma community, the serial parakeet killer and her husband did not move on and expected for their children to do the same. When he commits suicide, he leaves a note, yet she ignores the danger and goes to the safety deposit box since that was their understanding. When Barbara is jumping at her, hand on a knife, Violet holds her responsible for his death:

"You had better understand this, you smug little ingrate, there is at least one reason Beverly killed himself and that's *you*. Think there's any way he would've done what he did if you were still here? No, just him and me, here in this house, in the dark, left to just ourselves, abandoned, wasted lifetimes devoted to your care and comfort. So stick that knife of judgment in me, go ahead, but make no mistake, his blood is just as much on your hands as it is on mine."¹¹

This is Violet talking in anger, logic of the absurd that can only be understood from the perspective of the old generations, Oklahoma's one back then, included. We would say that people brought children to this world to have someone to look after them when they grow old. These children should not embarrass them and live a life as similar to their parents' as possible. The original text of the play has a quote about family as motto from Robert Penn Warren's political novel, *All the King's Men*:

¹¹Idem, p. 189.

THEATRICAL COLLOQUIA

“The child comes home and the parent puts the hooks in him. The old man, or the woman, as the case may be, hasn’t got anything to say to the child. All he wants is to have that child sit in a chair for a couple of hours and then go off to bed under the same roof. It’s not love. I am not saying that there is not such a thing as love. I am merely pointing to something which is different from love but which sometimes goes by the name of love. It may well be that without this thing which I am talking about there would not be any love. But this thing in itself is not love. It is just something in the blood. It is a kind of blood greed, and it is the fate of a man. It is the thing which man has which distinguishes him from the happy brute creation. When you get born your father and mother lost something out of themselves, and they are going to bust a hame trying to get it back, and you are it. They know they can’t get it all back but they will get as big a chunk out of you as they can. And the good old family reunion, with picnic dinner under the maples, is very much like diving into the octopus tank at the aquarium.”¹²

This also holds true for the reunion at Beverly’s disappearance as the Weston girls left home, the only one that remained close by was Ivy (Julianne Nicholson/ Haruna Condurache). However, she is also planning to move to New York with little Charles (Benedict Cumberbatch/ Cosmin Maxim). But how could she when he is her brother, not her cousin? This is what Barbara finds out, first from her fat aunt, then from her mother who has always known although they’ve never spoken about it. The matriarchal acting (by Meryl Streep on the screen and Mihaela Arsenescu Werner on the stage) wipes out the cheap soap opera odour of the play at this point, not that Barbara (Julia Roberts/ Doina Deleanu), Ivy (Julianne Nicholson/ Haruna Condurache) or Mattie Fay – fat in the film, yet thin in the play (Margo Martindale/ Tatiana Ionesi) would be any less in terms of performance. The patriarchal model of the old generation, the one of henpecked husbands by means of Beverly (Sam Shepard/ Emil Coşeru) and his brother-in-law, Charlie (Chris Cooper/ Teodor Corban) is the opposite of the bolder new generation: Bill (Ewan McGregor/ Constantin Puşcaşu) is to leave Barbara for one of his students; he loves her, yet he can no longer stand her. Steve (Dermot Mulroney/ Călin Chirilă), Karen’s fiancé (Juliette Lewis/ Petronela Grigorescu) hits on Jean (Abigail Breslin/ Ioana Corban), Barbara and Bill’s daughter. The pragmatic consequences of parent education show in little Charles, always frowned upon (naturally, you can’t expect him to catch the

¹²Idem, p. 15.

THEATRICAL COLLOQUIA

bus for his uncle's funeral) and his attitude of a puppet on a string makes no exception to the rule. Similarly, Jean is disobedient to her parents (who do they think they are to moralize her after what happened between her and Steve or judge her when she was hurrying from the funeral to watch the 1925 *Phantom of the Opera*?); how could they when dad is about to leave mom for a younger one of about her age?

These are only some of the instances that illustrate the pragmatics of family relations in Letts's play and the maxims formulated against the tense background in times of sickness and death only deepen the generation gap: the children's respect to parents gradually diminishes from the old to the new generation (it is strong in Violet and Mattie Fay who feared their mother and weak to none in their children and niece, except for Little Charles who is of no interest to anyone, anyway). To conclude, the family reunion sheds light on well kept secrets (the infidelity between husband and sister-in-law has actually never been a secret to Violet, the round character) and ends an attempt of incest (Ivy would not have left anywhere with little Charles, anyway; she is weak, not strong as Violet or Barbara, she does not wear any make-up, she looks like a lesbian and only falls in love with good for nothing men) and, last but not least, a minor molestation case (not that Jean, at 14 were entirely innocent, would Karen later complain to Barbara). Thus, Violet is left alone again, only with her Indian servant as companion inherited from her late husband.

Bibliography

Ciortescu, Elena, *The Impact of Significant Economic, Political and Social Events on Arthur Miller's Work*, Craiova: Universitaria, 2012.

Engle, Lars, "Pragmatism". In Arthur F. Kinney (ed.) *The Oxford Handbook of Shakespeare*, OUP, 2012, pp. 641-662.

Jones, Chris "A 'Woolf' at Steppenwolf's Door", *Los Angeles Times*, 5 December 2010,
<http://articles.latimes.com/2010/dec/05/entertainment/laca1205lettsmortonwoolf201012051>. Retrieved on 22 March 2016.

Kochman, Deborah Ann, "How to Get from Here to There: Poetic Connections in Tracy Letts's "Man from Nebraska," "August: Osage County" and "Superior Donuts."" (2011). *Graduate Theses and Dissertations*.
<http://scholarcommons.usf.edu/etd/3187> Retrieved on 21 March 2016

Letts, Tracy, *August: Osage County*, New York: Theatre Communications Group, 2008.

THEATRICAL COLLOQUIA

Long, Colleen “Chicago Stage Is Home”, *Los Angeles Times*, 4 January 2008, <http://articles.latimes.com/2008/jan/04/entertainment/etletts4>. Retrieved on 22 March 2016.

McNulty, Charles, “Anyone for sex, cruelty, squalor?” *Los Angeles Times*, 20 March 2005, <http://articles.latimes.com/2005/mar/20/entertainment/caletts20>. Retrieved on 22 March 2016.

Moore, John, “August Osage County”, *The Denver Post Theatre*, 29 July 2009, http://www.denverpost.com/theater/ci_12939453. Retrieved on 23 March 2016.

Toscan, Richard, *Playwriting seminars 2.0: a handbook on the art and craft of dramatic writing, with an introduction to screenwriting*, United States: Franz Press, 2011.

The Paris of Matei Vişniec

Cristina SCARLAT*

Abstract: The Paris of Matei Vişniec is one of nostalgia, of the daily street show, of the joy to live in a horizon where past and present, story and history go together, in a harmonious, lively, coloured manner. The documentary made by the Romanian Television (TVR) Iaşi, in 2015, represents another touching page, signed by another great Romanian who settled down in Paris. Cioran, Ionesco, Eliade, Tzara, Brâncuşi breathed there and looked there for their calm, their freedom, their fulfilment. They stood out in a quite significant way and fulfilled themselves, becoming voices who made themselves heard beyond France's borders. And Romania's as well! They signed pages of glorious artistic revelations, which seemed as natural as possible, parts of the universal cultural life, turning thus into undeniable trademarks and symbols. Matei Vişniec, together with George Banu, come to join this list of *illustrious ones*, in a natural, but also abundant, full and bright way. To the applauses after the shows we add the applauses of thoughts and those of words. Just like the TVR documentary does.

Key words: Paris, Matei Vişniec, show, daily

The documentary film made by TVR Iaşi in 2015¹, *Parisul lui Matei*, showed in Mihai Eminescu theatre of Alexandru Ioan Cuza University of Iaşi on January 19th2016 comes as a sequel, for the nostalgic ones, of the reading of the two volumes of George Banu's² *Parisul personal*.

Elaborated as a visual guide of the personal Paris of the most translated and staged author of contemporary Romanian theatre, thought and presented by the author himself, Matei Vişniec's Paris is a city of nostalgias, daily street performance, love of life for living in a horizon where past and present, story and genuine history intermingle harmoniously, vividly and colorfully.

* Independent researcher.

¹ Documentary film made by TVR Iaşi, 2015. Producer: Andreea Ştiliuc. Montage: Dragoş Brehnescu. Image: Relu Tabără.

² George Banu, *Parisul personal. Autobiografie urbană*, Nemira Publishing House, 2013 and *Parisul personal. Casa cu daruri*, Nemira Publishing House, 2015.

THEATRICAL COLLOQUIA

The documentary film presents only another emotional page directly signed by another Romanian settled in Paris and who built himself an international career from there. Cioran, Ionesco, Eliade, Tzara, Brâncuși breathed there and looked for peace, freedom and accomplishment. They remarkably stood out and fulfilled themselves there becoming voices that saluted the ear beyond the French borders and the Romanian ones as well! They signed pages of glorious artistic revelations and accomplishments that seem as natural as possible and in the universal matrix of world's cultural life, thus becoming an indisputable mark and symbol. Matei Vișniec, besides George Banu, adds to the list of *illustrious figures*, in a natural, rich, complete and bright manner. The applause in the middle of the play adds to the applause of thought and word. Just like the TVR documentary film does.

The excursus proposed by Matei Vișniec is a touched and touching one of nostalgias and remembrances. The remembrance of the first moments in Paris of the Romanian who had left communist Romania is marked by Monica Lovinescu, Virgil Ierunca, Radio Free Europe, which drew aureoles and destiny arches that placed back the exiled Romanian in to his just matrix.

The flat where the writer installed his life, imagination and family, in the 13th *arrondissement*, is full of “books, objects, remembrances” containing “much memory” – 19 years of life –, where he wrote a great part of his plays and novels. The chestnut-trees in front of the window, through which light generously effuses into the intimate space, belong to the scenery. The vegetable garden arranged in the middle of Paris also represents an unexpected oasis in the Parisian architectural landscape where lavender blue and the colour of the vegetables intermingle as well in an original way with thick touches of rusticity and of *Home* – of Rădăuți? The ritual of hot chocolate and *croissant* enjoyed in the morning (in front of Joan of Arc's Statue from the same *arrondissement*) –and the writing, in the same scenery, in front of the vivid, noisy and coloured daily street spectacle complete the picture of an ideal Parisian morning.

THEATRICAL COLLOQUIA



In Gare d'Austerlitz, from where RERs leave³ connecting the regions around Paris, the writer gets on the underground which takes him to RFI⁴- “a constellation of shows for the entire planet” generously belonging to the daily scenery.



For Matei Vişniec, another place of remembrance and a destiny volute is Radio Free Europe, the place where, in the red period of Romania, one could hear the voices that helped it breathe and opened a window to the world. The famous “Theses and antitheses”, the cultural shows, the polemics presented on the

³ RER - *Réseau Express Régional*.

⁴ RFI - *Radio France Internationale*

THEATRICAL COLLOQUIA

microphone of Radio Free Europe by Monica Lovinescu, “a great lady”, X-rayed and morally supported from distance an oppressed nation. She is the one who, besides Virgil Ierunca, supported Matei Vişniec in the first moments of an exiled person and not only. His Parisian and universal career started here. The editorial office discussions with famous figures of the Romanian exile often used to extend too much at Café de Flore, opposite of which the Romanian restaurant, Doina, still exists today. With the help of Ierunca family, Matei Vişniec got to know, among many others, Alain Paruit, “a fabulous voice” (as a radio presenter) and one of the most well-known translators of Romanian literature and promoters of it in the French language.



THEATRICAL COLLOQUIA

Another place with special resonances and a note of something else is Rue Mouffetard, “a perfumed jewel of Paris”, where 17th century buildings, brick and girder medieval houses resist near state of the art architectural edifices. The people in the neighborhood are in a “calm ballet”, in “marketed middle ages.” The joy of breathing the street, the perfume and the Parisian air is a specific mark that has been kept ever since 1800-1900. “Going out” for a *promenade* represents the main joy of the common people, “the total perfume”.



Another special place visited by the writer several times a week is Jardin des Plantes, with its special paths with legend-bearing secular trees, kangaroos and other exotic animals that one can see here; a place which, as many others in Paris, projects you outside it, outside usual time, guides you on other coordinates and gives you another pace and breathing tone, at least for a couple of hours.

THEATRICAL COLLOQUIA



Theatre could not miss by all means! Gare au théâtre is a pluridisciplinary place where the writer feels like home. A space arranged in a railway station inaugurated by Napoleon III connecting Paris to Orleans. Here they present theatrical performances, organize debates on cultural topics, artists and designers from complementary fields meet.

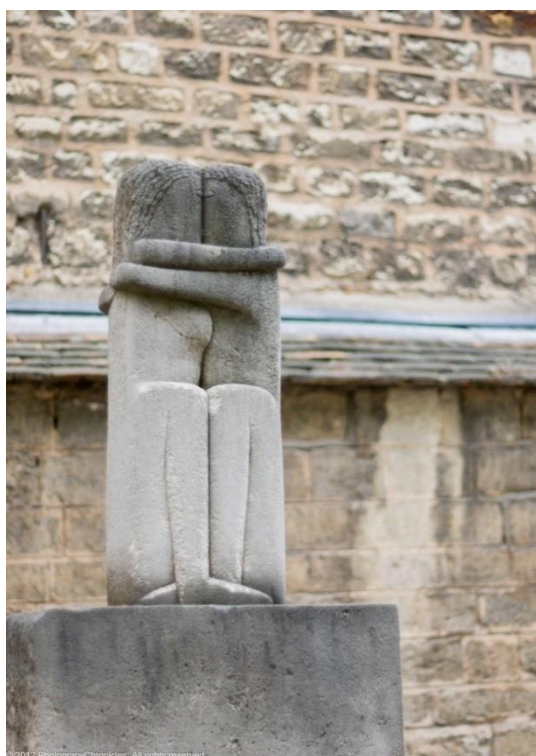


The promenade may be continued to Montparnasse cemetery, this too marked by famous Romanians: Ionesco, Cioran, Brâncuși, Tzara. Matei Vișniec wonders somewhere: “What made all four of them be buried in the same cemetery? Who knows, maybe hazard, or maybe there is a lady called the History of Art which plays

THEATRICAL COLLOQUIA

from time to time with the distribution of her children in one's last resting places... One thing is certain yet: except for France, no other country is better represented by its artists than Romania in this cemetery."⁵ Another place of famous stories, amazement and spectacular encounters is *The Kiss* by Brâncuși, the famous statue which watches over the eternal sleep of a young woman in an annex of the cemetery monitored by video cameras. Cioran, Ionesco, Tzara, and Brâncuși sleep their sleep in the same space of eternal silence, in a soil which is foreign to them, but which received them as their home.

As for us, we cannot do anything else but to lit a candle and leave a thought by thickening the ranks of "commemorative cultural tourists"⁶.



The house of Balzac – in the 16th *arrondissement*, where one can still see unchanged areas for almost two hundred years – also represents a tourist attraction for the nostalgic ones. To get there from the underground station you must walk on sinuous little streets (*ruelles*), go downstairs and breathe a special air and other Parisian silent deep rhythms coming down into stories and history.

⁵ Matei Vișniec, "The Kiss by Brâncuși in Montparnasse cemetery", <http://jurnalul.ro/editorial/sarutul-lui-brancusi-in-cimitirul-montparnasse-521964.html>

⁶Idem.

THEATRICAL COLLOQUIA



Another exceptional place is Maison d'Europe et d'Orient, a bookshop/publishing house in the shop window of which one can see theatre volumes signed by Romanian authors, where Dominique Dolmieu, the company manager carrying out his activity under the same title, translates texts, promotes names, troupes and shows out of the belief that the language of art is a universal one and that singular voices may transmit their message through it.



Theaters, libraries, cafés, museums... People, undergrounds, parks, fountains, anonymous artists ... They all permanently make up what Paris is: *la Scène*, the living, perfumed noisy, vibrant stage of today's city. A huge, gigantic,

THEATRICAL COLLOQUIA

living, colored, noisy, baffling screen ... besides *la Seine* which mythically flows between the two banks the history of which it marked.

Matei Vişniec wonders rhetorically: “What could I add any more to the beauty of Paris?” Certainly, the savory spectacle of a city translated into forms that might accommodate its flavor and legendary soul, perfume, customs, shortcuts, the fast-moving daily rhythm interwoven with the absolute quietness of history, nostalgias and wistfulness of a moment; all of these surprised in living, extremely living texts.

THEATRICAL COLLOQUIA

THEATRICAL COLLOQUIA

STAGE REVIEWS

THEATRICAL COLLOQUIA

THEATRICAL COLLOQUIA

Festival Journal

Anca Doina CIOBOTARU*

Abstract: By definition, the festival is a place for meetings, where all the participants demonstrate their achievements, which can determine the transformation of this type of manifestation into an “intensive school”. However, there are few who can have the chance of going through the entire program. The organisers’ struggle with administrative and financial problems is increasingly harsher as the desired dimensions and standards rise.

Key words: animation theatre, festival, performance, Galați.

The invitations imply sequential attendance; only the hosts, the jury and the press can have the benefit of a total submersion in the whole program. The cultural policy strategies have eluded the problem of this – necessary and mandatory – type of investment in those who create and generate values and visions in the community; the local authorities have limited possibilities. There are three pillars left: *energy, desire and unconditional involvement* from those who believe in the actor/puppeteers’ need to attend festivals, to meet one another.

The same pillars give shape to the Gulliver International Animation Festival, organized by the Gulliver Theatre in Galați, presently at its 14th edition (without forgetting the official relation to the Fani Tardini Theatre). I had the privilege of being a member of the jury, together with the actor Mihai Gruia Sandu and the director of the V. A. Urechia Regional Library – professor Ilie Zafir, which allowed me to attend all the performances.

The Gulliver Festival is not just an opportunity for meetings, but also for competition. Just like heroes in stories, the participants go through this contest as through a normal stage in their quest for professional development: bare-handed or sword fights for the *damsel’s betrothal* are replaced by the desire to win over the hearts and minds of the audience; the actors’ and directors’ weapons of choice are much more sophisticated: speech, stage images, object morphed into metaphor. The actors’ bodies cast away their daily statuses and turn into theatrical signs; sounds and lights shape spaces and atmospheres. Directors Gabriel Apostol, Nicolae Bănică, Constantin Brehnescu, Nona Ciobanu, Radu Dinulescu, Radu Ghilaș, Toma Hoge, Ciprian Huțanu, Varga Ibolya, Claudia Negroiu, Ioana Petre, Jose Antonio Puchades,

*Associate Professor dr.habil., The Faculty of Theatre, George Enescu University of Arts

THEATRICAL COLLOQUIA

Gil Tsernovitch, Todor Valov, Atilla Vizauer have proposed different staging formulas; the road to the spectators has been travelled in paces determined by each creative identity.

A review of the present edition brings forth the tendencies in the Romanian (and not only) animation theatre, but also some questions that should be of preoccupation for the guild. In this respect, there can be seen a proneness for using bunraku puppets, the puppeteers' option for direct control of the puppets (especially of their hands and legs). Three rods puppets (commonly referred to as "wayang" type) have also sneaked in, refusing to be forgotten in the box. Gracious, Gracious, with nonconformist or classical shapes, the marionettes have claimed their spot – supported by director Radu Dinulescu, who offered them parts in two of his productions: *Prințesa Mecanică/ The Mechanical Princess* (Children's Theatre Ciufulici, Ploiești) and *O Mie Și Una De Frontiere/ A Thousand and One Borders* (Regina Maria Theatre – Arcadia Group). I notice them because I am declaredly and incurably enamoured with them. As a fact, I believe that his performances make us ask ourselves: "Puppet theatre... where to? How much digital technology and how much animation is it proper to keep in the puppets' world? What do children want and what should we give them to support the development of their spiritual intelligence?"

Among the great groups, there come two families, from different generations and places, set almost like through a strange, miraculous mirror. On one side, Vlad Tănase (set designer) and Petronela Pusima, puppeteer actor at the Țândărică Theatre in Bucharest; on the other side, Angela (set designer) and Valeriu Josan (marionette actor at the Marionette Theatre in Chișinău). Petronela Purima and Valeriu Josan have joined the Festival's program with two recital moments; they have had the courage to accept and affirm their beliefs in stage images. Travelling towards the future of projections or of atypically combined systems (P.P.) or promoting the marionette clownery (V.J.), they carry forth the destiny of the puppeteers who turn their art into a way of living. The details and technical analyses lose their relevance; what is essential is their desire and power to commit and create; in an almost hostile context, they have the generosity to propose workshops, to educate and experiment equally – on their own, intentionally, going beyond their limitative beliefs. These are only two examples of families that carry on the puppeteers' tradition – idealistic wanderers.

At a detached, objective look, the Festival is shaped as a puzzle; the image isn't always clear, but bears the shadows of searching. Every now and then, you can see cracks, like in a painting touched by time. Beyond these cracks, questions regarding the need for training formulas for actors after their graduation, which could

THEATRICAL COLLOQUIA

preserve or amplify their creative energy, their wish to improve their performative techniques, to focus the attention on the theatrical sign – expressive, impactful, with strong significance. In an upside down world in terms of values, what could determine the puppeteer actor's desire to be better than himself, than his partner, than the best puppeteer he has ever met? What could stop him? How much skill and how much art? What is the most appropriate type of theatrical discourse? The questions have arisen in-between performances, breaks that were filled with comments, and rhetoric. Our reception is subjective because a performance will always first touch the heart; I activated all my objectivity resources and walked the road towards the stage with the support of the fundamental canons of the aesthetics of animation theatre. The means for occupying the performing space, the structuring of character relations, the way they watched, spoke, listened, the gesture and the attitude, the plastic shape and expressiveness of moving bodies turn from criteria to obsessions.

Questions are difficult to decipher; art has yet to develop a scale. When you are in a jury, you are just like a bear in a porcelain miniatures shop; every second, you are on the brink of breaking something – something indefinable, impossible to quantify, and wonderful: the moment of artistic life.

There is only one solution: a reverence in front of all those who undertake the effort, risk and restlessness of organizing an International Animation Festival, but also in front of those who give themselves unconditionally for the spectators' joy – the puppeteers, the ones who live in the shadow of their characters, under the star of generosity.

THEATRICAL COLLOQUIA

THEATRICAL COLLOQUIA

A Distinguished “Clown”. Mihai Curagău

Annotations on the Old Clown Wanted play staged at the Satiricus Theatre

Dumitriana CONDURACHE•

Abstract: The tragic comedy with a tragic end *Old Clown Wanted*, staged by Sandu Grecu, reveals the playwright Matei Vişniec’s tragic playwright qualities. Relying on a solid stage work, a greatly talented actor is able to convey the emotion of the whole show to the audience. Mihai Curagău is an actor whose talent and stage mastery make him one of the best performers of Peppino, the “clown”, in a play which has become a classic in contemporary Romanian and world dramaturgy.

Key words: clown, *Old Clown Wanted*, Mihai Curagău, Matei Vişniec, Sandu Grecu, tragedy



The crew of Satiricus Theatre after *Old Clown Wanted*, March 25th, 2016, Chişinău.
Center, from left to right: Valeriu Cazacu, Matei Vişniec, Sandu Grecu, Mihai Curagău, Jan Cuzurac.
Photo credits: Relu Tabără

•Assist. Prof. PhD, George Enescu University of Arts of Iaşi.

THEATRICAL COLLOQUIA

Chişinău, 25 March 2016. I. L. Caragiale Satiricus Theater. “Matei Vişniec’s” Days, 1st¹ edition, entitled “From Chekhov to Vişniec”. *Old Clown Wanted*, by Matei Vişniec, staged by Alexandru Grecu².

Let us begin. The destiny of a dramatic text resembles that of a message in a bottle thrown in the ocean. If it is found by the right hand and eye, the Meeting occurs. I have experienced a few times, as audience member, that moment of emotional bewilderment – which is triggered by the drama on stage, although it is actually connected to one’s own soul.

The meeting between the *Old Clown Wanted* play and the actors of the Satiricus Theater in Chişinău, staged by Alexandru Grecu, is the accomplishment of the play. It is important that, after its long “career”³ on national and international stages, including on the radio, the staging of the play in Chişinău signifies a confirmation of the play’s deeply human nature. *Old Clown Wanted* is a serious and dense play, an almost realist portrayal (although the Larousse dictionary considers it to have direct connections with the Absurd). In any case, classical by its undeniable value in the history of contemporary drama and dramaturgy. The staging at the Satiricus is one in which the stage director knows exactly where the climax is, he triggers and amplifies the pathos, then controls and revives it when necessary. The choice of music and its intensity contribute to the conveying of emotion to the audience.

Relying on a very good and inspired stage construction, the greatly talented actor “flies” towards the audience, strikes the audience’s heart with emotion and thus carries the whole show with him. Peppino, the third of the clowns auditioning for the insignificant job of old clown, is a part written “for” Mihai Curagău⁴. He praises the value of real drama played on board, with genuine feelings and characters, and criticizes “circus” and “entertainment”. A theater clown is not a circus clown. He is

¹The manifestation included a series of cultural-artistic events also attended by the playwright, such as the opening of the “Matei Vişniec – 60 years” Exhibition, the launching of a collection of plays, discussions about the evolution of modern dramaturgy and drama, lectures given by Matei Vişniec and six of his plays performed in different venues. In Bucovina, Matei Vişniec’s Days have reached this year, in 2016, their 4th edition and were celebrated between 8 and 15 May. On 28 March, the Gala of the Association of Theater Artists of the Republic of Moldova awarded Matei Vişniec the Excellence Award, and on 14 May, in Suceava, he was handed the UNITER (Romanian Association of Theater Artists) Award for the most frequently staged Romanian playwright (an award that he was distinguished with on 9 May 2016, during the UNITER Gala), by Ion Caramitru on the stage of the newly setup Matei Vişniec Theater in Suceava.

²Prime art director and founder of Ion Luca Caragiale Satiricus Theater, chairman of UNITEM.

³The play was awarded the UNITER Award for the Best Romanian Play in 1991 and is the last play written by the playwright before his emigration to France.

⁴The actor Mihai Curagău is a People’s Artist, co-founder of Satiricus Theater, where he’s been playing since 1990.

THEATRICAL COLLOQUIA

the conveyor of tragic comedy, not just of craft and art. During the first of the most important climaxes of the show, the three actors-clownswitness, from downstage, an explosion of energy, sound and color: the circus passes, the whole team of the Satiricus Theater⁵, with great self-confidence and joy, among the audience and before the stage, again and again. The three characters desperately shout: Hey! Heey! – if not to be allowed to join the troupe again, at least to be acknowledged as clowns, greeted. The plans are, however, different. The colorful circus in the audience is the present, while the old clowns are definitely the past. This is the moment when the actor knows to “climb” the staging construction, to take the “ball” and to throw it. In other words, to be so present and to experience so deeply the dramatic condition of his character of former great clown who is “now” forgotten, that his “Hey” expresses all the loneliness and despair that he is capable of. The different instances of drama, comedy and vaudeville experienced throughout his career by Mihai Curagău make “untraceable” the source of the effect he has on the audience. He enlightens us himself: “I’m used to all kinds of parts. One must live the moment. Not just act it, fake it... But really live it. Then, the audience gets the full experience”⁶.

Peppino, the incredibly talented actor, whose craft is so advanced that he convinces his colleagues that he is dead, needs partners, he needs equally talented “clowns” to raise the ball for him and, in this particular play, they are played by other two great actors: Nicollo, Valeriu Cazacu and Filippo, Jan Cucuruzac⁷. The minimalistic stage design and Viorica Perju’s modern patinated costumes and the minimalist-suggestive lights allow the relationships, plot and characters to evolve in the foreground. The central piece is the door, a purple pink light is seen in the slit where the sign “Old Clown Wanted” is seen. This same door is the place where, at the truly apothecotic end of the play, two hundred (!) colorful balloons are released. They invade first the stage, then the whole venue, and flood us with a childish euphoria mixed with tears: a white monument descends from the “sky”, a frozen Peppino in a cloud of smoke, who seems to be an emanation of the ice descended from the warm world of the living. The best of them – lost, yet revived in

⁵Cornescu Viorel, Cașu Vasile, Rusu Irina, Oleinic Aliona, Cazacu Lilia, Gheorghita Ludmila, Grosu Ion, Țapu Vitalie, Delinschi Valentin, Mitreanu Igor, Finiti Sergiu, Toderico Nina, Răcilă Arcadie, Caraman Natalia, Crîlov Alexandru, Matcovschi Eugen, Cernat Eduard, Oleacu Artiom, Negrescu Elena, Popov Alina, Carapascal Tudor.

⁶“Without makeup: Mihai Curagău”, source Youtube, an interview by Olga Topor, 7 April 2007, posted on 25 April 2010, at <https://www.youtube.com/watch?v=ZMzqdmWUKEw>.

⁷ Valeriu Cazacu and Jan Cucuruzac are People’s Artists, co-founders of Satiricus Theater, where they have been playing since 1990.

THEATRICAL COLLOQUIA

an “immortalized” posture— creates powerful remorse in the two remaining ones. It seems that from behind the DOOR somebody has chosen him... Peppino’s talent and humanity make the other experience regret. Whereas the play as a whole is a pure tragic comedy, the tragic finally prevails, due to the nameless emotional cathartic earthquake. The stage director underlines the incredible depth of the play, whereas the playwright Matei Vişniec reveals, in plays such as *Old Clown Wanted*, *Requiem* – to name only two of them – his contemporary tragic playwright qualities.

Although the play has been and will also be played by young actors, the “ageing” actors bring about their own artistic history, as well as the history of the drama that they lived, created, enriched, fought with and have had a passionate relationship with. “If there’s love, you enjoy acting. If there’s no love, there’s no life.”⁸, Mihai Curagău gives us another key to understanding his apparently simple “method” of acting.

My annotations are neither a review (although they contain elements of a review), nor an essay, but rather a homage to a greatly talented and charismatic yet modest actor: “I’m appreciated, I have parts, I have my audience, what else do I need?”⁹ – and whose audience I have become a member of since 25 March 2016.

⁸Ibidem

⁹Ibid.

THEATRICAL COLLOQUIA

BOOK REVIEWS

THEATRICAL COLLOQUIA

ARTES Publishing House's Books Awarded at EuroInvent Saloon

ARTES Publishing House was present at this year's edition (the 21st of May, 2016) of The European Creativity and Innovation Exposition, presenting titles from all creative fields. Theatre research was highlighted not only through the remarkable number of proposed works, but also through their quality, also rewarded by the Jury.

Gold Medal

365 de dialoguri teatrale (365 Theatre Dialogues), Bogdan Ulmu and Călin Ciobotari, Iași, Artes Publishing House, 2016

Dialoguri imaginare cu filmul. Cinematografia europeană între controversă și underground (Imaginary Dialogues with Film. European Cinema between Controversy and Underground), Ioana Petcu, Iași, Artes Publishing House, 2015

Silver Medal

Valențe ale personajului feminin în teatrul ionescian și beckettian (Valencies of the Feminine Character in the Theatre of Ionesco and Beckett), Tamara Constantinescu, Artes Publishing House, 2015

Nostalgia nemuririi. Explorări ale fantasticului în arta teatrală românească (Nostalgia of Immortality. Explorations of the Fantastic in Romanian drama) by Irina Popescu Boieru, Artes Publishing House, 2016

Bronze Medal

Modernitatea clasicului Molière (The Modernity of the Classic Molière), Oana Sandu, Iași, Artes Publishing House, 2015

THEATRICAL COLLOQUIA

Pantomima sau drumul de la joc la artă (Pantomime or the Road from Playing to Art), Emanuel Florentin, Iași, Artes Publishing House, 2015

Book Review

Odette BLUMENFELD*

Mihaela Mîrțu, *L'Acteur dans les rets de la fiction*, Alexandru Ioan Cuza University Publishing House, 2014

Mihaela Mîrțu's book *L'Acteur dans les rets de la fiction* joins the impressive number of both learned and practical studies devoted to the actor unanimously acknowledged as the basic pillar of the theatre, as standing for the most important rhetorical figure in the theatre – the oxymoron – 'I am another one' (imaginary figure in someone else's discourse + concrete physical traits for he is, in Grotowski's own words, "a man who works in public with his own body"). However, its main focus is on an aspect that has been less investigated – the actor as character in fictional works – Mihaela Mîrțu choosing to deal with great names of the stage turned into such protagonists and actor-characters for whom the multiplicity of performed roles represents a real help in understanding the meanders of their traumatic life and in constructing a complex identity, contradictory and unitary at the same time.

Such an ambitious enterprise presupposes not only a thorough reading of the literary texts selected to be analyzed, but also vast knowledge regarding the life and career of those famous actors who became their focal point, of the period in which they lived and of that in which the writer produced the text. In some cases, the analysis had to connect the text to other works by the same writer, thus offering convincing examples of intertextuality. In short, an insight into both textual dynamics and actorly processes cannot be achieved without paying a careful attention to the overlay of theatrical, sociopolitical and cultural contexts within which those actors and writers worked.

This knowledge is part of the excellence of this study; its forte is the recourse to ideas, theories and opinions formulated in a variety of fields in order to illuminate, strengthen and enrich Mihaela Mîrțu's own original, interpretation of the texts. The range of these fields include: theatre history and theory, literary criticism, philosophy, psychology, sociology, semiotics, Christian mysticism, cultural anthropology, visual arts, especially painting, even alchemy and numerology. With this inter and transdisciplinary approach, we see Mihaela Mîrțu doing what she does best: entering a fruitful dialogue with previous interpretations, opening new vistas in

* Professor, Al.I.Cuza University of Iasi

THEATRICAL COLLOQUIA

the exegesis devoted to the writers whose fictional works she has submitted to her close examination.

In other words, it is hard not to be impressed by her overall knowledge of and insight into the ideas, motifs, descriptions of the protagonists and of a variety of contexts, by the deft manner in which she puts to good use many of the acquisitions from the above mentioned fields in her own critical discourse, all these being subsumed to highlighting the main topic of this study so concisely and eloquently expressed in its very title. This is as much to say that Mihaela Mîrțu brings much learning to an inexhaustible subject, the book deserving to be read and pondered at length. Scholarly, yet accessible, it is the culmination of a lifetime of reading and writing about the theatre in general and the actor's art in particular, a major achievement in the author's career as a drama critic and theoretician.

The first part of the book, *Mythe de l'acteur romantique*, opens with a chapter containing substantial references to the precursors of the romantic actor as a well individualized type. This survey begins with the 17th century, a period in which actors like Mlle Duclos, who enjoys a detailed presentation, managed to develop a cold, artificial acting style in strong connection with the requirements of the aristocratic, civilized, polite behaviour model typical for the royal and princely courts. The result was the famous declamatory style which stimulated, through the special effects of a carefully trained voice, an interest in the text rather than in the other elements that are part and parcel of a theatre performance as a whole.

In the next century, the increased role played by the bourgeoisie and the middle classes in the social life determined the actors to be sensitive to the taste of the new audiences as well. To satisfy them, they had to bring changes to their acting style. Consequently, they began to put to practical use the expressive possibilities of their body and face, their spontaneity and imagination, being interested in rendering feelings and passions with an immediate emotional impact on the spectators. Under these circumstances, for any serious study like the present one, references to the life, career, original aspects in the style of acting of such "sacred" names of the stage as Adrienne Lecouvreur, David Garrick, Talma, Lemaître, protean talents, are a must. Their concise portraits, springing out of a synthesis of an extremely rich bibliographical material, carefully weighed out by Mihaela Mîrțu's critical eye, constitute one of the strong points of this chapter.

It is also worth noticing the skillful manner in which some of Diderot's ideas and opinions on the actor's art are introduced in the presentations of the stage stars mentioned above. Among them, a special attention is given to: the stress put on the expressiveness of the actor's body; the importance of such a concept as "energy" (p. 32) for rendering the emotional states; the evolution of his views on genius; the

THEATRICAL COLLOQUIA

actor's "capacity of ensuring unity in diversity" (p.38); the high degree of verisimilitude in the stage imitations; the use of the paintings depicting passions as a source of inspiration for the actors. The reversal of the last aspect is also true: many painters including such names as Reynolds, Gainsborough or David signed portraits of these great actors embodying different characters. As Mihaela Mîrțu rightly concludes, they reflected, be it indirectly, these actors' particular concern for their image and its public display, an important ingredient of what later became the star system.

A special chapter is devoted to Edmund Kean, the great Shakespearean actor of the first half of the 19th century, who won audiences both at home and abroad with his superb acting, but also shocked them with his heavy drinking and scandalous behaviour, his genius and eccentricities stimulating writers to turn him into a literary character. A well-known example of such a transposition is Alexandre Dumas' play written specially for the French actor Frédèrick Lemaître whose life and temperament resembled in many aspects those of Kean.

The analysis of this text, constructed out of a mixture of ingredients deriving from the romantic drama, the bourgeois drama and the melodrama, deals with such aspects as: the interpretative axes opened by the two key words of the subtitle – "disorder and genius"; the diverse playing spaces suggesting the social stratification responsible for the different manner in which the protagonist is perceived in the upper circles, in his privacy and among his own fellow actors, perceptions which evince his ambivalent position; the diverse and contradictory images defining Kean's identity drawn out of the different situations he finds himself in; the necessity for the actor to keep under self-control his duality/duplicity when playing a part, otherwise, in moments of despair or identity crisis, like the ones Dumas's Kean passes through, the public display of his own personality may prove stronger, the actor failing to preserve his position of "mediator between the character and the public"(p. 92); the gaze of the Other as essential for the star-actor; the different types of spectators (the other characters) and their opinions on the protagonist's art, personality and life.

More than a century later, Jean Paul Sartre, aware of "the mythical dimension" (p. 96) of the English actor, adapted Dumas' text for Pierre Brasseur, a rising star of that period, under the title *À propos de Kean* (1953). The analysis of this play starts from the premise that the main idea round which Sartre organized his text refers to "the loss of identity which threatens the actor" (p. 96), underlines the impact of some of his existentialist ideas on the way in which he presents the evolution of the characters - Kean illustrates his concept of "being for the Other", his own self being thus broken, annihilated, he is also presented as aware of the Sartrean distinction between an act and a gesture, but as remaining uncertain as to which of

THEATRICAL COLLOQUIA

the two he managed to fulfill-, and refers to a social context that imposed many interdictions on the great actor with the notable exception of letting him fully develop his identity of lover, a state of affairs against which he reacts. It is worth noticing that the detailed presentation of this last aspect, i.e. the commentary on the relationships among Kean, Prince de Galles and Eléna, relies on what René Girard called “the triangular desire” (p. 99). Sartre’s ideas and opinions on the actor which left their mark on the delineation of the protagonist, amply discussed in the book, leads Mihaela Mîrțu to a conclusion containing *in nuce* what mostly differentiates Sartre’s text from Dumas’s: he added a cynical dimension to the protagonist and “metamorphosed” him from “a tragic figure into a comic one” (p. 156).

In 1998, Eric-Emmanuel Schmitt published *Frédéric ou le Boulevard du Crime*, a play devoted, as the title explicitly shows, to the actor who first performed the part of Kean in Dumas’s drama. Its analysis begins with a few references to what distinguishes this text from Sartre’s. The head of the list is occupied by Schmitt’s views on the protagonist as “a man of effective acts” (p. 159) and his attempt at highlighting the heterogeneity of the characters, their “plural dimension and desire to overcome the antinomies” (p. 162). This is also a chapter in which Mihaela Mîrțu fully evinces her in-depth knowledge of the French theatre in the 19th century: the rich footnotes give details about some characters who were real actors at the time, while a few pages are devoted to a short history of le Boulevard du Temple, a favourite place of entertainment for the Parisians in that period. It is this atmosphere that the play attempts to revive with the help of flashbacks, anecdotes and fictional characters with names whose connotations are carefully deciphered by Mihaela Mîrțu in extremely interesting comments.

The critical discourse also identifies some of the clichés concerning the romantic actor and decodes the references to different events and incidents that took place in the theatrical world of that place, their inclusion in the play indirectly sending us to the writer’s other profession, that of a historian. The analysis also focuses on the ending, the death of the protagonist, which is viewed as being in contrast with the happy one of both Dumas and Sartre’s plays, and on the fact that it happened at the same time with “the demolition of the theatre” in which the actor played most of the time, les Folies Dramatiques, a coincidence which, as Mihaela Mîrțu notices, reinforces, be it indirectly, the beginning of the decline of the type of actor F.Lemaître so brilliantly embodied.

In the second part of the book, *Protée, le cameleon et coincidentia oppositorum*, the critical analysis grows in density. The texts Mihaela Mîrțu has chosen for this in depth scrutiny – the short story *Une belle matinée* by Marguerite Yourcenar and the novel *Le premier jardin* – practice a writing imbued by alchemy

THEATRICAL COLLOQUIA

and occultism. They are no longer about the metamorphosis of some actors who were in the flesh on stage into fictional characters, but about invented characters who are, nevertheless, anchored into essential moments for the history of the theatre: the first half of the 17th century, decisive for turning the actor into a professional, but also a moment of crisis, and the middle of the 20th century, a period of significant renewal in drama and of reflection on the actor's art.

Lazare – the character imagined by Marguerite Yourcenar – dreams, in contact with the Shakespearean world, of an alchemic experience of a spiritual androgyny which will permit him a protean metamorphosis. The analysis takes into account the writer's invitation of establishing a connection between *Une belle matinée* and a previous text, *Un homme obscur*, the result being a broad intertextual opening whose main reference point is Spinoza's ethics to be identified in Leo Belmonte, one of the characters. A complex identity, historical, religious and social problems give amplitude to the analysis. The situations, the characters, the proper names, the space, the objects carefully decoded allow a conclusion which justifies the choice of the text: an *in nuce* true “*comédien desincarné*” (p. 212), Lazare has the intuition of the double dimension, playful and spiritual, of the Shakespearean creation in search of the sacred, to which he is ready to sacrifice his own self in order to embody diverse and contradictory characters reconciling thus the contraries.

The idea that “the miracle of the metamorphoses in the sacred space of creation makes the theatre the most appropriate means of getting knowledge” (p. 239) is to be found again in Anne Hebert's novel *Le premier jardin*. In it, the central character, an actress of age, is getting ready to perform Winnie's part in Beckett's famous play *Oh, les beaux jours* and to confront her past. In this case, in the same manner, the analysis examines details connected with the history of Canada and the history of thought in the 20th century, with the complex, chameleon-like metamorphoses of the character. Numerology with its secrets and alchemy with its spiritual dimension are the main axes of analysis.

Like Jouvet, both writers suggest that “the theatre is people's response to the revealed truths, an expression of the desire to accede to the One by passing through the experience of the multiple” (p. 254).

After having extensively dealt with dramatic and prose texts, Mihaela Mîrțu focuses, in the last chapter, on Apollinaire's *Crépuscule*, one of the poet's most famous pieces. The presentation of the mime's art and especially Harlequin's appearance and significance precedes the analysis per se. The poem, considered an answer to Picasso's *La Famille de l'Arlequin*, is viewed as being organized according to “a series of antinomies grouped round the last rite of passage” (p. 270). Here too, “an alchemic reading” allows the identification of Hermes Trismegistus,

THEATRICAL COLLOQUIA

“anthropomorphic representation”, “a temporal expression of the synthesis of the contraries” (p. 276).

Rebis or the hermetic androgen is the figure round which the whole analysis is organized. *In the guise of conclusion* is a chapter which allows a historical perspective on this “dangerous” alchemic exercise.

Rich in insight, this study provides the perfect antidote for those suffering from the illusion that nothing new can be written about the actor and his art. To ask questions and try to give answers means in fact to want to understand and know more; to know means to want to identify and master a “virgin” territory. This is the very thing that the author of this book fully manages to accomplish. Moreover, this research work also reinforces the idea that theatre does not exist in a vacuum. On the one hand, it is a product of the social, political and cultural milieu which surrounds it and, on the other hand, it exerts an influence on that milieu. One of the unquestionable merits of this study lies in its insistence on such meaningful interactions. However, there is no other way of having access to the vast, well assimilated bibliography, to the analysis which unravels those truly initiatory paths and the interesting iconography but by reading the book.

THEATRICAL COLLOQUIA

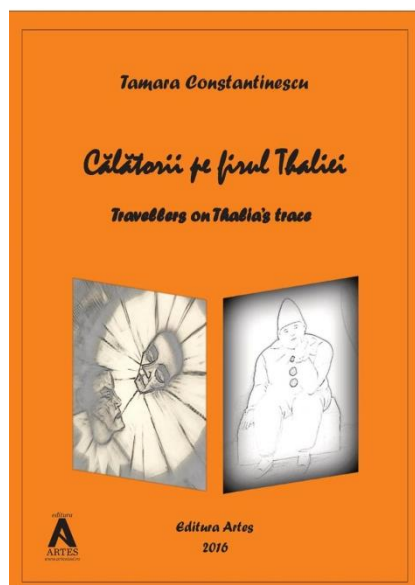
Invitation to Reading

Anca Doina CIOBOTARU*

Abstract: The STARS' GALA festival in Buzău, currently at its 13th edition, has a well defined identity; I will only note that it is a festival that invites to reading. This year as well, the section Conferences/Book Launches has been a strong point. The program has announced the launching of three books: *Călătorii pe firul Thaliei* (*Travellers on Thalia's Trace*), by Tamara Constantinescu, presented by Anca Doina Ciobotaru; *Muzici și muze* (*Musics and Muses*), by Maria Zărnescu, followed by a debate on the theme "Musical – extravagance and theatricality", moderated by Carmen Stanciu, *Toca¹ se povestește* (*Self-Narrating Toca*), edited and presented by Florica Ichim and *His Majesty, Teofil Vilcu* edited and presented by Ștefan Oprea.

The foyer of the George Ciprian Theatre is hosting a stand filled with books and magazines on and "with"... theatre; biographies, studies, interviews, reviews, plays – the books stand neatly lined up, waiting for their right reader. I give in to the temptation and take the risk of noting on the volumes that have officially been launched.

Key words: theatre, musical, directing, festival, conferences



Călătorii pe firul Thaliei (*Travellers on Thalia's Trace*)

author: Tamara Constantinescu

Through the volume *Călătorii pe firul Thaliei* (*Travellers on Thalia's Trace*), Tamara Constantinescu and Artes Publishing House invite us to a deliberate retreat in an area outside of any psychological comfort, that of debates focusing on a fundamental theme – THE HUMAN CONDITION AND THE ARTS -, built from provoking and substantial reading notes on the works of Dante, I. L. Caragiale, A. P. Chekhov, Eugène Ionesco, Yoshi Oida.

*Associate Professor, dr. habil., The Faculty of Theatre, George Enescu University of Arts, Iași

¹ The director Alexandru Tocilescu

THEATRICAL COLLOQUIA

At first sight, one might be tempted to accept, without hesitation, that we are offered a series of essays through which personal opinions are rendered; a reading journal, with tones of sincerity, confessions of the worries gathered in time by the *whole theatre professional* Tamara Constantinescu: “The work of art is not only the honest cry of a soul, but also the product of a masterfulness that also wins over people’s understanding. It is not an exclusive document of the creator’s honesty. The artist cannot be perceived in his work as if in a transparent medium, because it can also hide him, so that the art maker is not just honest, but also dissimulated.” Yet, the footnotes, quotations and references that accompany each section of the book bring forth a preoccupation with *argumentation*. Therefore, the chosen format becomes a means of attraction into an imaginary debate in which the author uses different techniques to tackle her subjects – ranging from those specific to research to those of polemics – without shying away from fascinating or shocking the reader.

Specific tones also result from the tracing of a temporal axis that connects Antiquity to Postmodernism. Such a distance required using an adequate, efficient *vehicle*; thus, the ideas are conveyed through rich, well-aimed writing, making use of short and expressive phrases, which are structured as the result of a declared acceptance of a double status – researcher/historian and artist –, but also of Aristotle’s principles: “The historian, the thinker declared, is different from the poet not because one writes in prose and the other in verse, but because one depicts facts that have truly happened, and the other facts that might happen.” The author develops the pattern as a triadic model – resulting from the interweaving of the poet’s restlessness, the historian/researcher’s rigour and the actress’s creativity – a possible guide in an imaginary library.

Muzici și muze (Musics and Muses)

Autoare: Maria Zărnescu

With the help of Nemira Publishing House and UNATC PRESS, Maria Zărnescu offers a precious gift to the Romanian readers/audiences who are less familiar with the rules and technique specific to the musical genre – the volume *Muzici și muze – de la piesa de teatru la musical (Musics and Muses – from play to musical)*, the product of a doctoral research, which reflects in the rigour of the structure, the systemizing of information and the thoroughness of the documentation. We are handed the instruments required to access the understanding of a performance genre that, in our country, is still under the sign of prejudices. We are guided (along a well defined space-time axis) on the long and fascinating road of a play towards the musical. “There is a long road from the play to the musical theatre, but the

THEATRICAL COLLOQUIA

metamorphosis unveils for analysis. And the result is of interest for the present: because of its *spectacular element*, the third millennium musical – as popular theatre art – will continue to fascinate audiences in Broadway or West End, Latin America and Asia, from San Francisco to Tokyo, passing through Romania, of course.”

Then, the reader is helped to understand the characteristics of the stage language elements, specific to the two performance genres, and the secrets of the



artistry of the metamorphosis of a dramatic text into a musical script. The chapter dedicated to Sanda Manu and her contribution to developing a Romanian School focusing on this direction is just one of the examples of how little we actually know about those who served theatre studies and their researches.

Despite the wealth of information, the conceptual clarifications and the accuracy of the data she presents, Maria Zărnescu has the knowledge of writing captivatingly, making you curious and willing to accept your prejudices and limitations in understanding the type of performance under her analysis; through the lines – creativity, passion and knowledge equally send out energy and invite to reflection.

The book must be on the compulsory reading list of directors, actors, teatrologists, and, why not, spectators who want to... know. The bridge between story and science is like an initiating journey that can lead to forming the total actor and the informed spectator. An argument for my plea comes straight from the author: “In a divided world, blown apart by technology, its instincts numbed by social media, its attention molested by omnipresent advertising, the musical can give us back that simple, warm humanity that we have certainly not lost for good.”

Toca se povestește (Self-Narrating Toca)

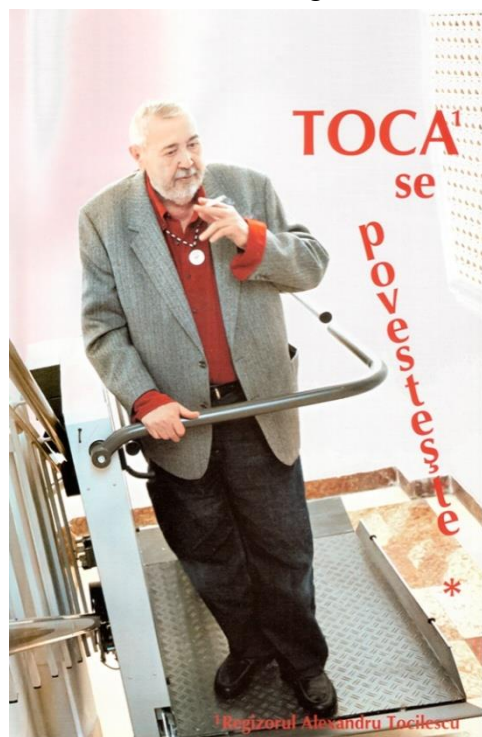
edited and presented by Florica Ichim

The Camil Petrescu Foundation and the magazine “Teatrul azi” have an addition to the “Gallery of Romanian Theatre”, a new (self)portrait that is fascinating, not entirely understood, but necessary. I undertook the risk of the initiative to write about the volume and found myself trapped in a fear of the

THEATRICAL COLLOQUIA

emptiness of words. I have only once chance to understand what has been written by those who knew him; here is a clarifying fragment from “Note on the book” (signed by Florica Ichim): “A fabulous character, and a director that measures up to this character, thinking he was free in a prisonlike country and an aggressive world, Alexandru Tocilescu cannot be reconstructed only from the outside, by those who enjoyed his presence or his contempt (...) I let Toca narrate only what he wanted to and added what others understood from his productions.”

Adding to the wholeness of my fear, I discover at page 22 a confession the director made in a dialogue with Ilinca Tomoroveanu (“Despre teatru și ale lui”/ “On

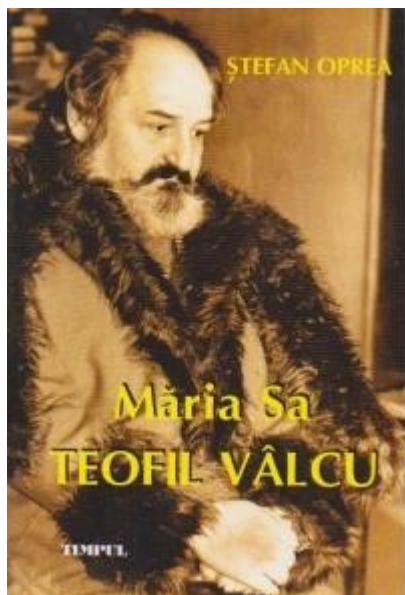


Theatre and His Own”): “I know nothing more boring than a conference. It only resembles a book launch, where there are people who speak only kind words of the book, I have never heard, during the launches I went to, someone harshly criticizing a book, although it would be harshly criticized in the newspapers, the following day.”

From the pages with interviews, confessions and memories, come the faces of people who gave life meaning by serving the stage – actors, directors, critics you can only meet imaginarily; most of them have already set out to another dimension. They tell stories of life and give meaning and life to the story. One reads and discovers the angst of searching, uncertainty, fear, distance, but also a humane nostalgia. It is the time of

speaking the unspoken: “I panic, because I am afraid I won’t have time to speak what I have to say and this is why I work in emergency mode. I don’t have time to wait.”

Reading this book brings us closer not only to the director Alexandru Tocilescu, but also to a world of theatre, of humanity hidden behind lines, lighting and pasteboard and – if we tread carefully – it can also bring us closer to... ourselves.



Măria sa Teofil Vîlcu (His Majesty, Teofil Vîlcu)
Ștefan Oprea

The task of reviewing is a complicated one when the subject involves you emotionally: I belong to the place and the generation to whom Prince Stephen the Great had Teofil Vîlcu's face and voice. To the rescue, this time as well, comes the confession of the author, writer and theatre critic Ștefan Oprea: "I considered it was some kind of a duty to write this book – a duty to a great actor, who must not drift into oblivion, and a duty to a friend." Minutely and thoroughly, the author presents biographical facts, the artistic activity (in theatre, film and television), the attention for the actors' proper appraisal during his management, critical opinions on the first edition, so that today's reader can have as clear and whole image as possible of the actor and manager, who for seven years (1972 – 1977) bore the responsibility of the proper functioning of the Vasile Alecsandri National Theatre in Iași. I feel the temptation to count the roles he had acted, which are presented in chronological order in the chapter "Theatrography – Filmography"; I stop in proper time – it is not the accountancy that matters, but his burning, the model he offered, his desire to be better than himself, to not let his public down.

Teofil Vîlcu's life is a page in the history of Romanian theatre and cinema; his confessions can become fundamental principles of serving theatre art: "Working on improving can never stop in my profession, it shouldn't stop. But the actor's satisfaction, that unique moment when you feel that you have found the key for your character, the beauty of finding that common denominator with the director's efforts, that moment when you stop being Teofil Vîlcu and become *Arbore* in *Vîforul*, Ștefan in *Apus de soare* or Falstaff in Shakespeare, that gives you a satisfaction that pays for the sleepless nights and the days of strenuous qualms.

So, there you have it, a work the greatest joys of which happen in the workshop, the later performance and the applause being merely the ripened fruit of this joy. However, every time it happens so that the audience's adherence brings me back between my contemporaries and when the curtain falls and the character takes

THEATRICAL COLLOQUIA

a bow, the actor feels as excited as he felt at his debut and his thoughts take him back to the places that offered him to the country.” (p. 10)

Texts and images, dates and metaphors, confessions and analyses – all carefully put in place in order not to offend the actor’s and the friend’s noble image. The volume enriches the valuable monographs in the “Gallery of Romanian Theatre”, belonging, in this case, to Cheiron Publishing House in Bucharest; every Theatre School should have the book in its library, every theatre enthusiast should read it.

Editorial Signal

Artes Publishing House, the Research Center – “Theatre Art, Study and Creation” of the Faculty of Theatre, with the support of the Theatre Doctoral School in Iași, held an ample event dedicated to books on Friday, May 27th, 2016. There were presented and launched several volumes that had just recently been released.

Here are some moments from the event.

FIE FESTIVALUL INTERNAȚIONAL AL EDUCAȚIEI 2016
www.fieiasi.eu

UAGE Iași
Facultatea de Teatru
Centrul de Cercetare
„ARTA TEATRULUI - STUDIU ȘI CREAȚIE”

Vineri, 27 MAI 2016
ora 10:00, Sala Studio Teatru

In Memoriam Bogdan Ulmu
365 de dialoguri teatrale de Călin Ciobotari

Cărți, autori, oameni de teatru

- *Poveste mică* de Anca Doina Ciobotaru și lansarea seriei Art Junior la Editura Artes
- *Spectacolul-recital in teatru de animație* de Anca Ciofu prezintă Conf. univ. dr. Anca Doina Ciobotaru
- *Marin Iorda - schiță de artist* de Ioana Bujoreanu prezintă Prof. univ. dr. Sorina Bălănescu și Ovidiu Lazăr
- *Influența poieticilor teatrale in dezvoltarea Atelierului experimental* de Iulia Moraru prezintă Prof. univ. dr. Sorina Bălănescu
- *Dramaturgia românească post-decembristă. Texte, autori, spectacole* de Laura Bilic, prezintă Prof. univ. dr. Anca Maria Rusu
- *Modernitatea clasicului Moliere* de Oana Sandu prezintă Prof. univ. dr. Anca Maria Rusu
- *La limita cuvântului. Despre cuvântul poetic in teatru* de Dumitriana Condurache prezintă Lect. univ. dr. Ioana Petcu

Invitat: Lect. univ. dr. **Diana Andron**
directorul Editurii Artes, UAGE, Iași

Moderator: **Ioana Petcu**

Stagiunea: 2015 - 2016 Intrarea liberă T: 0232 / 276 020 evenimente.artistiche.uage@gmail.com

PARTENERI MEDIA

TVR IASI Radio România Iași Ziarul de Iași venimentul Jurnal Cultural InBrosco AllArt sensotv.ro 24-FUN

THEATRICAL COLLOQUIA



Remembering Bogdan Ulmu – Călin Ciobotari



Poveste mică/ Little Story (in the Art Junior collection) and Spectacolul recital în teatrul de animație/ The Recital Performance in Animation Theatre – presented by Anca Doina Ciobotaru and Anca Zavalichi

THEATRICAL COLLOQUIA



Marin Iorda – schiță de artist/ Marin Iorda – Portrait Sketch, as seen by Ioana Bujoreanu



Iulia Crețu and Influența poieticilor teatrale în dezvoltarea Atelierului experimental/ The Influence of Theatre Poetics in the Development of the Experimental Workshop

THEATRICAL COLLOQUIA



Anca Maria Rusu and Laura Bilic presenting *Dramaturgia românească post-decembristă/ Post-Revolutionary Romanian Playwriting*



Anca Maria Rusu talking about Oana Sandu's *Modernitatea clasicului Molière/ The Modernity of the Classic Molière*

THEATRICAL COLLOQUIA



Dumitriana Condurache – *La limita cuvântului. Despre cuvântul poetic în teatru/ To the Word's Limit. On Poetic Word in Theatre*

Photos by Carmen Antochi

THEATRICAL COLLOQUIA

THEATRICAL COLLOQUIA

CUPRINS

TEATRUL SECOLULUI XXI ÎNTRE UTOPIE ȘI PRAGMATISM

21ST CENTURY THEATER BETWEEN UTOPIA AND PRAGMATISM.....3

STUDII.....5

Lupta scenică – Resurse informative ale textului dramatic.....7

Bogdan LUPEICĂ

Teatrul tânăr – o nouă dimensiune a dramaticului.....15

Diana NECHIT

Fascinația gigantescului. Construcții utopice pe scena secolului XXI23

Ioana PETCU

Recitalul actoricesc via cercetarea doctorală.....35

Anca-Maria RUSU

De la mimul corporal la dans, artă vizuală și formă abstractă.....41

Alba Simina STANCIU

Imaginați spectaculare de coerciție sistemică.....53

Emanuel-Alexandru VASILIU

INTERVIURI63

Michael Smith - un fondator al mișcării Off-off Broadway.....65

Nic ULARU

„A fi artist înseamnă în primul rând a fi liber”83

Tamara CONSTANTINESCU

Maitreyi & Dragostea nu moare într-o nouă formulă scenică98

Cristina SCARLAT

Start.cercetare@uage111

Dürrenmatt și vizita absurdului. *Der Besuch der alten Dame* și *En attendant*

Godot. Interferențe și conexiuni113

Alexandra BANDAC

TEATRUL DINCOLO DE SCENĂ.....121

Pragmatismul american (re)vizitat la Tracy Letts: *Acasă în miezul verii* pe ecran/
scena teatrului național ieșean123

Ana-Magdalena PETRARU

Parisul lui Matei Vișniec131

THEATRICAL COLLOQUIA

Cristina SCARLAT	
PAGINI DIN STAGIUNE	141
Jurnal de Festival	143
Anca Doina CIOBOTARU	
Un „clown” de elită. Mihai Curagău.....	147
Dumitriana CONDURACHE	
RECENZII.....	151
Cărțile Editurii ARTES premiate la Salonul EuroInvent	153
Recenzie	155
Odette BLUMENFELD	
Invitație la lectură.....	163
Anca Doina CIOBOTARU	
Semnal editorial	169
THEATRICAL COLLOQUIA	
21 ST CENTURY THEATER BETWEEN UTOPIA AND PRAGMATISM.....	175
Stage Combat – Informative Resources of the Dramatic Text.....	177
Bogdan LUPEICĂ	
Young Theatre – a New Dimension of the Dramatic.....	183
Diana NECHIT	
Fascination of the Enormous. Utopian Constructions on the XXI st Century’s Stage	193
Ioana PETCU	
Acting Recital through Doctoral Research.....	205
Anca-Maria RUSU	
From Corporeal Mime to Dance, Visual Art and Abstract Form	210
Alba Simina STANCIU	
Instanciations of Systemic Coercion in Theatre and Contemporary Dance.....	223
Emanuel-Alexandru VASILIU	
INTERVIEWS.....	231
Michael Smith, a Pioneer of the Off-Off Broadway Movement	233
Nic ULARU	

THEATRICAL COLLOQUIA

“Being an artist means, first of all, being free”	249
Tamara CONSTANTINESCU	
<i>Maitreyi & It Does Not Die</i> as a New Stage Approach	263
Cristina SCARLAT	
Start.research@uage.....	273
Dürrenmatt and <i>The Visit Of The Absurd</i> , <i>Der Besuch Der Alten Dame</i> and <i>En Attendant Godot</i> , Interference and Connections.....	275
Alexandra BANDAC	
THEATER BEYOND STAGE	283
(Re)Visiting American Pragmatism in Tracy Letts’s <i>August Osage County</i> , Its American Screening and Romanian Staging	285
Ana-Magdalena PETRARU	
The Paris of Matei Vişniec	293
Cristina SCARLAT	
STAGE REVIEWS	303
Festival Journal	305
Anca Doina CIOBOTARU	
A Distinguished “Clown”. Mihai Curagău.....	309
Dumitriana CONDURACHE	
BOOK REVIEWS	313
ARTES Publishing House’s Books Awarded at EuroInvent Saloon.....	315
Book Review	317
Odette BLUMENFELD	
Invitation to Reading.....	323
Anca Doina CIOBOTARU	
Editorial Signal	329

©2016 Editura Artes
Str.Costache Negruzzi, nr. 7-9
Iași, România
Tel.: 0755101095
www.artesiasi.ro
artes@arteiasi.ro
Tipar digital realizat la tipografia Editurii „Artes”